

Fuentes Humanísticas 55 / Año 29 / II semestre 2017 / julio-diciembre 2017
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

ISSN 2007-5618

Diseño y producción editorial • nopase. Eugenia Herrera / Israel Ayala
Revisión y traducción de abstracts *Fuentes Humanísticas* 55: Mtra. Vida Valero

Fuentes Humanísticas, Año 29, Número 55, II Semestre 2017, julio-diciembre 2017, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9125 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Página electrónica de la revista: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx> y correo electrónico: fuentes@correo.azc.uam.mx • Editor responsable: Dra. Teresita Quiroz Ávila. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2012-022215521300-203, ISSN 2007-5618, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número Maria Eugenia Herrera Godoy, diseño y producción editorial.

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Unidad Azcapotzalco y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México; fecha de última modificación noviembre de 2017. Tamaño del archivo 6.1 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

REVISTA **FUENTES** HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Lingüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Índices

- **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal) (Evaluación condicionada a revisión)

Directorios

- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- **Biblat/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana)

Repositorio

- **Zaloamati** Repositorio Institucional (Universidad Autónoma Metropolitana)

Integrada a

- **OJS** (Open Journal Systems)

Directorio

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro ■ RECTOR GENERAL
Dr. José Antonio de los Reyes Heredia ■ SECRETARIO GENERAL
Dra. Norma Rondero López ■ RECTORA EN FUNCIONES DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Lic. Miguel Pérez López ■ DIRECTOR DE CSH EN FUNCIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dra. Marcela Suárez Escobar ■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA
Mtra. Begoña Arteta Gamberdinger
Dr. Tomás Bernal Alanís
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Mtra. Alejandra Herrera Galván
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida
Mtra. María Dolores Serrano Godínez
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI

Asesores externos

Mtra. María Emilia González Díaz
Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)
Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)
Dr. J. Carlos Vizuete Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Dra. Angelita Martínez ■ Universidad de la Plata (Argentina)
Dra. Carmen Alemany ■ Universidad de Alicante (España)
Dr. Álvaro Moreno Leoni ■ Universidad Nacional del Río Cuarto (Argentina)
Dra. Esperanza Arciniega Lagos ■ Universidad del Valle (Colombia)
Dr. Jean Léo Leonard ■ Universidad Paris-Sorbonne (Francia)
Dr. Luis A. Torres ■ University of Calgary (Canadá)

Consejo Editorial Divisional

Dra. Elvia Espinosa Infante
Mtro. Gonzalo Carrasco González
Dr. Alejandro Segundo Valdés
Dr. José Hernández Prado
Dr. Antonio Marquet Montiel

Dr. Saúl Jerónimo Romero ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Convocatoria 2018

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Historia e Historiografía
- Literatura y Lingüística
- Educación y Comunicación
- Cultura y Estudios culturales
- Mirada crítica (comentarios y reseñas)
- Debate. Actividades y publicaciones

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizara únicamente vía electrónica a la dirección:

fuentes@correo.azc.uam.mx.

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 233-236 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>.

Próximos números

"Fiesta y fandango" (I semestre 2018).

Coordinador Alejandro Ortiz Bullé Goyri

"Las Humanidades" (II semestre 2018). Cierre marzo 30, 2018

Contenido

Enrique López Aguilar Presentación	7	Los exilios en México
Vladimiro Rivas Iturralde Universidad Autónoma Metropolitana D.H. Lawrence en México: la inverosímil transformación del hombre en mito	17	
Eduardo Mateo Gambarte Universidad Nacional Autónoma de México Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos	29	
José Francisco Conde Ortega Universidad Autónoma Metropolitana Max Aub y Joaquina Rodríguez Plaza: el crimen imperfecto	63	
Bernard Sicot Universidad Paris Nanterre El vínculo francés de los poetas hispanomexicanos: Jomi García Ascot	73	
Gerardo Vega Sánchez Universidad Nacional Autónoma de México Una revisita a <i>Canciones de vela</i> , de Luis Rius	89	
Enrique López Aguilar Universidad Autónoma Metropolitana Aproximación biográfica y fuentes para el estudio de la obra poética de César Rodríguez Chicharro	105	
Federico Patán Universidad Nacional Autónoma de México Calles y avenidas	127	

	147	Angelina Muñiz-Huberman Universidad Nacional Autónoma de México Seudomemorias: las edades de un exilio
Historia e Historiografía	157	Patricia Montoya Rivero Universidad Nacional Autónoma de México La Guerra de Reforma en México, ¿una guerra de religión?
Literatura y Lingüística	169	Adriana Azucena Rodríguez Universidad Autónoma de la Ciudad de México La huella del cuento en <i>Pedro Páramo</i>
Cultura y Estudios culturales	181	Beatriz Aracil Universidad de Alicante Festejando la Inmaculada Concepción: Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo xvii novohispano
Educación y comunicación	199	Marcela Suárez Escobar/Carlos Humberto Durand Alcántara Universidad Autónoma Metropolitana De la feminización y sexualización de la violencia al feminicidio. Medios escritos y violencia
Mirada crítica	207	Olivier Mongin y Jean-Louis Schelgel Traducción del francés Norma Durán R. A. Universidad Autónoma Metropolitana ¿Cómo reabrir futuros?Entrevista a François Hartog
	217	Teresita Quiroz Ávila Universidad Autónoma Metropolitana ¿Desde quién y desde dónde se cuenta la historia?
	227	Colaboradores
	231	Quienes somos
	233	Reglas de funcionamiento
	237	Debate. Actividades y publicaciones

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR*

Presentación Los exilios en México

Los actos migratorios son inherentes a la naturaleza humana. Pueden suponerse escasos los grupos que, no obstante su amor a la tierra, hayan dejado de moverse de un lugar a otro: incluso para la pequeña ronda migratoria de connotaciones agrícolas (roza, tumba y quema), las comunidades se desplazan dentro de pequeñas o grandes áreas geográficas en búsqueda de otras tierras fértiles, agua, alimentos, mejores condiciones climáticas hasta que, al cabo de siete años, regresan al primer lugar donde sembraron... Si hasta del Paraíso tuvieron que emigrar Adán y Eva, como señala Manuel Durán¹, ¿cómo no suponer la salida de tierras más agrestes, menos benditas? ¿Cómo no desear salir de Medio Oriente si la atmósfera circundante es de permanente agresión? ¿De Europa durante la persecución nazi? ¿De la URSS durante las purgas? ¿De España durante la guerra civil? ¿De Estados Unidos durante la intolerancia macartista? Ade-

más de los cataclismos naturales y la búsqueda de mejores oportunidades económicas, así como de la falta de un entorno más tolerante y "democrático" (por no decir *afín* a las aspiraciones individuales), son la guerra, la falta de condiciones de sobrevivencia y los estados violentos y dictatoriales, algunas de las causas por las que muchas personas deciden abandonar su patria para buscar mejores destinos, no obstante la añoranza y el desarraigo. Sin embargo, las muchas palabras existentes en español para designar a los desplazamientos humanos, también matizan las razones y maneras de estos. Trataré de exponer los sentidos más usuales de ese campo semántico.

Para Covarrubias, en segunda acepción, "*desterrarse* uno es dejar de su voluntad su tierra para no volver más a ella" y "*desterrado*, el echado de la patria", donde el autor distingue con agudeza la diferencia semántica, dentro del verbo '*desterrar*', cuando se produce desde la cláusula cuasirrefleja, o desde un verboide en participio. Refiriéndose a la costumbre ateniense del ostracismo, comenta Covarrubias: "[...] Y esto fue ocasión de que echasen de sí [los atenienses] los más

* Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco.
alapizz000@gmail.com

¹ Cf. Manuel Durán, "Del exilio como forma de vida", p. 501.

valerosos y más prudentes y sabios, por el miedo que dellos concebían”². Aunque, para el ostracismo, aclara Manuel Durán:

Una forma de exilio –limitada a una persona, un individuo– destaca en la historia de la Grecia antigua, y en especial en el siglo v y la época de Pericles [...]. Los ciudadanos que habían manejado las naves que derrotaron a los persas [en la batalla de Salamina] se sienten importantes, indispensables. Votan con frecuencia, y hacen pesar su voluntad. Si algún líder les desagrada, votan su destierro: es el ostracismo, nombre derivado de las conchas negras, *ostrakos*, con que se decidía un voto negativo. Las consecuencias son a la vez positivas y negativas. Algunos hombres ilustres sufren un exilio injusto³.

Sin embargo, *destierro* y *ostracismo* tienen connotaciones un tanto alejadas de la palabra *exilio*, pues ambas sugieren actos de terceros por los cuales se decide que una persona o grupo de personas salga de un lugar (aunque *ostracismo* está mejor relacionada con el hecho individual), por tratarse de un decreto o juicio políticos. En tal sentido, la salida de los judíos y los árabes de España en 1492, como grupos étnicos y sociales, parece más cercana del sentido de *destierro*, pues un Real Decreto de los Reyes Católicos, del 31 de marzo de 1492, les impuso esa expulsión, y lo mismo puede decirse de la salida de los jesuitas de todo territorio español durante la segunda mitad del siglo XVIII. En términos individuales, algo semejante puede

decirse de la expulsión de Dante, de Florencia, con motivo de los conflictos entre güelfos y gibelinos, o el de Trotsky, por sus conflictos con Stalin: ostracismo. A propósito de los momentos españoles mencionados, puede decirse lo mismo que Ángel González ha expresado respecto a los efectos de la guerra civil en la España moderna:

Para la cultura española, tal vez la consecuencia más grave de la guerra civil no fue haber dejado el país escindido, enfrentado en dos mitades difícilmente conciliables, sino el carácter fragmentario, incompleto, que a partir de 1939 se advierte en todas sus manifestaciones. Lo que comienza a vivir, o a resucitar, en España al fin de la contienda no es un país, sino el resto de un país. El exilio deja a España sin una parte importante de sí misma.⁴

La palabra *exilio* aparece en español desde Gonzalo de Berceo (*San Millán*, 34), aunque Covarrubias no la registra en su diccionario y el de *Autoridades* la considera en desuso. Desde 1939 volvió a ponerse en circulación por influencia del catalán *exili* y del francés *exil*. La palabra proviene del latín *exsiliūm*, ‘destierro’, derivado de *exsilire*, ‘saltar afuera’⁵. Una palabra cercana en la forma, pero más allegada al hecho migratorio, es el de éxodo. Para el *Diccionario de la lengua española*, de la RAE, en su edición de 1970, significa, en segunda acepción, “Emigración de un pueblo o de

² Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana o española*. s.v. *desterrar*.

³ Durán, *op. cit.*, p. 500.

⁴ Ángel González, «Prólogo» a *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 15.

⁵ Cf. Joan Corominas y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. V, s. v. *salir*.

una muchedumbre de personas"⁶, si bien Moliner matiza el uso con la afirmación "Marcha de un pueblo o de un grupo de gente en busca de sitio donde establecerse"⁷. En tal sentido, aunque la palabra éxodo sufra de abusos, estrictamente está más relacionada con los movimientos nómádicos en busca de mejores tierras o condiciones de vida (trastornos ocasionados, a veces, por invasiones de otros grupos), como ocurrió con el pueblo armenio en el siglo XI, después de la invasión de los turcos seléucidas. Resulta forzado imaginar que el éxodo relatado en el *Antiguo Testamento* o el de los armenios sea un exilio, aunque en ambos casos se presente la situación de 'saltar afuera', pues en el exilio no es todo un pueblo el que emigra, sino sólo una porción de éste, definida por estratos culturales, políticos, sociales o raciales.

Finalmente, para Moliner, *migración* es la "acción de trasladarse una raza o un pueblo de un lugar a otro, o de extenderse desde su primitivo emplazamiento"⁸, como es el caso de los "espaldas mojadas" que cruzan la frontera con Estados Unidos, provenientes de casi toda la América Hispánica, para mejorar sus condiciones de vida desde un punto de vista socio-económico. Así, todo exilio y destierro son, en primera instancia, una migración, aunque las causas que los producen son las que modifican no sólo el sentido de las palabras, sino los matices de ese desplazamiento. Para el caso de los exiliados republicanos, las razones de la salida de España

son sobradamente conocidas: la derrota de la República obligó a salir de la Patria a quienes la habían defendido de los franquistas, no sólo por haber perdido la guerra, sino por la cruel ferocidad de los insurrectos, que ganaron la guerra gracias al apoyo de la Alemania nazi y la Italia fascista, a la impasibilidad de Inglaterra y Francia, y al escaso apoyo que la Unión Soviética dio a la República. Así, los españoles adultos que salen de España en ese momento inician una emigración cuya condición peculiar es la del exilio, es decir, saltan afuera de su tierra para buscar mejores condiciones de sobrevivencia, pero con la esperanza de regresar pronto, en cuanto se produzca "la caída del tirano". En ese salto hacia América y otros territorios, casi todos los adultos fueron acompañados por sus hijos, quienes no decidieron esa migración, pero la padecieron en carne propia, aunque en proporciones distintas, pues unos contaban con más de doce años y otros apenas con uno o dos.

Para el caso de aquellos exiliados que llegaron a México, la relativa semejanza de lengua y costumbres provocó que el cambio de país se atemperara un poco, no obstante las obvias diferencias entre las idiosincrasias española y mexicana, pero

La suma de todo es la falta de una auténtica impresión de *destierro* en los refugiados adaptados; la presencia en ellos de una impresión como la de haberse trasladado de una tierra española a otra, que más bien debiera llamarse, por ende, impresión de *trastierro*⁹.

⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s. v. *éxodo*.

⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, vol. 1, s. v. *éxodo*.

⁸ *Ibid.*, vol. 2, s. v. *migración*.

⁹ José Gaos, "Los 'transterrados' españoles de la filosofía en México", en *Filosofía y Letras*, oct.-dic. de 1946, núm. 36, *apud* Susana Rivera, *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*, p. 14.

Como dice Arturo Souto, el neologismo *transterrado*, propuesto por José Gaos y de fuerte raíz unamuniana¹⁰, supone la peculiar condición del exilio español en México. Su composición etimológica equivale a 'pasar de una tierra a otra' o 'cambiar a una persona de una tierra a otra', atenuación del salto implicado en la palabra *exilio*, y de la brutalidad de ser echado, sentido que conlleva la palabra *destierro*. También por razones etimológicas, resulta preferible la forma *transtierro* y no la simplificación *trastierro*, que sugiere la idea de 'tierra de atrás' o 'patio trasero'.

Sin embargo, contra la aportación de Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez prefiere los términos *aterrado* (sin tierra) o, simplemente, *desterrado*, para lo cual aduce las muy buenas razones de que el exiliado no eligió salir de su Patria, sino que lo hizo forzosamente, aunque insisto en que el desterrado es alguien a quien se le ordena que salga del país, es el expulsado; en el caso del "Caudillo", éste nunca mostró mayor interés en *desterrar* a sus adversarios políticos e ideológicos, por estar mucho más afanado en *enterrarlos*:

El exiliado se ha quedado sin tierra; sin su propia tierra, porque se vio forzado a abandonarla. Es sencillamente un desterrado. Y lo es porque su exilio no es un trans-tierro o el trasplante de una tierra a otra, que vendría a ser simplemente la prolongación o el rescate de la que ha perdido. No es, por tanto, un trans-terrado.¹¹

Tal vez, por causa de la proliferación de esa peste llamada "lenguaje políticamen-

te correcto", ha ocurrido que, para algunos comentaristas y académicos, la palabra *transtierro* se ha convertido en moneda de uso indiferenciado, pues se emplea indiscriminadamente como sinónimo de todo exilio, éxodo o migración, lo cual contradice lo razonado por Gaos y supone reduccionismos y facilismos conceptuales que sólo muestran una pachorra crítica cuyo resultado final es la confusión. Ejemplo de esto, entre otros, sería el del libro de John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los hermanos Mayo*¹², donde el concepto de transterramiento se emplea como equivalente del de emigración por motivos económicos, para el caso de los braceros fotografiados por los hermanos Mayo desde los años cuarenta del siglo pasado, aprovechando el hecho de que los estudios fotográficos de los Mayo, en efecto, pudieran incluirse en una idea imprecisa de transterramiento.

Como un ejemplo de las diferencias entre migración y exilio, baste señalar, en el mismo período de la llegada de los republicanos a México, el choque existente entre los españoles que ya vivían en México desde antes de la Guerra Civil y los recién llegados. Las diferencias entre *transterrados* y *gachupines* es que estos tenían una educación formal prácticamente nula y presumían de eso, para acentuar el hecho de haber triunfado en otra tierra por sus propios méritos; emigraron por razones familiares y socio-económicas, para hacer dinero, y con una escasa tradición personal casi siempre limitada a recuerdos familiares y del terruño. En cambio, los transterrados contaban con una elevada e importante preparación profesional, se

¹⁰ Cf. Arturo Souto, "Letras", pp. 364-365.

¹¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México...*, p. 84.

¹² Cf. John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los hermanos Mayo*, 105 pp.

exiliaron por razones políticas y para salvar la vida, no buscaban hacer dinero sino actuar respetuosamente, como si fueran nativos de México, y casi todos tenían raigambres profundas en la España republicana¹³. Los refugiados casi no tuvieron otra opción, después de la derrota, sino la de salir de España; los gachupines, en cambio, al igual que los mexicanos retratados por los hermanos Mayo, salieron de sus respectivos países para mejorar sus expectativas económicas y, en última instancia, nada les impedía volver a vivir a su país de origen (aunque, en muchos casos, no haya ocurrido así).

Se dice que México ha sido, tradicionalmente, un país hospitalario. Sin comparación con el *melting pot* desarrollado por Estados Unidos y Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX, proyecto que suponía un proceso de puertas abiertas hacia las migraciones europeas que se consideraban necesarias para poblar eugénicamente los territorios del norte y sur de América, México tendió a ser tolerante con los proyectos migratorios que incidieron en su territorio entre los siglos XIX y XX: ya fuera porque México era un lugar de paso para “dar el brinco” a los Estados Unidos, o porque el destino final fuera México, llegaron a este país emigraciones provenientes de China y Líbano; durante los años de la posrevolución mexicana, fue notoria la de españoles empobrecidos que venían a “hacer la América” en un lugar donde se hablaba la misma lengua y, no obstante las rencillas de los mexicanos contra los “gachupines”, panaderos, abarroteros, restauranteros y papeleros hicie-

ron fortuna en tanto que ofrecían productos o servicios inaccesibles antes de ellos. Cabe insistir en que esos “gachupines” solían ser incultos y no siempre se mostraban muy deseosos de interactuar con la población nativa, lo cual se manifestó en la aparición de conceptos como “la colonia española”, “los restaurantes españoles”, “los cafés de españoles”... Muchos de ellos usaban boina, fumaban puro y trataban con displicencia a sus clientes mexicanos, remarcando el ceceo. Casi todos se convirtieron en prósperos negociantes. Para no perder el sabor del país, esos gachupines fundaron lugares como el Círculo Vasco, el Orfeo Catalá, el Club Asturiano y el Casino Español, más todas las identidades imaginables representadas en un lugar para comer “a la española”, no sólo en la Ciudad de México, sino en las principales de los estados.

Este no es el lugar para reflexiones acerca de los invencibles “tacos al pastor” ni los “tacos árabes”, que involucran la presencia libanesa en México. Sí lo es, para la llegada a México, de la emigración exiliar derivada de la guerra civil española: entre 1936-1942, los republicanos sobrevivientes de la masacre fascista pudieron viajar a América, de una manera muy distinta a como lo hicieron los *gachupines*. Entre los exiliados había científicos, filólogos, obreros especializados, empresarios, escritores, docentes, editores, artistas, médicos y profesionistas que, al llegar México, inyectaron una modernidad inesperada, incluso para la generosidad del presidente Lázaro Cárdenas.

Que entre “gachupines” y “refugiados” no existió una necesaria declaración de guerra en México, no obstante el conservadurismo de los *gachupines*, el testimonio de Enrique de Rivas respecto a los

¹³ Cf. José Antonio Matezans, “La dinámica del exilio”, pp. 165-167.

afamados “Mazapanes Toledo” es revelador: un gachupín, dueño de una panadería en la calle de Ámsterdam, en la colonia Condesa, aceptó promover los dulces ofrecidos por un republicano. Se trataba de los famosos mazapanes españoles. Ante el éxito entre mexicanos y españoles, el propietario ofreció compartir un lugar en la cocina para preparar los mazapanes. Después, ofreció repartir una parte del changarro para que la panadería saliera de un lado y los mazapanes, por el otro. Aunque Enrique de Rivas vive en Italia, su familia mexicana es propietaria de la marca “Toledo”, que en sus orígenes entremezcla un buen acuerdo de dos orígenes migratorios, así hubieran sido del mismo país de origen.

Desde el siglo xix, sobre todo, México ha recibido la visita de incontables viajeros, como la de Alexander von Humboldt (1803-1804), quien produjo la primera obra sistemática acerca de la Nueva España. Más adelante, también llegaron a México los ingleses Charles Joseph Latrobe (1834) y Frances Erskine Inglis, mejor conocida como Madame Calderón de la Barca (1839-1841); y los estadounidenses Brantz Mayer (1841-1842), George Wilkins Kendall (1841), Waddy Thompson (1842), Albert Guillian (1843-1844), Benjamin Norman (1844) y George F. Ruxton (1846-1847). Todos ellos produjeron distintas crónicas relacionadas con México y, cabe decirlo, casi todas sirvieron como documentación estratégica para el gobierno de los Estados Unidos que, desde principios del siglo xix, preparaba una guerra anexionista contra su vecino del sur¹⁴.

Así fue que, además de la inmigración española, no debe olvidarse la llegada a México, entre los años veinte y cuarenta del siglo pasado, de artistas, intelectuales y políticos como D. H. Lawrence (1922, 1923), Edward Weston (1923-1926), Tina Modotti (1923-1930, 1940-1942), Julio Antonio Mella (1928-1929), Antonin Artaud (1936), Malcolm Lowry (1936-1939), León Trotsky (1937-1941), André Breton (1938), Graham Greene (1938), Leonora Carrington (1942-2011)... entre los más destacados de una lista muy grande que no pretende ser exhaustiva.

En esta breve enumeración del siglo xx, cabe distinguir entre los viajeros (Lawrence, Weston, Artaud, Lowry, Breton y Greene), quienes nunca pretendieron establecerse definitivamente en México, no obstante sus respectivas pretensiones de descubrir las indeterminadas maravillas, o los manifestos defectos percibidos en un país americano todavía considerado “exótico”; entre los activistas políticos de izquierda (Modotti y Mella), que cambiaron de país inspirados en la ideología internacional del momento y buscaron (in) cumplir con los proyectos del Partido Comunista Mexicano relacionados con las directrices del mismo partido matricial en la URSS estalinista; entre una figura como la de Trotsky, un desterrado al que la generosidad de Lázaro Cárdenas le permitió arribar a México, como “asilado político”: Trotsky no eligió este país por voluntad propia sino bajo la desesperación de que ningún otro deseaba acogerlo como asilado debido a las turbulencias políticas e ideológicas de la primera mitad del siglo xx; y, finalmente, entre Leonora Carrington (dueña de una biografía extraordinariamente azarosa), quien huyó de Europa casándose con Rubén Salazar Ma-

¹⁴Cf. Begoña Arteta, *Destino manifesto: viajeros an-glosajones en México (1830-1840)*, pp. 11-21.

llén, previo acuerdo de divorcio en cuanto la pareja llegara a México, durante los difíciles momentos de la segunda guerra mundial: en este país de adopción se quedó hasta el día de su muerte y vivió en Cuernavaca como si hubiera querido heredar las obsesiones literarias de Lowry.

Desde la perspectiva de los viajeros, Vladimiro Rivas Iturralde se detiene en la estancia de D. H. Lawrence en México en 1923 y analiza lo que el encuentro con la sociedad mexicana produjo en el autor inglés, particularmente en su lectura del mundo del campo y la cultura prehispánica. El análisis de *La serpiente emplumada*, novela que fue fruto de ese encuentro, le permite a Rivas Iturralde el rescate de sus aciertos literarios, que conviven con la lectura un tanto equívoca de Lawrence acerca de México y lo lleva a cometer la inverosímil transformación de personajes humanos en personajes míticos, lejos de los mejores aciertos de novelas como *El amante de lady Chatterley*.

Contextualizar la manera como los escritores españoles exiliados, particularmente los del grupo hispanomexicano, fueron pasando de su condición de autores "refugiados" a la de autores "mexicanos" (es decir, a los que ya se considera parte de la tradición literaria de México, no de España ni de un limbo llamado "exilio") es lo que Eduardo Mateo Gambarte acomete con un ensayo cuya amplitud panorámica permite comprender la complejidad del hecho exiliar. En su trabajo se aprecia la manera como los hijos de los refugiados fueron integrándose a la cultura local hasta el punto de llegar a convertirse en un grupo peculiar de la Generación Mexicana del Medio Siglo.

Max Aub y Joaquina Rodríguez Plaza son nombres que resuenan en dos segmentos distintos del exilio republicano en México: Aub influyó en un sector importante del grupo hispanomexicano (Emilio Prados sería su contraparte) y la escritora y académica, Joaquina Rodríguez, nunca disimuló su condición hispanomexicana. José Francisco Conde Ortega revisa y analiza los crímenes literarios acometidos por Max Aub, punzantes divertimentos de narrativa breve, y las secuelas escritas por Rodríguez Plaza, cuyos crímenes para la asistencia pública sugieren que los "divertimentos" debieran ser considerados, dentro de su brevedad, asuntos literarios de mayor envergadura.

José Miguel García Ascot, cineasta, poeta y narrador perteneciente al grupo hispanomexicano tuvo un sitio peculiar dentro del mismo: nació en Túnez y, gracias al cargo diplomático de su padre, viajó por Europa y el norte de África antes del exilio. El "José Miguel" transformado en "Jomí" (según declaración de Carlos Blanco Aguinaga) es cortesía de la madre del poeta. Bernard Sicot, crítico, analista y académico francés especializado en el tema del exilio, analiza y expone las fuentes francesas de Jomí (opto por la ortografía de Sicot): la lengua misma y la pléyade de pensadores, autores y artistas que, de una u otra manera, influyeron en el pensamiento de García Ascot.

La obra literaria de Luis Rius no fue tan extensa como la de Tomás Segovia o la de Gerardo Deniz, pero ocupa (sobre todo la poética) un lugar extraño: para el oído mexicano, sus versos suenan no sólo españoles, sino claramente relacionados con el romancero; para los oídos españoles, suenan a poesía un poco anacrónica,

y nada de eso ocurre en detrimento de su calidad. Gerardo Vega Sánchez ofrece el análisis literario de uno de los poemarios centrales en la obra del hispanomexicano Luis Rius, poeta y carismático académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: una nueva visita a sus *Canciones de vela*.

Otro profesor carismático de la misma Facultad unamera, pero de distinto temperamento, fue César Rodríguez Chicharro, poeta, investigador de la literatura mexicana de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, cervantista. Toda aproximación biográfica tenderá a la incompletud y será resultado de la experiencia del “narrador testigo”. Sinrazones del entorno de un autor que ya murió y no vale la pena detallar aquí, han hecho imposible recoger su obra poética para publicarla debidamente. Enrique López Aguilar propone una lectura biográfica y las fuentes para estudiar a Rodríguez Chicharro, último intento del investigador para acercarse a la obra de este polígrafo.

El de las “memorias” es un género casi naturalmente relacionado con los sentimientos de pérdida derivados de guerras, desastres, violencia y transformaciones súbitas del destino personal: es un intento por rescatar el Paraíso de manos de la calamidad. A Federico Patán no le es ajeno el género memorístico en tanto que ya ha escrito dos versiones de sus recuerdos. “Calles y avenidas” es el inicio de la segunda parte de sus memorias, libro en proceso aún sin título y continuación de *Una infancia llamada exilio*; conozco un hermoso capítulo dedicado a Carmen, musa sempiterna del autor, que imagino se ubicará en algún punto de la continuación de *Una infancia...*

Angelina Muñiz-Huberman, por su fecha de nacimiento, no vivió directamente la experiencia de la guerra, pero ésta dejó en su infancia huellas inevitables. Sus primeras memorias son cubanas, no españolas. Las siguientes, son mexicanas. ¿Será por eso que inventó las seudomemorias? Con “Seudomemorias: las edades de un exilio”, un tanto proustianamente, la autora propone una metarreflexión acerca de la seudomemoria, concepto originario de su serie de seudomemorias en la que disfraza y expone su experiencia exiliar. El pasado como un sueño, el presente como pesadilla, el recuerdo (im)preciso, la invención, la transformación: ¿qué tan confiable es la memoria?

Biblio-hemerografía

- Arteta, Begoña (1989). *Destino manifesto: viajeros anglosajones en México (1830-1840)*. México: UAM-A/Gernika. (Ensayos, 23)
- Corominas, Joan y José A. Pascual (1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. VI vols. Madrid: Gredos. (Biblioteca románica hispánica, Diccionarios 2-7)
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995). *Tesoro de la lengua española o castellana*. 2ª. ed. corr. Ed. de Felipe R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero. Madrid: Castalia. (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 7)
- Durán, Manuel (2004). “Del exilio como forma de vida”, en *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*. México: FCE. (Tierra firme)
- Matesanz, José Antonio (1983). “La dinámica del exilio”, en *El exilio español*

- en México. 1939-1982*. México: FCE/Salvat.
- Moliner, María (1999). *Diccionario de uso del español*. 2 vols. 2ª. ed. Madrid: Gredos.
- Mraz, John y Jaime Vélez Sorrey (2005). *Trasterrados: braceros vistos por los hermanos Mayo*. México: AGN/UAM.
- Real Academia Española (1970). *Diccionario de la lengua española*. 19ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rius, Luis (1998) *Cuestión de amor y otros poemas*. Pról. de Ángel González, est. de José Paulino. Cuenca: Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha. (Humanidades, 24)
- Rivera, Susana (1990). *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión. (Poesía Hiperión)
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1990). *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México: Grijalbo.
- Souto Alabarce, Arturo (1983). "Letras", en *El exilio español en México. 1939-1982*. México: FCE/Salvat.



D.H. Lawrence en México: la inverosímil transformación del hombre en mito

D.H. Lawrence in Mexico: The Unbelievable Transformation of a Man in a Myth

Resumen

Casi todos, por no decir la totalidad, de los artículos y ensayos acerca de D.H. Lawrence y su presencia en México se han concentrado en los aspectos ideológicos, éticos, políticos, religiosos, míticos, visibles en las páginas que el escritor inglés dedicó a este país. Lawrence planteó en su novela *La serpiente emplumada* el tema de la transformación del hombre en mito y lo hizo de una manera inverosímil. Este artículo afronta la novela desde un punto de vista estrictamente literario, examina el problema de la inverosimilitud y atribuye a este carácter su fracaso artístico.

Palabras clave: D. H. Lawrence, México, novela, *La serpiente emplumada*, hombre, mito, enfoque literario, inverosimilitud, fracaso artístico

Abstract

Most of the articles and essays about D.H. Lawrence and his presence in Mexico have focused in the ideological, ethical, political, religious, and mythical features. Lawrence wrote in his novel *La serpiente emplumada* about the transformation of man in myth, but did it in an improbable way. This article faces the novel in a strictly literary point of view. It examines the problem of improbability, considering it the reason of Lawrence's artistic failure.

Key words: D.H. Lawrence, Mexico, novel, *The Plumed Serpent*, man, myth, literary point of view, improbability, artistic failure

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 17-28

Fecha de recepción 20/04/17 > Fecha de aceptación 12/11/17

vladimiro@prodigy.net.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

"Mexico has a certain mystery of beauty for me, as if the gods were here"

(Lawrence, *Collected Letters*,
17 October, 1923)

Como muchos escritores británicos –Joseph Conrad, Malcolm Lowry, Graham Greene–, David Herbert Lawrence (1885-1930) fue un viajero incansable. Hizo su primer viaje a México con su esposa Frieda von Richthofen en diciembre de 1922. El país tenía entonces trece millones de habitantes. (Lawrence, 1985, cap. III, p. 52) El 24 de marzo de 1923 llegó, por segunda vez, proveniente de Taos, New Mexico, a la capital, y luego se instaló en Chapala, Jalisco, a orillas del lago, donde empezó a escribir la primera versión de la novela *Quetzalcóatl*. Por disposición de los editores cambió el título a *La serpiente emplumada*, y la voluminosa novela apareció en 1926. No sería, por cierto, el único texto de Lawrence sobre México: están sus cartas, sus novelas cortas *The Woman Who Rode Away* (*La mujer que se fue a caballo*, 1925), *St. Mawr* (1925), sus ensayos de *Mornings in Mexico*. Pero *La serpiente emplumada* es su texto más rico, completo y orgánico, y tema de estas reflexiones.

Lawrence vino a México con la intención de "fundar una comunidad de hombres libres, desasidos de la racionalidad mecanicista que infestaba Europa, capaces de vivir plenamente todas las instancias intelectuales, afectivas y libidinales que la estrecha moral occidental imposibilitaba (y cuyos inquisidores, en Inglaterra, habían prohibido la publicación de su novela)" (Pereira, 2013). Pero, aunque Lawrence invitó a sus amigos de Inglaterra y Estados Unidos a venir para conformar

esa comunidad, nadie acudió, nadie quiso abandonar la vida segura y cómoda en que se habían instalado. Solo, con su esposa y una amiga, se instaló a orillas del lago de Chapala, en Jalisco, donde escribió en dos meses el primer borrador de su novela. Los más agudos comentaristas de las motivaciones de Lawrence para venir a México concluyeron que, en fin de cuentas, el escritor vino a buscarse a sí mismo.

En 1991 se lamentaba Octavio Paz de que ningún crítico mexicano hubiera dedicado un estudio serio a la producción mexicana de Lawrence (Paz, 1991, p. 27). He revisado casi toda la bibliografía y hemerografía mexicana acerca de *La serpiente emplumada* y he encontrado lagunas en la apreciación. Casi todos los comentaristas –Paz incluido– se han limitado a describir y discutir el andamiaje filosófico, moral, político, que soporta su edificio literario. Algunos –Eloy Urroz, por ejemplo– han hecho comentarios laudatorios para una novela que no los merece, y quienes han pensado lo contrario no nos han dado razones satisfactorias y atrevidas –desde el punto de vista estrictamente narrativo– para explicar su fracaso como novela, particularmente la que considero determinante: la inverosimilitud. Ni siquiera el escrupuloso artículo de Armando Pereira arriba citado aborda el tema de esta novela desde el punto de vista estructural y estilístico. Advierto que, aunque trataré de centrarme en los motivos literarios de este fracaso, es inevitable que un escritor como Lawrence me seguirá provocando reflexiones y discusiones acerca de sus ideas.

No es casual el encuentro de tres fenómenos en un solo punto: Chapala es uno de los lugares donde estallará el movimiento cristero; en Chapala reside Law-

rence algo más de un año, hasta poco antes del inicio de la rebelión; en Chapala el escritor sitúa la acción central de la novela. Su escritura y acción coinciden, pues, con las represiones anticatólicas ejercidas en todo el país bajo el gobierno de Plutarco Elías Calles y, particularmente –con radicalismo y ferocidad– en Tabasco, bajo el gobernador Tomás Garrido Canabal (1890-1943), quien gobernó el Estado en tres periodos no sucesivos, entre 1919 y 1934. Estas acciones inspiraron, como a Graham Greene *El poder y la gloria*, no sólo el clima de *La serpiente emplumada* sino muchos de sus episodios significativos. El Presidente Plutarco Elías Calles, por ejemplo, es aludido en la novela bajo el nombre de Sócrates Tomás Montes, y uno de los personajes centrales, Ramón Carrasco, es amigo suyo.

Lawrence fue amigo del multifacético caricaturista Miguel Covarrubias, por quien conoció a los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco, cuyos frescos le disgustaron por su didactismo y estridencia. Sus visitas a Teotihuacán, Puebla, Orizaba y Atlixco; sus lecturas de los cronistas de la conquista; sus contactos con el poeta estridentista Luis Quintanilla y el antropólogo Manuel Gamio –a quien nunca trató en persona pero admiró por su descubrimiento de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán–, y su admiración por la figura de José Vasconcelos, determinaron la concepción de *La serpiente emplumada*. De todos ellos obtuvo los conocimientos de la antigua cultura azteca, particularmente del regreso de los dioses, que tantas religiones anuncian (Gunn, 1977, pp. 154-156).

En un agudo artículo, Enrique Krauze señala que mientras escritores varones como Lawrence, Lowry o Greene dieron tes-

timonio del México subterráneo y sombrío, las escritoras como Madame Calderón de la Barca, Rosa King, Sybille Bedford o Rebecca West supieron ver su lado amable y luminoso (Krauze, 2015). Para Lowry, México fue un paradójico infierno, en parte, por lo que aquí encontró –un país bronco, bárbaro e ininteligible– pero también porque se sentía, por su propia índole, un intruso y un condenado en este mundo. Para Lawrence la experiencia mexicana fue un pretexto más para exponer, por contraste, su desprecio por el industrialismo y la producción en serie que destruyen la personalidad, y descubrir, a través de la resurrección del mito –aunque de un modo erróneo, como se verá– que en México el ser humano puede trascender su propia condición y transformarse en algo más de lo que es.

Aunque la novela está narrada en tercera persona, es evidente que las opiniones personales vertidas en ella se desplazan hacia Kate Leslie, la irlandesa protagonista de la novela, para que sea ella quien las emita. Ella se convierte en portavoz de las ideas de Lawrence acerca de México y la vida. Emitir opiniones desde el narrador significa inmiscuirse en la novela y hacer de ella una suerte de ensayo. Pero Lawrence pretendía, además de emitir opiniones, mantenerse fiel a la ficción. Optó entonces por verterlas desde su protagonista femenino: desplazó sus puntos de vista personales hacia Kate, su *alter ego* en la novela. Sin embargo, el recurso no funciona porque la visión y el lenguaje inconfundiblemente masculinos y aun misóginos de Lawrence no resultan verosímiles en una irlandesa liberada como Kate, ni en ninguna otra mujer. No escuchamos en la novela la voz de Kate, sino la voz de Lawrence.

Como muchos rebeldes, Lawrence era un profeta y un confuso teórico. Su confusión radica en su irreprimible tendencia a magnificar y mixtificar: guiado por la pasión, muy poco de lo que afirma está matizado por la razón. Con mucha frecuencia sus ideas se convierten en exclamaciones. Odiaba el industrialismo europeo y norteamericano y buscó una alternativa vital en culturas primitivas –como la mexicana de entonces– o en la marginalidad a lo Henry Thoreau –vivió en Taos en un ascetismo casi medieval–. La rebeldía fue en él más poderosa que la lucidez para resolver sus conflictos. En *La serpiente emplumada* propuso, como solución a la decadencia de Occidente –de la que fue la Primera Guerra Mundial una prueba irrefutable– una nueva teocracia militar, autoritaria, violenta y jerárquica. Le fascinaron, en su visita a México, su denso repudio al espíritu moderno, por una parte, y, por otra, la civilización, no del todo perdida, de los aztecas –la cultura de la sangre, la cultura de la muerte, pero también de la vida cíclica–. Lawrence odiaba el puritanismo anglosajón y buscó en el freudismo y la liberación de los instintos sexuales una respuesta a esa represión. Se convirtió entonces en el predicador de una nueva ética: la de la liberación del instinto, un poco a la manera de Friedrich Nietzsche, a quien, por cierto, había leído con fervor. México fue para él un campo de expansión de esta nueva ética, fundada en el culto de la sangre, que proviene de un politeísmo que lucha por renacer.

El tema de *La serpiente emplumada* es la transformación del hombre en mito o, mejor, la autoproclamación del hombre en mito. El núcleo argumental e ideológico, la muerte social y sepultura del dios cristiano y su sustitución por los anti-

guos dioses aztecas, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Esta embestida contra el catolicismo mexicano coincide con la del gobierno de Calles, que provocó, en Jalisco y el Bajío, la guerra cristera. Sólo que esos dos hechos capitales de la novela –muerte de Cristo y transfiguración en Quetzalcóatl– se presentan de manera ingenua e inverosímil. Nadie, en su sano juicio, puede tomarse en serio que dos mexicanos –dos seres humanos, a secas–, el historiador y arqueólogo Ramón Carrasco y su amigo, el general mestizo Cipriano Viedma, conduzcan a un pueblo indígena que sumisamente les obedece, a la incineración de los símbolos católicos en Sayula, Jalisco, y luego acaben declarándose a sí mismos, respectivamente, como el Viviente Quetzalcóatl y el rojo Huitzilopochtli. Nadie puede creer que una sociedad indígena, atada a los rituales católicos desde hace siglos, decida súbitamente, en un singular Auto de Fe, romper con esa tradición y sustituirla por los himnos a Quetzalcóatl y la veneración a dos individuos que se hacen pasar por los antiguos dioses. Nadie puede creer que de la noche a la mañana se reinvente una antigua religión local y se la imponga en un mundo moderno. Es una inverosimilitud, una locura, una simulación y una impostura y, en el mejor de los casos, una mascarada. Como esos niños que adoptan en un juego la personalidad de un superhéroe con la simple frase mágica de “Soy Batman” y “Soy Robin”, los dos amigos se apropian de los nombres de las deidades aztecas a través de su declaración de que lo son y de la escritura de himnos a Quetzalcóatl que el pueblo repite o canta. Así habló Zaratustra - Así habló Quetzalcóatl - Así habló Lawrence.

Lawrence nos ha enfrentado, entonces, al problema estético de la verosimilitud, sustantivo proveniente del latín “vero”, que significa “verdadero” (Corominas, 1991). No existe una figura retórica perfectamente delimitada que designe y distinga la verosimilitud puesto que es una noción subjetiva, resultante de un intercambio entre el texto y el lector. Helena Beristáin la define como la “ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra de arte. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura con las convenciones características de un género en una época, sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística” (Beristáin, 1985, pp. 491-492). La verdad, en literatura es, *grosso modo*, el conjunto de medios literarios y fines que vuelven *creíble* una obra arte y conducen a lo que denominamos “fe poética”. Samuel Taylor Coleridge definió para siempre —partiendo de Aristóteles— la “fe poética”: “that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (“esa voluntaria y momentánea suspensión de la incredulidad, que constituye la fe poética”) (Coleridge, 1951, p. 264). Es decir, la primera condición de todo arte verdadero es que suspenda nuestra incredulidad, que nuestras facultades críticas depongan sus armas ante el poder de la obra de arte, sea ésta literaria, plástica o musical. El punto es que *creamos* en el mundo que la obra de arte nos propone, que creamos en el artista. Podrá ser realista o fantástico, pero si el escritor tiene el poder persuasivo de un artista, le crearemos, nos rendiremos ante su lenguaje, ante su mundo. Virginia Woolf lo expresa así:

En la narrativa inglesa hay cierto número de escritores que satisfacen nuestras ansias de creer, como Defoe, Swift, Trollope, W. E. Norris, por ejemplo. Y entre los franceses, inmediatamente pensamos en Maupassant. Cada uno de ellos nos asegura que las cosas son exactamente lo que dicen que son. Y lo que describen parece que ocurre ante nuestra vista. Sus novelas nos proporcionan una diversión y un placer de la misma especie de aquellos que experimentamos cuando vemos un hecho real, en la calle. (Woolf, 1977, p. 65)

Parecería, entonces, que sólo la novela realista a la manera de León Tolstoi —en la cual (como en *Guerra y Paz*) la realidad verbal parece confundirse con la vida— satisface la necesidad de verosimilitud. Pero no es así. Como lo han demostrado Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Jorge Luis Borges y todos quienes han reflexionado sobre la literatura fantástica, este género puede cumplir cabalmente la condición de verosimilitud, de suspender nuestra incredulidad, de lograr en nosotros, los lectores, un acto de fe poética. Y, sin necesidad de apelar a estos teóricos, basta con la lectura de cualquier buen texto de literatura fantástica para convencernos de su condición de verdad, de que, al reclamar nuestra adhesión, respondemos con un acto de fe poética. Lo fantástico, en suma, puede ser verosímil. Borges fue más lejos, al afirmar que la irrealidad es condición del arte (Borges, 2014, p. 196) y que la obra de arte es un sueño voluntario. Grandes pruebas de estos asertos tenemos en los cuentos de las *Mil y una noches* o en esa breve novela corta que es *Vathek* de William Beckford, después de cuya lectura escribí: “Esto no lo leí: lo soñé.” O sea que la literatura fantástica posee la realidad

del sueño y es perfectamente verosímil. La verosimilitud se mueve dentro de la esfera de lo posible, tanto en la literatura realista como en la fantástica. Que en *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*) de Henry James –quizá la mejor historia de fantasmas jamás escrita–, asistamos a la aparición de los espectros a medio día, y creamos en ellos, se debe a que la institutriz –con toda una historia personal que la vuelve susceptible para verlos– cree en ellos y es la única persona que los ve. Ella nos transmite su creencia y su terror y nos adherimos a ella. Que Gregorio Samsa se transforme en una cucaracha nos resulta verosímil porque Franz Kafka crea todas las condiciones narrativas para que le creamos: despertar el personaje de un sueño del que parece no despertar del todo, soledad absoluta del personaje, atmósfera de encierro casi irrespirable, tono narrativo inextricablemente unido a lo que se cuenta, fidelidad inflexible al tema, y, sobre todo, la convicción de que ese mundo que se describe y narra es el único posible.

Nada de esto ocurre –como he afirmado líneas arriba– en *La serpiente emplumada*, particularmente en su núcleo narrativo: la conversión de Ramón en Quetzalcóatl, con el apoyo multitudinario de los indígenas de Sayula. (De paso, el siempre bien documentado Anthony Stanton sostiene que dos personajes mexicanos inspiraron a Lawrence la figura de Ramón Carrasco: el entonces Secretario de Educación Pública José Vasconcelos y el arqueólogo Manuel Gamio) (Stanton, 1991, p. 33). Lo que Lawrence quiere decir con esta transformación es de extrema importancia, tanto histórica como mítica, pero la manera como ocurre –la mera declaración, por la palabra, de que los

dos amigos *son* los dos dioses anunciados– la vuelve inverosímil y aun ridícula: si no creemos en esta conversión, con todas las consecuencias que acarrea, ya no creemos en la novela entera. Su inverosimilitud destruyó nuestra fe.

Los himnos a Quetzalcóatl aspiran a lo sagrado y sólo a veces alcanzan carácter poético. Anuncian, como en los libros proféticos de la Biblia, el advenimiento de Quetzalcóatl, para lo cual México debe estar preparado. Escritos por don Ramón como sermones y versículos, son más bien lecciones de ética y manifiestos que aspiran a superar en el hombre sus elementales grados de conciencia y acceder a uno superior, es decir, pasar de la condición humana a la mítica. Sólo que el mito, lo sagrado, no es una sustancia superior y distinta del hombre y a la que éste accede mediante disciplina espiritual, sino que es el mismo Ramón Carrasco, convertido, por autoproclamación, en el objeto de la veneración popular. La función de los himnos es, entonces, respaldar el autonombamiento arbitrario de Carrasco y Viedma como dioses.

Los dos hombres se despojan de sus vestimentas occidentales y los remplazan con los antiguos atavíos aztecas, plumajes y maquillaje incluidos. Todo este delirio no funciona como historia y sí, tal vez, como metáfora de un golpe de estado político-religioso, cuyo caudillo es Ramón Carrasco; cuyo lugarteniente, Cipriano; cuya causa, el derrumbamiento del poder cristiano y su remplazo por los dioses aztecas que han anunciado su regreso, y cuyo medio es la conformación de una fuerza militar que va a sostener todo el edificio ideológico: el pueblo armado y adocetrinado por los líderes del movimiento. Además de que esto huele a fascismo, es

un género de locura que nos recuerda al de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, sólo que en Conrad es aterrador y en Lawrence resulta ingenuo e inverosímil. Su ingenuidad consiste en tomarse en serio, sin ironía, el proyecto delirante de Ramón de convertirse en Quetzalcóatl, en tomarse en serio una locura que nunca dice su nombre. Y, para colmo, la misma Kate es proclamada por los dos hombres como la diosa Malintzi [*sic*], quien será obligada a casarse con Cipriano, es decir, con Huitzilopochtli, después de haber sido tan renuente a reconocerse en la bárbara cultura mexicana. Sin voluntad, incomprensiblemente sumisa, sin haber sido consultada, acepta, luego de largas vacilaciones, el papel de la diosa Malintzi [*sic*], concedido por los dos hombres-dioses. Kate acaba “doblegada, subordinada a la voluntad del hombre: no es más que un instrumento, la piedra suave sobre la que el hombre afilaba el cuchillo de su despiadada voluntad” (Lawrence, 1985, p. 312). Como la mujer del cuento “La mujer que salió a caballo” —cuyo tema es el sacrificio voluntario de una mujer anglosajona en favor de una comunidad indígena del norte de México que se ha mantenido leal a sus vínculos con el universo— Kate se doblega ante la voluntad del varón y de la comunidad primitiva a la que ha decidido súbitamente pertenecer. En este estado de cosas, como es preciso llegar hasta el fin, el lector se encontrará en un *cul-de-sac*, el callejón sin salida de los sacrificios humanos. Se llega a ellos, efectivamente, con la ejecución a tres traidores de la hacienda de don Ramón/Quetzalcóatl, quienes habían atentado contra la vida del dios. Queda la incógnita de si estos sacrificios, indispensables para la supervivencia de los dioses, seguirán cele-

brándose en el futuro. Visto con ojos modernos, cualquier nuevo sacrificio será, para nosotros, los lectores, un asesinato ritual.

Para colmo, esta nueva fe mexicana —que es un regreso al pasado y un fiero combate que destrona al catolicismo y sus jerarcas en el país entero— es consagrada por el gobierno de Montes (máscara de Calles) como la religión oficial del Estado mexicano. García Ramírez compara la mística de Lawrence en México con la de Vasconcelos. “Si Vasconcelos se creyó Ulises, ¿por qué Lawrence no Quetzalcóatl?” (García, 1991, p. 35) Seguramente esta ingenuidad, esta inverosimilitud que linda con el ridículo determinó que el libro recibiera, en su momento, críticas tan negativas. Octavio Paz lo califica de “disparatado y entrañable” (Paz, 1991, p. 27). Es, sin duda, una mala novela de un gran escritor. Si queremos encontrar, muy bien fusionados, al ideólogo y profeta del siglo xx con el original y experto inventor de tramas y personajes, leamos entonces *Hijos y amantes*, *Mujeres enamoradas*, *El amante de Lady Chatterley* o esa estupenda novela corta que es *St. Mawr*, de atmósfera también mexicana. La personalidad de Lawrence era tan interesante, tan vital, rica y contradictoria que, más allá de los errores estructurales, incongruencias o inverosimilitudes de la novela, nos conduce a averiguar a qué edificantes móviles responde la ingenuidad de sus planteamientos.

En primer lugar, a su rebelión contra el puritanismo y el industrialismo: “Mientras el bolchevismo sólo destruye tu casa, tu negocio o tu cráneo”, escribe, “el americanismo [el capitalismo] destruye tu alma” (Lawrence, 1985, p. 37). Abundan, a lo largo de la novela, las críticas severas contra la civilización europea y una actitud

de busca de cobijo en la cultura indígena mexicana. Buscaba una fe que lo liberara de sus ataduras con el pasado cercano europeo. Si el cuerpo estaba siendo sofocado por la ética puritana y el industrialismo, él pretendía reivindicar los impulsos sensoriales, simbolizados por la sangre, que aparece de manera obsesiva a lo largo de la novela. La sangre es metonimia del cuerpo y del instinto, es la suma de los impulsos vitales, es la libertad y la vida. Buscaba, como Nietzsche, reivindicar la vida, “aquel algo degenerado y poderoso llamado vida”. Octavio Paz, uno de los más inteligentes y asiduos lectores mexicanos de Lawrence, se refiere en estos términos al novelista:

D.H. Lawrence, que es uno de los críticos más profundos y violentos del mundo moderno, describe en casi todas sus obras las virtudes que harían del hombre fragmentario de nuestros días un hombre de verdad, dueño de una visión total del mundo. (Paz, 2000, p. 74)

Mujeres enamoradas y *El amante de Lady Chatterley* son las novelas donde mejor se plasma esta rebelión. Fino psicólogo, no le sorprendía que un puritano como Benjamin Franklin —a la defensiva del sexo, de la vida, del mundo—, hubiera inventado el pararrayos. El alma se libera de sus inhibiciones con el culto al cuerpo y la sangre. El culto a la fiesta, al dios Pan y las festividades dionisiacas sustituyen a la mojigatería e infecundidad del cristianismo lineal. Lineal, porque la fe cristiana traza en un tiempo mítico una recta sin rupturas, desde el Génesis hasta el Fin del Mundo, en que todo acaba, con el premio del cielo o el castigo del infierno. Cristo, afirma Lawrence, no es un Salvador para

los mexicanos, es una figura vieja, anticuada, “un dios muerto en su tumba” (Lawrence, 1985, p. 111). Por eso hay que incinerar, junto al lago, todos sus símbolos y representaciones luego de una solemne procesión, y sustituirlos por los dioses aztecas, dioses de la sangre, pero vitales y actores de un tiempo cíclico. Cíclico, porque mientras en el catolicismo hay un término, entre los aztecas no lo hay: el día muere y se renueva eternamente. Pero se renueva con la efusión de sangre, alimento de los dioses. Símbolo de este tiempo cíclico es, precisamente, la serpiente, que se enrosca hasta morderse la cola. “El hombre”, dice Ramón, “es una columna de sangre dotada de voz. Y cuando la voz enmudece, y él es sólo una columna de sangre, es un hombre mejor”. Que la voz enmudezca significa que el hombre se ha liberado de las voces que han sonado como suyas sin serlo —porque son las voces del pasado, de los antepasados— y si sólo permanece la sangre (el cuerpo, el instinto), ésta generará una voz propia, que hará al hombre mejor. ¿Qué hacer, entonces? Destruir el pasado, recurso que aproxima a Lawrence al fascismo en su búsqueda de un orden nuevo. La destrucción del viejo orden cristiano y la instauración del nuevo —con el regreso de los dioses aztecas— se realizará a través de esas experiencias rituales, casi místicas, que seducían a Lawrence en las fiestas mexicanas. En otras novelas, Lawrence había encarnado el puritanismo en individuos como Miriam, por ejemplo, de *Hijos y amantes* (1913), convencido de que tal tipo de mujer era responsable del predominio de la conciencia divorciada de la vida del cuerpo. En *La serpiente emplumada* el objeto de la protesta es una sociedad entera, dominada por el culto

católico. Sin embargo, una de las incongruencias ideológicas de esta novela es que la revuelta de don Ramón/Lawrence no es exactamente contra el odiado puritanismo sino contra una fe –la católica–, en algún sentido coincidente con la que él ahora predica, provocando así una suerte de guerra civil entre politeísmos. Me explico: el catolicismo no es, en esencia, una fe puritana –con su Dios único y remoto–, aunque hay y ha habido millones de personas que se han refugiado de la vida en lo que hay de puritano en su ética. El catolicismo de México no es puritano, no lo es en la conducta ni en la vida cotidiana: es un catolicismo de la fiesta, un politeísmo mestizo, de doble raigambre: azteca y católica, con sus ángeles, arcángeles, evangelistas, santos y santas de la corte celestial, protectores de la vida individual, familiar y comunitaria. Entonces, cuando don Ramón/Quetzalcóatl y Cipriano/Huitzilopochtli se levantan en armas contra el catolicismo, no están provocando una revuelta contra el odiado puritanismo, sino una guerra civil, un conflicto entre politeísmos.

La transfiguración central de la novela (Ramón-Quetzalcóatl) es una metáfora de esta idea cara al escritor británico: todo hombre puede trascender su condición, lo cual significa convertirse en un dios o un semidiós. Lo grave es que Lawrence convirtió esta aspiración en un juego de máscaras: hizo que sus tres personajes, arbitrariamente, se proclamaran dioses. Algunos críticos, como D. W. Gunn y Harold Bloom han encontrado en esta fe fanática en el destino individual de cada persona otro motivo de acercamiento al fascismo (Gunn, 1977, p. 165).

Hay un vocablo de connotaciones fálicas al que Lawrence recurre una y otra vez para nombrar esa mágica sustancia

que habrá de transfigurar al ser humano: la *virilidad*. La virilidad inunda tanto al hombre como a la mujer y significa el erotismo, esa energía misteriosa, esa fuerza de la naturaleza que al ser humano le hace superar su condición, convertirse en un dios o un semidiós o, mejor, ser cabalmente humano. “Ramón”, escribe García Ramírez, “funda y difunde el mito de la serpiente, el mito del falo conectado a la raíz del mundo. El mito del hombre blanco que regresa a redimir. No una colonia regida por principios sexuales en Nuevo México, Lawrence funda en su novela mexicana una religión poética, antidemocrática sí, fascistoide, pero también profundamente trágica” (García, 1991, p. 35). La *virilidad* es también un vocablo con connotaciones misóginas –esa misoginia de Lawrence que tanto reprobó Virginia Woolf–. Hasta más allá de la mitad de la novela, Kate aparece como dueña de una personalidad fuerte, firme en sus determinaciones. Pero luego de la impostura de los dos amigos, se nos muestra como un ser dubitativo y débil, con una voluntad que paulatinamente capitula ante la de los machos, que le han asignado un papel mítico que ella, incomprensiblemente, acepta. Kate es la típica europea civilizada, reacia a reconocerse en la crueldad y el horror de la tierra mexicana. Ya en el primer capítulo la vemos escandalizarse y escapar de una sangrienta corrida de toros. Sin embargo, su atracción por el hombre –por don Ramón Carrasco: por su cuerpo, su carisma, su pasión, “su capacidad de lucha por cambiar el mundo, por hacer al hombre más libre, más vivo” – la induce a permanecer en México, aunque terminará uniendo su vida, como persona y como diosa, a la del otro semidiós, Cipriano/Huitzilopochtli, lo cual es una incongruencia más.

La fascinación de Lawrence por el cuerpo humano tiene también una raíz homosexual. Despliega una y otra vez representaciones de indígenas semidesnudos, y Ramón y Cipriano se declaran un amor viril e incondicional y unirán sus cuerpos como los desnudos Birkin y Gerald, en la famosa escena de la lucha libre en *Women in Love*. Es que la agudeza de observación y la sensualidad lo inundan todo: sensuales son las descripciones de la flora y la fauna de México, sensual la visión de los paisajes y del arte barroco, los cuerpos semidesnudos de los indígenas —mucho más de ellos que de ellas—, las fiestas mexicanas y los himnos a Quetzalcóatl, sensuales las ideas que se vierten a lo largo del libro —pues todos los personajes son capaces de pronunciar sentencias memorables—: todos tienen algo de filósofos, hasta Juanita, la sirvienta de don Ramón. Una sensualidad, sin embargo, atenuada y matizada por la solemnidad del profeta que hay en Lawrence. A través de sus personajes, predica nuevos valores, particularmente el de la comunicación sexual con el cosmos. Como afirma Octavio Paz, “Sus héroes y heroínas no buscan el placer sino la comunión” (Paz, 1991, p. 28).

La más notable de sus equivocaciones estructurales es, por supuesto, la sustitución de la fe católica por la mítica representación del regreso de los dioses aztecas a través de una mascarada que se pretende metafórica y resulta una simulación. Cuando leemos las frases “Yo soy el Viviente Quetzalcóatl” o “Yo soy el rojo Huitzilopochtli” no escuchamos la voz de la metáfora sino el aparatoso derrumbamiento de un castillo de naipes. Lawrence, como Fedor Dostoyevski, detestaba a quienes, en nombre del pueblo, intentaban liberarlo, incluidos Benito Juárez y su

Reforma. Sin embargo, no vacila en inventar dos figuras libertarias, Ramón y Cipriano, que se presentan como dos radicales reformadores religiosos que infundirán en el pueblo una nueva vida, una nueva fe.

Más allá de esta y otras incongruencias, es notable en el novelista la agudeza y originalidad de sus observaciones sobre México, de las que también sus cartas dan extraordinario testimonio. Este pueblo susceptible de ser redimido es el indígena, el campesino, pues vive en armonía con la tierra, no el habitante de las ciudades, que está corrompido hasta los huesos por la incipiente industrialización, humillado por su propio nihilismo —no intelectual sino instintivo—, por su sentimiento de inferioridad, su racismo, su “corriente oculta de mezquindad y malevolencia”. Las clases medias urbanas asoman fugazmente en la novela sólo para ser denostadas. A Lawrence, como a Sergei Eisenstein en “¡Que viva México!”, sólo le interesaban los indígenas, en quienes veía la esencia de México, pues estos descendientes de los aztecas constituyen la sociedad más antigua del espectro social y racial del país. Lawrence percibía la realidad social y política mexicana de manera despiadada y contradictoria. México le parecía un país excepcional, único en el mundo por ese clima de ritualidad que se respira en el aire, por su inconsciente desprecio a la modernidad industrial, pero también por la violencia latente del México bronco, de ese dragón que desde siempre ha repitado por su suelo, amenazando dejar su veneno. Por un tiempo, esa serpiente fue benéfica: emplumada, tenía alas y unía la tierra con el cielo. Pero, despojada de las plumas, de las alas, de esa dimensión sagrada que Lawrence reclamaba para los escogidos —aunque de manera ingenua—,

esa serpiente venenosa reptaba en la vida mexicana, y él la descubrió y reprodujo en páginas vivas, apasionadas y contradictorias. Suele suceder que, en los escritores inflamados por una gran pasión, el razonamiento y la lucidez sucumben ante el impulso con que se lanzan al descubrimiento de lo real. Y tal fue el caso de Lawrence. Pretendió transformar al hombre en mito, devolver las alas a la serpiente: descubrir y devolver al hombre lo que hay de divino en él, pero todo acabó en inverosimilitud, mascarada y simulación y, ¿por qué no decirlo?, en charlatanería disfrazada de mito.

Bibliografía

- Beckford, William (1987). *Vathek*. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Hyspamérica-Orbis.
- Beristáin, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bloom, Harold (1996). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (2014). *Antología de la literatura fantástica*. México: Debolsillo.
- _____. (2014). *Cuentos completos*. México: Debolsillo.
- Caillois, Roger (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Coleridge, Samuel Taylor (1951). "Biographia Literaria", in *Selected Poetry and Prose of Coleridge*. Edited, with an Introduction, by Donald A. Stauffer. New York: The Modern Library.
- Corominas, Joan y José A. Pascual (1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 5 vols. Madrid: Gredos.
- Gunn, Drew y Wayne (1977). *Escritores norteamericanos y británicos en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- James, Henry (1993). *Otra vuelta de tuerca*. Traducción de José Bianco. Madrid: Siruela.
- Kafka, Franz (2010). *La metamorfosis y otros cuentos*. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada.
- Kermode, Frank and John Hollander (1971). "Modern British Literature", in *The Oxford Anthology of English Literature*, volume II. New York, Oxford, Toronto, The Oxford University Press.
- Lawrence, D. H. (1962). *The Collected Letters*. Edited, with an Introduction by Harry T. Moore. 2 vols. New York: The Viking Press.
- _____. (2008). *Estudios sobre literatura clásica norteamericana*. Traducción de Ana Antón-Pacheco e Ignacio Rey Agudo. Madrid: Biblioteca Paralela Langre.
- _____. (2011). *Hijos y amantes*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Debolsillo.
- _____. (2014). *Mañanitas en México y otros ensayos*. Edición de Miguel Ángel Martínez-Cabeza. Madrid: Abada.
- _____. (2010). "La mujer que salió a caballo". En Alberto Manguel (comp.), *Sol Jaguar* (Antología de cuentos sobre México). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1980). *Mujeres enamoradas*. Traducción de Antonio Escohotado. Barcelona: Bruguera.

- . (1985). *La serpiente emplumada*. Traducción de Pilar Giralt. *El amante de Lady Chatterley*. Traducción de A. Bosch. Barcelona: Seix Barral.
- . (2002). *St. Mawr*. Traducción, prólogo y notas de Elisa Ramírez Castañeda. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Paz, Octavio (2000). "Los hijos de la Malinche". En *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan (1987). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià.
- Urroz, Eloy (1999). *Las formas de la inteligencia amorosa: D.H. Lawrence y James Joyce*. Puebla, Secretaría de Cultura.
- Woolf, Virginia (1977). *La torre inclinada y otros ensayos*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen.
- . (1999). *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Selección, traducción y prólogo de Federico Patán. México, Universidad Nacional Autónoma de México

Hemerografía

- García Ramírez, F. (1991). "D.H. Lawrence y la religión de la serpiente". *Vuelta* 172. México, *Vuelta*, marzo.
- Malraux, André (1991). "D.H. Lawrence y el erotismo". *Vuelta* 172. México, *Vuelta*, marzo.
- Marcel, Gabriel (1991). "La naturaleza de Lawrence". *Vuelta* 172. México, *Vuelta*, marzo.
- . (1991). "Los amantes de Lady Chatterley". *Vuelta* 172. México, *Vuelta*, marzo.
- Stanton, Anthony (1991). "Lawrence en Oaxaca". *Vuelta* 172. México, *Vuelta*, marzo.
- . (2017). "Lawrence y Paz: Una afinidad vital y literaria". *Revista de la Universidad de México*, núm. 158, abril.

Cibergrafía

- Krauze, Enrique (2015). "Noche y día de México". *Letras libres*. México, Letras Libres, 17 de noviembre, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/noche-y-dia-mexico>
- Pereira, Armando (2013). "D. H. Lawrence. México, la utopía imposible". *Literatura mexicana*, vol. 24, núm. 1. México, UNAM, junio. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO188.

EDUARDO MATEO GAMBARTÉ*

Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos

Spanish-Mexican:
from Spanish Refugees to Mexican Writers

Resumen

Quizá vaya siendo hora de reflexionar sobre la conveniencia o no de modificar, de fijarla o no la nómina canónica de este grupo que ha ido variando desde el trabajo fundacional de Sara Escobar. Alapar, es interesante descubrir cuántos subgrupos hay y valorar si las su agrupaciones tienen alguna relevancia en los estudios de este grupo. Por varios motivos a este grupo se le suele añadir el calificativo de poético, y es mucho más que un grupo de poetas. Para acabar, ¿españoles o mexicanos?

Palabras clave: Revisar la terminología, refugiados, hispanomexicanos, la vivencia del exilio, el cuento del exilio, la vivencia del exilio como acto personal y como "cuento" compartido, ¿son o no exiliados los hijos de los exiliados?, sobre la conveniencia de fijar o no la nómina canónica de este grupo, ¿españoles o mexicanos?

Abstract

Probably it is time to think about the convenience or not to modify, to fix it or not the canonical list of this group that has been varying from the founding work of Sara Escobar. At the same time, it is interesting to find out how many subgroups there are and to assess whether subgroups have any relevance in the studies of this group. For several reasons this group is often added the term poetic, and is much more than a group of poets. Finally, Spaniards or Mexicans?

Key words: Revising terminology, refugees, Spanish-Mexican, the experience of exile as a personal act and as a shared "tale", to the question of whether or not are exiled children of exiles?, about the convenience or not to fix it or not the canonical list of this group, Spaniards or Mexicans?

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 29-61

Fecha de recepción 30/05/17 > Fecha de aceptación 30/11/17

eduardo.mateo@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Introducción

Puede haber muy diferentes acercamientos a este grupo. Y los ha habido desde hace años. Dependiendo de lo que se ponga en el plato de la balanza resultará un estudio u otro. Desde nuestra perspectiva histórica, si se habla de escritores y a finales de 2017, de lo que se trata principalmente es del estudio de sus obras y de la evolución de su estética desde la perspectiva de su propio valor literario, y de a qué historia cultural pertenecen. Es decir, de la universalidad o no de sus obras. La herencia exílica existió y les pesó como obligación en sus orígenes, pero con toda la complejidad de las vivencias humanas la han sabido asumir, superar y desplegar en diferentes proporciones en una parte importante y creativa de su personalidad. ¿A qué ámbito cultural pertenecen como escritores? Acabará siendo la gran pregunta.

En cuanto a los estudios críticos, se debe partir ya de que: *La idealización del exilio fue una consecuencia inmediata de la idealización de la guerra civil y de la República*, según apunta Rafael Segovia (1995). Para no caer en sendas idealizaciones, así como del intento de contrarrestar el ninguneo y la propaganda franquista, más con el corazón que con la cabeza, se debe tener muy presente un axioma básico: los exiliados pueden decir lo que quieran y como quieran; algo que no les está permitido a los críticos, que deben ser objetivos y razonadores en sus conclusiones.

¿Son o no exiliados?

Es muy interesante repensar estas palabras de Tomás Segovia:

Yo empecé a leer voluntariamente a Machado en esa especie de gueto cultural que era la cultura española del exilio. Una cultura de culto, trasvasada y, por lo tanto, embotellada de origen" (1980, p. 403).

Fue innegable el esfuerzo que hicieron los padres para que sus jóvenes retoños se sintiesen exiliados y sintieran la obligación moral de mantener vivo el recuerdo de España: *fuimos colocados ante un dilema desesperante: ser fieles "A España" (...) o ser tenidos por traidores o contumaces* (Mateo Gambarte, 1996, p. 71). Y así lo han vivido durante mucho tiempo. No obstante, España para ellos ha sido lo que hoy llamaríamos una realidad virtual con pocos, escasos o ningún referente real, pues la España que recordaban era, como afirmaba Buxó, *una España nebulosa, soñada (e) irrealizable* (Mateo Gambarte, 1996, p. 71). No había experiencia que sustentase su recuerdo, sino experiencias ajenas oídas en sus casas o en los colegios o leídas: *Hemos aprendido a España, primero, en los recuerdos de nuestros padres y, después, en los libros (...) Todo cuanto sabemos de España es sentimental y libresco, así que lo ignoramos todo* (Mateo Gambarte, 1996, pp. 85-86.).

Hasta hace no muchos años esta pregunta venía sobrando. Tanto los mayores del exilio como toda la crítica, mexicana, española y de demás países siempre los han considerado como exiliados, incorporados o no a la cultura mexicana. Desde un tiempo a esta parte, varios de los autores de este grupo en algún estudio y manifestaciones a la prensa han puesto en duda, sin embargo, que fuesen exiliados (López Aguilar, 2012).

Estos hombres y mujeres asumieron la expatriación y la extraterritorialidad co-

mo exiliados españoles, transmitidas por la pertenencia a un grupo familiar y a un grupo social y nacional cerrado.

La mayoría de nosotros estaba en la idea de que había que mantener muy alto el espíritu del exilio. Precisamente en la medida en que pertenecíamos a una España vencida y en que poseíamos la razón, cosa en que todavía sigo creyendo

declaraba José de la Colina. Arturo Souto confesaba:

Por lo que a mí respecta es totalmente cierto que tuvimos que asumir el fuego sagrado del exilio como algo propio y a la vez como estigma de la tribu. Por lo que respecta a mi mujer, Matilde Mantecón, a Rius, a Horacio, a los demás amigos de esta lista, te puedo decir que también. Siempre habrá alguno que te diga: yo no tengo nada que ver con el exilio.

De ahí concluíamos que el suyo no fue un exilio voluntario sino solidario. Un segundo exilio de España es la negación contumaz de la España real, instalando en su lugar una patria recreada, soñada e idealizada (Rivas, s/f: 2. Muñiz, 1985. Pascual Buxó, 1962, p. 7. Pares, 1959, p. 11. Andújar, 1984, p. 282. Marra-López, 1965, p. 5. Conversaciones con Arturo Souto y José de la Colina en el verano de 1986).

La imposibilidad de la vuelta posiblemente haya sido la circunstancia que mejor certificase su exilio: *La vuelta a un vacío llamado recuerdo*, decía yo (Mateo Gambarte, 2014). Carlos Blanco Aguinaga la define como imposible (2010, p. 319 y p. 321); lo mismo apunta Tomás Segovia: *El exilio es un camino sin retorno. Volver a la tierra original es siempre decepcionante.*

No hay vuelta posible (1967, p. 23). Jomí García Ascot es rotundo, metaforiza España como *memoria del olvido*, y añade, ante el sentimiento de pertenencia, de estar aquí, de formar parte del mundo, es decir, de existir: *sencillamente aquí / no en otra parte* (1966, p. 14). Angelina Muñiz añade: *recordamos / que no habíamos traído / ni un sólo recuerdo* (1982, p. 32). María Luisa Elío es igual de clara: *Y ahora me doy cuenta que regresar es irse... Regresar a Pamplona siempre sería regresar a lo imposible* (1988, p. 7); Vicente Llorens decía: *Sus ojos no ven lo que miran sino lo que llevan dentro* (1948, p. 227). Tere Medina: *¿Regresar? Ya no hay caminos.* (1972, p. 14). César Rodríguez Chicharro destila la idea en pesimismo en el poema "QUIZÁ": *Quizá vuelva a Madrid / con la maleta al hombro, / (...) mas no sabré a qué vuelvo...* (1985, p. 108) En el cuento "Yo soy yo" de Max Aub, el protagonista, de esta generación, se siente extraño y ajeno en la vuelta por el desconocimiento mutuo (Lluch Prats, 2008, p. 177). Con el tiempo, tampoco son reconocidas sus obras ni sus currículos (Larraz, 2010, 2011, pp. 171-195). Durante muchos años ellos van a proclamar su pertenencia al exilio, si se exceptúa a Miret y Deniz. Una identidad que se mostrará bipolar en la presencia notable de déicticos espaciales y temporales que revelan la disyunción en la que se mueve durante muchos años el primero joven exiliado y después no tan joven (Sicot, 1998, pp. 191-208, y 1999, pp. 161-184). Otro tanto sucede con el juego retórico-combinatorio del *ser* y del *estar* que será tema de trato preferente entre los mayores del grupo de *Presencia*, el mismo nombre de la revista ya es de por sí un manifiesto.

Pero he ahí que cuando todo parecía claro y evidente, a la altura de 2009 surge

la cuando menos extraña declaración de Arturo Souto quien viene a afirmar que ellos no fueron exiliados, que los exiliados fueron sus padres, que

Pertenece a México y, más concretamente, a Mascarones, donde todos estudiamos y fuimos compañeros; y, más específicamente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (López Aguilar, 2012, p. 82 y p. 78).

Enrique de Rivas responde mexicanamente a su hispánico poema "A la catedral de León. Solo vista en fotografía" (1949) con otro poema titulado "Noche en Cholula" (1994).

José de la Colina también sorprende con declaraciones como esta: *Me asumo como escritor mexicano; en realidad no he sido un exiliado político ni un exiliado de España* (MacMasters, 2009). Esta nueva actitud de negarse a pertenecer al exilio, parece tener mucho que ver con la muerte de Franco en la cama (*Es decir que ahora los exilados habíamos sido desterrados hasta del Exilio*), con el final de la dictadura y con la nula acción de los Gobiernos españoles, especialmente de los del PSOE, y de las instituciones oficiales, en general, por recuperar el exilio y a los exiliados; nos desterró definitivamente de "España" (Colina, 2003, 2005, 2011).

No es de extrañar que otro de los antiguos e intocable mitos del lenguaje público del exilio haya sido que ese grupo aceptó la herencia sin rechistar y con el tiempo la interiorizó como propia. Seguramente es verdad que aquellos niños vieron a sus padres como héroes en la primera y quizá en la segunda etapa, pero dichas figuras se irán destiñendo de heroicidad

y cargando de otras connotaciones menos positivas.

Tardaron, pero van apareciendo declaraciones que descubren unas relaciones muy diferentes de las que el discurso oficial imponía. La especial relación con los progenitores en general y con el padre en particular se produce en el caso de José Pascual Buxó que la ha ejemplificado en la del mito de Icaro finalmente perdido en el Hades¹; la ausencia del padre y la presencia de su madre y las mujeres de la casa en el de Luis Ríos; el desasimiento del padre y la unión con la madre, y el desastre económico en el caso de María Luisa Elío; ese padre-abuelo y descreído del que habla Juan Almela; lo que nos cuenta Angelina Muñiz a través de un *alter ego* que es esa Dulcinea encantada es que a *mis padres los quise, los odié y luego me fueron indiferentes* (Muñiz-Hubermanm, CVC, p. 50) y la influencia perniciosa de la muerte de su hermano²; la especial rela-

¹ "¿Sería abusivo postular una relación –tan tenue y transfigurada como se quiera– entre el caso fabuloso de Dédalo y el caso histórico de nuestros padres, los artífices frustrados de la segunda República española, capaces de anteponer a la defensa de una común causa justiciera, la tozuda complacencia de su vanidad?" (p. 392) Pascual Buxó, José, "Las alas de Icaro", en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, op. cit., pp. 391-399.

² "¿Cómo ha ido evolucionando la relación con tu madre?: Te señalo dos cosas de tu espléndido estudio: yo tenía 2 años (no 6) cuando murió mi hermano y él 8. No sé si te conté que mi madre no soportaba verme y que un matrimonio amigo de judeofranceses que no tenían hijos y que me querían mucho me llevaron con ellos varios meses, mientras mi madre se reponía de la muerte de mi hermano. Cuando, por fin, ella fue a recogerme yo no quería irme, sino quedarme con mis "padres adoptivos", papá y mamá Lucasz (que, años después, fueron matados por los nazis)". E-mail 2014.

ción de Federico Patán con el suyo que él mismo cuenta; la ausencia de la madre en el caso de los Segovia; el tema del padre ausente y prisionero en España es el leit-motiv de las memorias de Enrique de Rivas (López Aguilar, 2013, pp. 79-95. Rivas, 1992).

Manuel Durán me escribía:

Pero al acabar la guerra y comenzar el largo exilio me invadió un resentimiento acerca de su generación, que no supo evitar la guerra civil, y no supo ganarla. TODOS LOS AMIGOS DE MI PADRE ME RESULTABAN ODIOSOS. Había que buscar en el pasado la razón, las razones, de nuestro desastre. Esto me llevó a apartarme de la carrera de abogado, que terminé en México con "cum laude", y estudiar historia y literatura en la Sorbona y hacer un doctorado en Princeton con Américo Castro (Email: 01-04-2004)...

Otro caso es el de Ramón Xirau, quien confiesa que la apertura mental de su padre le ayudó a compenetrarse con el país de acogida: *Mi padre desde su llegada a México se opuso rotundamente a la actitud nostálgica de algunos de sus compatriotas, solía decir: "Yo no quiero vivir entre paréntesis", y nunca lo hizo hasta el día de su muerte* (Sáenz, 1989).

No tengo conocimiento de cómo marcaron el desconocimiento de España y la pérdida temprana en el exilio del padre a Jomí García Ascot; qué huella dejaron esos padres famosos y frondosos como los de Arturo Souto, Enrique de Rivas o el del propio Rius...; también dejan huella los menos famosos como los ya vistos; la pelea identitaria-regionalista familiar que cuenta Nuria Parés; el don de la ubicuidad al servicio del ferviente deseo de ser escri-

tor de José de la Colina, momento desde el que se le vienen varios rompimientos en su vida (Martínez Torrijos); ¿cómo interpretar esa contumaz negación a ser uno de los mejores cuentistas mexicanos de Arturo Souto Alabarce? Aurora Correa, niña de Morelia, pasa de largo cuando le preguntan por sus padres (Sánchez Andrés, 2002, p. 200)...

De entre sus obras, se pueden espigar decenas de citas en que se rebelan contra la vicariedad y contra las pugnas fraticidas, algo que no podemos mostrar aquí. En cuanto a los *outsiders* de siempre Pedro F. Miret y Juan Almela, el primero en sus últimos días vuelve al redil y al lenguaje público del exilio. En cambio, Gerardo Deniz, en uno de los últimos poemas publicados, se mantiene firme en su integración en México y en la lejanía con el exilio. Así se muestra en los primeros versos del poema "Patria", escrito después de su primer y único viaje a España, mucho más por lo que calla que por lo que dice:

Mil olvidos y dos recuerdos me bastan para armarla.

El olvido se perdona, pues cumplía entonces yo dos años: hablo del churro de mi desayuno temprano.

Los recuerdos tienen menos de veinte años.

Empieza el poema con una ironía en la que se juega con el doble significado del verbo *armarla*: en el sentido de *construirla o formarla* (la idea de "Patria" que él tiene, o sea, ninguna o de una debilidad absoluta), y en el de *liarla* (para que más de uno se lleve las manos a la cabeza, pues sabe y está harto de patriotismos baratos y caros). No hay más que fijarse en la oposición que crea entre *Mil olvidos y dos*

recuerdos" y las parejas "*olvido / dos años*" y "*recuerdos / menos de veinte años*". La cantidad de unos y de otros es muy significativa. Los *mil* viene a significar *muchos*, algo no muy natural teniendo dos años: Lo que no es tan normal ni natural, es decir, *imperdonable*, es que volviendo por primera vez a su país, a los 58 años, todo un mes se resume en dos recuerdos: la tristeza de los campos de Soria (no sé si ha querido subsumir en ella alguna referencia a Machado) y la lascivia provocada por una joven madrileña. Todas esas antítesis vienen a demostrar que el significado de la palabra del título le dice bien poco al poeta. O que se siente muy poco exiliado y mucho más mexicano. En ambos casos, sin patria.

Hay una retórica que modaliza antitéticamente lo que dice y el cómo lo expresa; retórica que bascula entre la indiferencia y la indolencia, como lo muestra el recurso mayor a sus recuerdos infantiles suizo-ginebrinos o franco-parisinos; añádanse las alusiones desapegadas e indiferentes a los aeropuertos, llegada y marcha, o huida a otros mundos soñados por él. Todo lo anterior tiene mayor presencia que la estancia en esa patria de la que no aparece la más mínima expresión emotiva; tampoco hay alusión a lo que le supuso la vuelta a su país. Ese discurso esperable es sustituido por el de unos recuerdos ajenos al título y al tema, como son las alusiones continuas a lo europeo, como ninguno de lo hispano, o al viaje de llegada a México, como liberación, o a la comparación rebajadora y desacreditadora de cualquier momento en que haya habido una exaltación anímica en dicho viaje.

Con el paso del tiempo, más tempranamente de lo que pudiera parecer, aunque no en todos en la misma proporción, el exilio de estos autores se va incardinan-

do la idea romántica de exilio del hombre en el mundo y más concretamente en el extrañamiento del hombre del siglo xx, en la toma de conciencia del caos, de la ruptura, de la pérdida..., *El siglo del desencanto* titulará Angelina Muñiz uno de sus ensayos. Todo artista pertenece a su tiempo, y por afirmación o por negación aparecerán en sus obras las claves del mismo: *Un escritor pertenece más a su tiempo que a su propio país*, declaraba Tomás Segovia (Rodríguez Marcos, 2007; Muñiz, 2002; Mateo Gambarte, 2011). Así que puede que conforme va pasando el tiempo no haya mucha diferencia entre vivir esta historia del cerrado ¡pinche exilio! o vivir la del tiempo histórico del país de acogida. Posiblemente, desde la esfera personal, la haya. Pero ¿desde la esfera de la creación artística? Como ejemplo, me parece muy gráfico el de la obra del pintor Francis Bacon. Pintor que como ningún otro artista del siglo xx ha reunido todas las rupturas, caos, violencia desesperación, abuso de poder... ¡Qué chollo psicológico para explicarla desde el punto de vista de un exilio!, si fuese exiliado, que no lo es.

Tomás Segovia rechazó la inclusión de su obra en el saco de la poesía del exilio: *Yo no quiero que se juzgue mi obra como la obra de un exiliado, sino de un hombre, como si fuera mujer no quisiera que se juzgara mi poesía como poesía de mujer, sino de poeta* (Anónimo, 2017). Quien influye en la poesía de Deniz es este minúsculo compendio de obras no muy relacionadas con el exilio: St. John Perse (*Anábasis*), T.S. Eliot (*La tierra baldía*), Alí Chumacero, Octavio Paz (*Libertad bajo palabra*), López Velarde, José Gorostiza, algo de Lugones, Góngora (*Soledades*), San Juan de la Cruz (*El cántico espiritual*), Dante (*La Divina comedia*), Milton (*El Paraíso perdi-*

do)... Adora a Verne leído a su tiempo. Precisamente, es la Generación Mexicana de Medio Siglo en la que van a estar inmersos la que se va a caracterizar por su internacionalismo cultural y literario y por su actitud crítica (social, política, moral, literaria, cinematográfica, musical...) ante la cultura en general y ante algunas instituciones en particular, y la cual ejercieron en diversas revistas propias y ajenas. Hombres y mujeres que también vieron cómo se movía la tierra bajo sus pies.

Características del grupo Hispanomexicano: Etapas de su exilio

Del grupo Hispanomexicano podría decirse que es un afluente del río Generación Mexicana de Medio Siglo con su delta en la desembocadura y algunos lagos o lagunas donde se remansan y quedan algunas aguas extrañadas. Tuvo en su advenimiento unas características sociológicas bien definidas (a pesar de las diferencias individuales), que pueden verse en los trabajos de Eduardo Mateo (1996) y de Angelina Muñiz (1999, pp. 158 y ss.). Dichas características se extraen principalmente de la primera etapa de su existencia mexicana, y conforman los rasgos característicos que desde Max Aub pasando por mí y acabando en Angelina Muñiz se han repetido hasta la saciedad, con el reduccionismo típico de las introducciones y la cita alejada del original: grupo hispánico, poético y un tanto pusilánime como herederos. ¿Se equivocó Max Aub cuando describió a esta generación como pobre y pusilánime? ¿Fuimos nosotros injustos en la definición de sus características? Probablemente a Max Aub le deban más que

a nadie. Sus pullas les situaron en la cruda realidad y les obligaron a reaccionar y a enfrentarse a ella. Si no, lo más probable es que hubiesen seguido siendo lo que apuntaba Ríos en las intenciones de *Clavileño* o Souto en las de *Segrel* (Aub, 1950, pp. 12-15).

Es solamente durante esta primera década en la que el distanciamiento de lo mexicano es mayor, como se va a ver a continuación. Ya para la década de los 50 la integración profesional y cultural funcionó a la perfección. Eso no quita para que como todo grupo étnico sigan teniendo, cada vez menos con el paso de los años, sus peculiaridades propias.

El paso del tiempo resta validez a aquellas características iniciales, y el grupo cada vez se parece más a un retrato de familia en el que no están todos, donde se van difuminando los parecidos. Si no sonase tan extraño, parece quedar más en operación inicial de ayuda y refugio que acabará transformándose en una especie de sociedad de conveniencias con la que defenderse contra la intemperie, y en algo de marketing publicitario no proyectado, pero bienvenido para todos sus componentes como defensa de la intemperie y en especial a aquellos escritores que se han quedado en *historia de nadie*, como los italianos y los estadounidenses.

No es de extrañar que todos los pertenecientes a este grupo sociológico tengan un aire de familia, pues su núcleo ha vivido unos hechos históricos excepcionales en común, que los han unido antes de su salida al mundo cultural mexicano. De ahí a que se puedan rastrear unas coordenadas estéticas comunes va un buen trecho. Se trata de unos hechos históricos y sociológicos, también, es cierto, que se dieron culturales: la educación hispánica

en los colegios del exilio tuvo su importancia sobre todo en los menores, pues los mayores pasaron más tiempo en Francia y de allí trajeron la lengua aprendida: Xirau, Durán, Ruiz, Segovia..., y una visión más internacionalista de la cultura.

Este grupo es menos compacto de lo que generalmente se afirma. De hecho hay varios autores que ni siquiera se han conocido entre sí, otros se conocieron en 2009. Almela nunca conoció a Jomí y más que probablemente a otros varios; Federico Patán conoce a Manuel Durán y a Roberto Ruiz en el congreso de Bellaterra en 2009, la relación personal de Almela, Elío, Vilalta, Perujo, Ribera, Parés, Rojo, Lama, García Riera... entre sí y con la mayoría de los demás es casi nula; una gran parte de este grupo no se ha relacionado con Miret. Tere Medina o Aurora Correa son perfectamente desconocidas para la mayoría. Enrique de Rivas no parece muy dado a vivir en la manada, aunque vuelve asiduamente a México... Espinasa y González Aramburu hace mucho tiempo que se retiraron de la vida pública...

Lo más importante y dramático del exilio, amén de las pérdidas primarias, es que expulsa al individuo descentrado por el mundo, despojado de la propia nacionalidad y de los derechos que esta conlleva, así como de la pertenencia a un Estado que los respalde. Las consecuencias de este hecho único son muy importantes sobre la psique, la identidad y la autoestima del exiliado (Lucas, 1997, p. 47). Es este un hecho sumamente importante y no se le ha dado la dimensión que merece, posiblemente por el tan comentado y real agradecimiento a México. Así lo confirma Tere Medina-Navascués:

[...] lo primero que trae consigo el exilio es una sensación de inseguridad: como un no saber si tienes derecho o no a estar donde estás, como si cualquiera pudiera llegar a decirte que te largues inmediatamente y tú fueras a tener que obedecer, quieras que no (Corte Velasco, 2009).

También Tomás Segovia lo expresa con la misma crudeza: *En el exilio viví la experiencia del no-ciudadano sin derechos. Y ése es el problema del futuro* (Rodríguez Marcos, 2007). Problema que Segovia, en su dimensión social, denunciará como intrínseco a todos los exilios: *Y ése es el problema del siglo XXI y del futuro, los derechos de los no-ciudadanos: de los ecuatorianos de Madrid, de los paquistaníes de Londres...* (Rodríguez Marcos, 2007) Esa inseguridad es uno de los primeros detonantes del agrupamiento frente a lo extraño. Lo demás: un hispanismo excluyente, una herencia de nostalgia, una situación en tierra de nadie, una actitud obediente, sumisa y vicaria respecto a los mayores... se da más en los jóvenes que en los mayores que ya trajeron en su llegada algunas experiencias propias del país dejado y del camino.

En contrapunto, hay que señalar que todos estos rasgos negativos, exceptuado el más doloroso de la pérdida de muchos de los componentes, irán desapareciendo a golpes de voluntad y de obras, y surgirá en ellos una fuerza y una lucha por seguir creciendo en su obra y por abrirse su propio camino que les va a situar en el horizonte de la literatura mexicana. Profesional y literariamente, todo los lleva hacia la integración en el país de acogida. Probablemente, suceda lo mismo con el asunto de la nacionalidad. Aun así, hay momentos de trastorno bipolar de identidad nacional, señala Angelina Muñiz. Enfermedad grave

en la juventud que se va atemperando con la edad y que, a veces, cuando menos te lo esperas, tiene rebrotes incontrolados.

Uno de los principales efectos más negativos del exilio es la desautomatización de la estructura vital del exiliado. En situación de normalidad, las identidades citadas anteriormente (personal, nacional y artística con el colofón de a qué ámbito cultural pertenecen) se dan juntas, se van integrando en una unidad de manera automática. Es como el respirar; imagínense que debería el individuo inspirar y expirar en actos continuos de consciencia. Imposible. O recuérdense las instrucciones para subir una escalera de Julio Cortázar; acaba uno tropezándose. Pues algo parecido es lo que les sucede a los jóvenes exiliados en su etapa de formación. Cada una de esas manifestaciones de su personalidad requiere demasiada atención consciente, desautomatizándose la interrelación entre ellas. Dicho exceso de atención constante produce un efecto de bipolaridad en el exiliado joven. De ahí, por ejemplo, la insistencia en cómo denominar a este grupo, en cómo vivieron su realidad en otro país, que si fronterizos, nepantlas, hispanomexicanos... porque estas nomenclaturas tienen más que ver con lo personal que con lo estético.

El desarrollo clásico en cinco etapas en que se ha dividido habitualmente la evolución de este grupo, más personal y vital que creativa, se puede reducir a dos, sobre todo siguiendo la evolución como escritores:

1ª. De 1939 a 1948 o 1953: con las diferencias por la edad de llegada, los años de educación y creación de identidad en la que destaca más o menos la hispanidad, tanto en los hogares como en los colegios españoles, en el cerrado círculo del mun-

do refugiado y en medio del recelo por parte mexicana. Esta década se acorta o extiende según la fecha de nacimiento y algunos otros factores. *Como personas*, en esta primera fase eran, ante todo, refugiados, instalados en la provisionalidad, lo que dificultaba el proceso de integración en México y, de paso, la necesidad de asumir la nueva España: *años del optimismo irracional*, en terminología de Wenceslao Roces, quien recuerda *que cada año iban, el 1 de enero, a ver amanecer el año de la vuelta a España* (León Portilla, 1978, p. 98). Esta situación bloquea el futuro y lo detiene en un presente perpetuo y suspendido, como lo expresa Tomás Segovia: *nuestro reloj interno se había detenido (...)* *éramos incapaces de sentir plenamente el presente o de hacer planes para el futuro* (Segovia, 1956, p. 22). La masividad, propia de este exilio, sirvió más para encerrarse en sí mismo dotándose de instituciones y de autonomía frente al medio de acogida (Mateo Gambarte, 1996, pp. 44-53; R. Segovia, 1995; Sheridan, 2003; Matesanz, 1999; Pascual Buxó, 2004, pp. 65-71).

Hubo demasiados factores que entorpecieron y retrasaron la normal aclimatación al nuevo medio: la vuelta inminente que la hacía innecesaria, la educación española en colegios españoles para la vuelta, el círculo cerrado de un exilio masivo que pretendía mantener vivas sus señas de identidad, el control del propio exilio sobre sus miembros, las añadidas dificultades de aclimatación a un nuevo lenguaje, a una nueva comunidad de evidencias, de cultura, de significados simbólicos. Pero, a pesar de todo eso, no tuvieron más remedio que acabar sucumbiendo a la terca realidad.

En cuanto a *su identidad como escritores*, la manifestación pública de ese hispanismo y la ausencia de referencias al

mundo mexicano se percibe en sus revistas: *Presencia* (1948-1950, 8 números), *Clavileño* (1948, 2 números) + *Segrel* (1951, 2 números): los nombres de las revistas explican por sí solos el contenido hispánico y la clave de la diferente concepción del tema de la nacionalidad. Su contenido hace proclamar a José Pascual Buxó en 1981 que la publicación de estas revistas:

[...] fue la causa por la que se les ha considerado, después de cuarenta años de permanencia en México, como escritores españoles, transterrados, o en el mejor de los casos hispanomexicanos (Aceves, 1981).

Revistas en las que no hay ni un sólo estudio, referencia ni cita sobre la literatura o a la realidad mexicana.

Esta es la etapa más hispana y casi nada mexicana en todos los aspectos de la vida de aquellos jóvenes desplazados y descentrados.

2ª. De 1948-1953 a 1980: Conciencia de lo definitivo del exilio en lo personal, integración en lo profesional y cultural. Va a ser una etapa fundamental en el crecimiento y en la toma de conciencia de su realidad. Tardan en tomar conciencia de su propia situación, pero para el año 1953, con el pacto militar entre Estados Unidos y Franco, sólo los más ilusos creían posible la vuelta a España. Ya casi ni los mexicanos de toda la vida les llamaban refugiados (Hoyos Puente, 2012, p. 58). Los miembros de este grupo acaban encontrándose y conviviendo con sus coetáneos mexicanos en la Universidad o en la vida laboral.

Ejemplos de esta bipolaridad se pueden encontrar con facilidad en la poesía de Nuria Parés, en las reiteradas ocasio-

nes que alude a lo problemático de vivir mirando a España sin aclimatarse a México³. En cambio, Tomás Segovia ya vislumbraba la necesidad de salir del círculo cerrado del exilio:

Una cultura de culto, trasvasada y, por tanto, embotellada de origen, en lo cual nuestros padres veían exclusivamente el origen, mientras que alguno de nosotros empezábamos a ver un poco lo embotellado (Segovia, 1980).

El proceso de arraigo para ellos fue lento, difícil y doloroso.

El terreno vital y cultural al que van a concurrir los componentes del grupo Hispanomexicano durante las décadas de los 50 y 60 es el mismo que el de la Generación de Medio Siglo mexicana, grupo al que acabarán sumándose y perteneciendo. No solo serán los jóvenes hijos de exiliados los que aterrizarán en el Distrito Federal por los finales de los 40. Una parte importante de los jóvenes que conformarán la eclosión cultural de estas décadas llegaban al Distrito Federal desde los diferentes estados y de lugares mucho más alejados.⁴

³ Véanse poemas como "Palabras", "Así" y "Canción de la patria pequeña" (Nuria Parés, *Canto llano*, pp. 47 y 48.) que alimentan su relación con España en la lejanía, en suma, la conciencia de su *mexicanidad* (Payeras Grau, 2011, p. 39; Pascual Buxó, 1962, p. 7; Sicot, 1999, p. 161-184).

⁴ Chilangos solo unos pocos: Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández, Gustavo Cabrera, José Emilio Pacheco, Alberto Gironella, Felipe Cazals, Miguel León Portilla, José Luis Cuevas, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Margo Glantz, Eduardo Blanquel... En cambio, acabarán siéndolo todos aunque venidos de fuera la mayoría: Juan Soriano (Juan Francisco Rodríguez Montoya, llamado "El Mozart de la Pintura"), Vicente

En la gran urbe se van a encontrar los que están y los advenedizos. Los que llegan traen hambre y sed de las muchas ausencias que han padecido en provincias (aunque fuesen estados). A pesar de su diversidad de origen, compartían, sobre todo, miradas, lecturas, intereses, anhelos y

una misma voluntad de expresar y manifestar libremente, por las afueras de los trillados caminos tradicionales, alejados de las normas de la cultura establecida, nacionalismos excluyentes, y, sobre todo, sin aceptar ningún tipo de censura.

Todo este grupo de gentes, incluidos los hijos de los exiliados, se ve inmerso en un mundo en estado de transformación profundo: emigración hacia la gran urbe, rupturas de varios tipos, eclosión poblacional, estado interventor en economía y cultura. En la gran urbe se van a encontrar los que están y los que llegan. Estos traen hambre y sed de las muchas ausencias que han padecido en provincias (aunque fuesen estados). Quieren comerse el mundo. Han dejado atrás un mundo cerrado e inmóvil, árido y desertizado por los desvalores del más casticista y tradicionalista catolicismo, varios de ellos de estar recluidos en seminarios. Venían buscando instituciones culturales respirables y un centro de educación superior, Mascarones principalmente, cines, teatros, editoriales, librerías, galerías de arte, cafés, bares, redacciones de revistas que eran domicilios o cafés... y en esos años, también recorren lugares donde poder escuchar música de jóvenes: rock o jazz... En todos esos lugares se irán encontrando y conociendo y empezarán a llevar a cabo grandes empresas culturales en común.

El comienzo de la mexicanización tanto personal como social y literaria se produce en la universidad, Mascarones, y dos de los vehículos de manifestación serán la revista *Ideas de México* (1953-1956, con 16 números) y la *Antología de Mascarones* de Julio C. Treviño, que incluía a cinco jóvenes exiliados españoles y dieciséis mexicanos.

Leñero, Huberto Batis, Enmanuel Carballo y Carlos Valdés (Guadalajara), Antonio Alatorre (Autlán de Navarro, Jalisco), Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa), Jaime Labastida (Los Mochis, Sinaloa), Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, México), Juan José Arreola (Zapotlán el Grande, hoy Ciudad Guzmán, Jalisco), Sergio Magaña (Tepalcatepec, Michoacán), Juan Vicente Melo (Veracruz), Sergio Pitol (Potrero, Veracruz), aunque no se sabe por qué en la mayor parte de los textos se le da como nacido en Puebla), Emilio Carballido (Córdoba, Veracruz), Jorge Ibargüengoitia (Guanajuato); Juan y Fernando García Ponce y Gabriel Ramírez (Mérida-Yucatán); Rosario Castellanos (que aunque nació en el DF pasó su infancia y adolescencia con notable influencia en Comitán, Chiapas), Jaime Sabines y Sergio Galindo (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas), Alfonso Michel (Colima), Gabriel Zaid (Monterrey), Manuel Felguérez y Pedro Coronel Arroyo (Zacatecas), Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas), Héctor Azar (Atlixco, Puebla), Francisco Corzas Chávez (Quecholac, Puebla), Pablo y Enrique González Casanova (Toluca), Víctor Flores Olea (Toluca de Lerdo) ..., a los que se puede sumar otros que provienen de otros estados más alejados que Chiapas, como Ulalume González de León, (Montevideo), Julieta Campos (La Habana), Margit Frenk (Hamburgo), Alejandro Rossi (Florencia), Vlady (Petrogrado, Rusia) ..., o los Hispanomexicanos que, al fin y al cabo, venían de una provincia o estado un poco más distante que Yucatán: José de la Colina, Tomás y Rafael Segovia, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Vicente Rojo, Ramón Xirau, Manuel Durán, José Pascual Buxó, Francisco González Aramburu, Carlos Blanco Aguinaga Víctor Rico Galán, Federico Álvarez... Y de otros estados, no como exiliados, como Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis, a veces llegaba Jorge Luis Borges o Julio Cortázar... Se cuentan dentro de esta generación a historiadores, politólogos, economistas, sociólogos, filósofos, antropólogos, pintores, arquitectos, músicos y cineastas, críticos, la mayoría nacidos entre 1921 y 1935.

Ideas de México (julio-agosto 1953-enero-diciembre 1956, 16 números, 1500 ejemplares) es una revista universitaria mexicana de la Facultad de Mascarones a pesar de que Luis Ríos dejase incluirla como propia de los Hispanomexicanos en la tesis de maestría de Sara Escobar Gallofré.⁵ Desde entonces hasta hoy los

⁵ Es una revista universitaria mexicana:

- Por su nacimiento: porque fue fundada y dirigida por Benjamín Orozco Moreno y editada en la Facultad de Derecho. Este se pasó a Historia, y con ella la revista se desplazó a Filosofía y Letras, siendo dirigida entonces por José Pascual Buxó, segunda época de ella, que es de la que aquí se habla; el antiguo director pasa a ser el editor.
- Por su patronato, menos uno, totalmente mexicano: Arturo Arnaiz y Freg, Alfonso Caso, Eduardo García Maynes (z), José Gorostiza, Eduardo Nicol, Alfonso Noriega (Cantú), Alfonso Reyes, Manuel Sandoval Vallarta, Jesús Silva Herzog e Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Por en la mayoría de los números más de la mitad de los redactores son mexicanos. El número de colaboraciones es aproximadamente de 76 de autores mexicanos (Arreola, Bañuelos, Carballo, Dolores Castro, Chumacero, Fuentes, Labastida, Paz, Pitol, Reyes, Ruiz Harrel y unas 43 de los jóvenes exiliados. Los más productivos, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro; después Burgos, Ríos, Segovia, Souto (Colina y Espinasa faltan entre los participantes hispanomexicanos presentados en la p. 44 por Sara Escobar). No se tiene en cuenta el último número, 15-16, cuya particularidad consiste en ser una antología de poetas de la España del momento, presentada por Max Aub).
- Otra diferencia con las otras revistas es que casi la mitad de los trabajos de los cuatro primeros versan sobre literatos o literatura mexicanos.
- Mexicana es también la financiación. Se financia con anuncios y con un artículo pagado sobre política nacional firmado, colocado al principio de cada número que no se tomó en cuenta para la elaboración de los Índices, por su característica especial. Estos artículos están editados en papel de calidad y color diferente. Las empresas mexicanas anunciadas son: Ferrocarriles Nacionales de México, Banco Nacional de Comercio Exterior, Lotería Nacional, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, Librería Universitaria, Universidad de Guanajuato, la XELA, Financiera Na-

estudios habidos han concedido la propiedad de ella al grupo, que no lo es.⁶ Aparece la palabra México en el título y lo español pasa a segundo plano, los colaboradores ya no son mayoritariamente hispanos, lo que supone un cambio de mentalidad y de proyección muy importante.

Si esta revista certifica el inicio del proceso inexorable de mexicanización como escritores, la presencia de la ciudad de México en la obra poética de Manuel Durán, *Ciutat i figures* (1952), *Ciudad asediada* (1954) y *La paloma azul* (1959), después en la poesía de Gerardo Deniz, o las terrazas de Miret, son ejemplos de esa inclusión. Por estas fechas, le dice a Blanco Aguinaga a Durán que hay que hacer poesía mexicana (Mateo Gambarte, 1995, pp. 83-110, 1998, pp. 359-371; Rivera, 1999, p. 139).

Tras estos proyectos y bastantes naturalizaciones, la integración en el ámbito mexicano se manifiesta en el arrimo de unos cuantos de los componentes de este grupo a los importantes proyectos y empresas, culturales, revistas y actividades en que estaban embarcados los escritores mexicanos de la llamada Generación de Medio Siglo mexicana que se caracteriza, según José Agustín, por ser una reacción frente al lenguaje público del sis-

cional Azucarera... (empresas que difícilmente hubieran financiado una revista del exilio español)

- Por su desaparición: *Ideas de México* desapareció porque se desintegró el grupo de redactores al acabar sus carreras y porque su director de entonces, José Pascual Buxó, se fue a trabajar a Guanajuato.

⁶ En cambio, desde el punto de vista de los redactores (García Ascot, García Riera, Colina y Elizondo) casi podría considerarse como grupal *Nuevo Cine* (1961-1962) sin embargo, por su perspectiva, por su inserción en el medio y por el personal que la rodea es íntegramente una revista mexicana.

tema y a la cultura oficial (Agustín, 2006). De manera más específica se puede resumir el perfil intelectual que de ella hace Enrique Krause (Krause, 1983, p. 146):

- Antinacionalismo, universalidad.
- Cosmopolitismo.
- Pluralismo, apertura al quehacer cultural y literario de personas de otros países.
- Apertura ideológica.
- Actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones mexicanas en particular, labor que ejercieron en diversos suplementos culturales y revistas del país, y sobre variados y diversos campos artísticos: cine, poesía, ensayo, cuento, novela, teatro, música y artes plásticas.

Y en ese estar fuera de lo establecido, a la contra, es donde los Hispanomexicanos van a coincidir con sus coetáneos mexicanos y de otras partes del mundo. Camino que no tendrá vuelta atrás y por el que acabará transitando la mayoría de los que continúen en el mundo de la creación literaria.

Este proceso de integración nunca es un proceso rectilíneo y constante; sino complejo y sinuosidades. Junto a este proceso de mexicanización, dos eventos en que reaparece con fuerza el espíritu hispano: el Movimiento Español de 1959, que fue una reacción politizada de hispanismo en la que hay un replanteamiento de las relaciones con la España del interior; y el rodaje de la película *En el balcón vacío*, un acto de adhesión incondicional al exilio y sobre todo el recuerdo de la España y de la infancia perdidas, y un revulsivo de la nostalgia. Pero, a su vez, esta película es el ejemplo práctico del movimiento

mexicano de nueva crítica cinematográfica Nuevo Cine (Mateo Gambarte, 2015). Ejemplo este clarísimo de cómo un mismo hecho puede tener un doble significado antagónico y no debe ser utilizado como ejemplo de una única dimensión.

Aun llamándola generación de Medio Siglo, o con cualquiera de los otros nombres que se le conoce, este es un grupo bastante heterogéneo. Tomás Segovia rememora:

Un grupo se sintonizó con un momento. Nunca tuvimos ningún programa, ni manifiestos, sino nada más que reuniones, sobre todo en los cafés. Pero me parece que sin darnos cuenta había un pequeño viraje en la cultura mexicana. (Domínguez Michael, 2011).

Allí se hablaba mucho de literatura, de arte, de cine, intereses comunes que apasionaban a estos amigos y los mantenían unidos. Lo más importante de la cita es la última frase en la que los incluye “en la cultura mexicana”.

Las amistades empezaban combinarse en círculos diferentes, se seguían teniendo las de los colegios; la universidad, Mascarones en este caso, va a abrir el horizonte de conocimientos y amistades principalmente hacia los mexicanos y también hacia estudiantes provenientes de otros países. La propia universidad pero ya como enseñantes, las redacciones de las distintas revistas, los cineclubs, la Casa del Lago, las galerías de arte, las tertulias y la convivencia en los cafés del Centro histórico, los bares de la Zona Rosa y de la Roma...

Un elemento que puede servir de piedra de toque fundamental para ver cómo se van insertando en la vida mexicana

son las revistas. Dentro de lo que ya se puede catalogar como distintas perspectivas críticas sobre el análisis del exilio, la europea: proexílica y la mexicana: promexicana, cabe verlo muy claro con el asunto de las revistas. La historiografía europea le ha dedicado cientos de páginas a las revistas juveniles de este grupo, 17 años de media tenían los redactores, hispanistas y casi nonatas (dos números cada una) de este grupo magnificando su valía en el caso de *Clavileño* (mayo 1948-agosto 1948, 500 ejemplares) y *Segrel* (abril-mayo 1951-junio-julio 1951, 500 ejemplares). *Hoja* (1948-1950, de Tomás Segovia, cuatro números de 200 ejemplares) que fue lo que su nombre indica: un folio doblado en cuatro partes dedicado publicar la poesía de un poeta en cada número.

Presencia tiene más enjundia (7 números, julio-agosto 1948-agosto-septiembre 1950, 1.000 ejemplares), es el único intento serio de editar una revista literaria por parte de los jóvenes exiliados. Otra elemento que la diferencia respecto a las dos anteriores, aparte de la madurez de sus redactores, es, en palabras de García Ascot, que “en el grupo de *Clavileño* casi todos eran españoles y que en cambio en el de *Presencia* intervinieron más mexicanos y de otros países”. Aun así, en esta revista tampoco hay la más mínima alusión a la realidad ni a la cultura mexicana.

El colectivo más numeroso y que se señala como núcleo de los Hispanomexicanos es el que está compuesto por todos los que estudiaron en la UNAM, tanto Letras como Filosofía. Todos ellos pertenecen a la generación de Mascarones. Solo que con algunos años de diferencia. Los mayores ya habían acabado sus carreras a comienzos de la década de los 50, mientras que los menores estaban empezán-

dola o tardarían aún en hacerlo. Ya se ha explicado el porqué *Ideas de México* es una revista universitaria mexicana y no de los jóvenes hijos de exiliados, aunque tuvieron una gran presencia en sus páginas. Uno de ellos, José Pascual Buxó, publicó varios poemas en otra revista universitaria, *Fuensanta*; en *Litterae* número 1 (diciembre de 1952) escribió el “Editorial”, y el poema “Tronco de hombre” en el número 2 (15 de enero de 1953). Revista que al decir de José María Paredes Mendoza, bibliófilo, periodista, etcétera:

[...] es una hoja literaria en forma de carta, de la cual fue autor el inquieto poeta y crítico, Jesús Arellano. Fue la Revista más original que hemos visto pero sólo se hicieron dos números. (Paredes Mendoza, 158).

Los redactores de esta revista fueron: José Pascual Buxó, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Alberto Luna, Héctor Azar, Jesús Arellano, Enrique González Casanova y R.C. (que debe ser Rosario Castellanos).

Adentrándose en las revistas académicas, una muy importante es *Cuadernos Americanos* (UNAM, 1942 ss.). Nace como empresa de cooperación cultural entre mexicanos e intelectuales republicanos españoles exiliados en México al terminarse la guerra civil. “Es la revista más importante que publica la Universidad Nacional porque recoge los trabajos medulares sobre cultura, política, economía, sociedad y antropología en América Latina y España” (Anónimo, 2013), argumenta Adalberto Santana, director del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), de esta casa de estudios. En los años 50 en ella publican artículos Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán,

Ramón Xirau, también aparecen poemas, relatos y artículos de Tomás Segovia.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1947 ss.) empezó y sigue publicándose en El Colegio de México. Es una revista técnica de gran calidad dedicada desde sus orígenes al estudio de la literatura española e hispanoamericana y de la lingüística hispánica. En los años 50 aparecerán publicados algunos artículos de Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán, Angelina Muñiz y Ramón Xirau.

Ya en la misma década de los 50 se encontrará a un nutrido grupo de estos autores publicando en otras revistas mexicanas muy importantes e influyentes y en los tres grandes suplementos de la época. La presencia de estos escritores en estas publicaciones y sus consecuencias prácticamente no se ha analizado en los estudios generales sobre el exilio de los Hispanomexicanos. Este olvido tiene una consecuencia negativa muy grave, sus revistas juveniles, publicadas en la década de los 40, ocupan un espacio, décadas 40 y 50, y una dimensión falsos. Sirven para negar o poner en duda la evidente inclusión en la sociedad civil y cultural mexicana de aquellos jóvenes de origen hispano a través de su vinculación con otros muchos medios de comunicación. Cuando es a partir de esta década de los 50 a partir de la cual estos autores se integran en la cultura mexicana.

En la *Revista Universidad de México* (...1953-1965...), la crítica de cine la escribieron José de la Colina, Emilio García Riera, Jomi García Ascot, junto a Carlos Fuentes, Salvador Elizondo Alberto Isaac y un largo etcétera. La crítica literaria la compartían todos los miembros del grupo; más específicamente la teatral (Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Juan José

Gurrola), la literaria estaba asegurada con Sergio Galindo, Carlos Valdés, José de la Colina, Tomás Segovia y los escritores anteriormente mencionados publicaron ahí reseñas de libros y colaboraron con notas y críticas en la famosa "Feria de los días"; Pacheco, "Simpatías y diferencias". Además, la crítica musical (Jomi García Ascot y Juan Vicente Melo, quien colaboró con bastante frecuencia en la sección de danza también), la de pintura [Juan García Ponce (quien también utilizaba en la revista el pseudónimo de Jorge del Olmo), Salvador Elizondo, Jomi García Ascot]. Añade Pereira que se podría afirmar, sin temor a excederse, "que no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo" (Pereira, (a); y Albarrán, s/f).

También publican: cuentos: José de la Colina; Artículos: Manuel Durán, José de la Colina, García Ascot, César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, Tomás Segovia... Reseñas: José Pascual Buxó, José Pascual Buxó, Tomás Segovia... poemas: García Ascot; poemas: García Ascot, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas...y textos de Ramón Xirau.

La *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jorge Portilla, Carlos Fuentes, Carlos Blanco Aguinaga, José María (sic) García Ascot y Ramón Xirau, editarán muy pronto la *Revista Mexicana de Literatura*" (Anónimo, 1955). Es la expresión más evidente de un ánimo renovador de la cultura y del mundo intelectual:

- La literatura y el creador estar inmersos en el medio social en que viven.

- Otra de las características principales, como recuerda Carlos Blanco Aguinaga, era su internacionalismo para contrarrestar la entonces creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo de “tarjeta postal”, pero, sobre todo, con el fin de dar a conocer las letras internacionales.

El comité de colaboradores estaba formado por Antonio Alatorre, Carlos Blanco Aguinaga, Archibaldo Burns, Manuel Calvillo, Alí Chumacero, José Miguel García Ascot, José Luis Martínez, Marco Antonio Montes de Oca, Jorge Portilla, Ramón Xirau y Juan Rulfo. Al poco tiempo, en 1957, la *RML* pasó a manos de Antonio Alatorre, y de Tomás Segovia.

A pesar de ser una revista literaria, pronto se sumaron los críticos de cine (Nuevo Cine, La Semana en el Cine) Emilio García Riera, Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, y los directores de teatro Juan José Gurrola, Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez (con ellos sus grupos de actores). Desde las páginas de la *RML* se fustigará el nacionalismo artístico en general y contra el muralismo en particular como movimiento esterilizador y controlador del arte (Pereira, (b)). Ideas y actitudes que deben ser tenidas muy en cuenta para los estudios sobre los horizontes estéticos y personales de los Hispanomexicanos observando la cantidad de ellos que participaron en esta y otras manifestaciones similares. En el primer número, aparece un artículo de Jorge Portilla titulado “Crítica de la crítica” (Portilla, 1955, p. 51). En él se ataca con dureza a los nacionalismos. Portilla comenta las varias falacias que contienen los argumentos que defienden los nacionalistas. En cuanto a

la trascendencia de este artículo, señala Armando Pereira que en síntesis:

[...] podríamos decir que hasta 1958 la poética (y la política) de la revista se sustentó en algunos conceptos clave en torno a los cuales se conformaría el ideario estético del grupo: la responsabilidad y la honestidad del escritor, su absoluta autonomía con respecto a las ideologías al uso, una voluntad crítica sin compromisos ni intereses creados y *el pleno ejercicio de una libertad de criterio que no conocería restricciones*. (Pereira, (b): 335)

Finalmente, Carlos Blanco Aguinaga confesaba en una entrevista:

He tenido amistad y “correspondencias” literarias y políticas con muchos españoles de nuestra generación. En México, admiré a Rulfo e hice cierta amistad con él, así como con Jorge Portilla, Luis Villosoro, y he sido muy amigo (y admirador) de Antonio Alatorre. Siempre he sentido afinidad con José Emilio Pacheco a quien, lamentablemente, no conozco lo suficiente. En los tiempos de la *Revista Mexicana de Literatura* (Primera Época) fui muy amigo y colaborador de Carlos Fuentes, junto con Jomí García Ascot, Ramón Xirau y Manolo Durán. (López Aguilar, 2008).

Queda por añadir en nombre de Enrique de Rivas...

Un elemento sobre el que no recae generalmente la atención en los estudios sobre esta época ni sobre los Hispanomexicanos es el de la importantísima presencia de la traducción tanto en las revistas como en la producción editorial. En la can-

tidad de espacios nuevos que abrieron a través de traducciones de escritores europeos y norteamericanos o de la publicación de autores latinoamericanos hasta entonces desconocidos o, al menos, poco conocidos en México..., lo que permitió al país airear su sistema cultural, en palabras de Cuevas, recorrer la "cortina de nopal".

En cuanto a la razón de tratar este asunto de la traducción en aquel mi primer trabajo, además de por otros asuntos,

[...] hay que añadir que de los autores estudiados, que yo sepa, por lo menos siete: Juan Almela, Nuria Parés, Federico Patán, Francisca Perujo, Martí Soler, Tomás Segovia, Francisco González Aramburu, se dedican profesionalmente a ella. A la traducción literaria, con mayor o menor grado de profesionalidad, se dedican: José de la Colina, Manuel Durán, Carlos Blanco, Angelina Muñiz, Enrique de Rivas, Roberto Ruiz, Jomí García Ascot, Ramón Xirau, César Rodríguez Chicharro... Como puede observarse un porcentaje mayoritario de ellos (Mateo Gambarte, 1996, pp. 251-272).

Hablando de la editorial Veracruzana, Adolfo Castañón precisa: *El secreto de una editorial está en parte en asistirse de buenos traductores: por ejemplo, gracias a los oficios excelentes del citado González Aramburu.* (Castañón, 2017)

La revista de la universidad veracruzana, *La Palabra y el Hombre* (1957 ss.), que dirigía Sergio Galindo es de los pocos órganos culturales importantes que en esta época se dieron fuera del Distrito Federal. En los primeros años de vida, ya fuese en el Consejo editorial de la revista como el programa editorial de la Universidad, por allí anduvieron de manera muy

activa, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro y González Aramburu. Por las páginas de la revista aparecieron, además de material de los citados, cuentos Colina, artículos de Durán y Xirau, poemas, relatos y artículos Segovia... Esta editorial publicó varias obras de creación de las generaciones mayores del exilio: Zambrano, Gaos, Chacel, Cernuda..., y también fueron varios los escritores jóvenes que publicaron en la uv: Pascual Buxó, Durán, R. y T. Segovia, Xirau, Rodríguez Chicharro, Colina, Patán... Editorial dirigida por Rodríguez Chicharro (1965-1967).

Estaciones. Revista Literaria de México (1956-1960), revista de Elías Nandino, 20 números, cada número corresponde a una estación del año (Carter, 1962: 78-80). Pretendió ser una revista plural y abierta frente al elitismo de la revista *Contemporáneos*. Colina es el joven hispanoamericano más implicado en esta publicación con reseñas y artículos, en la que también aparecen relatos de Rodríguez Chicharro y poemas de Segovia.

Cuadernos del viento (1960-1967), fundada por Huberto Batis y Carlos Valdés. En la declaración de principios, manifiestan claramente sus intenciones: *Los Cuadernos del Viento recibirán a todos los escritores, particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes.* En ella publica relatos de Colina, poemas García Ascot, Pascual Buxó, Rius, Soler Vinyes, Segovia, relatos y artículos Rodríguez Chicharro, Souto y Vilalta, relatos de Muñiz...

Política salió a la luz en 1960 como vehículo de expresión y denuncia de la izquierda mexicana del antiimperialismo, por la defensa de la Revolución cubana y para la crítica al Estado mexicano (Cabrera López, 2006, pp. 76-77). Duró hasta

1967. Había una clara convergencia con *La Cultura en México* al punto que en sus páginas figuraban los nombres, por ejemplo, de Juan José Arreola, Colina y Segovia.

La revista *Nuevo Cine* (1961-62) ha sido en México uno de los grandes revulsivos del cine nacional. Y, quizá, podría decirse, el certificado de nacimiento de una crítica cinematográfica seria y profesional. Este grupo *Nuevo Cine* representa, al decir de Ayala Blanco, "...la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana" (Ayala Blanco, 1968, p. 294). La mayor parte de los artículos de la revista fueron escritos por los redactores García Riera, Gabriel Ramírez, Elizondo, García Ascot y Colina (Monsiváis era redactor pero no publica ningún artículo). Jomí García Ascot fue el único que en la práctica realizó en 1962 la película independiente de una hora de duración: *En el balcón vacío*.

S.Nob (1962-1963) es una revista muy especial que creó Salvador Elizondo en compañía de Emilio García Riera y Juan García Ponce. Se trataba de indagar en los temas más diversos y variados, de sumar las contribuciones de las diferentes ramas artísticas a través de unos colaboradores que tocaban varios palos, audaces y libres con evidente intención de provocar escándalo: literatura: Elizondo, Segovia, García Ponce, Melo, Ibargüengoitia, Mutis, Jodorowski-Prullansky, Juan Manuel Torres...; cinematografía: García Riera y Colina; en la música: García Ascot, T. Salazar y Melo; en la fotografía: Katy Horna, Gleen y el equipo de *Snob*; en la pintura y la plástica: Leonora Carrington, Roland Topor, contribuciones de Gironella y Cuevas; del mismo García Ponce, como crítico de arte...; y otros de menor presencia como Aridjis, Burroughs, Arrabal (junto con

Topor y Jodorowsky fundaron el movimiento pánico en 1963), el periodista yugoslavo Egon Erwin Kisch, el poeta escocés Edward James... Adviértase que tal nómina incluye futuros premios Villaurrutia, Cervantes, Rulfo, Casa de las Américas y otro largo etcétera de galardones. Un auténtico equipo de ensueño de la época.

En su momento los suplementos culturales fueron espacios importantes que contaron los intelectuales utilizaron para entrar en contacto con la sociedad. En los años cincuenta y sesenta, son fundamentales varios suplementos culturales en el despegue de la cultura mexicana del siglo xx. Se trata de los suplementos de Fernando Benítez. El primero de todos ellos es la *Revista Mexicana de Cultura* (1947-1948). Fernando Benítez lo pone en manos dirigido por Juan Rejano. Su intención queda clara desde el primer número:

Las páginas del Suplemento dominical de *El Nacional* están abiertas a todos los escritores e intelectuales de México, cuya colaboración constante solicitamos desde aquí para hacer de ellas un valioso y unánime exponente de la cultura de nuestro país y un instrumento de difusión que, a la vez que sirva eficazmente al pueblo mexicano, lleve su espíritu —sus realizaciones literarias, científicas y artísticas— más allá de nuestras fronteras" (*RMC*, 7, 18 mayo 1947, p. 7).

En él publicaron cuentos, poemas y artículos algunos de los jóvenes exiliados: Colina, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro o Souto...

Uno de los grandes del periodismo de los suplementos en México, *México en la Cultura* (1953-1961), dirigido Fernando Benítez. Los artistas, escritores y críticos

mexicanos como Rojo, Rulfo, Arreola, Fuentes, Carballo, Reyes Nevares, Poniatowska, García Ponce, Melo, Valdés, Ibar-güengoitia y los más jóvenes, Pacheco y Monsiváis llenaron sus páginas. De entre los jóvenes exiliados los más participativos fueron García Riera, García Ascot, que publicaron más de 30 artículos o críticas; entre 10 o 20 cuentos, reseñas y artículos: Colina; de 5 a 10 artículos y/o poemas: Parés y Pascual Buxó; menos de 5 relatos, poemas o artículos Souto, Durán, T. y R., Ríos, Xirau. (Férriz Roure, 1998, p. 239).

Además, contaba con la presencia de los exiliados republicanos españoles; además de Miguel Prieto y, unos cuantos meses después, su ayudante Vicente Rojo, cabe mencionar a Juan Rejano, Max Aub, José Moreno Villa, Ceferino Palencia, Francisco Pina, Adolfo Salazar León Felipe y Luis Cernuda; y escritores latinoamericanos de distintas nacionalidades como Gabriel García Márquez, Nicolás Guillén y muchos más.

El otro gran suplemento, ya en la década siguiente, es *La Cultura en México* (de la revista *Siempre!*), dirigido también por Fernando Benítez de 1962 a 1972. De los Hispanomexicanos, publicaron más de 30 artículos: F. Álvarez, García Riera, F. Pina; entre 20 y 30: F. Patán; de 10 a 20: Colina; de 5 a 10: García Ascot (que, como se ve, ha descendido mucho su colaboración), T. Segovia; menos de 5: Deniz, Manuel Durán, Perujo, Martí Soler, Souto, Carlos Velo, Xirau, Vicente Rojo (Férriz Roure, 1998, p. 140).

Centrándonos en lo que es de interés para este artículo, resultan muy interesantes y reveladoras para lo que se viene diciendo en este apartado estas palabras de María Teresa Férriz Roure respecto al

exilio español republicano y a la adscripción que realiza de los jóvenes escritores llegados al exilio con sus padres:

Por esos años, el sentido político del exilio republicano había ya desaparecido. Los autores nacidos en España, una cincuentena aproximadamente con una media de edad entre los treinta y cuarenta años, ofrecen avances de sus estudios, reseñan las obras mexicanas y dan a conocer, en muchos casos, sus propias creaciones literarias. Los más jóvenes han sustituido a los republicanos de mayor edad y, en este sentido, "La Cultura en México" divulga la obra de Tomás Segovia, José de la Colina, Gerardo Deniz, Manuel Durán, Federico Patán, Francisca Perujo, Arturo Souto Alabarte, Ramón Xirau ... Todos ellos se encuentran ya muy de lejos de la vivencia de la guerra civil española, y comparten el presente de un México al que están por siempre unidos. "De este material de sangre, de lágrimas, de desarraigos, de estas convulsiones sociales que movilizan a millones y los llevan a la muerte, surge un ansia de vivir, de creación, de renovación y de cultura"²³, comentaba el mismo Benítez muchos años más tarde. El destierro como tal había concluido y sus integrantes formaban ya parte de una nueva historia, la de la cultura mexicana contemporánea, en que Fernando Benítez y muchos españoles de origen, pero mexicanos por decisión propia, han ocupado un lugar determinante. (Férriz Roure, 1998, pp. 237-238).

Desde 1949 *Diorama de la Cultura* fue una sección cultural dominical del periódico *Excélsior*, se transformó en 1969 en suplemento cultural *Diorama*. Como sección

cultural del periódico, no presentó Consejo de redacción independiente. En esas condiciones difícilmente podía competir en la década de los 50 con el suplemento creado y dirigido por Benítez en *Novedades, México en la Cultura*, que aglutinó a las mejores plumas de la época. En los finales de los años 50 y principios de los 60, Segovia y Parés publicaron algunas cosas; en la segunda década empezaron a colaborar Maruxa Vilalta y Angelina Muñiz.

En estas mismas décadas, 50 y 60, estos autores publicarán en otras muchas revistas de contrastada calidad y gran prestigio tanto mexicanas como extranjeras: Blanco Aguinaga publica en *Revista Hispánica Moderna* (una revista académica de la Universidad de Columbia), *Modern Language Notes* (Baltimore), *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno* (Salamanca), *La Torre* (Puerto Rico), *Ínsula* (Madrid), *Filología* (Buenos Aires), *Revista de Occidente* (Madrid)... Cabe recordar que escribió el primer ensayo canónico sobre *Pedro Páramo*, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* que sigue siendo no solamente uno de los dos o tres estudios imprescindibles de la obra de Rulfo, sino un hito en la crítica latinoamericana (García Bonilla, 2009, pp. 149-151).

Por *El Heraldo Cultural* y *El Gallo Ilustrado* publican Colina y Rius... Durán en *Tribuna*, *Modern Language Notes* (Baltimore), *Ínsula* (Madrid), *Hispania* (Johns Hopkins University Press), *Asonante* y *La Torre* (Puerto Rico), *Revista Hispánica Moderna* (Universidad de Columbia), *Hispanófila* (University of North Carolina), *Yale Literary Magazine*, *Yale French Studies*, *New York Times Book Review Section*, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* (revista académica de la UNAM), *Romance*

Notes (Chaper Hill), *L'Herme* (Paris), *Papeles de Son Armadans* (Mallorca), *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburg)... García Ascot en *Prometeus*, *Ínsula* (Madrid)... Muñiz en el *Rehilete*, Pascual Buxó en *Anuario de Filología* (Maracaibo)... Rivas publicó en *Woodworm Review* (editada por Marvin Malone en Estados Unidos), *Papeles de Son Armadans* (Mallorca), *The Mexico Quaterly Review*, *The Literary Review* (University in Madison), *Eisnori* (Roma), *Il Contemporáneo* (Roma), *Agora* (Madrid), *Anuario de Filología* (Maracaibo), *La Nación* (Buenos Aires), *Zona Franca* (Caracas)...

Más adelante estarán en el consejo editorial y publicarán en *Plural* y *Vuelta* Colina, Segovia, Xirau, publicarán: Pascual Buxó, Deniz, F. Álvarez, Durán... En *Diálogos*: Durán, García Ascot, Rivas, Segovia, Xirau... Patán y Muñiz serán asiduos críticos del suplemento *Sábado de unomásuno*...

Toda esta inmensa tarea creativa, sin contar su obra editorial, nos muestra un grupo de gente muy activa profesional, cultural y literariamente. Muy inmersa en la realidad del país en el que está viviendo y bastante lejos de estar lamiéndose las heridas producidas por aquel trágico suceso histórico.

Están viviendo tanto a nivel vital como profesional y creativo una extensa época de coincidencia, concurrencia y concordancia. Téngase en cuenta que conforme pasan los años el platillo mexicano de la balanza contiene más experiencia y vida propia (amigos, trabajo, empresas, matrimonios, hijos, hasta la el servicio militar hizo Carlos Blanco en México, publicaciones...) que el de la españolidad que sigue creciendo en ausencia de realidad y en exceso de idealismo, a lo que hay que

añadir la decepción y la frustración de la transición política española. Siguen las nacionalizaciones, casi todos. Enterraron a sus padres en México, vieron nacer a sus hijos, mexicanos, crecer y multiplicarse y se encontraron con nietos, más mexicanos aún. Pervive, por supuesto, un sentimiento de hispanidad.

Su educación superior, sus trabajos y sus empresas son plenamente mexicanas; su cultura, amistades y socialización se balancean hacia lo mexicano conteniendo parte hispana. Su público es totalmente mexicano (*Los vínculos que encadenan más estrechamente al escritor con su público* –enumera Escarpit– *son la comunidad de cultura, la comunidad de evidencias y la comunidad de lenguaje* (Escarpit, 1971, p. 98). La integración acabará por ser total, por afinidad lingüística, por necesidad, por distancia, por cotidianidad, por falta de otra... De la imposibilidad de la vuelta para este grupo ya se ha hablado anteriormente. La vuelta hubiese supuesto un trastorno demasiado brusco para ser repetido por ellos, y sin calificar para imponérselo a sus descendientes (Mateo Gambarte, 2011, pp. 211 y ss). Algunos han regresado a España y se han percatado de que allí no les reconocen, y ellos tampoco acaban por reconocerse.

La inclusión en el ámbito de la cultura y de la literatura mexicana de estos autores es total en sus múltiples empresas e importantes proyectos culturales... Se intensifica la necesidad de incardinarse en un tiempo histórico determinado. *Por una vez da gusto ser de esta generación*, confiesa Tomás Segovia al hablar de la de Medio Siglo (Segovia, 1962, p. 54). Y eso se lo ofrece el México real frente a la España ideal y lejana.

3ª. De 1980 en adelante: La década de los ochenta: el ecuador del cambio (Mateo Gambarte, 2011, pp. 82 y ss). Es en esta década de los ochenta cuando ya se percibe con claridad una asunción voluntaria, no impuesta del exilio. Todo iba bien en el sentido de inclusión dentro lo mexicano, a pesar de las dificultades que cualquier asimilación ajena suscitaba en México, cuando aparece esa entrañable y magnífica antología de *Peña Labra* con el poco afortunado título de *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*, denominación de origen que los retrotraerá dos décadas atrás y que será resaltada por los periódicos mexicanos. El exilio y, sobre todo, el adjetivo *españoles* casi los expulsa de la historia literaria de México. Arturo Souto comentó al respecto:

La antología que Francisca Perujo hizo para *Peña Labra* es importante y fue la primera de todas las que se han realizado, pero tiene el defecto de que la llama *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*, lo cual es inexacto, pues los exiliados fueron nuestros padres: nosotros vinimos con ellos porque decidieron exiliarse y traernos junto con ellos a México, no por nuestra propia voluntad. (López Aguilar, 2014)

Pero, no resultó ser un retroceso sino un fuerte impulso, pues, a finales de esta misma década de los 80 se había dado un paso gigantesco en la asimilación de este grupo por la cultura y por la literatura mexicana. Desgraciadamente algunos mueren jóvenes. Su obra empieza a ser extensa, conocida, atendida por la crítica, y ha recibido una extensa y brillante lista de los más importantes premios literarios

nacionales e internacionales (Mateo Gambarte, 2011, pp. 199-213), publican en las mejores revistas y suplementos, acceden y dirigen organismos de cultura... Como ya se ha visto en páginas anteriores, la vuelta acaba por declararse imposible, la inserción en la sociedad mexicana termina por cercionarse como inevitable y por imponerse como irrevocable frente a esa España en la que solo encuentran olvido y rechazo. Como decía el padre de la So-le, personaje del cuento "Primero de octubre" de Carlos Blanco Aguinaga: *O te aclimatas o te aclimueres* (Blanco Aguinaga, 1990, p. 77).

El mundo mexicano se impuso con todas sus manifestaciones políticas, económicas, culturales, profesionales, etcétera. (R. Segovia, 1998, p. 40) Todos tienen sus dos pasaportes. En cuanto atañe a la propia estructura vital de la persona, la simplificación disyuntiva tiende a resultar extrañadora. Más que disyuntiva, esa "o", a día de hoy, resulta identificativa o asociativa como la usaba Vicente Aleixandre. Quizá a veces un tanto desnacionalizados y binacionalizados pero ubicados y referenciados a México. De los que todavía viven en México, se puede afirmar con las salvedades precisas que se sienten más mexicanos que otra cosa, como no puede ser de otra manera aunque el sentimiento, ya de por sí complejo, no atiende muchas veces a las consideraciones de la razón.

Desde la perspectiva cívica y literaria, las cosas han cambiado bastante desde hace unos años a esta parte, como se verá a continuación. En algunos de estos autores hay una radicalización en la defensa de la pertenencia al exilio, pero ya no de patria ni de nacionalidad, sino de condición (Segovia, Muñiz, por ejemplo),

es decir, como condición de la naturaleza humana.

Ya en el siglo XXI, algunos aspectos de los que quedan se puede resumir en madurez creativa, desilusión de España y exilio del exilio. Sin perder el derecho de sentirse españoles por su origen y por su vivencia, el maltrato de la transición española les expulsa del exilio hacia la mexicanización. Aunque, como señalara Thomas Burke,

[...] la memoria es un instrumento delicado. Como una vieja caja de música, puede permanecer muda durante muchos años, y un día, sacudida, un golpe o un temblor, suelta el resorte, y bajo su venerable capa de polvo nos habla de las olvidadas pasiones y remotos deseos. (Colina, 2000, p. 61. Aub, 1971)

Nómina⁷

Puede ser este un buen momento para reflexionar sobre la conveniencia o no de modificar, de fijarla o no la nómina canónica de este grupo que ha ido variando desde el primer trabajo de Sara Escobar. De ayer a hoy, la nómina más completa ha crecido hasta 36 autores censados en este grupo, sin contar que algunos como Roberto Ruiz quiere meter a algunos nacidos antes del 24 (Ruiz, 2006, p. 1139-1140). ¿Qué hacer con esta nómina: acortarla o no? ¿En función de qué criterios: de exilio

⁷ Este apartado y los dos siguientes se tratan extensamente en Eduardo Mateo Gambarte, "Fisonomía del grupo Hispanomexicano", *Insula* 851, noviembre de 2017, pp. 13-18.,

o literarios? Este es el pelotón de salida: ¿cuál será el de llegada?

¿Cuántos subgrupos hay dentro de este grupo?

En los primeros años de estancia en México formaban dos grupos por cuestiones de edad, de maduración, el de *Clavileño* y el de *Presencia* (Blanco Aguinaga, 2006, p. 184; Xirau, 2011, p. 18 y pp. 323-324; Ruiz, 2006, p. 1042; Rivas, 2013, pp. 30-32). Con el paso de los años, este asunto es irrelevante desde la perspectiva de análisis de sus obras.

Cuando se acaban de presentar las distintas etapas de la evolución vital y creativa de este grupo, con frecuencia se afirma: "En dicha evolución se ve una segunda etapa en la que estos componentes estaban todavía madurando su personalidad indecisa y vacilante". Hay dos errores de bulto en dicha afirmación, por lo menos para muchos de ellos. En aquellos tiempos, de los veinte a los treinta años que tenían estas personas, eran edades en las que se consideraba una persona ya madura, por un lado; por otro, el contacto con la realidad y con las gentes mexicanas era ya irreversible.

Es bastante más que un grupo de poetas

Se suele adjetivar de poético a este grupo, entre otras cosas por las antologías de este género publicadas. Aunque primero fue la poesía, parece que van a acabar siendo las estrellas la narrativa y el ensayo. Un recuento muy aproximado de la obra de este grupo da las siguientes cifras: 26 autobiografías, 108 narrativa, 282 ensayo, 167 poesía 28 guiones y 35 obras tea-

trales. A todas estas obras hay que añadir, las antologías de sus propias obras, las decenas de libros escritos en colaboración, de ediciones anotadas, de antologías seleccionadas con prólogos o estudios introductorios, los cientos y miles de artículos en revistas especializadas de todo el mundo y en suplementos culturales. Como se puede ver, la producción en prosa (narrativa (novela y cuento, autobiografía) supera ampliamente a la poética, sin contar los cientos de libros y los miles de artículos traducidos. Hace ya mucho tiempo que la calificación de *poético* para este grupo es notablemente reductora; es mucho más que un grupo poético porque su obra narrativa y ensayística es en cantidad, cuanto menos, mucho más amplia que la poética y no desmerece en calidad.

¿Españoles o mexicanos?

Personalmente, van entrando en la madurez y asentándose cada vez más en casa; y estos, la casa, el paisaje, la luz, el cielo, el PRI, el PAN, el PRD, los tacos, el guacamole y los chiles en nogada..., los han conocido en México..., los amigos, el amor, los hijos y los nietos..., los han tenido siempre en México; también el auto, los platillos y el *smog*, aunque el sentimiento, ya de por sí complejo, no atiende muchas veces a las consideraciones de la razón. Carlos Blanco Aguinaga y Federico Patán, dos extremos de la nómina, contestan a la siguiente pregunta:

ELA.- Gabriel García Márquez dijo en *Cien años de soledad* que uno pertenece al lugar donde ha enterrado a sus seres queridos y han nacido sus hijos. ¿Eso se vale para definir lo mexicano en los escritores hispanomexicanos?

CBA: Sí, creo que sí vale, por lo menos en mi caso (mis padres muertos en el D. F., mis hijos nacidos en el D. F.). Como vale también una cosa que solía decir Max Aub: "Uno es del país donde ha hecho la secundaria."

FP: Totalmente de acuerdo. (López Aguilar, 2008)

Cada vez el reconocimiento por parte mexicana es mayor y siguen recibiendo premios y homenajes. Y aquí es donde no se puede menos que estar de acuerdo con la tesis de Enrique López Aguilar de que su obra pertenece plenamente a la literatura mexicana, independientemente de que sea considerada o no dentro de la española, que no parece que lo vaya a ser y difícilmente pueda serlo. Carlos Blanco Aguinaga declaraba: *si a alguna generación pertenecemos tal vez sea a la mexicana del medio siglo y, desde luego, no a la española* (López Aguilar, 2007).

De ahí se deduce la pertinencia o no de seguir llamándolos *hispanomexicanos*, terminología espacial: denominación de origen y de destino, y comercial, que nunca lo fue estética, aunque parece que va a resultar difícil de borrar. En los años cuarenta ese adjetivo se balanceaba totalmente hacia lo hispano, a partir de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta empieza a balancearse hacia lo mexicano, como no puede ser de otra manera (Mateo Gambarte, 2011, pp. 209-213). Y, en este caso, sobre todo al principio, vino bien el arrimo a un grupo que resguarda de la fría intemperie de la ausencia de historia en que incardinarse.

Como escritores, esa España de prestado, de segunda mano y de oídas no les va a devolver los años de exclusión y, sobre todo, los efectos de esta exclusión: el ex-

trañamiento de una realidad en que mutuamente se ningunearon. No es una labor imposible, sino necesaria, y conveniría empezar por repensar seriamente las consecuencias más obvias que tuvo la Guerra Civil para esa forma de la conciencia colectiva que es la literatura. Pero, entonces, ¿a qué historia literaria pertenece esa producción? ¿Puede decirse –sin dudas– que a la española?⁸ Ciertamente pertenecen a la historia de España por herencia y justicia, pero no por realidad. El derecho es real, pero la presencia de su obra es mínima. Pueden y deben presentar derechos de sucesión a figurar en las historias de la literatura española, no sé si en un apartado que se titule "Literatura del exilio", pero no en el mismo apartado de los literatos mayores que escribieron obra en el exilio. Por muchas razones: estos vuelven a un lugar que conocían y donde los conocían; aquellos se desconocen mutuamente. Además estos jóvenes, han nacido en otro lugar, han dialogado con otro público, han surgido de otro ámbito cultural muy distinto del de la posguerra española.

Tomás Segovia suscitaba con frecuencia la pregunta: ¿la literatura del exilio

⁸ El debate se abrió en la revista *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 3, 2002 (Ejemplar dedicado a: "Exilio e historia literaria"), en el que participaron Manuel Aznar Soler, José Carlos Mainer, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco Caudet, Juan Rodríguez, Ignacio Soldevilla Durante. También pueden verse las historias de la literatura de Ignacio Soldevilla Durante *Historia de la novela española, 1936-2001*, 2001, o la de Rafael Bosch, *La novela española del siglo XX*, T. II, 1970, en las que no se separa cronológicamente lo escrito dentro y fuera. También Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio*, 2007. Fernando Larraz, "Rama apartada, sucursal efímera": la dialéctica interior/exilio en la historiografía literaria española del siglo XX", 2010, pp. 189-200.

es literatura española?, y cuestionaba la mayor:

Un escritor español del siglo xx es más del siglo xx que español. Tiene más que ver con un checo del mismo siglo que con un compatriota suyo del xv. Las identidades existen, pero de hecho, no de derecho. Invocar como derecho un hecho diferencial es lo contrario de la democracia: es lo que invoca un rey respecto a sus antepasados (Rodríguez Marcos, 2008).

Esta misma respuesta proviene del campo cultural internacionalista y cosmopolita mexicano en que vivieron, y no de la cerrada y cegadora cultura de posguerra española por muchos “pesebreros” que la jaleen.

Personalmente, me gustaría que alguien, debe ser una universidad o la RAE, en colaboración con las demás RR. AA., se decidiesen a escribir la gran historia de la literatura escrita en lengua española. Fuera del ámbito de los nacionalismos o de las nacionalidades. Todos saldríamos ganando, y, por supuesto, la literatura y los lectores, los primeros. ¿Se imaginan una edad de plata de la poesía con la Generación del 27, los Estridentistas, los Contemporáneos, Borges, Mistral, Huidobro, Neruda, Storni, Vallejo, Nicolás Guillén, Güiraldes, Girondo...? Alguien duda de lo poco que les cuesta a los ingleses recibir como propios a los escritores de cualquier nacionalidad que escriban en inglés.

Son escritores mexicanos. En fin, en sociología de la literatura, se hablará de que las condiciones de creación, el público, el ámbito de uso, la situación espacio-temporal, el espacio simbólico y de evidencias, la crítica, el espacio de diálogo de la

obra..., todo eso es mexicano. En última instancia, algunos autores repiten que su patria es la lengua. Pero hablando con propiedad, la auténtica patria del escritor es la escritura, no la palabra ni la lengua. La lengua como diferenciadora del pensamiento, y por lo tanto como seña de identidad, es una falacia nacionalista derivada de la versión dura de la hipótesis Sapir-Whorf.

Con el paso de los años, el exilio pasa de ser un asunto personal a ser una condición de escritura trascendiendo el elemento biográfico, más allá de la marca romántica, hacia el exilio contemporáneo: caos, incomunicación, violencia, rompimiento, intentos místicos de recomposición... La presencia y la forma en que este aparece, o no, es variable. Quizás más que la presencia del exilio en sus obras, habría que buscar la marca del exilio en la aparición excesiva de la memoria. La memoria es el pretérito, el recuerdo, lo perdido y, además, la falta de mirada hacia el futuro. Cuando se olviden de la memoria, deje de tener una presencia anormal, aparente paradójica, y esta ocupe su lugar natural y, sobre todo, su función de alimentación del estar y del vivir hacia el futuro, entonces es el momento en que empezarán a estar situados, ser más mexicanos y no sé qué tanto españoles y exiliados. Además, como ya advirtió Angelina Muñiz:

Una generación como la hispanomexicana no se ha dado en ningún otro país al que llegaran refugiados de la guerra civil española. Y esto es algo sobre lo que hay que detenerse a pensar. Esto es algo más profundo de lo que podemos imaginar. Esa profundidad puede haber sido la que se ha querido evitar. Ese espejo de aguas

que refleja la imagen de lo que no ha sucedido, pero que pudiera suceder y que, por ello, es apartada. Nadie quiere ponerse en lugar del doliente, del apátrida, del incompleto (Muñiz, 2002, p. 163).

De ser tenidos como españoles, cada vez son más integrantes y están más integrados de y en la cultura mexicana, como lugar propio de pertenencia a pesar de la insistencia en recordar su origen hispano por parte de la prensa. En cuanto a la comunidad cultural y literaria mexicana, las cosas han cambiado radicalmente desde hace unos años a esta parte. Por su magisterio de toda una vida en la UNAM, por el trabajo y dirección de organismos de investigación de ella dependientes, por su dedicación a actividades y empresas culturales, por sus aportaciones a El Colegio de México, a El Colegio Nacional, a la Real Academia, y a otras muchas instituciones... Por sus colaboraciones en periódicos y revistas, por sus traducciones para editoriales y revistas, donde han vertido al español obras fundamentales de la cultura humanística y científica occidental, por todas sus publicaciones, porque allí se editan, se leen y allí dialogan sus obras con la crítica, por la inclusión en las antologías de este país, por esas obras completas publicadas por el FCE, la UNAM y la UAM, manifiesta forma de consagrar a un autor en México, por la interminable lista de premios y distinciones nacionales e internacionales recibidas por su obra. Todo esto viene a demostrar que todos ellos pertenecen al tejido cultural de México. Con algunos momentos de trastorno bipolar de identidad nacional, que decía Angelina Muñiz.

Interesante es esta opinión de Gabriel García Narezo, un poco mayor que ellos:

Cuando ha transcurrido más de medio siglo de aquella diáspora dramática, reconozcamos esta verdad: el exilio español es un hecho que pertenece a la historia, y los españoles que vinimos, y mucho más los hijos de los que vinieron, somos mexicanos, tal vez de talante algo distinto, tal vez de tono de voz algo diferente. ¿De verdad es un exilio? De verdad fue un exilio, pero la nostalgia de España ya no tiene razón de ser. Aquí están las aguas que tenemos que beber y la tierra que nos da vida. Lo demás es anacronismo y desamor (García Narezo, 1995, p. 374).

¿Qué crítico no considera poeta mexicano a Tomás Segovia? Christopher Domínguez afirmaba de Tomás Segovia en una entrevista que le hizo, *la primera de las que se están grabando para la historia documental de la literatura mexicana (...) es de los pocos poetas mexicanos que estoy seguro que leeré siempre* (Domínguez Michael, 2011). Alejandro Rossi va más lejos: *Tomás Segovia se queda aquí (...) Ni españolismos hechizos, ni postizos sombreros de charro*. Señala Pascual Gay que Segovia forma parte antes de los grupos de jóvenes artistas e intelectuales mexicanos que de los exiliados. Un titular de *El País* afirma: "El mexicano Tomás Segovia recibe el García Lorca de poesía" (Anónimo, 2009). Eduardo Vázquez Martín, secretario de Cultura de México D.F., confiesa en 2017:

El poeta, escritor y ensayista Tomás Segovia (1927-2011), es un referente ético, y al mismo tiempo, guía fundamental en la vida cultural, del pensamiento y de la reflexión en México (Anónimo, 2017).

¿Qué puede ser más mexicana que la obra ensayística de José Pascual Buxó? A Federico Patán, que nació en 1937 en España y llegó a México en 1939 y se naturalizó, lo han calificado de escritor español, de Hispanomexicano (Mateo Gambarte, 199, pp. 85-106), pero *A decir verdad, la mayoría de mis clasificaciones es como mexicano*, señala él mismo. Él afirmaba en un congreso norteamericano que *justamente mi mexicanidad radica en que yo soy exiliado* (Sicot, 2002, p. 230). Blanco Aguinaga dice de él que es *escritor mexicano* (López Aguilar, 2008). Oscar Herrán lo señala como uno de los autores más significativos del siglo xx mexicano (Herrán, 2008). Alfredo Pavón lo incluye dentro de la nómina de la Generación de Medio Siglo (Pavón, 2002). Él mismo confiesa que el premio Villaurrutia lo integró definitivamente en la literatura mexicana (Sicot, 2002, p. 232). Angelina Muñiz nace en 1936, estuvo en Cuba hasta 1942 para llegar a México en este año en que se naturalizó en 1942.

Lo mismo que Patán declara Jomí García Ascot en la recepción de Premio Villaurrutia. Ramón Xirau, a pesar de escribir su poesía en catalán, confiesa desde *este México ya hace tiempo mío* (Xirau, 2001, p. 17) que a partir de su generación los poetas figuran en las antologías de la poesía mexicana (Xirau, 1989, p. 16). Adolfo Castañón asegura que Xirau *es una parte intrínseca de nuestra cultura* (Castañón, 2001). Manuel Ulacia, ya en 1989, consideraba como poetas mexicanos a Tomás Segovia, a Ramón Xirau, a Manuel Durán, a Enrique de Rivas, a Gerardo Denis(z) (Ulacia, 1989, pp. 87-95). Otro tanto se puede decir de Martí Soler por su trabajo de toda una vida en las editoriales el FCE y Siglo XXI, amén de la que creó con su hijo

la editorial Los libros del Umbral. ¿Quién dirá que la macrohistoria del cine mexicano de Emilio García Riera o el diseño gráfico de gran parte de la literatura mexicana realizada por Vicente Rojo no son obras mexicanas? La investigadora del GEXEL Sonia Hernández declara sobre Vicente Rojo:

No vamos a desvelar aquí ninguna de las numerosas contribuciones que hizo a la cultura de su país, que no es otro que México a pesar de haber nacido en Barcelona en 1932 y haber llegado allí a los 17 años (Hernández, 2015, p. 183).

¿De quién nace la crítica cinematográfica moderna en México sino en buena medida de García Ascot, Colina y García Riera?

Varios autores de la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002* (Lumberras y Bravo Varela, 2002) señalan a Deniz como uno de los poetas más leídos e influyentes en su generación. En 2011, el libro *Erdera*, de Deniz, fue señalado como el mejor poemario de la primera década del siglo xxi en México según encuesta realizada por *El Universal* a nueve poetas / editores mexicanos (Sefamí, 2013). José Nava lo considera como un autor central de la poesía mexicana de fin de siglo (Nava, 2006). J.M. Espinasa, como clásico en las letras mexicanas y su obra imprescindible en el contexto actual (Espinasa, 2016). David Huerta añade: *Coincide con Gabriel Zaid y Eduardo Lizalde en haber introducido en la poesía mexicana un tono antisolemne*, insertándolo dentro de una natural tradición que va de Salvador Díaz Mirón y Ramón López Velarde hasta Octavio Paz y Alí Chumacero, pasando por Gorostiza.

Octavio Paz escribió de José de la Colina: *Un autor singular: su prosa es una de las mejores de México*. Gustavo Sáinz, sobre *La lucha con la pantera en México en la Cultura* (25-XI-1962): *No dudamos en afirmar que éste es el mejor libro de un autor mexicano publicado durante 1962* (Sáinz, 1962). ¡Y ya ha llovido! Cuando recibió el Premio Xavier Villaurrutia (2014) afirmó:

Sin renegar de donde soy (esa comunidad que llamó como los “refugachos españoles”), me siento mexicano. Me he formado en México (...) No soy un escritor español: soy un escritor mexicano, aunque haya sido embotellado de origen allá en España (...) Soy un escritor mexicano porque aquí me formé como escritor, aquí existo como escritor, aquí incluso he sido incluido en varias antologías (Anónimo, 2014).

La queja de Víctor Manuel Mendiola por la entrega del premio Ramón López Velarde a un poeta extranjero, le hace expresar que:

[...] hay varios poetas mexicanos (Ramón Xirau, Ulalume González de León, Gerardo Deniz y Francisco Cervantes) que no cabe duda de que merecen recibir esta distinción, tanto por su rigor como por cierto parentesco profundo con el poeta de Jerez (Mendiola, 2004).

Todo esto no obsta para que la prensa siga manteniendo el origen, incluso la nacionalidad, española de los aludidos, aunque la mayoría de ellos estén nacionalizados como mexicanos (Anónimo, 2012). A estas alturas, Deniz, Muñiz, Patán, Segovia, Colina, Souto... son presencias

habituales en las antologías. La mayoría de estos autores aparece en los diccionarios de escritores mexicanos (Ocampo; Lara Valdez y Cluff).

Finalmente, José María Espinasa no duda en afirmar que *El exilio se integró y forma parte de la sociedad mexicana*. Y Ricardo Cayuela añade que un síntoma del arraigo, pero también del vacío peninsular. *Los que vinieron, ¿adónde pertenecen? Gentes como Emilio Prados, Eduardo Nicol, Ramón Xirau, si hubieran vuelto les habrían fusilado. Son, por tanto, mexicanos. Formaron al México moderno; no se puede separar su aportación de la cultura actual*. Carmen Tagüeña presidenta del Ateneo Español en México, confiesa: *Quiero a España, pero mi vida está aquí*. María Luisa Capella que nació en el DF en 1944 y representa el mestizaje cultural que surgió de aquel encuentro, refiriéndose a los padres explica: *Eras uno de ellos, pero no eras como ellos* (Martínez Ahrens, 2014).

Bibliografía

- Andújar, Manuel (1984). *Cita de fantasmas*. Barcelona: Laia.
- Aub, Max (1971). *La gallina ciega. Diario español*. México: Joaquín Mortiz.
- Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1990). *Carretera de Cuernavaca*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (2010). *De mal asiento*. Barcelona: Caballo de Troya.
- _____ (2006). *Ensayos sobre literatura del exilio español*. México: El Colegio de México.
- Cabrera López, Patricia (2006). *Una inquietud de amanecer: literatura y po-*

- lítica en México, 1962-1987*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés.
- Colina, José de la (2000). *El álbum de Liliht*. México: Daga.
- Corral, Rose, Souto Alabarce, Arturo, y Valender, James (1995). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Durán, Manuel (1974). *De Valle Inclán a León Felipe*. México: Finisterre.
- Elío, Ma. L. (1988). *Tiempo de llorar*, México: Ediciones El Equilibrista.
- Escarpit, Robert (1971). *Sociología de la literatura*. Madrid: OIKOS-TAU.
- García Ascot, Jomi (1966). *Estar aquí*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- González de Garay, María Teresa y Díaz-Cuesta, José (eds.) (2013). *El exilio literario de 1939, 70 años después*. Actas del Congreso celebrado en La Rioja, Universidad de La Rioja-Gexel.
- Lara Valdez, Josefina y Cluff, Russell (2005). *Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970*. (2ª ed.) México: Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura (CNIPL).
- León Portilla, Ascensión H. de (1978). *España desde México: vida y testimonio de transterrados*. México: UNAM.
- López Aguilar, Enrique (2012). *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. México: UAM-EON.
- Lucas, Javier de (1996). *Puertas que se cierran*. Barcelona: Icaria.
- Lumbreras, Ernesto y Bravo Varela, Hernán (2002). *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: CONACULTA.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1996). *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida-Universitat: Pagés editors.
- Matesanz, José Antonio (1999). *Las raíces del exilio: México ante la Guerra Civil Española 1930-1939*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Colegio de México.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002). *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Alicante: BVMC.
- Ocampo, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX (1988-2007)*, 9 tomos.
- Pares, Nuria (1959). *Canto llano*. México: FCE.
- Pavón, Alfredo (2002). *Te llamamos Federico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rivas, Enrique de (s/f). *Destierro: ejecutoria y símbolo*. S/e.
- Sánchez Andrés, Agustín, Figueroa Zamudio, Silvia, Mateo Gambarte, Eduardo, Morán Gortari, Beatriz y Sánchez Almanza, Graciela (2002). *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. Morelia: Consejería de Artes de la Comunidad de Madrid-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Segovia, Tomás (1967). *Anagnórisis*. México: Siglo XXI.

Tesis

- Escobar Gallofré, Sara (1974). *La generación hispanomexicana del 50. Estudios e índices de las revistas Clavileño, Presencia, Segrel, Ideas de México y Hoja* (Tesis mimeografiada de licenciatura). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemerografía

- Anónimo (1955). *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 24 de julio, núm. 331.
- (2009). "El mexicano Tomás Segovia recibe el García Lorca de poesía", *El País*, 16 de mayo.
- (2011). "Tomás Segovia, poeta sin nostalgia", *ELCULTURAL (El Mundo)*, 08/11.
- Aub, Max (1950). "Una nueva generación", *Sala de Espera*, México núm. 21, junio.
- Blanco Aguinaga, Carlos (2002). "La literatura del exilio en su historia", *Migraciones & Exilio*, 3, diciembre.
- (2006). "Problemas que plantea para la historia literaria el exilio español de 1939", en Ensayos sobre la literatura del exilio español, México, El Colegio de México.
- Carter, Boyd (1962). "Elías Nandino y la Revista "Estaciones"", *Hispania* núm. 1 vol. 45, marzo.
- Colina, José de la (2011). "Retrato de familia en España", *Milenio Diario*, 26 de junio.
- Férriz Roure, Teresa (1998). "Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano", *Arrabal* 1.
- García Narezo, Gabriel (1995). "¿De verdad es un exilio?", AA. vv. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México.
- García Riera, Emilio (1965). "¿Whatever happened with *Nuevo Cine*?", *Revista de Bellas Artes*, núm. 5.
- Herrán, Oscar (2008). *El Heraldo de Chiapas*, Chiapas, 27 de agosto.
- Hoyos Puente, Jorge de (2012). "La formación de la identidad del refugiado: los republicanos españoles en México, discursos, prácticas y horizontes de futuro", *Laberintos* núm. 14.
- Krause, Enrique (1983). "Cuatro estacionamientos de la cultura mexicana". *Caras de la historia*, Mortiz, México.
- Larraz, Fernando (2010). "Rama apartada, sucursal efímera": la dialéctica interior/exilio en la historiografía literaria española del siglo xx". AA. vv. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC.
- Lloréns, V. (1948). "Retorno del desterrado", *Cuadernos Americanos* julio-agosto.
- Lluch Prats, Javier (2008). "Un relato inédito en torno a la segunda generación del exilio: Yo soy yo", *El Correo de Euclides*, 3, Fundación Max Aub, Segorbe.
- López Aguilar, Enrique (2008). "Entrevista con Carlos Blanco Aguinaga y Federico Patán. Dos miradas hispanomexicanas", *La Jornada Semanal* 695, 29 de junio.
- (2007). "Poetas de la generación hispanomexicana", *La Jornada Semanal*, México (1 de abril).
- (2013). "Visita a seis poetas hispano-mexicanos. Exilio y memoria", *Fuentes Humanísticas* 46, II Semestre.
- (2014). "Arturo Souto Alabarce", *La Jornada Semanal* núm. 986, 26 de enero.
- MacMasters, Merry (2009). "Me asumo como escritor mexicano: José de la Colina, en el acto por sus 75 años", *La Jornada*, 30 de marzo.
- Mateo Gambarte, Eduardo (s/f). "La traducción y el exilio". En *Los niños de la guerra*.

- _____. (s/f). "Recibimiento y aclimatación de los refugiados". En *Los niños de la guerra*.
- _____. (1998). "La obra poética de Manuel Durán", en Manuel Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939* (Actas del primer Congreso Internacional, Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), GEXEL.
- _____. (2011). "El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico", María Teresa González de Garay, y José Díaz-Cuesta, (eds.): *El exilio literario de 1939, 70 años después*.
- _____. (2011). "Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009", en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.) Actas del Congreso "El exilio republicano de 1939 y la segunda generación", UAB-GEXEL/Renacimiento, Sevilla.
- _____. (2013). Reseña: "A propósito de la antología de Enrique López Aguilar", *Laberintos* núm. 15, Biblioteca Valenciana.
- _____. (2013). "La vuelta a un vacío llamado recuerdo: Segunda generación del exilio republicano español en México", Actas Congreso El exilio republicano de 1939: *viajes y retornos* / coord. por Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo, Juan Rodríguez, Renacimiento, GEXEL, Sevilla.
- _____. (2015). "Jomí García Ascot, la crítica de cine y la revista Nuevo Cine", *Cuadernos iberoamericanos. Revista de historia y comunicación (CIHC) I El exilio español Republicano I* núm. 1.
- _____. (2017). "Fisonomía del grupo Hispanomexicano", *Insula* 851, noviembre.
- Mendiola, Víctor Manuel (2004). "Cultura y vida cotidiana", Nexos, 1-V.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1982). "Éxodo", en *Vilano al viento*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Parés, Nuria (s/f). "Canto a los míos", "Lluvia", "Palabras", "Así" y "Canción de la patria pequeña", *Canto llano*.
- Pascual Buxó, José (2004). "12 de septiembre de 1947: gachupinches vs. refugachos", *Revista de la UNAM*, núm. 9.
- _____. (s/f). "Las alas de Ícaro", en Rose Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender, *Poesía y exilio*.
- Payeras Grau, María (2011). "Nuria Parés: la herencia del exilio", *Migraciones y Exilios*, núm. 12.
- Rivas, Enrique de (2013). "De éxodos, exilios, guerras, poetas y generaciones. Poesía española del exilio republicano de 1939", en M.T. González de Garay y J. Díaz-Cuesta, (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*.
- Rodríguez Marcos, Javier (2008). "Entrevista: Tomás Segovia | Poeta, ganador del Premio Federico García Lorca", *El País* 11 octubre.
- Ruiz, Roberto (2006). "PRESENCIA: una revista de la segunda generación exiliada", en M. Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*.
- _____. (2006). "Homenaje a la segunda Generación", en Manuel Aznar Soler (coord.), "Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939", Renacimiento, Sevilla.

- Sáenz, Jorge Luis (1989). "Hablemos de Ramón Xirau", *El Universal*, 28 de septiembre.
- Segovia, Rafael (1998). "La difícil socialización del exilio". En AA. VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. El Colegio de México.
- (1956). "Camus o la literatura comprometida", *Revista UNAM*, 7, marzo.
- (1971). "Explicación sobre el exilio", *La Gaceta del FCE*, 8, agosto.
- (1980). "Machado desde la otra orilla", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359.
- (1962). "Recuentos de Sabines", *Revista Mexicana de Literatura* 9-10, septiembre.
- Sheridan, Guillermo (2003). "Refugachos, escenas del exilio español en México", *Letras Libres*, agosto.
- Sicot, Bernard (2002). "Entretiens avec Federico Patán", *Caravelle* 1, vol. 78.
- (1999). "Présence des poètes hispano-mexicains : 'ser' et 'estar'", *Exils et Migrations ibériques au XXesiècle*, 6, Paris, Université Paris 7/ CERMI.
- Ulacia, Manuel (1989). "Poesía en México. La nueva generación", *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 6-XII.
- Anónimo (2012). "El poeta español (subrayado mío) Gerardo Deniz será reconocido como Protagonista de la Literatura Mexicana, el próximo 13 de enero en el Palacio de Bellas Artes". *La Jornada en Línea*, 20/12/2012 14:49. <http://www.jornada.unam.mx>
- (2013). "70 años de *Cuadernos Americanos*", *El Universal.com.mx*, 14 de junio. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69018.html>
- Batis, Huberto. "Confabulario: Cuadernos del Viento", *El Universal*. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/cuadernos-del-viento/>
- Castañón, Adolfo (2001). "*Ramón Xirau*", *Letras Libres*, diciembre. <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/ramon-xirau>
- Colina, José de la (2003). "La palabra exilio", *Letras Libres* 20, España, mayo. <http://www.letraslibres.com>
- Corte Velasco, Clemencia (2009). "Memorias del exilio de Tere Medina-Navascués: ficción y memorias del exilio español de 1939 en México", *Les Cahiers Amérique Latine Histoire & Mémoire*, 17. <http://alhim.revues.org/index3165.html>
- Deniz, Gerardo (2013). "Patria", *Crítica*. núm. 156, 2-X-2013. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/poemas/patria>
- Domínguez Michael Christopher (2011). "Tomás Segovia", *Letras Libres*, 04 diciembre. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/tomas-segovia>
- Hernández, Sonia (2015). "Vicente Rojo. El lenguaje de las letras", *Laberintos* 17. <http://bv.gva.es/documentos/lab17.pdf>
- Larraz, Fernando "El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española",

Cibergrafía

- Agustín, José (2006). "Jóvenes, literatura y contracultura en México", Texto leído en el III Encuentro Internacional de Escritores de Salvatierra, Guanajuato, <http://www.palabrasmalditas.net/archivo/content/view/531/2/>

- www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/...
- Martínez Ahrens, Jan (2004). "Cinco voces que mantienen el recuerdo de la II República al otro lado del Atlántico. La victoria del exilio", *Babelia (El País)*, 30 agosto. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/28/babelia/1409247106_801257.html
- Nava, J. (2006). "Ser completamente superficial, uno de mis orgullos literarios, Gerardo Deniz", 2/1/2006. <http://fox.presidencia.gob.mx/buenasnoticias/cultura/?contenido=22726&pagina=17>
- Paredes Mendoza, José María. "Algunas notas de bibliografía mexicana", <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/027/JoseMariaParedesMendoza.pdf>
- Pereira, Armando (s/f). "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://docplayer.es/13617985-La-generacion-del-medio-siglo-un-momento-de-transicion-de-la-cultura-mexicana-instituto-de-investigaciones-filologicas-unam.html>
- Rodríguez Marcos, J. (2007). "Tomás Segovia: Entrevista al escritor", *Noticias y notas del mundo cultural* Madrid, 13/03/2007. <http://notasynoticiasdevetas.blogspot.com.es/2007/03/toms-segovia-entrevista-al-escritor.html>
- Sefamí, Jacobo (2013). "El ars amolandí, de Gerardo Deniz". <http://es.scribd.com/doc/239664910/Sefami-sobre-Deniz>
- Segovia, Rafael (1995). "La difícil socialización del exilio", *Nexos*, 1 enero. <http://www.nexos.com.mx/?p=7277>



JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA*

Max Aub y Joaquina Rodríguez Plaza: el crimen imperfecto

Max Aub and Joaquina Rodriguez Plaza:
The Imperfect Crime

Resumen

En pleno siglo XXI se erige una nueva Inquisición. Nada se ha aprendido de la historia. Del hastío de fin del siglo XIX se pasa a la tristeza del pensamiento actual. Entre tanto, dos autores, separados por la edad, pero coincidentes en la experiencia del exilio, le toman el pulso a su tiempo por medio del crimen necesario, así sea a través de esa "verdad sospechosa" que es la literatura.

Palabras clave: Exilio, libertad, cultura, océano, pensamiento, crimen, ejemplo, beneficencia, tiempo, siglo, hastío, pesadumbre, soledad, encuentro, nostalgia, democracia, libertad

Abstract

In the 21st century, a new Inquisition has risen. Nothing has been learnt from History. From 19th century weariness one passes to the sadness of nowadays thinking. Meanwhile, two authors, separate by age but coincident in exile experience, keep their finger on the pulse of their time by means of the necessary crime, be it through the "suspicious truth" that Literature is.

Key words: Exile, freedom, culture, ocean, thinking, crime, example, charity, time, century, weariness, grief, loneliness, meeting, nostalgia, democracy

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 63-71

Fecha de recepción 12/07/17 > Fecha de aceptación 30/10/17

conde.ortega@yahoo.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Al comenzar la vigésimo primera centuria, George Steiner publica *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2009). En este libro, el ensayista estadounidense, nacido en Francia y de origen alemán, trata de explicarse la pesadumbre que parece ser el signo de estos tiempos. Sobre todo porque, en la sociedad, parecen entronizarse el vértigo pragmático y una sola posibilidad de verdad, con menoscabo del ejercicio feraz de la inteligencia. Es decir, el pensar, como necesidad de la especie para cuestionar, dudar, proponer alternativas y facilitar el diálogo, parece un estorbo. Pareciera que, ahora, los seres humanos deben ajustarse al señuelo de lo inmediato.

El espectacular avance tecnológico, que parece haber superado las más pesimistas previsiones de las novelas de anticipación científica, es el pretexto (causa y efecto) para la imposición de políticas que concentran el poder en grupos cada vez más reducidos, con el dinero como motor afinadísimo y exacto. La brecha entre pobres y ricos se ensancha, porque las guerras confesionales (el terrorismo) y el crimen organizado (tráfico de drogas) son un negocio eficazmente controlado por las esferas de poder. En las universidades se relega el estudio de las humanidades en favor de criterios eficientistas, para crear mano de obra barata o para “educar” a generaciones de futuros gobernantes de países pobres, en instituciones de países hegemónicos, para imponer sus modelos de organización.

En este contexto, el ejercicio del pensamiento parece vivir en un exilio. Si el lenguaje, clara expresión del pensamiento, en su condición de característica esencialmente humana, ha buscado interrogar al mundo para ir construyendo algunas

respuestas a las preguntas eternas de la especie, en los tiempos que corren busca ser constreñido para que señale verdades “únicas”. Como pensar significa poner en duda y cuestionar todo concepto que pretenda ser absoluto, hacerlo es peligroso para la estabilidad de regímenes totalitarios. Por eso, a partir de un uso sesgado del lenguaje, la política imperante ha favorecido la sectarización de la sociedad. Así, han surgido movimientos que dicen defender la tolerancia, la inclusión y la reivindicación de minorías, y son intolerantes, excluyentes y ultra conservadores. De esta manera, la sociedad queda enmudecida y atomizada.

Erasmus de Rotterdam, en la “Dedicatoria” de *El elogio de la locura*, le dice a su amigo Tomás Moro:

Por lo que respecta al reproche de mordacidad, responderé que siempre se ha concedido al ingenio la libertad de chancarse sin recelo de las cosas humanas, con tal que esa licencia no degeneren en frenesí. Por lo cual, me admira grandemente la delicadeza de los oídos de nuestros días [...]. (2007, p. 9)

Y esos “oídos delicados”, en nuestro tiempo, son resultado de ese uso sesgado y limitante del lenguaje. Ciertos sectores de la sociedad, al atomizarse —y aunque enarbolan banderas defendibles y justas— han revestido su lucha con un lenguaje unidimensional, en el que hay una sola verdad; con el que se cancela todo matiz y, desde luego, la posibilidad de disentir. Ésta es la tristeza del pensamiento. Éste es el exilio que se vive en estos tiempos.

Hace ya casi un siglo, otro exilio y otra forma de pensamiento adquieren un peso relevante en la historia de la humanidad.

Borges escribió que “a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (2002). Y quizás valga la pena detenerse un poco en una de esas “simetrías” y su consecuente “leve anacronismo”. George Steiner nace en 1929, en París, pues su familia tuvo que salir de Alemania. Era judía. Diez años después la familia parte a los Estados Unidos. 1939 es el año en el que los republicanos españoles salen al exilio. El fascismo dicta sus leyes. La vertiente española, con el sustento del catolicismo, consigue permanecer hasta 1975. Una experiencia semejante en lo temporal; pero un sistema de pensamiento diferente. George Steiner alcanza su madurez intelectual cercana ya la pesadumbre del nuevo siglo; los republicanos españoles, cuando la fe en que la historia no se detiene permite la esperanza.

Puede ser una paradoja, pero al mismo tiempo que el fascismo cernía su sombra sobre Europa, las ideas socialistas convocaban a participar de un espíritu de solidaridad humana. Las ideas de justicia y libertad adquirían su justa dimensión porque debían ser el resultado de la lucha con las mejores armas: la inteligencia, la razón y el compromiso con los demás. Las mejores mentes de España combaten por la República. La inteligencia internacional se solidariza con esa lucha. La instauración del franquismo provoca el exilio de esa lúcida generación española. Ingenieros, médicos, artesanos, obreros, artistas y pensadores son acogidos en muchos países. México fue uno de ellos. En nuestro país, esa “realidad, tan dolorosa como involuntaria”, como escribió Adolfo Sánchez Vázquez (Sánchez Vázquez, 1991), dejó una marca fructífera e indeleble en la cultura nacional.

En 1939, al instaurarse la dictadura franquista, la inteligencia española sale al exilio. El grupo más numeroso llega a México. Rápidamente se involucran con el nuevo país, sin olvidar “la herida que no cicatriza” (Sánchez Vázquez, 1991) del destierro, pues, como se ha repetido tantas veces, siempre tenían las maletas listas, por más que el regreso se viera cada día más lejano. Entre 1939 y 1942 llegan veinte o veinticinco mil personas, de las cuales 25% constituyen lo que podría llamarse la inmigración intelectual. La Universidad se ve enriquecida con su aporte; y con su fe en la humanidad, ayudan a formar a la juventud mexicana de su tiempo. La industria editorial florece, se funda la Casa de España –después El Colegio de México– y el Fondo de Cultura Económica.

El continente americano se enriqueció con la llegada de filósofos como María Zambrano; poetas como León Felipe, Luis Cernuda y Juan Rejano; narradores como Francisco Ayala y Max Aub. Uno de los contingentes más emblemáticos, quizás, fue el que desembarcó del *Sinaia*. Eran mil 599 viajeros por la fuerza de la fatalidad. Además, debe mencionarse que, en 1937, desembarcan del *Mexique* 456 niños. Esto le da un matiz a esta experiencia humana. Abre nuevas posibilidades de ver al nuevo territorio. Por un lado, los que llegan en plena madurez intelectual, asumen una condición de la historia; por otro, los que van a madurar en “otro” sitio, pueden decidir que, de algún modo, esa condición está en sus manos. Tal vez una manera de ilustrar esto sea la obra de Max Aub y Joaquina Rodríguez Plaza.

Apenas si vale la pena insistir en la idea borgesiana de las “simetrías y los leves anacronismos” (Borges, 2002), pero Max

Aub, de origen alemán, nació en Francia, como Steiner, y luego se nacionalizó español. En plena madurez, llega a México en 1942. Y se queda hasta su muerte. Ese mismo año llega, de diez años, Joaquina Rodríguez Plaza. Sus padres debieron salir en 1936. Ella los alcanza en un nuevo país.¹ En los dos primeros existe, desde el origen, el destino del exilio; en Rodríguez Plaza, la necesidad de apre(h)enderlo. En agosto del 2003, Joaquina Rodríguez da una conferencia en homenaje a Max Aub. Ella tenía la misma edad de Max Aub cuando éste murió. El tema de la conferencia –nos advierte– es ella misma, pues solamente al seguir amorosamente la obra aquél pudo entender –y verbalizar– la condición del exilio. Y pudo saber, también, que un crimen –aun a través de la literatura– puede ser imperfecto.

El tránsito entre el siglo xix y el xx vio florecer el hastío. El aburrimiento ante el sinsentido de la civilización trajo consigo una actitud escéptica. La dolorosa certidumbre de la no existencia de Dios obligó a una suerte de ultra conciencia artística. La filosofía, entonces, redefine su método y afina su carácter especulativo. De la vigésima centuria a la siguiente el signo es la pesadumbre. Es el azoro ante el vértigo de la globalización y el espacio virtual. Sin idea de Dios o no Dios, el artista no encuentra su sitio en ninguna parte. La filosofía encuentra cada vez más razones para la “tristeza del pensamiento” (Steiner 2007). Ante este panorama, pareciera que únicamente queda rescatar algunos momentos de la historia, con datos aparentemente triviales, para recuperar algo de humanidad. De otro modo el ser de

nuestro tiempo está condenando al exilio perpetuo. Y sin tener a dónde ir.

Es por eso que la experiencia humana del exilio español en México pudiera ser comprendida, más entrañablemente, a partir de historias personales, de hechos cotidianos, de la rutina de todos los días. Más allá de arduas disquisiciones sociológicas, la historia está hecha por seres que viven, sienten y se relacionan con otros. Cómo no entender, entonces, la manera en que Joaquina Rodríguez Plaza, a través de los libros de Max Aub, entiende su experiencia del exilio y, tal vez, la de muchos otros que aprendieron a vivir con la nostalgia auestas, pero matizada por la necesidad de reconocerse en un lugar distinto.

Así, aunque en muchas casas el padre evitara hablar del exilio, irremediablemente la madre, al regresar del mercado, se dejaba vencer por la cólera, frustración o nostalgia porque los productos comprados no tenían el aroma, la dulzura y la suavidad de los que compraba en su pueblo, en la cada día más que lejana España. Es decir, pese a todo intento de asimilación, llevar la carga de refugiado como la de un aventurero sin destino, para quien cada día es un paso en el vacío. Y es que allá, al otro lado del océano, se quedaron los intereses y los ideales políticos que pugnaban por mantenerse vivos. La distancia no había separado nada de lo que el exiliado apreciaba.

Otro asunto de vital importancia es el del lenguaje. Al escuchar el “ustedes los españoles”, el exiliado tenía que sentirse como el invitado a una fiesta de la que, pasados los motivos del festejo, tenía que despedirse, pues los dueños de la casa tenían que hablar de lo exclusivamen-

¹ Y con un nuevo hermano, ya mexicano.

te suyo. Cuántas veces, incluso, debieron escuchar el “pinche gachupín” y el “pinche refugiado”, sin que el emisor –y apenas vale la pena advertirlo– entendiera los matices semánticos. No hay que olvidar que, en México, la gente común, apercebida por el clero católico y el macartismo rampante, había estigmatizado la palabra “refugiado”. Se decía que esos rojillos venían a “quitarnos el pan”. Con el tiempo el término fue adquiriendo su justa dimensión: la de una intachable conducta moral y el compromiso social de muchos exiliados. Es decir, la indeclinable convicción de ser republicano y demócrata.

Max Aub y Joaquina Rodríguez Plaza comparten, además, una idea peculiar del uso del lenguaje: jugar con las palabras para mejor entenderse a sí mismos. Aquél, nacido en 1903; ésta, en 1932. Ambos interrogan al mundo. El primero mediante su energía creadora y el compromiso político; la segunda, con su energía creadora y el compromiso con la academia. Los dos decidieron que el crimen –a través de la literatura– podía ser ejemplar y benéfico a un tiempo. Ambos entendieron que las palabras saben más de nosotros que nosotros de ellas. Por eso, para sus crímenes amorosamente concebidos, sabían que es mejor tener gracia que tener razón.

Energía creadora, compromiso político y sentido del humor podrían ser las tres vertientes del río caudaloso que es la obra –y la vida– de Max Aub. Alemán por herencia, francés por nacimiento, español por destino y mexicano por elección, deja ver en su obra, diversa y abundante, la certeza de que jugar con las palabras es la mejor manera de descubrirse a sí mismo, de responder, acaso transitoriamente, a las preguntas esenciales de la especie.

Por eso, tal vez –se dice– apenas corregía sus textos antes de darlos a la imprenta. Escribió novela, relato, poesía, teatro, ensayos de crítica literaria, biografía, seudo biografía, auto biografía, epistolarios y guiones de cine. Dentro de esta copiosa producción, sus *Crímenes ejemplares* constituyen un punto de confluencia de las vertientes aludidas líneas arriba. Energía. Compromiso y atención al habla de todos los días son el andamiaje de estas historias, inquietantemente certeras, que comprometen al lector y lo convierten en cómplice y/o testigo de cargo.

En 1957, en el Distrito Federal, aparece la primera edición de los *Crímenes ejemplares* de Max Aub. Es un año particularmente azaroso para la ahora Ciudad de México. Tiembla la tierra y se cae el Ángel –o la Victoria alada– del Paseo de la Reforma; pierde el *Ratón* Macías ante el chino-francés Alphonse Halimi, y muere Pedro Infante. Los testigos de ese momento apenas intuyeron el presagio; los sobrevivientes, ya en este siglo XXI, no entienden qué no supieron leer en esos signos. Ahora la ciudad es la Ciudad, con la “C” mayúscula como una justificación para herir aún más la accidentada geografía de un espacio que debiera ser de todos los ciudadanos; y para erigir una nueva Inquisición, en aras de lo políticamente correcto, donde solamente una verdad debe imperar, enunciada mediante un uso sesgado –y empobrecedor– de la lengua.

Max Aub quiso leer las señales de su tiempo. Vio en esa ciudad “dolorosamente ardida de (más) de medio siglo” XX (Huerta, 1988), y asumió una suerte de escepticismo, un poco en deuda con el hastío del fin del siglo anterior, y otro tanto augurando la “tristeza del pensamiento”

(Steiner, 2007) que ya se estaba anunciando. Sus *Crímenes ejemplares* son una respuesta, un termómetro vital y una aspiración. Son el ajuste de cuentas ante esos momentos de estulticia, trivialidad y sinsentido de la gente que, casi sin quererlo, demuestra que lo peor de uno mismo es ella misma. Son crímenes con intención profiláctica. Así, la palabra, libre y luminosa, juega, hurga, desnuda, abre la herida y conjura los demonios de la estupidez.

Escribe Max Aub en el "Prólogo" (1999, p. 9) que, por más de 20 años recogió esos "crímenes" en Francia, España y México; dice, con un guiño leve de modestia, que son "material de primera mano [que] pasó de la boca al papel rozando el oído" (Aub, 1999, p. 9). Y que esos testimonios de la gente común constituyen, quizás, un intento de ponerse bien con Dios y huir del pecado (Aub, 1999, p. 9). Finalmente, para hacer hablar sin prejuicios a la gente, y para afinar él mismo el oído, tuvo que recurrir —dice— "a cierta droga hija de algunos hongos mexicanos de la sierra de Oaxaca" (Aub, 1999, p. 10). Es decir, celebración del rito más antiguo y eficiente entre los seres vivos: la conversación. Y su necesario sustento para disponer y exaltar el ánimo. De este modo se busca hacer justicia, cuando menos, a través de la literatura. Hay quien debe morir porque está de más en este mundo. Es un lastre. Su muerte debe ser el restablecimiento del equilibrio universal. Pero muchas de las faltas de la gente no son sancionables por las incompletas leyes vigentes. Hay que tomar la justicia en propia mano. Aunque sea fuera de la ley; aunque sea, por eso, un crimen, así sea para ejemplo de los simples, mediocres y perniciosos.

Dice Max Aub que apenas si aderezó los textos. Sin embargo, muchos de ellos

tienen una factura impecable, por más que compartan una misma andadura escritural: exposición de razones —o sinrazones— y la muerte del desconsiderado. Ante el que mueve interminablemente la cuchara en la taza del café, el que se molesta cuando ve amamantar a un niño, quien rompe un recuerdo de familia, el que tiene barro, o la que mira hacia el techo cuando hace el amor: no queda más remedio que la muerte. O, también, simplemente por haber nacido en el lugar equivocado: "Lo maté porque era de Vinarroz" (Aub, 1999, p. 16).

No obstante, algunos de los textos, generalmente los más breves, apuestan por la elisión, la sugerencia. Entonces, sin mencionar el crimen, la historia adquiere mayor eficacia y altura literaria. Por ejemplo:

Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite. (1999, p. 25)

O

Que se declare en huelga ahora. (1999, p. 27)

En ambos casos se alude al acto de matar, pero se elide la palabra muerte. De este modo, el texto ensancha sus posibilidades y roza, incluso, el aforismo.

Un ejemplo más:

¡Me negó que le hubiera prestado aquel cuarto tomo...! Y el hueco en la hilera como un nicho... (1999, p. 65)

El aburrimiento, el simple hecho de tener un arma, el encontrar alguien más rico,

más guapo y más inteligente que uno, el querer todos los juguetes para uno solo son motivos suficientes para el crimen. De cualquier manera, estos *Crímenes ejemplares* son la expresión de un desencanto y un ajuste de cuentas con su tiempo. Son literatura, sí. Y literatura a partir de testimonios orales. Pero, sobre todo, son el desencantado registro de la dolorosa certidumbre de estar vivo en este mundo cada día más hostil. Él lo dice de este modo:

El hombre de nuestro tiempo sólo considera fracasos. El último gran mito cae ya, no de viejo sino por potente. La grandeza humana sólo se mide por lo que pudo ser. No vamos a ninguna parte, el gran ideal es, ahora, la mediocridad, vencer los impulsos. En la supuesta dignidad de castrarse han muerto muchos de los mejores. (1999, p. 11)

En 1989, en una bella edición con ilustraciones de César Martínez Silva, aparece *Crímenes para la beneficencia pública*, de Joaquina Rodríguez Plaza. Es el número 17 de la Colección Laberinto. En su "Confesión a manera de prólogo", la autora confirma que, en efecto, su modelo es Max Aub (Rodríguez, 1989, p. 7), pero sin la rabia de éste. Y es cierto. Y si en ambos autores hay sentido del humor y un saludable juego con el lenguaje, en Joaquina Rodríguez Plaza existe una suerte de aquilatamiento de la neurosis personal. Es decir, Max Aub recoge la necesidad de matar en testimonios orales (Aub, 1999): neurosis colectiva; la autora libera su propia necesidad de revancha: neurosis personal. Para ésta sus "crímenes" son terapéuticos y catárticos (Rodríguez, 1989, p. 8); para aquél, resultado de un malestar en el mundo.

Los *Crímenes para la beneficencia pública* siguen, aun lejanamente, la idea de Thomas de Quincey de que en el planteamiento, en el proyecto de un asesinato está la belleza. El resultado, aunque no es lo de menos, se inhibe la intención artística. Así, la autora decide cometer el crimen perfecto, el que ocurre únicamente en la imaginación y no deja huellas de sangre en la alfombra. Y a nadie se le puede castigar por esto. Así, cada texto contiene una exposición de motivos, por demás rutinarios y triviales, pero que conspiran para que nazca en cualquier individuo el deseo de matar: la altanería del jefe en el centro de trabajo, la osadía del policía de tránsito que siempre nos detiene injustamente, el hijo energúmeno de una visita inesperada...

El cuidadoso planteamiento del móvil de cada "crimen" obliga a que el lector insinúe una sonrisa; el resultado final lo vuelve cómplice gozoso. Con todo, me parece que los mejores resultados, literariamente hablando, se dan en los textos breves. Quizás porque en éstos la ironía se vuelve más efectiva. Como en "Pensador mexicano":

En las juntas académicas, aquel profesor siempre iniciaba sus argumentaciones diciendo: "Pues yo siento que..." Lo maté después de pensarlo dos veces. Y no sentí nada. (Rodríguez, 1989, p. 15)

O en "Taxista":

Al chofer aquel lo maté porque estaba harta de oír durante tantos años el mismo insulto: "¡Vieja pendeja!", me gritó. Me dio rabia que tuviera razón. (Rodríguez, 1989, p. 19)

Festivo desencuentro con los lugares comunes y gozosa autoironía son constantes recursos de Joaquina Rodríguez Plaza. Una sección del conjunto, la última, es particularmente destacable. A la manera de los “poemínimos” de Efraín Huerta, la autora decide el crimen a partir de parafrasear textos de otros autores, utilizando como recurso una suerte de paronomasia. Son “Crímenes ilustres”, como éste, de Gustavo Adolfo Bécquer: “Cuando quiero matar no mato a veces mato sin querer” (Rodríguez, 1989, p. 37).

En 2010 Joaquina Rodríguez Plaza publicó *Otros crímenes para la beneficencia pública*². Con la misma andadura que los anteriores, la autora ahora los dota de un humor más sabiamente alimentado por el inevitable contacto con la gente. Ella ya se sabe justiciera indomable, feroz vengadora de agravios cotidianos, solidaria compañera de los timoratos y generosa auxiliadora de los que ni se imaginan condenados. Su justicia va más allá de la meticulosa paciencia del detective de la novela de enigma; su venganza es refinada porque la asume como un deber, no a la manera del conflicto ético en *Crimen y castigo*, sino como una fatalidad, un poco a medio camino entre Pepe *El Toro* y Clint Eastwood. Su osadía reivindica la abulia de los “que no matan ni una mosca”, ya sea por desgano o por inercia. Por eso mata a quien debe morir.

En efecto, sus crímenes son para la beneficencia pública; si no, ¿quién que tenga un poco de imaginación podría soportar, impasible, a la buena conciencia que

les dice “salud” hasta a los asaltantes? Es posible que esas “almas buenas” sean las que, de mejor manera, susciten en un observador más o menos atento las ganas de asesinar. Uno de los personajes de Óscar Wilde estaba seguro de que sólo la gente superficial no juzga por las apariencias. Por eso aquella bañista de peinado perfecto y salón de belleza portátil tuvo que morir.

Yo estaba de regreso en el mar cuando vi su cabello perfectamente acomodado a unos cuantos metros de mí. Me sumergí y nadé bajo el agua hasta encontrar aquellos pies con uñas pintadas de rojo escarlata. No resistí la tentación de tirar hacia abajo.

Al día siguiente, oí que los mozos del hotel aún buscaban a la dueña del salón de belleza portátil abandonado en la playa. (Rodríguez, s/f, p. 4)

El de la letra como espada es el juego más serio de la vida. Entonces parece que sí hay crimen perfecto. Joaquina Rodríguez Plaza ha cometido muchos. En cada historia existe la certeza del deber cumplido. Afuera todo permanece aparentemente igual. Sin embargo, algo se ha movido. El lector ha debido cambiar su perspectiva. Algunas muertes —así hayan sido literarias— han resultado benéficas. Es por demás evidente la suerte del filocalipíptico, por más que el cuerpo del delito sea una “grupa bisiesta” apetecible: era avorazado (Rodríguez, s/f, p. 9). Con la paciencia de una lectura cuidadosa, la autora arma sus historias. Y, amén de sus antecedentes confesados, pienso en más de una similitud con *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli.

² Por extrañas razones no tengo el libro editado. De tal suerte, citaré por la paginación de un engargolado que me hizo llegar la autora.

Eficacia y brevedad son los atributos de Joaquina Rodríguez Plaza. O una como consecuencia de la otra. Y el humor como sonrisa de la inteligencia. Un poco a la manera de Benjamín Jarnés o Jardiel Poncela, se decanta y lo obliga a volverse contra ella misma. “Sin retórica” (Rodríguez, s/f, p. 17), “El café con leche” (s/f, p. 14) y “Teoría práctica” (s/f, p. 18) son una puesta a prueba de los recursos escriturales y de una actitud. Una manera de verificar la eficacia de la forma y del humor. Y una preparación para la prueba mayor: el último crimen del conjunto –¿certera inmolación?– como la manera fehaciente de creer en el crimen perfecto.

La literatura, en el tiempo, puede ser “un río lentísimo de fuego”, parafraseando a una poeta española. Por eso puede destruir lo que inventa. Los “crímenes” de Joaquina Rodríguez Plaza y Max Aub son, tal vez, la única manera de acercarse al fuego de su tiempo sin arder del todo. Aquella, desde la fecunda experiencia académica, expone la palma de su mano sobre la llama viva; éste, en su condición de trashumante, arriesga todo el brazo. La primera sabe que lo único que nos defiende del acoso de nuestros “desemejantes” es aprender a convivir con nuestra neurosis, como querían los junguianos. El segundo asume la neurosis colectiva. Ella apuesta por la sonrisa de la inteligencia; él augura la “tristeza del pensamiento”. En una ecuación simple, ejemplo y beneficencia pública más literatura puede ser igual a crimen perfecto. Pero no. El criminal siempre regresa al lugar del crimen, pues sabe que dejó testigos. Qué bueno. Los lectores confirmamos que no hay crimen perfecto.

Bibliografía

- Aub, Max (1999). *Crímenes ejemplares*. España: Espasa Calpe. (Narrativa del siglo xx en lengua castellana)
- Borges, Jorge Luis (2002). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Huerta, Efraín (1988). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica. (Letras Mexicanas)
- Rodríguez Plaza, Joaquina (1989). *Crímenes para la beneficencia pública*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. (Col. Laberinto, 17)
- . *Otros crímenes para la beneficencia pública*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. 2010.
- . (S/F). *Otros Crímenes para la beneficencia pública*. S/L.
- Rotterdam, Erasmo de (2007). *Elogio de la locura*. Barcelona: Ediciones Folio.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1991). *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*. México: Grijalbo.
- Steiner, George (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica. (Cenzontle-Siruela)



El vínculo francés de los poetas hispanomexicanos: Jomi García Ascot

The French Link of the Spanish-Mexican Poets:
Jomi Garcia Ascot

Resumen

José Miguel García Ascot (*alias* Jomi, Túnez 1927-México 1986) fue probablemente el más cosmopolita de los poetas y escritores hispanomexicanos. Un recorrido escolar en tierras francófonas, un perfecto dominio del francés, una reconocida afición a la literatura francesa, una estrecha relación con el IFAL (Instituto Francés de América Latina) donde dio clases y fundó el primer cine-club de la ciudad de México, una aún poco conocida labor como traductor conforman un “vínculo francés” bastante notable, aunque no excluyente de otras aficiones o influencias.

Palabras clave: hispanomexicanos, Francia, José Miguel García Ascot

Abstract

José Miguel García Ascot (*alias* Jo-mi, Tunis 1927-Mexico 1986) was probably the most cosmopolitan among the Spanish-Mexican poets. An educational path in French-speaking lands, a perfect mastery of French, an acknowledged fondness for French literature, a close relationship with the IFAL (French Institute for Latin America) where he taught and founded the first cinema club in Mexico City, a still relatively unknown work as a translator constitute a rather outstanding “French link”, though not exclusive of other attachments or influences.

Key words: Spanish Mexicans, France, José Miguel García Ascot

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 73-87

Fecha de recepción 09/05/17 > Fecha de aceptación 27/07/17

bernard-sicot@wanadoo.fr

* Universidad Paris Nanterre.

A primera vista, este título podría contribuir a reavivar cierta confusión, con resabios de polémica, en cuanto a la nacionalidad de los escritores hispanomexicanos. Pero no es así, las cosas, aunque algo complicadas, son más sencillas. Los poetas nacidos en su mayoría en España, que, siendo jóvenes, acompañaron a sus familias a México entre 1939 y 1942, y allí se formaron, no son ni mexicanos ni españoles o son las dos cosas al mismo tiempo, a no ser que ellos mismos digan lo contrario, como ocurre con Gerardo Deniz al que le tenía sin cuidado su ascendencia española. Querer reivindicar para ellos una nacionalidad excluyente de la otra carece de sentido. Además de su binaционаlidad más o menos marcada según los casos, más o menos equilibrada, administrativa o, simplemente, intelectual y literaria, varios de ellos ostentan un envidiable cosmopolitismo favorecido por el exilio mismo o por las necesidades de su labor universitaria: estancias más o menos prolongadas en países extranjeros en distintos períodos de su vida, dominio de varios idiomas, cultivo de campos culturales ajenos a veces al que les corresponde por nacimiento.

Por ejemplo, sin querer reducir, chauvinísticamente, este hecho a un solo país, muchos conocen Francia, su idioma, su cultura, su literatura, o les ha tocado, en determinados momentos de su vida, vivir en ella temporadas más o menos largas, incluyendo años de escuela o de colegio. Ramón Xirau, a partir de 1938, estuvo estudiando en varios institutos de enseñanza media de París (*lycée Maigne*) y de Marsella (*lycée Périer*) antes de terminar el bachillerato en el Liceo franco-mexicano de la ciudad de México. Después de sus estudios superiores en la UNAM, hizo un

curso en La Sorbona. Entre otras tareas docentes de mayor relieve, fue profesor de francés en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y de filosofía en “el Franco-Mexicano”. Manuel Durán, exiliado con su familia en 1939, prosiguió la secundaria en Montpellier y la terminó, como Xirau, en el liceo francés de México. Nuria Parés, a partir de 1938 estuvo algún tiempo en el *lycée Molière* de París y llegó a ser, en México, traductora de Villon y Ronsard, entre otros.

De jovencito, Tomás Segovia, que había estudiado hasta entonces en el liceo francés de Madrid, estuvo cerca de tres años en Francia (1937-1939). Primero en París, en una colonia para niños españoles refugiados, sita en la *rue* de la Pompe, luego en Perpiñán y Amélie-les-Bains, desde donde, vía Port-Vendres, llegó con su familia a Casablanca (marzo o abril de 1939). Falta información sobre este período marroquí, pero se puede suponer que acudió a alguno de los muchos centros de enseñanza francesa que había en la ciudad. En 1940 prosiguieron hacia México donde terminó la secundaria en la Academia Hispano-Mexicana. Estuvo de nuevo en París más tarde, un par de años de 1965 a 1966. Entre sus varias actividades docentes (UNAM, Colegio de México, Princeton, Montevideo), hay que incluir una, más modesta pero significativa: las clases de francés que dio en el IFAL y en la Alianza francesa de Toluca. Intentó instalarse en Riá, cerca de Perpiñán en los años 80, antes de hacerlo en Murcia y luego, definitivamente, en Madrid. Ha escrito versos en francés. En *Bisutería*, mayormente de aliento lúdico, además de una sección con veintiún poemas en inglés, la que se titula “Alma gabacha” incluye treinta en francés, entre los que “Poème fraternel”

empieza así, evocando el principio de su paso por la *rue* de la Pompe:

J'avais 10 ans à peine, étant né en 27
 Enfant à l'âme simple aux yeux purs au
 cœur net
 Je me souviens qu'alors j'étais pensif et
 sage
 Ayant connu en dépit de mon âge
 L'exil la solitude la guerre l'indigence
 Comme une eau sombre et pure je buvais
 mon enfance
 Avide et sérieux dans l'exil à Paris
 (Segovia, 2006, p. 174)

Además de importantes traducciones del inglés, *Hamlet* por ejemplo (2009), tradujo más de veinte libros del francés, entre los cuales destacan los *Escritos* de Lacan (1984), los *Poemas franceses* de Rilke (1997), la *Obra literaria. Poesía y prosa literaria* de Nerval (2004) o *Atalía*, de Racine (2005). Todo ello, además de su propia obra poética y ensayística, le valió recibir, en 2011, el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad París 8.

Enrique de Rivas, aunque España sea su verdadera patria, se pregunta en sus memorias de infancia y juventud: "¿Por qué limitar[la] a ese territorio que se [llama] España...?" (De Rivas, 1992, p. 212) Y, efectivamente, lo es también, en cierto modo, México, tierra de acogida, o Italia, donde se afincó a partir de 1967 y a la que ha dedicado numerosos poemas, tal vez Grecia por lo que representa en la cultura y Francia donde vivió parte de su niñez y que recuerda en 1945, al inicio de la postguerra: "Francia, renacida de su muerte temporánea, el campo y las playas de mis años niños, cobraba una dimensión ahora casi más importante que la de España, sombría, sacudida por el odio y la muerte."

(1992, p. 210) Los "años niños" remiten al período que sucedió a su estancia, entre 1936 y 1938, en Ginebra, ciudad francófona, cuando su padre era cónsul de España, en una época en que "[el francés] era nuestra lengua espontánea" (1992, p. 37), dice incluyendo a sus hermanos y lo siguió siendo en Collonges-sous-Salève (departamento de Haute Savoie), cerca de la frontera suiza, donde acudió a la escuela pública, antes de conocer la de Pylasur-Mer (departamento de La Gironde) en 1940. Fueron años de lectura de la condesa de Ségur, de Jules Verne y de afirmación, para él de la importancia del francés y "lo que es más, el gusto." (1992, p. 117) Gusto que pudo seguir cultivando, a partir de 1941, en la ciudad de México, primero con una profesora particular y luego en la Alianza Francesa, entonces en la calle de la Palma, donde fue admitido por excepción en los cursos para adultos.

Cualquier idea de "patria" es ajena a Gerardo Deniz, incluso tratándose de México a pesar de ser el más mexicano de todos los hispanomexicanos. Sus "patrias", habría que buscarlas tal vez en algunos territorios librescos, inalcanzables y misteriosos como los que exploraba estudiando gramáticas de difícil contenido. Refiriéndose a Saint-John Perse que reconocía su propio interés por países asiáticos, concede Deniz en una conferencia leída con ocasión de su único y breve viaje a España:

[...] esto me cala muy hondo, para empezar, porque exactamente aquellas distancias desconocidas que entresonaba el poeta [...] son, ni más ni menos, uno de mis rumbos predilectos —obsesivos, diríamos mejor—, la mayoría asiáticos. Sé cosas de tales tierras, cómo no. Sin embargo, las aprendí después de haber

estado sin estar, y de que dichos rumbos me fascinaran. Mongolia, Camboya, Indonesia, como Anatolia, como el bosque siberiano y –algo menos– las aguas índicas, mediterráneas, a las que hoy me acerco, o de plano cierto Pirineo y ale-daños adonde estuve ayer (para partir mañana). (Deniz, 1992, p. 338)

Hecho notable, esta confesión carece completamente del tono irónico o sarcástico que le es habitual. El autor indica clara y sinceramente hacia dónde van sus preferencias, lo cual permite comprender su interés por los idiomas más exóticos además de griego, latín, inglés, alemán, ruso, italiano, turco, francés y algunos más. En lo que toca al francés, su caso es muy distinto del de Enrique de Rivas. Sin embargo, comparte con él el hecho de haber vivido unos seis años en Ginebra, en la misma época (1936-1942), ciudad donde su padre fue durante tres años representante de la República española en la *Organisation Internationale du Travail* (OIT) y donde Juan Almela Castell (Gerardo Deniz es seudónimo literario) cursó parte de la primaria. ¿Hasta qué punto hablaba francés Deniz? Dice en una entrevista de los años 90:

De niño hablé francés: año y medio de escuela. Hoy, por supuesto puedo emprender un estupendo párrafo en francés, con aparente soltura y pronunciación indiscernible de la de un genebrino, sólo que a los pocos momentos, sin falta, no recordaré una palabra, o no sabré enlazar dos, o haré una barrabasada con un verbo, o todo a la vez. Hoy en día, de tarde en tarde hablo francés en sueños; recuerdo luego frases que me parecen muy correctas y que, despierto, me costa-

ría mucho armar. (Deniz, en Gambarte, 1997, pp. 85-86)

Como para la mayoría de sus conocimientos en idiomas, parece probable que el francés de Deniz fuera bastante más libre que hablado, ampliamente suficiente y preciso para permitirle disfrutar con plenitud de la lengua clásica ("Me gusta el francés del xvi (Deniz, en Gambarte, 1997, p. 86)"), de los tres tomos de *Port-Royal* (Sainte-Beuve, 1804-1869) en la colección de la *Pléiade*, de la poesía de Saint-John Perse (1887-1975) o para sembrar en sus propios textos palabras, giros, expresiones galas perfectamente adecuadas al efecto semántico buscado como es el caso en estos versos de "Confesiones", poema de *Enroque*:

De Ginebra, mi pueblo calvinista,
donde todo era nítido como la sombra de
una camisa de fuerza,
resbalé a Lyon, adonde Jouvett
con un florete de platino me calcinó el
punto cerúleo. Touché. Merci. (Deniz,
2005, p. 199)

O en otros donde se lee: "ni ne m'y mouche" (2005, p. 525), "Après moi le déluge" (2005, p. 537), "Le style c'est l'homme / Mais la senteur, c'est bien la femme" (2005, p. 623), "Bien fol qui s'y fie" (2005, p. 639) y no es más que un botón de muestra. Justo será añadir que este tipo de collage en la obra de Deniz incluye otros muchos idiomas que dejan perplejos y patidifusos a la mayoría de sus lectores. Por otro lado, no habría que olvidar la enorme tarea de Deniz como traductor y citar al menos a dos franceses, no de los más fáciles de traducir: Dumézil, lingüista, historiador y antropólogo que manejaba

unos treinta idiomas y a quien veneraba, y Lévi-Strauss, antropólogo y etnólogo.

En nada se puede comparar a todo lo anterior la relación de Angelina Muñiz-Huberman con Francia. Como ella ha aclarado, sus dos países son España y México. Pero sí conviene señalar que nació en Hyères, en diciembre de 1936, un pueblo francés de Provenza a orillas del Mediterráneo que no puede recordar porque al poco tiempo su familia se instaló en París, hasta marzo de 1939, en un "minúsculo departamento frente al parque de Montsouris, donde [escribe] se amontona la familia" (Muñiz-Huberman, 1995, p. 100). ¿Hasta qué punto se puede considerar que el francés fuera su "lengua natal" como dice a propósito de Alberina, su *alter ego* en *Seudomemorias?* (1995, p. 98) Con Hyères, Muñiz-Huberman conserva, a pesar de no haber vuelto nunca, una relación mítica que tiene sobre todo que ver con su difícil busca de identidad vital:

Hubiera querido,
antes de nacer que es antes de morir,
estar en Hyères.

El 29 de diciembre nací en Hyères
y cinco días después
empapaba de llanto el tren
que de nacer me llevaba a morir.

Porque al origen no se regresa
porque al mar no se vuelve.

[...]
Si existe Hyères existo yo
Si está en el mapa estoy yo.
[...] (Muñiz-Huberman, 2012, p. 115)

Que se sepa, exceptuando a García Ascot, de los otros miembros del grupo poéti-

co hispanomexicano nada se puede decir de algún vínculo francés. Salvo, quizás, recordar que Federico Patán estuvo con su madre en un centro de acogida francés mientras el padre, en los campos de Saint-Cyprien primero y Barcarès después (febrero-julio de 1939), esperaba poder reunirse con ellos para refugiarse en México. Vínculo, quizás, pero hartamente negativo.

Tal vez sea Jomi García Ascot el menos español de todos los hispanomexicanos. Declara, en una entrevista: "Yo soy el que menos he conocido España de mi generación. Iba los veranos a visitar a mis abuelos." (García Ascot, en Gambarte, 1997, p. 133) Nace en Túnez, en 1927, ciudad de ambiente marcadamente francófono, donde su padre, el diplomático Felipe García Ascot, ejerce funciones consulares antes de ser trasladado a Elvas (Gambarte, 1997, p. 135) (Portugal), ciudad fronteriza, cerca de Badajoz, parece ser que en 1929. Hacia 1933, un nuevo destino hace que la familia se traslade a Lille, importante capital del norte de Francia, próxima a la frontera con Bélgica. De Portugal no hay huella en la poesía de García Ascot, pero sí de Túnez (obviamente no recordada) y de Lille:

Yo tuve dos infancias.
La primera, remota más allá de la imagen,
es de Túnez, frente a un mar
que debió ser del más hermoso azul que
no recuerdo.
[...]

Mi segunda infancia es la de Lille,
en el norte de Francia,
lámparas encendidas
desde las tres de la tarde.
De allí viene un lento olor a sopa
un roce de aguanieve

la tristeza infinita de los patios, las anginas,
y el azul de la tinta y el sabor de los lápices.
[...]

Ambas infancias vuelven, ya despacio o de golpe. (García Ascot, 1986, p. 29)

José Miguel (el diminutivo “Jomi”, con pronunciación francesa, aparece en México), con unos seis años, habrá acudido a la escuela primaria en esa ciudad norteña de inviernos severos, escuela con tristes patios de recreo, que asoma como es usual en la poesía de García Ascot, a través de recuerdos sensitivos, auditivos (“el ligero rasgar de las plumillas” metálicas en los cuadernos), gustativos (“el sabor de los lápices”) o simplemente visuales, “el azul de la tinta”. En otro poema aparecen la raya vertical roja de los márgenes del cuaderno, el color azul-morado de la tinta y el de los mapas:

Surgen los cuadernos rayados y forrados
y, junto al margen rojo, el ligero rasgar de las plumillas
y las manchas de tinta por los dedos
sobre mapas en que España era amarilla o naranja
y Francia azul.¹ (García Ascot, 1983, p. 53)

¹ Es interesante observar que estos recuerdos escolares también son los de René Guy Cadou, maestro de escuela como su padre, en parte contemporáneo de García Ascot (1920-1950) y autor de una obra que presentaría más puntos de contacto con la del poeta hispanomexicano: “La vieille classe de mon père / [...] / Sentait l’encre, le bois, la craie / Et ces merveilleuses poussières / Amassées par tout un été”, “Automne”, en *Poésie la vie entière. Œuvres poétiques complètes*, París, Seghers, 2001, p. 358.

Pero, en el mismo poema afloran otros recuerdos, los de la casa francesa del cónsul con su ambiente invernal, sus olores propios, sus colores y sabores:

Sube el olor de la ropa planchada,
de los grandes manteles resguardados para fastos lejanos.
Sube la recóndita pelusa de los vastos sillones,
el vino oscuro de los terciopelos
el verdín de incomprensibles cosas
que trajo un bisabuelo de París.

[...]

Bajo la lámpara encendida temprano en los inviernos
suben el regaliz, la limonada,
el vino medicinal que daba fuerza
y las grandes soperas con su vapor de col y de patatas. (García Ascot, 1983, p. 53)

El invierno es la estación dominante en los recuerdos de Lille, con sus días cortos y las navidades que surgen repentinamente aquí de la memoria, en un proceso proustiano:

Y de repente,
en medio de un olor de hojas quemadas
y de un cristal de bruma,
es otra vez la Navidad
y luces en las calles
y tiendas afiebradas
y en los ojos de los niños un poco de vértigo
aunque en el fondo sepan que serán decepcionados
—pues lo que en realidad quieren es ser grandes
y tener cosas de verdad. (García Ascot, 1975, p. 43)

Numerosos son los recuerdos de ese período. Otro es el de las playas del litoral del mar del Norte, en La Panne, pueblo costero belga, cerca de la frontera francesa. El poema, titulado, precisamente, "La Panne", rebosa de nostalgia de un mundo infantil fuertemente marcado, como ocurría con la casa antes evocada, por las sensaciones otra vez olfativas y visuales:

Las dunas del recuerdo se me extienden
entre un olor de sal, de espumas y de
norte.

A través de los años, todavía,
los veleros de playa, desbocados,
me atraviesan los ojos como un filo
de delgadas gaviotas.

Desde Francia me llega, galopando,
la fina arena que el viento peina y clava
como un alfiletero en las desnudas
piernas
con sandalias.

El mar, azul oscuro, glacial y plomo
rueda y se rompe, sordo, sobre la playa
más larga
que han visto ojos de niño
[...]

Allí he vivido mis primeros recuerdos de
salitre
y el olor del arenque en los tablones,
la lona color ladrillo bajo un sol de cerveza
y aquel silbante cielo
que desgarraba en flecos su dibujo.
[...]

Otros mares he visto desde entonces, y
su insolente azul

zumba en mis mediodías.

Pero no he vuelto a ver las largas dunas,
las queridas dunas

mover su cresta oscura

bajo el viento de sal, de infancias y de
norte. (García Ascot, 1975, pp. 83-84)

Después de Lille, no queda muy claro el momento en que la familia se instala en París o en sus alrededores. La información que procura el *Diccionario del exilio español en México...* es que José Miguel estudió la primaria, de 1933 a 1939, en "el Liceo Neuilly" (Gambarte, 1997, p. 135) que, en realidad sería el *lycée* Pasteur de Neuilly-sur-Seine, ciudad lindante con París, una de las más encopetadas de la *banlieue*. En 1939, el futuro poeta tenía 12 años y pudo también haber empezado la secundaria en ese centro docente de bastante reputación. El no haberlo hecho en un liceo de la ciudad de París sugiere que allí, tal vez, viviría su familia. Lo cierto es que, exceptuando la estancia en Portugal, el ambiente lingüístico en el que se movió el hijo del cónsul español fue predominantemente francés.

Para él y su familia, empieza el exilio mexicano en 1939, al acabar la guerra y la carrera diplomática del padre. Los datos escolares de que disponemos son los siguientes: 1941-1944, secundaria en el Instituto Luis Vives con la preparatoria, en el mismo centro, en 1945-1947. (Gambarte, 1997, p. 135) Pero parece haber en ellos cierta imprecisión, con un hueco entre 1939 y 1941, otro entre 1944 y 1945. Luego empieza Jomi García Ascot la carrera de Filosofía en Mascarones, el edificio donde funcionaba la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, antes de su traslado a la actual Ciudad Universitaria. Concluye ese período universitario con una tesis de licenciatura titulada *Baudelaire poeta existencial* publicada en 1951 en la efímera editorial Presencia que retomaba el nombre de la revista que, un poco antes (1948-1950), el joven estudiante había creado y dirigido con un grupo de amigos hispanomexicanos.

La tesis sobre Baudelaire es un componente más del vínculo francés de su autor. Con sus numerosas y largas citas en francés se percata el lector de un profundo conocimiento de *Las flores del mal*, poemario en el que García Ascot percibe, al margen del existencialismo, una preocupación y temas que él mismo verterá en supoesía, como, porejemplo, “uncultomuy particular por lo pasado, por el pasado, comenzando por el suyo propio, por sus estados infantiles de plenitud sin resquebrajaduras, [...]” y añade: “Se identifican aquí en un principio la nostalgia del paraíso perdido y la nostalgia de la infancia perdida [...]” (García Ascot, 1951, p. 38) También la magia de la memoria, lenta y dificultosa o proustianamente súbita tal como aparece en algunos de los poemas anteriormente citados, García Ascot la encuentra en Baudelaire y cita estos versos:

Charme profond, magique, dont nous
grise
Dans le présent le passé restauré. (García
Ascot, 1951, p. 39)

Lógicamente más preocupado por lo que anuncia el título de su trabajo, el análisis del existencialismo de Baudelaire con la ayuda de obras de Sartre y de Fondane, el autor no profundiza en estos temas, pero vuelve a ellos en su “Epílogo” donde señala “la especial sensibilidad del poeta a los colores y perfumes, la nostalgia [...] de la infancia”. (García Ascot, 1951, p. 104) Sin embargo, para Jomi García Ascot, en aquel momento, más importante era poder concluir con unas líneas en las que se cumplía lo que anunciaba el título:

Lo que comienza a expresar Sartre en la muerte de su personaje Mathieu en *La*

Mort dans l'Âme, lo que expresa en su *Mythe de Sisyphe* Albert Camus, lo que ha expresado como nadie Unamuno en su sentido de la vida agónica, todo ello estaba ya esbozado en Baudelaire. (1951, p. 108)

García Ascot parece haberse interesado especialmente por otro poeta francés, Saint-John Perse (que también le gustaba a Deniz), del que, según Ramón Xirau, habría traducido *Anabase*. Lo dice el director de la revista *Diálogos* en una reseña de *Un otoño en el aire*: “No es posible desligar a García Ascot de aquella su heroica y nunca publicada traducción de la *Anabasis* de Saint-John Perse.” (Xirau, 1964, p. 33) Pero, además de no haberse publicado esa traducción, el manuscrito no parece figurar en los archivos de la familia que tampoco incluyen los poemas franceses supuestamente escritos cuando estaba todavía en el Luis Vives, como indica una información proporcionada por una nota biobibliográfica anónima de 1972: “aún se espera que dé a conocer su poesía francesa que fue con la que llamó por primera vez la atención en 1944” (García Ascot, 1972, p. 25). Las dos eventualidades podrían ser interesantes. La primera, para ver cómo se desenvolvió el traductor al verter al español una obra poética difícil y asaz hermética, motivo tal vez de que Xirau hablara de una traducción “heroica”. La segunda, para comprobar cómo dominaba, con sus 17 años, el francés escrito y qué temas abordaba en sus versos juveniles. De ser cierta esa doble información, también sería interesante saber dónde García Ascot había pensado (o hubiera querido) publicar sus propios versos en francés o su traducción de *Anabasis*. Entre 1944-1947, *La revue de l'IFAL*, y luego

Terres Latines que la sustituye en otoño de 1946, podrían haber sido soportes de fácil acceso para el joven poeta y traductor.² *Presencia* es otra posibilidad, hacia la misma época, entre 1948 y 1950. Quizás Diego Elío, su hijo, descubra algún día los manuscritos correspondientes como es el caso de otras traducciones del francés que, antes de su muerte, García Ascot pensaba incluir, con otros textos, en un libro estilo *The Unquiet Grave* de Cyril Connolly³: una selección de las *Máximas* (1665) de La Rochefoucauld titulada “La Rochefoucauld, teórico del amor propio”, otra de los *Carácteres* (1685) de La Bruyère –“Algo de *Los Caractères* de La Bruyère”–, y una “Mínima antología de Jules Renard”, conjunto de textos breves escogidos en el *Diario* (1925) del escritor francés. Tres autores bien dispares aunque los tres dechados de concisión estilística, maestros del aforismo, razón probable del interés de García Ascot, en función de su proyecto de libro antes señalado. A ello, hay que añadir una como antología de considera-

ciones sobre una larga serie de autores, franceses en su mayoría, titulada “Sobre el arte de escribir” que algo podría decir de los gustos estéticos del autor de *Estar aquí y Haber estado allí* en cuanto a creación literaria.

Poco después de haber llegado a México los exiliados republicanos españoles, se creó en el Distrito Federal, en diciembre de 1944, a instigación del americanista Paul Rivet, el IFAL, Instituto Francés de América Latina que no hay que confundir, como a veces ocurre, con el Liceo Franco-Mexicano, “instituto” de enseñanza media, o con la Alianza Francesa, entidad vinculada a la de París pero con estatutos mexicanos. En el volumen titulado *IFAL 1945-1985. Histoire de l'Institut Français d'Amérique Latine* se aclaran algunos aspectos políticos de la fundación de dicho centro cultural y se menciona el papel de “refugio” que pudo ser el suyo tanto para los exiliados franceses de la época de Vichy como para los republicanos españoles recién llegados:

La creación de esta casa de cultura francesa es un medio, para los franceses refugiados en Estados Unidos o en Latinoamérica, de reunirse y de participar en cierta medida en el movimiento de la Francia Libre; esa orientación seguirá siendo dominante durante los primeros años de la vida del IFAL [...]. Fue ese aspecto político de defensa de cierta idea de la democracia el que atrajo hacia el IFAL a un primer núcleo de refugiados, dichosos de encontrar allí un ambiente diferente del vichismo que dominaba la colonia francesa. El IFAL, como la Casa de España, que se convertirá rápidamente en El Colegio de México, aparece como el

² Desdichadamente, el IFAL no ha conservado las colecciones completas de los dos títulos. En los pocos números que se pueden hojear en su biblioteca, figuran un artículo de Xirau, “En torno a Quevedo” (*La revue de l'IFAL*, 31 de marzo de 1946, pp. 35-42) y dos poemas de Manuel Durán: “Deux poèmes originaux de Manuel Gili Durán” (*Terres Latines*, núm. 6, otoño de 1946, pp. 70-71). El segundo, en francés, es un ejemplo más de cómo esa generación hispanomexicana está o estaba vinculada a la lengua francesa. Los primeros versos rezan así: “Lèvres du présent, ouvertes dans la chair vivante, / je veux vous parler de moi / et des choses qui m'entourent, / qui battent comme un seul cœur obscur, / qui m'attaquent et luttent / pour s'emparer de moi.”

³ Esta y las que corresponden a las otras traducciones del francés, son informaciones proporcionadas por Diego Elío, a quien quiero agradecer su generosidad.

refugio de los partidarios de la democracia contra las dictaduras. (AAVV, s/f, pp. 143-144)

Además de ese papel de "refugio" democrático, el IFAL también ofreció en tiempos difíciles, para varios españoles o hispanomexicanos vinculados con Francia, la posibilidad de alguna actividad retribuida, como ocurrió con varios miembros de la familia García Ascot. Después de la muerte de su marido, a partir de 1946, la madre de Jomi, Malu García Ascot⁴, entra a trabajar en la biblioteca de la que fue uno de los pilares importantes, antes de morir en 1963. Su labor en esta, a pesar de importante, parece no haber sido más que un aspecto del papel que ejerció en el IFAL. Françoise Bataillon, con quien trabajaba, escribe: "Su conocimiento de los medios literarios y artísticos y su gusto por lo francés y por la literatura, ejercieron una profunda influencia y fueron de gran ayuda para los primeros directores." (AAVV, s/f, p. 141) Luego, su cuñada, Pilar, esposa de Blandino García Ascot, ocupó el mismo puesto durante muchos años, hasta su jubilación en 1984. El propio Jomi, además de grabar programas musicales y de dar conferencias, dio en el IFAL, como Ramón Xirau y Tomás Segovia, clases de literatura francesa, ya que:

[...] los profesores de francés se reclutan entonces en la colonia francesa [...]; pero también entre los refugiados, particularmente españoles. Muchas mujeres [y hombres], a menudo muy jóvenes, que

durante cierto tiempo han frecuentado una escuela francesa (escuela primaria o liceo en Francia o en Marruecos, antes del exilio en México y después el Liceo Francés de México o incluso el Instituto Luis Vives) van a dar cursos de francés desde la creación del IFAL. (AAVV, s/f, pp. 145-146)

Pero lo que más vincula a Jomi García Ascot con el IFAL, es la creación del cine-club, el primero en su época y, durante cierto tiempo, el único de la ciudad de México:

Jean-François Ricard (alias Jean-François Revel⁵) Llegado en 1950, se encuentra, con Jomi García Ascot, en los orígenes del cine-club, que desempeñó un papel de primera importancia en la influencia del IFAL. [...]

Primer cine-club organizado en México, sus sesiones, que pronto fueron bisemanales, atraían a un público tan numeroso que la sala estaba generalmente llena y la galería asediada [...]. Desde el principio, se tropezó con la dificultad de conseguir buen material de proyección. En cada sesión se temía que los aparatos, que estaban en las últimas, se negasen a dar servicio. Programas muy variados abarcaban desde los comienzos del cine hasta la proyección de obras contemporáneas. Hubo grandes momentos, como por ejemplo, el comentario hecho por Buñuel sobre la película *Las Hurdes* a medida que esta se proyectaba y el preestreno en México de *Viridiana*.

⁴ María Luisa Fernández de Martini, hija de padre español y de madre italiana, nacida en Estambul, información de Diego Elío.

⁵ Jean-François Revel (1924-2006), filósofo, escritor, académico, director del semanario *L'Express* entre 1975 y 1981; estuvo en México de 1950 a 1952.

Por otra parte, conseguir películas era algo que planteaba a menudo muchos problemas de programación; las copias llegaban en el último momento, o no llegaban, o llegaban a la embajada y se quedaban allí. Todo eso no impidió que tuviese un enorme éxito y numerosos cineastas y cinéfilos mexicanos dicen haber descubierto cierto cine gracias al IFAL. Las discusiones que seguían a las proyecciones estaban animadas por la presencia de personalidades como Jomi García Ascot, Salvador Elizondo, Emilio García Riera y muchos otros. (AAVV, s/f, pp. 166-167)

Estas líneas mucho dicen de las dificultades de los primeros tiempos del cine-club pero también de cómo supo atraer a algunos de los grandes nombres del cine que se encontraban entonces en la ciudad de México, con Buñuel a la cabeza y a un público fiel y numeroso. Todo lo cual viene confirmado y ampliado por el propio testimonio de García Ascot, valioso documento incluido en *IFAL 1945-1985...* y proustianamente titulado "À la recherche de la cinémathèque perdue". Con bastante sentido del humor, poco tiempo antes de su muerte en 1986, García Ascot relata cómo empezó el cine-club del IFAL, qué dificultades técnicas de todo tipo hubo que sortear para conseguir una programación y funciones de calidad tres veces por semana, cuál fue su papel de cofundador, animador, presentador de las películas y traductor de subtítulos. En resumidas cuentas, de vuelta Jean-François Revel a Francia en 1950, Jomi fue, hasta su salida para Cuba en 1959, el "alma" del cine-club, como lo había sido, en términos de Xirau, para la revista *Presencia*:

Una imitación del título de la gran obra de Proust no resulta inadecuada para escribir unas cuartillas sobre una época que, hoy, me resulta a la vez tan familiar y tan remota. Sin magdalena a la mano, tratemos de volver en el tiempo y de recuperar algo de esa época entrañable y nunca totalmente perdida.

Corría el año 1948. El director del IFAL era por aquel entonces el Dr. Raymond Fiasson. Yo, que había dado ya clases de literatura francesa en las aulas de Nazas 43⁶, trabajaba entonces allí mismo en un pequeño estudio de grabación, ya desaparecido, donde, en el propio Instituto me dedicaba a la tarea de volver a grabar discos que nos mandaban de Francia en otros discos de acetato, añadiéndoles una rúbrica musical adecuada y, con mi voz, una pequeña presentación para el público de México⁷. Los nuevos discos, así integrados, eran enviados gratis a emisoras de toda la República y circulaban de estación en estación hasta su desgaste. Paralelamente a estas actividades "sonoras", el IFAL daba ocasionales funciones de cine, con películas francesas, cuya presentación estaba a cargo del entonces crítico de *Excelsior*, Álvaro Custodio⁸. Fue entonces cuando llegó a México, enviado de Francia a trabajar en el IFAL, Jean-François Ricard (que después convertiría su nombre a Jean-François Revel, dirigiría *L'Express*, escribiría *Pour l'Italie*, *Ni Marx ni Jésus*, etc.).

⁶ Dirección del IFAL en la Ciudad de México.

⁷ Jomi García Ascot siempre fue un gran melómano: véase su libro *Con la música por dentro*, México, DGE ediciones/UNAM, 2006; 1ª ed. 1982.

⁸ Álvaro Custodio (1912-1992), director, autor y guionista de cine. Vivió en México entre 1944 y 1973.

Hicimos buenas migas y se nos ocurrió fundar en el IFAL un cine-club con todas las de la ley: películas verdaderamente históricas, presentaciones bien informadas, discusión con el público, etc.

Contábamos entonces con el apoyo de la *Cinémathèque Française*, dirigida por el famoso Henri Langlois, y con fondos suficientes para alquilar algunas películas a la filmoteca *The Museum of Modern Art* de Nueva York. Con el entusiasta apoyo de José Luis González de León, gran amigo ya fallecido, Ricard-Revel y yo nos pusimos a trabajar: buscamos obras maestras nunca antes vistas en México, planeamos programas balanceados y organizamos todo un tinglado para resolver el problema de los diferentes idiomas. Este programa no fue de los menores: en efecto nos llagaban de la *Cinémathèque* de París películas francesas sin subtítulos, o de otras nacionalidades (rusas, alemanas, etc.) con subtítulos en francés; y del *Museum of Modern Art* películas inglesas o norteamericanas sin subtítulos, o de otras nacionalidades con subtítulos en inglés. Y nosotros queríamos hacer un Cine-club y no una pequeña torre de Babel o una academia audiovisual de idiomas. Queríamos en lo posible hacer accesible a todo nuestro público las grandes obras del cine mundial. La solución en cuanto al cine mudo con subtítulos intercalados en francés o inglés fue relativamente sencilla: instalamos un micrófono junto a la cabina de proyección y por medio de un amplificador yo traducía al español los títulos que aparecían en la pantalla.

Al principio fue algo complicado, los títulos muchas veces desaparecían antes de tener yo tiempo para traducirlos; pero mediante una rápida lectura “global” y

una traducción ligeramente desfasada se pudo resolver con bastante facilidad. Las películas sonoras planteaban otros problemas, ya que casi ninguna tenía subtítulos en español y no se les podía intercalar traducción con micrófono sin cortar el sonido original. Pero con la buena voluntad del público, gran parte del cual siguió el precepto casi bíblico de “traducíos los unos a los otros” (y un merecido descanso mío, ya que había funciones los lunes, martes y miércoles y yo era el intérprete directo de los títulos franceses e ingleses de todas las películas no-sonoras) se acababa por resolver todo. Y así presentamos semana a semana películas que hoy ya son familiares a los espectadores de los múltiples cine-clubs que operan en la ciudad (y algunos ya en provincia) pero que entonces eran verdaderos “incunables”: *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* de Griffith, *El acorazado Potemkin* y *Octubre* de Eisensstein, *La madre* de Pudovkin, *La viuda alegre* de Lubitsch, *Esposas tontas y esposos ciegos* de Von Stroheim, *El sombrero de paja de Italia* y *A nosotros la libertad* de René Clair, *Napoleón* de Abel Gance (versión original) y obras de Pabst, Lang, Keaton, Renoir, Ford, Germaine Dulac, Buñuel, Dreyer, Carné, Ophüls, Resnais, Murnau y muchos más. Allí el público del IFAL y yo mismo hicimos nuestra educación cinematográfica. Se relevaron en la ayuda a nuestra organización el entusiasta Raymond Borel, Jacques Arthus, Roberto Ruiz⁹ (que tradujo algu-

⁹ Roberto Ruiz (Madrid, 1925), cuentista y novelista del grupo hispanomexicano. Reside en Massachusetts donde fue profesor universitario hasta 1995.

nas películas en ausencia mía) y el infatigable Ricardo, que se encargaba de lidiar con los proyectores en la siempre desigual lucha entre el hombre y la máquina (que casi siempre gana la máquina).

En algunas ocasiones hicimos experimentos nuevos, por ejemplo pasar la película muda *El sombrero de paja de Italia* con acompañamiento improvisado al piano (convertido en pianola por medio de tachuelas, clavadas en los percutores) por el compositor Salvador Moreno. Y pasar, con el propio Moreno, los *Arabescos* de Debussy (versión muda de Germaine Dulac) con su música original bellamente interpretada.

En cuanto a mí, yo presentaba. Y mis problemas no eran pequeños cuando —habiendo preparado una minuciosa ficha técnica sobre Fritz Lang, por ejemplo— me decían cinco minutos antes de la función que la que había llegado era una película sueca desconocida. Había que explicar al público: a) que no iban a ver nada de Fritz Lang y b) lo que yo sabía entonces del cine sueco (lo cual, antes de Bergman, era una hazaña).

Más tarde nos quedó en reserva —no sé por qué extraña circunstancia— una copia de *Tiempos Modernos* de Chaplin. Con esta película suplíamos las que no llegaban a tiempo. Y empezaron muchas a no llegar a tiempo. La primera vez, pasé, la gente veía otra vez con gusto el film de Chaplin. La segunda vez, pasé todavía: los gags son realmente buenos... pero a partir de allí yo sudaba frío cuando anunciaba que en lugar de la gran película x íbamos a presentar nuevamente... *Tiempos Modernos*.

Luego se nos fue acabando el dinero. Tuvimos que cortar al Museo de Arte Moderno. Los envíos de la Cinemateca de

París se hicieron cada vez irregulares. Entonces echamos mano a buenas películas ya pasadas en salas comerciales durante poco tiempo y que reestrenábamos más “seriamente” (por lo menos más seriamente que hoy, en que una inmensa cantidad de películas de las salas comerciales son reestrenos). Nos convertimos en una especie de cine “Bella Época” *avant la lettre*, muy *avant la lettre*¹⁰. Luego nos fuimos alejando, cada quien hacia un nuevo trabajo, otro país, nuevos sueños o realidades. Pero el cine en el IFAL siguió vivo. Así como aquel cine-club sigue vivo en la memoria de muchísima gente que, aún hoy día, me lo menciona con nostalgia. Quizá gran parte de esta nostalgia sea la de la juventud perdida. Pero en esa juventud hubo algo que todos recuerdan con cariño: el Cine-club del IFAL, allí donde siempre, en Nazas 43, donde nos veíamos todas las semanas los amigos. Y donde hicimos también muchos amigos para toda la vida. (AAVV, s/f, pp. 2242-224)

Para García Ascot, 1959 parece señalar el final de su compromiso con el cine-club del IFAL ya que aquel año se va a Cuba con María Luisa Elío, “otro país, nuevos sueños”, donde llegan en julio, y se convierte en uno de los pioneros del ICAIC, Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficas, organismo de la muy joven (entonces) Cuba revolucionaria, para el que realiza dos cortometrajes de cine documental. En abril 1961, o antes, están de vuelta a México. Empieza entonces el rodaje de *En el balcón vacío* cuyos

¹⁰ El cine Bella Época, sucediendo al cine Lido, empezó a funcionar en 1978.

pormenores son ahora bien conocidos y cuya primera exhibición se hará al año siguiente en la sala Molière del IFAL donde, durante años, se habían organizado tantas funciones del cine-club. Recuerda Jomi, en 1965: "La primera exhibición, en el Instituto Francés, produjo una profunda impresión a mucha gente." (García Ascot, 1965, p. 31)

En su temática, la película no ofrece, claro, ningún ingrediente que venga a reforzar el vínculo francés de su director. Pero todos los críticos han subrayado una estética influenciada por el cine de la *nouvelle vague* francesa tal como se exponía en las revistas *Cahiers du Cinéma* o *Nuevo Cine*, publicación ésta de cuyo consejo de redacción formó parte García Ascot entre abril de 1961 y agosto de 1962. Los actores *amateurs*, la técnica artesanal y la gran dosis de improvisación, un rodaje en exteriores con bajo presupuesto, un formato no profesional, son algunas de las características de *En el balcón vacío*, una película fuera de las modas con una estética que, en Francia en aquellos años estaba produciendo sus mejores obras y, en México suponía una gran novedad. Por otro lado, la crítica también ha señalado cierto ambiente común entre la película "hispanomexicana" e *Hiroshima mon amour*, llamándola a veces "Pamplona mon amour". Lo innegable también es que el doloroso rostro de María Luisa Elío, en la segunda parte, no deja de hacer pensar en el de Emmanuelle Riva, la actriz de la película de Resnais que se había estrenado tres años antes.

El vínculo francés de Jomi García Ascot sólo es un aspecto, pero probablemente el principal de su cosmopolitismo. Bilingüe, "alma" de la revista *Presencia* y del cine-club del IFAL, director de cine, tra-

ductor, crítico de arte, melómano, poeta, novelista, es una de las figuras más ricas y entrañables del grupo hispanomexicano.

Bibliografía

- AAVV. *IFAL 1945-1985. Histoire de l'Institut Français d'Amérique Latine*, "L'IFAL de 1945 à 1964" traducción de Tomás Segovia.
- Deniz, Gerardo (2005). *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Rivas (1992). *Cuando acabe la guerra*. Valencia: Pre-Textos.
- García Ascot, Jomi (1986). "Dos infancias", *Del Tiempo y unas Gentes*. México: Ediciones del Equilibrista.
- . (1975). *Un modo de decir*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (1951). *Baudelaire poeta existencial*. México: Presencia.
- . (1972). *Seis poemas al margen*. Monterrey: Ediciones Sierra Madre.
- Gambarte, Eduardo Mateo (1997). *Diccionario del exilio español en México*. Pamplona: Ediciones Eunete.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1995). *Castillos en la tierra. (Seudomemorias)*. México: CONACULTA/Ediciones del Equilibrista.
- . (2012). *Rompeolas. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segovia (2006). *Bisutería*, "La musa políglota". México: Ediciones sin Nombre-Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemerografía

- Deniz, Gerardo (1992). "Literatura y exilio". *Scriptura*, Universitat de Lleida, Lleida, núm. 8/9.
- García Ascot, Jomi (1965). *Diálogos*, nov.-dic. de 1965.
- Xirau, Ramón (1964). *Un otoño en el aire, Diálogos*, México: vol.1, núm. 1, nov.-dic.



GERARDO VEGA SÁNCHEZ*

Una revisita a *Canciones de vela*, de Luis Rius

A Revisited to *Canciones de vela* from Luis Rius

Resumen

El ensayo hace una indagación al primer poemario de Luis Rius Azcoita (Tarancón, España, 1930) titulado *Canciones de Vela* (1951); en su estudio, el autor propone una lectura integral y articulada del *corpus* de textos y, al mismo tiempo, recupera un texto capital para entender al Grupo poético hispanomexicano.

Palabras clave: Exilio español, Poesía, Rius, Hispanomexicanos, Nepantla

Abstract

Essay makes an inquiry to the first poems of Luis Rius Azcoita (Tarancón, Spain, 1930) entitled *Canciones de vela* (1951); in her study, the author proposes a comprehensive and articulated reading of the corpus of texts and, at the same time, retrieves a capital text to understand the Poetic Group Hispan-mexican.

Key words: Spanish exile, poetry, Rius, Hispan-mexicans, Nepantla

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 89-103
 Fecha de recepción 20/05/17 > Fecha de aceptación 28/08/17
 vega321@hotmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

El Grupo poético hispanomexicano o Generación Nepantla (entre muchas etiquetas) llegó casi en silencio a nuestra literatura. Tras su arribo a México a partir de 1938, asimilada su formación española en los colegios mexicanos y conscientes de que el regreso a la tierra natal se quedó en el ansia de sus mayores, los hispanomexicanos se incorporaron a las más importantes instituciones profesionales de México; herederos de la tradición editorial de sus antecesores, estrecharon el vínculo con sus contemporáneos mexicanos para desarrollar una intensa actividad cultural con la que consiguieron una trascendente promoción personal.

A pesar de la actitud convocatoria de estos jóvenes españoles, muchos de ellos se resistieron a la catalogación y a las etiquetas generacionales; en diversas ocasiones algunos de los sobrevivientes de este grupo han concluido que sólo la amistad sirvió como elemento coalicionista entre ellos. Su labor editorial —como ocurre con la mayoría de publicaciones experimentales— arrancó entusiastamente, pero salvo honrosas excepciones, decayó tras unos cuantos números publicados. A decir de los especialistas, la mayoría de esas publicaciones noveles carecía de una ideología definida y de una actitud poética determinada. Destacan cinco títulos en donde los hispano-mexicanos tuvieron mayor participación: *Presencia*, *Clavileño*, *Segrel*, *Hoja* e *Ideas de México*.

En general, la crítica literaria ha sido injusta con el Grupo poético hispanomexicano. La mayoría los desacredita catalogándolos como una generación madurada artificialmente, aunque resulta obvia esa actitud cuando se proviene de un estrecho círculo parental y cultural empeñado en mantener los ideales de

una tierra y épocas lejanas. Se ha dicho que los hispanomexicanos carecían (dicen los catalanes) de *empenta*, es decir, del entusiasmo agresivo propio de su edad, tibios ante la problemática de su tiempo, faltos de compromiso, sin la actitud romántica y bélica de los jóvenes. Lo anterior se explica porque muchos de ellos experimentaron de forma vicaria —a través de las vivencias de sus mayores— la amargura del fracaso, la desesperanza y la endeble ilusión del retorno a España. Su actitud resulta de una postura de negación contra el horror de la guerra, de luto compartido y la introspección personal en busca de la identidad despojada. Este último aspecto encuentra su consolidación en una poesía de pureza mental y estética, denostada a veces por rayar en el clasismo y culteranismo presuntuosos. Sus textos de líricas mocedades también evidencian una poesía nostálgica, sutilmente melancólica, con un dejo de amargura y desesperación, aunque no exenta de esperanza ni del lirismo sentimental que embarga a la poesía universal. Forjados en la discreción artística y profesional, apenas hace pocas décadas la crítica contemporánea comenzó a contextualizar a los hispanomexicanos dentro del espectro literario, pues no consideraba que estos poetas pudieran vincularse con posteriores movimientos de vanguardia y a los *ismos* de ruptura tales como el Postismo, el existencialismo sartriano o el Sotierro, característicos de las generaciones del medio siglo. Sin contar que también crecieron a la par de tendencias artísticas como la *poesía de compromiso* o con intención social, e inspirados por tutores literarios como Cernuda, Hernández, Alonso, Guillén o Aleixandre. Con tales antecedentes, surgió un grupo poético

hispano-mexicano preocupado fundamentalmente por la sensibilidad exenta de dramatismos, desgarros verbales o doctrinarismos, que no intentó el parricidio literario e incluso, con la experiencia ganada por el oficio, reveló su anagnórisis hasta alcanzar tonos propios.

Dentro de la nómina del Grupo poético hispanomexicano, Luis Rius está considerado como uno de los autores representativos. Su labor poética ha rebasado su doble condición de mexicano y español para colocarlo, más allá de las clasificaciones y etiquetas, en un lugar destacado como poeta puro y buen crítico literario; no obstante, sus trabajos sólo recorren un circuito estrecho que ha permitido una discreta promoción de la obra de Rius.

Luis Rius Azcoita nació el 1 de noviembre de 1930 en Tarancón, Cuenca, en una casa anexa a un convento. El apellidado Rius tenía presencia en esta villa desde comienzos del siglo XIX. Su abuelo fundó allí el Colegio de Nuestra Señora de Riánsares en el antiguo Palacio del Duque de Riánsares y ex-Ayuntamiento de la villa. Su padre, Luis Rius Zunón, estudió en este colegio junto a sus ocho hermanos. Como sello familiar, la mayoría de ellos dejó obras impresas en distintas publicaciones. El padre del poeta publicó en México tres recopilaciones de romances, coplas y villancicos populares de su tierra natal —los que posteriormente marcarían el camino literario de Luis Rius— y los tíos del poeta: José, Herminia, Enrique, María Pilar y Antonio alguna vez estuvieron relacionados con el mundo literario en periodismo y poesía. Rius Zunón estuvo afiliado al Partido Republicano Radical Socialista (PRRS), escisión del Frente Popular; fue alcalde de Tarancón, presidente de

la Diputación de Cuenca, gobernador civil de Soria y Jaén al estallar la Guerra Civil. Iniciado el golpe militar, Luis hijo, su hermana Elisa y su madre Manuela Azcoita salieron al exilio hasta llegar a Normandía en octubre de 1936. Instalados en la capital francesa hacia 1937, los Rius Azcoita se trasladaron dos años después a Nueva York, dirigiéndose a nuestro país a mediados de 1939, casi al mismo tiempo que los trasterrados del gobierno cardenista.

La formación escolar básica de los hermanos Rius Azcoita se desarrolló en la Academia Hispano-Mexicana. Instado por su padre, Luis marchó a Cuba para ingresar a la facultad de Derecho, desde allí, escribió a su progenitor para confesarle su vocación por las letras. En 1951 concluyó la carrera de Letras Españolas, en la Facultad de Filosofía y Letras de Mascarones, y tres años después obtuvo la maestría con la tesis *El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes*. En 1968 se doctoró con su reconocido trabajo *León Felipe, poeta de barro*. En 1948, dirigió *Clavileño*; hacia 1950 integró la mesa directiva de la sección de Literatura del Ateneo Español de México y participó en *Segrel*, sello editorial que publicó su primer libro *Canciones de vela*, un año después. Su labor docente inició en 1952 al ser contratado en la Universidad de Guanajuato. Allí promovió la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, y publicó su segundo poemario: *Canciones de ausencia*, en 1954. Fue invitado por las universidades de San Luis Potosí, la Iberoamericana y por el *México City College*. Estuvo becado por el Centro Mexicano de Escritores entre 1956 y 1957 e impartió cátedra de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, por más

de veinticinco años, al tiempo desempeñó cargos directivos, en diferentes momentos, como coordinador de Letras Hispánicas, secretario académico y jefe de la División de Estudios de Posgrado.

De su desempeño dentro de las aulas dan fe sus amigos, colegas y alumnos quienes lo recuerdan como un erudito en literatura española, particularmente medieval y auriesecular, aunque también era especialista en poesía española trasterada. Su encanto en el aula tenía origen en la sólida templanza de un erudito en su materia a más de su presencia física, como lo describe el escritor José Paulino:

Era un profesor de notable atractivo personal, que cautivaba a sus alumnos. Como algunos de ellos han recordado, sabía moverse con habilidad discreta entre la erudición filológica y la experiencia vital de la literatura. Bastaba que Luis evocara un texto, señalara un aspecto o pasaje, citara de memoria una estrofa, para que adquiriera una prestancia, una inmediatez de sentido que la hacía parecer nueva, otra vez descubierta admirativamente. Y no era un énfasis sobrepuesto el que reforzaba su dicción, sino precisamente su naturalidad, su fluidez, la precisión de la frase y la elegancia del gesto que la acompañaba. Así también leía sus propios versos. (Rius, 1998, p. 177)

Gonzalo Celorio recuerda esta peculiar anécdota sobre nuestro poeta:

[...] su curso de literatura castellana medieval [...] estaba saturado. El salón de clases se abarrotaba principalmente de estudiantes del sexo femenino, que enrarecían el aire con suspiros cuando el

maestro Rius decía, sin que los ojos, perdidos en los volcanes aún visibles, se posaran en el texto, un romance fronterizo o una cantiga serrana, unas coplas dolorosas o unos risueños villancicos. [...] Yo me tenía que sentar en la tarima porque el salón 201 tenía capacidad para sesenta alumnos y entrábamos en él cerca de cien [...]. Y si bien es cierto que eran las mujeres las que suspiraban, también lo es que los hombres quedábamos cautivos en las disertaciones y las lecturas del maestro Rius. (Corral, Souto y Valender, 1995, p. 462)

El poeta español José Esteban lo describe de forma más entrañable:

Silencioso a nuestro lado [...] Nunca presumió ¡y mira que podía hacerlo! de poeta. Escuchaba, con sonrisa casi siempre burlona, nuestras luchas, nuestras discusiones de españoles, con nuestro hablar "golpeado" que había afortunadamente olvidado [*sic*], con una paciencia casi infinita.

Poco a poco, nos fuimos enterando de que [...] era también poeta y había escrito una singular biografía de León Felipe, entre otras muchas cosas, y viendo y envidiando que era uno de los donjuanes más exitosos que me ha cabido ver. (Esteban, 1998, p. 57)

Poseedor de una voz sobria, sin afeites y bien timbrada, su forma de declamar mantenía prácticamente imantado al auditorio. Las grabaciones que dejó para la colección *Voz viva de México* de la UNAM seguirán siendo un ejemplo universal del arte declamatorio de Luis Rius. Colaborador de diversas publicaciones periódicas

cas (*Cuadernos Americanos*, *Revista mexicana de Literatura*, *Anuario de Letras de la UNAM*, *Las Españas*, *Ínsula*, *Excélsior*, *Novedades*, *El Nacional*, *Siempre!* y *El Heraldo de México*, las más destacadas) su apostura y conocimientos le permitieron desarrollar actividades en los medios electrónicos. En Radio Universidad estuvo a cargo de un programa llamado *Literatura española*, desde 1963 hasta 1970, y en el Canal 13 de televisión mantuvo el programa *Viaje alrededor de una mesa* por más de dos años. Durante la década de los sesenta tuvo actividad literaria intensa: publica *Novelas ejemplares* de Cervantes (UNAM, 1962), en 1965 apareció su poemario *Canciones de amor y de sombra*; al año siguiente compiló *Los grandes textos de la Literatura española hasta 1700* y, dos años después, vieron la luz *Canciones a Pilar Rioja* y su tesis doctoral sobre León Felipe para la colección Málaga. En 1972, publicó un texto de corte didáctico para ANUIES titulado *La Poesía*.

Aunque en 1983 le diagnosticaron cáncer, pudo corregir desde la cama del hospital su antología personal *Cuestión de amor y otros poemas*. Luis Rius Azcoita murió el 10 de enero de 1984, mismo año en que la antología y sus tesis doctoral sobre León Felipe fueron publicadas por PROMEXA. La edición española de la *Cuestión de amor...* apareció apenas en 1998. Dos meses después de su deceso recibió un homenaje en el Ateneo Español de México y *Cuadernos Americanos* le rindió algunas memorias por parte de amigos e intelectuales. A principios de 2004, la UNAM conmemoró el vigésimo aniversario luctuoso y designó con su nombre a una de las aulas más conocidas del área de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras. El Ayuntamiento de Tarancón, en

la calle San Isidro s/n, cuenta hasta nuestros días con la Biblioteca Pública Municipal Luis Rius, cuyo emblema es el famoso dibujo –flanqueado por dos columnas griegas– que de él hizo, en 1951, el pintor Arturo Souto. En 2011 apareció *Verso y prosa*, un nuevo intento por reunir la poesía más granada del autor, acertado por incluir siete textos literarios sobre presentaciones y estudios introductorios. A título personal, considero que siguen debiéndonos una edición con las obras completas de Luis Rius.

Mari Cruz Seoane, amiga del poeta, imaginó el lugar ameno en donde se encuentra Rius:

Ese cielo [...] se me representa como un lugar bien conocido en el que en torno de una mesa baja se bebe lo que cualquier persona sensata consideraría demasiado *whisky*, se fuma también demasiado y se charla incansablemente hasta el amanecer. O paseando por las viejas plazas de los viejos pueblos castellanos [...] jugando a reconstruir en esos paisajes una vida imaginaria, paralela a la real que había transcurrido en otros ámbitos y con otras voces a las que tampoco podía renunciar. (Seoane, 1998, p. 56)

La poesía de Rius, por obvias razones, contiene las características de la literatura que aborda el tema del exilio: aquí una España de nebulosa o idealizada imagen, la nostalgia por una nacionalidad cercenada, el sentimental conflicto de pertenencia y, en términos de Rius, la *fronterización* de la identidad. Poesía cantada en tono de *morriña elegiaca* (por no repetir el término peyorativo *plañidera* con que la crítica barata la califica): opinión fácil que tanto valor ha restado a la obra de todos los

trasterrados. Resulta loable que vivamos tiempos en que los estudiosos resalten el valor universal de esta poesía para que salga de la penumbra marginal, y sea reconocida como parte fundamental de las letras hispánicas.

Llamo a este texto *revisita*, en el sentido estricto del prefijo, puesto que puede resultar común visitar la obra general de Rius; en tanto que *revisitar* implica volver a la casa de alguien para conocer más a detalle al anfitrión. Vuelvo a *Canciones de vela* para hacer una lectura orgánica que revele la unidad estructural del poemario y refrescar la memoria de quienes han conocido este primer libro de Rius. Y, para aquellos que no conozcan el poemario, sirva mi revisita para presentarles su obra sencilla, depurada y erudita; que encontró origen en la musicalidad de la tradición popular—la poesía juglaresca—, aunque engalanada con el lenguaje y las formas del docto orfebre de la palabra a modo de la poesía culta que, con el transcurso de las publicaciones, maduraron hasta alcanzar el “[...] verdadero sentido de dignidad de la poesía [...]” (Xirau, 1984, p. 33).

Canciones de vela fue publicado por ediciones Segrel en 1951 e ilustrado con dibujos de Arturo Souto. Luis Rius escribió un interesante prólogo en el que justificaba su atormentada labor lírica: la palabra como medio para comunicar las emociones más sobrecogedoras de su espíritu. En ese preámbulo ofrece su libro al lector, con declarada timidez y modestia, para que sencillamente sea leído. No hay mayor ambición en las intenciones del poeta; parece consciente que no hay motivaciones innovadoras al hablar de los temas tratados en su poemario: el amor, la soledad y la esperanza; en palabras de

la voz que enuncia. Desde este libro ya aparecen las recurrencias temáticas *riusianas*: la inmovilidad y el letargo, la dualidad y la fragmentación de la identidad, la falta de motivos, la imposibilidad de alcanzar los ideales, y el imprescindible exilio. Luis emplea las formas poéticas que aprendió a la perfección desde su infancia española: la silva arromanzada y el romance popular envueltos en difusas atmósferas de nostalgia o melancolía.

Canciones de vela conjunta veintiséis poemas de una aparente individualidad, aunque puede leerse integralmente como una obra en dos actos, con *interludio* y una *coda* final. Estructurado por Rius en dos partes, la segunda se titula “En el destierro”, y la conforman seis poemas. El asunto principal de este libro está enfocado en la interacción de elementos opuestos: uno de los sellos característicos y reflejos de la condición dual de los hispanomexicanos. El título del poemario (evocación directa de las canciones tradicionales españolas que eran interpretadas por centinelas para no dormir durante sus guardias nocturnas) encierra una doble acepción: canciones de vela, dentro de la lírica medieval, eran cantos—instados por el sueño que siente el poeta— *para no dormir*, mientras que los de Rius han sido propiciados *por no dormir*, ya por el desvelo o el insomnio. Esta doble condición de tener sueño sin deber dormir (o no tener sueño, queriendo dormir) se traduce en el tono de frustración del yo lírico, característico de la poesía trasterrada; pese a este tono general de desarraigo y pérdida que predomina en el poemario, el autor sólo califica como *de destierro* a seis de sus composiciones. La visita de José Paulino disecciona así a nuestro poemario:

[...] los aspectos sociales o colectivos [...] desaparecen, y los poemas dan palabra al mundo interior, aún vacilante, construyendo un sujeto lírico sentimental y “literario”. De los veintiséis poemas, los doce primeros se pueden considerar un cancionero con su ciclo de amor naciente, prometedor, feliz –en el que se integra la relación con la naturaleza– que da paso al abandono, la desilusión y la nostalgia [...]. Los poemas XIII, XIV y XV son los *Cantos de vela* [...]. Los seis poemas siguientes refieren al diálogo interior del poeta, con tenues afectivas [...]. El último apartado queda suficientemente señalado porque lleva un título propio: *En el destierro*, compuesto por cinco poemas que evocan la tierra natal como origen de la identidad del sujeto y de su dualidad existencial (Rius, 1998, pp. 183-184).

En esta revisita al paciente intervenido, sugiero otra auscultación: los veinte poemas iniciales muestran –como una obra en dos actos con intermedio– dos tragedias amorosas, la pérdida del ser amado y el abandono que se torna cada vez más angustiante, así como la imposibilidad del reencuentro. Se inicia el primer acto de *Canciones de vela* con el encuentro de los enamorados en medio de un ambiente renacentista, en donde el poeta y su sujeto amado buscan su símil con los elementos naturales. Aunque la polarización y la distancia entre los enamorados –el poeta en un *aquí* y el sujeto amado en un *allá*– queda señalada por medio de las antítesis Tú-fuente-vida-agilidad / Yo-cauce-seco-agonía-morosidad:

Tú eres el rumor tenue
que hay en la fuente clara;

los rizos transparentes
y azogados del agua...

[...]

Yo soy el cauce seco
que hacia la mar avanza
con el duro cansancio
de una larga jornada...¹(I, 13-14)

En esta escena bucólica, digna de alguna égloga garcilasiana, escuchamos el diálogo entre los enamorados: ella habla en tanto observa el arroyo –no al poeta–, mientras la voz lírica goza en la contemplación del sujeto amado:

Qué profundos y qué hermosos
los álamos –me dijiste–,
en el cristal del arroyo.

Sí, ¡qué profundos y qué hermosos!...
(Cerca del agua tranquila
yo, amor, miraba tus ojos) (II, 16).

En la misma escena, el yo lírico que monologa internamente –abstraído por admirar a su amada– percibe la distancia existente entre la contemplación y el contacto físico, advierte que no conoce del todo al sujeto amado; el poeta únicamente tiene la certeza de su amor cortés por ella:

Aun no eres para mí
más que la gracia de tu fino cuerpo,

[...]

Apenas eres sombra,
ilusión y misterio

[...]

¹ Las citas textuales se indican entre paréntesis con el número romano del poema, seguido por la paginación en arábigos.

Mi boca aun no ha sentido
la fiebre de tus besos,

[...]

Aun no sé la canción que he de cantarte,
y ya golpea en mi ansiedad el eco.

(III, 17-18)

Tal incertidumbre y desconocimiento empezará a nublar la amabilidad de ese *locus amœnus* tópico; allí se inserta un nuevo diálogo originado por una canción que suena distante, indefinida para el poeta. La muralla de silencio entre los enamorados aumenta cuando la novia niega ser la dueña de la voz que dice al yo lírico: es *tuyo mi corazón*:

Mañana del campo verde,
dulce mañana de amor,
entre las peñas radiantes
y los ramajes en flor.

[...]

—Compañera, novia mía,
¿qué dice aquella canción?

[...]

—Es una copla galana
que nadie se la inventó:

[...]

“más que la estrella el cielo,
es tuyo mi corazón”.

[...]

más si la voz fuera mía
por ti la cantara yo. (IV, 19-20)

Los elementos de la naturaleza tienen una presencia fundamental en el universo lírico de las canciones de Luis Rius; sirven como contrapesos, referencias y conjunciones entre los desiguales. Inspirada en la tradición pastoril, la naturaleza riusiana rodeará al solitario poeta; a veces se hará su cómplice o única compañera a quien la voz lírica cantará sus emociones.

La naturaleza se convertirá en amiga verdadera que advertirá, al ilusionado poeta, el infortunio que se cierne sobre su amor:

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

[...]

Lucerillos al alba: ¡que me ha perdido
al pasar por mi lado! Luna hechicera
para ti vida y alma
si ella volviera.

[...]

Le he preguntado a la luna
que si al pasar me miró,
—lucerillos al alba—, y ella me ha dicho
que iba, entre las auroras,
buscando un sol.

Lucerillos al alba, ¡que me ha mentido!,
¡que yo vi sus ojos junto a los míos!

(V, 21-22)

Lejos de atender las advertencias de la luna, el poeta prosigue en sus ensoñaciones amorosas. Tras las promesas amorosas de la canción VI, la canción siguiente es un romancillo de primavera que presenta la escena en que la amada —esa linda y juguetona hortelana que riega plantas y capullos— transformó el semblante profundo de la canción II en ojos inquietos y sonrisa traviesa que armonizan con su canción de abril, para insinuarnos que acaso floreció una flor en sus rosales, aunque no precisamente como ansía la voz lírica.

Después de un salto temporal en que surgió un rival de amor imprevisto por el poeta, el sujeto lírico se dirige a su ahora amada ausente en la siguiente canción. Del triángulo armónico inicial integrado por la naturaleza y los amantes, quedan

únicamente el espacio y el poeta; un cambio en la topografía enmarca el recuerdo del amor alejado. Sólo la naturaleza permanece al lado del yo lírico; tan fiel que replica las emociones y el tono elegíaco del poeta hasta transformarla en el *locus eremus*:

La tarde es gris. El paisaje
se ha cubierto con un manto
sutil de melancolía.
Son los árboles lejanos
siluetas imprecisas
de quiméricos arcanos.
Hoy no llegará a mi puerta
la dulce luz del ocaso.
Va mi alma silenciosa,
cabalgando en el espacio.
Una nostalgia infinita
La lleva, dormida, en brazos.
¡Qué lejos ya nuestro amor! (VIII, 27-28)

La partida de su amada inspira al yo lírico a emprender la búsqueda (canción IX). No hay una resignación ante la pérdida, y en medio de la desesperación, él inicia un peregrinar inseguro –pese al tiempo y clima favorables que le auguran bonanza– tanto como la certidumbre de reencontrar al sujeto amado. Sólo canción y prados floridos acompañarán al peregrino.

En la canción X, la nostalgia llenará el vacío que la amada ausente ha dejado; una nostalgia dual que al mismo tiempo hiere y perfuma el entorno del poeta. En esta canción aparece una imagen seguramente inspirada en *El Libro de Buen Amor* o en los ecos vagos de Machado y “Yo voy soñando caminos”:

Es una nostalgia sólo
lo que de ti guardo yo,
y me duele como espina,

y me aroma como flor
Y es mi soledad recuerdo
que alienta en el corazón,
tenue, sencillo recuerdo
de una mágica ilusión
que yo contigo soñaba,
y sólo en sueños llegó. (X, 35)

La soledad se transforma en la única compañía que le ha quedado al poeta errabundo sin raíz, sin propiedad y sin amor. El propio corazón del poeta le dice que el amor perdido sólo ha sido un sueño, una ilusión que nunca llegó a concretarse; la naturaleza se encuentra presente para consolar al yo lírico; éste decide regresar al punto de partida en medio de una atmósfera de incertidumbre y pérdida. El retorno triste del yo lírico le hará perder la noción de la realidad y del universo. Todo se ha detenido en un espacio congelado o estancado: no hay más amor, tampoco dolor, menos aún recuerdo. El transcurrir de la vida misma permanecerá aletargado, resonando cavernoso en la actitud del poeta:

...Y se perdió tu voz bajo del canto
del aire entre la hierba

[...]

El campo trascendía
soledad y pureza;
blanqueaba el camino
una luz tenue, incierta.

Se hizo inmensa la noche.

El alma sintió el roce de su boca desierta,
[...]

Regresé lentamente,
como quien sabe qué hallará a su vuelta.
(XI, 36-37)

En la siguiente canción resuenan ecos del andante más famoso de la literatura:

Don Quijote, aquel apócrifo caballero que un día decidió preparar sus armas para ir en busca del amor de su Dulcinea. El que, tras su primera salida infausta querrá mejorar su montura y sus ropas antes de partir en pos de una “vieja fantasía”:

Ya tengo el corcel brioso,
bravo alazán conquistado
a un caballero esforzado
en un lance venturoso.
Ya tengo capa de fino
pañó y chambergo y espada,
y en mi mente enamorada
una seña y un camino. (xii, 38)

Preparado el caballero, la acción se detiene. El congelamiento discursivo de estas *Canciones de vela* se impregna la estructura del poemario en el instante en que el poeta prepara su partida. En ese momento de tensión dramática, Luis Rius inserta un interludio de corte amoroso formado –ahora sí, en sentido tradicional– por las tres canciones de vela que pueden leerse como breves entremeses. La primera y tercera –“Canción de la casada” y “La burrada”– corresponden a las *cantigas de amigo de medio urbano* medievales en las que la enamorada lamentaba, ante su madre, la desventura por la imposible consumación amorosa. En la canción xiii, la casada –que podemos identificar con la misma novia ausentada de las canciones anteriores– se resiste a perder la lozanía; reniega del distanciamiento de su marido (que la enajenó de nuestro yo lírico principal) y de la imposibilidad amorosa a que la obliga el encierro casero; mientras el esposo, recluido en su puesto de centinela, trova su infelicidad amorosa. Dos tragedias de amor inconcluso: la de la es-

posa joven torturándose al escuchar la voz lejana de su marido:

No han de declararme,
madre, las ojeras,
si todas las noches
las paso despierta,
diciendo su nombre,
llorando su ausencia,
y para ser, madre,
más grande mi pena,
oyendo a lo lejos
su canción de vela,
ay, ay,
su canción de vela. (xiii, 41)

Frente a la tragedia del centinela que lamenta el infortunio de no poder estar junto a su amada, la ausencia de la esposa obliga al centinela a dirigir su canto y atención hacia aquellos enamorados que sí consuman su amor, o hacia la noche compañera constante. La ausencia de los sujetos amados hace que la naturaleza, tan confidente y cercana, se convierta en el objeto de contemplación, aunque las voces cantantes también la sepan inalcanzable. El amor mal correspondido, infausto o improbable, desvía la atención del poeta hacia el elemento más cercano:

Cómo brillan los luceros,
La noche qué bella está;
Aunque no me lo mandaran,
Noche, te habría de velar,
Que nunca he visto otra noche
Tan bella como tú estás.
“¡Eia, velar!
que ya el gallo de la aurora
va a cantar”. (xiv, 42-43)

Una tragedia se desarrolla mientras el centinela recrea su vista en la noche: Al ini-

ciarse un nuevo día, “La burlada” (canción xv) llora las penas de su amor. Durante una noche, no sabe si despierta o dormida, un ladrón robó –consintiéndolo ella– su honra. Tras la afrenta recibida, para castigar a la mujer por su descuido, vendrán el abandono y la soledad. Al final de la deshonrosa tragedia, sólo le quedará cantar resignadamente:

¡A velar! ¡A velar!
La cuita de una burlada
nadie la puede aliviar. (xv, 46)

En esta última canción, siguiendo la unidad discursiva del poemario, puede identificarse a la enamorada ausente de las primeras canciones que partió buscando nuevos horizontes. Luis Rius va construyendo, con estas canciones de vela, una interminable cadena de insatisfacciones amorosas. Estas tres canciones de Rius contienen una advertencia ejemplar sobre el amor mal correspondido: la novia que despreció un amor sincero pagará las consecuencias con una desgracia similar: padecerá el desamor del galán que la rondaba.

En la canción xvi reaparece nuestra voz lírica inicial que lamenta la lejanía de la amada, y que –ahora, desdoblado (*per se*) en sí mismo y en un corazón errabundo– implora el regreso del *alter ego* que lo ha dejado atrás. En su plegaria le pide que abandone la empresa peregrina provocada por el desamor. Al irse el corazón, disolvió el binomio naturaleza-poeta, transformándolo simplemente en polvo dentro del polvo. El entorno lírico del poema desaparece y sólo podrá recuperarse cuando regrese el corazón errabundo que perdió su tierra y su mañana:

Vuelve ya, corazón;
corta tu vuelo inmenso;
pliega tus alas de ficción y sueño.
Eres tierra y no más,
–polvo dentro del polvo–
con tu febril ayer y tu mañana incierto.

[...]

Solos tú y yo, ¡tan juntos!,
Polvo y polvo en la arena del desierto.
Tú y yo solos. Aleja
de tu frente los locos pensamientos.
(xvi, 47-48)

En el siguiente poema, cuyo título guarda reminiscencias de las *Soledades* de Machado, el *ego* errabundo del poeta canta su aletargado e interminable paso por pueblos y ciudades. El poeta ya no parece enamorado de la amante perdida o de la naturaleza; ahora se encuentra más preocupado en su vagar incierto; parece más conforme con su sino de cansado errante y consciente de haber dejado atrás la alteridad:

[...] Andar. No hacer historia. Que vuele el
pensamiento
diáfano como el viento.
Los recuerdos son tristes y, cual daga
enemiga,
colman el corazón de dolor y fatiga.
¿Qué valen los lugares aquellos en que
entramos
sin más fin que salir?
Lo que importa es el punto a que un buen
día llegamos,
y de donde jamás volvemos a partir.
(xvii, 52)

Y, en su errático deambular sólo se consuela al recordar esa hermosa ilusión ya lejana, mientras responde a ese implorante ego que quedó atrás:

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. (xviii, 53)

Resignado ante la pérdida, al poeta sólo le queda la contemplación de sí mismo. En el transcurso de su tragedia, incrementa la interiorización: su evolución lo llevó, de un plano colectivo, a un plano meramente personal e introspectivo, en donde el yo peregrino (como tema de la canción) reflexiona acerca de su andar. Contrario a la primera canción, la amada ya no es comparada con la naturaleza, tampoco se desea, ni es el motivo de la búsqueda; la naturaleza siempre compañera le sirve ahora para que el poeta pueda reconocerse en ella, hasta rebasarla en dimensiones:

Yo llevo en el alma
un cielo más grande
que el de la mañana.
Yo soy un gigante
cubierto de bruma,
que mide sus pasos
con los de la luna,
y va caminando
por el horizonte
—igual que en el circo
andan esos hombres
por la cuerda floja—,
sin saber adónde.

[...]

mi alma fogosa
me sigue empujando,
y es que llevo en ella
un cielo más grande
que el de las estrellas. (xix, 56-57)

Ahora el poeta encuentra finalmente su lugar en el espacio. Acepta su pertinencia a la noche y se deja envolver por ella. Sabe que, *ab initio*, la noche ha permanecido a su lado como única verdad de trasterrado que se resigna y reinventa en la nueva tierra. En este poema ya identificamos el tono personal de Luis Rius: la reflexión con ecos melancólicos, pero enérgicos, para reconocer su dualidad, duplicidad o ambigüedad, y para asumirse como parte del universo lírico que le tocó vivir:

Y es que el silencio y yo
somos el mismo cuerpo
y la misma tristeza
y el mismo pensamiento.
Y yo soy esta noche
mi único compañero
que no tengo presente ni futuro,
porque ni me los dan, ni los pretendo,
y que sigo mis pasos
con mis solos recuerdos
de cosas que pasaron
en realidad o en sueños. (xx, 60)

Consciente de su condición y pasado, al poeta sólo le queda rememorar la esperanza depositada en su partida. Ya no recuerda más la tierra amada que lo lanzó al peregrinaje y ya no quiere lamentar el inútil desperdicio de recursos invertidos en esfuerzos infructuosos, sabidor de que nunca alcanzará el objetivo, aunque viva en búsqueda constante de una tierra a otra. Lamenta sí haber permanecido perpetuamente en la inmovilidad de quien nunca salió:

Espuelas compré de plata
para el brioso alazán
que yo de niño quería,
orgullosa, espolear;

para mi barco soñado
ricas velas de cendal,
y un traje de marinero
que más bonito no habrá;
[...]

Yo no siento mi tesoro
que, perdido, bien está;
lloro por tan lindas cosas
que, gozoso, fui a comprar
y las veo, día a día,
cómo envejeciendo van,
en una caja guardadas,
nuevecitas sin usar. (xx, 60)

Con ese planto de frustración, por no alcanzar el objeto de sus anhelos, y con la condena al eterno peregrinar extraviado, culmina la primera parte de *Canciones de vela*. Los poemas restantes pueden integrar un epílogo de la parte inicial. Los críticos han puesto más atención a estas canciones, ya que tal vez representan, para hablar de poesía del exilio o del trastierro, el referente más directo. Sin embargo, no son un añadido ajeno a la unidad de la obra, pues concluyen perfectamente la evolución del discurso literario. Resultó necesario que el autor realizara ese recorrido casi quirúrgico desde el exterior hacia su interior para descubrir “[...] la [real] conmoción que sobrecogía [al] espíritu en el momento de [escribir sus canciones]”, como dice Rius en el prólogo.

“En el destierro” presenta al *ego* peregrino en un mundo ajeno para él; muy lejos del sujeto querido, sin poder regresar por causa de un estatismo y rigidez mortuorios. En las primeras tres canciones (xxii, xxiii y xiv) el poeta monologa con nostalgia –aunque en la canción xxiii dialoga con su soledad– esperando al mar (elemento unitivo entre el poeta y lo lejano) que le promete acortar la lejanía. Igual

a un ciclo infinitamente repetido, y que aquí se cierra, vuelve a integrarse un triángulo de personajes como al inicio del libro con el poeta, un sujeto contemplado (antes la amada, ahora el mar) y un testigo presencial (allá la naturaleza, aquí la soledad) de la pareja. Las imágenes de las canciones xxii y xxiv resultan similares: el poeta buscador incansable de aquella presencia que el mar sustituyó, sus ojos –inmóviles, lejanos, transparentes– con el perfil de piedra o de fantasma, su sombra sonámbula, y su aureola demencial. La canción central (xxiii) está dirigida a la soledad, única compañera que consuela y alivia las penas inciertas, desplazando a la naturaleza. Anteriormente, el poeta se había apartado de la figura de la naturaleza quien, ahora, va degradándose hasta convertirse en la muerte misma:

[...] Llego
más dulce el silencio.
La vida es más buena.

[...]
Y es que hoy, vieja amiga,
estamos más cerca,
soledad, tú y yo
en la tarde muerta. (xxxiii, 70)

Las últimas canciones cambian su tono lírico por uno personal y directo en donde, más que una voz omnisciente e indefinida, suena la voz de Luis Rius, el trasterrado. La canción xxv, dedicada a España –por primera vez mencionada en su poemario como el lugar perdido o abandonado–, es un grito incontenible que alza el poeta para definirse como persona. Son palabras surgidas desde lo más profundo de su herencia cultural y que colocan al yo lírico en ese mundo idealizado e impreciso, conocido de memoria gracias a sus libros

escolares, como si Rius tratara de pagar una añeja deuda, a esa España conocida solamente por palabras, con más palabras. Dice el poeta:

Tuyo soy aunque el tiempo
tu perfil de mi mente haya borrado.
Ni conozco tus mares,
ni conozco tus campos.
Nunca he visto las sendas
que recorrió triunfante Don Pelayo;
jamás vi la Valencia
que rindióse al esfuerzo del buen Cid
castellano;
ni las pardas llanuras
que supieron de antaño
de quiméricos sueños
y de hazañas gloriosas de Don Quijote y
Sancho. (xxxv, 73-74)

Aunque a pesar de su planto, una esperanza de felicidad futura sobrevive en sus palabras:

[...] porque en lo más hondo
de mi pecho vencido y angustiado
nunca muere una luz que me promete
un mañana feliz,
un mañana inmortal, casi sagrado.
(xxxv, 75)

La última canción expresa el homenaje de palabras a México (ese México conocido también sólo por sus libros), testigo entrañable y compañero constante del poeta en sus atribuladas horas de congoja. Igual que la naturaleza o la soledad de los poemas anteriores, México no logra mitigar por completo las penas del yo lírico, aunque sirve como compañía fiel y se le reconoce la generosa protección ofrecida. En esta canción, el poeta presenta un México tan dual como la voz lírica que, al

tiempo que le extendió la mano, también le entregó la sempiterna humillación de ser un desterrado. Estos versos reflejan su amargura:

Porque de ti tomé, México hermano,
lo que con noble gesto me ofrecía
tu generosa mano,
[...]
aunque la tierra que mi paso humille
sea la tierra de España –¡patria mía!–,
por ti, México amado,
yo seré todavía
desterrado por siempre, desterrado.
(xxxvi, 76-77)

La influencia de los autores clásicos españoles está presente en las *Canciones de vela*, pero no puede negarse el estilo personal que Rius tenía ya como artista literario desde su primera obra. El muy estudiado tema del exilio aparece claramente en los dos poemas finales –al menos así lo indica el autor en la segunda parte– e inferido en el resto de la obra; casualmente, ni Luis Rius en el prólogo, ni Julio Torri en el epílogo, mencionan el destierro como tema. Resulta evidente que un poeta marcado con las trazas del trastierro hable directa o indirectamente sobre él. Sin embargo, Rius parece más preocupado, en este poemario, por emplear los temas y formas tradicionales de las letras hispánicas y transformarlos a una forma completamente personal y auténtica de la expresión sentimental. Como dijera el otro gran escritor hispanomexicano, el entrañable Arturo Souto:

Basta saber que en aquel primer libro
[...] había emergido ese ritmo interior,
original, en lo más profundo siempre
igual a sí mismo, que caracteriza la obra

de los grandes artistas [...]. Y [...] cuando se leen y releen las poesías de Rius a la distancia de veinte años, se comprende que ya desde entonces estaba perfilado el ritmo auténtico de un poeta. (Rius, 1998, p. 184)

Hasta aquí mi revisita a *Canciones de vela*. Es tiempo de deshacer el camino, o tal vez de rehacerlo con nuevas lecturas. La poesía de Luis Rius prolonga infinitas voces y épocas, eterniza tradiciones en el tiempo y el espacio, pero sabiamente las refuncionaliza en su condición de hispanomexicano. Las canciones de Rius poseen la voz atemporal y universal del Segrel antiguo, del que siempre permanece (como el otro yo lírico de los poemarios) fiel a sí mismo y a la poesía. Hoy creo que resulta más adecuado no indagar o polemizar acerca de la frontera que les corresponde por ley a este grupo poético. Ya como mexicanos o como españoles, su obra no deja de tener el rasgo universal de la identidad personal libre de etiquetas. La poesía de Rius carece de paisajes definidos, el universo lírico riusiano habita en el más perfecto *topos uranus* clásico. Empleó la tradición sólo para hibridar su origen y su formación, su habla hispana no sonaba a mundo peninsular, aunque tampoco se escuchaba como el habla mexicana. La sintaxis y la gramática empleadas en sus poemas carecen de temporalidad y le dan al español de Rius una singular ubicuidad: su idioma está libre de marcas de época, sencillamente entendible en el mundo hispano.

Bibliografía

- Corral, R., Souto Alabarce, A., Valender, J. (1995). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Rius Azcoita, L. (1951). *Canciones de vela*. México: Segrel.
- (1998). *Cuestión de amor y otros poemas*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

Hemerografía

- Esteban, J. (1998). "Mi amigo Luis Rius". *Añil*, (15).
- Seoane, M. (1998). "Nadie pensaba morir entonces". *Añil*, (15).
- Xirau, R. (1984). "En memoria de Luis Rius". *Proceso*, (376).



Aproximación biográfica y fuentes para el estudio de la obra poética de César Rodríguez Chicharro

Biographical Approach and Sources to Study Cesar Rodriguez Chicharro's Work of Poetry

Resumen

César Rodríguez Chicharro fue un poeta-profesor perteneciente al grupo de jóvenes hispanomexicanos que llegó a México como consecuencia de la guerra civil española y, luego, dedicó su vida a la literatura. Aunque exploró diversas formas literarias, se perfiló como poeta y ensayista; profesionalmente, dedicó su vida a la docencia y la investigación literarias; además, fue un bibliófilo destacado. No obstante la calidad y la originalidad de su obra poética, ésta no es demasiado conocida ni se ha recogido en un solo volumen.

Palabras clave: César Rodríguez Chicharro, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hispanomexicanos, exilio, docencia, literatura mexicana, poesía, fama, olvido

Abstract

César Rodríguez Chicharro was a poet-teacher man pertaining to the Young Hispanic-Mexican group of people arriving to Mexico as a consequence of the Spaniard Civil War. Afterwards, Rodríguez Chicharro devoted his life to Literature. Event though, he worked in several literary branches, Rodriguez Chicharro shaped up as a poet and essayist. Professionally, he dedicated his life to teaching and literary research, as well as a prominent bibliophile. Notwithstanding the quality and originality of his poetic work, it is not well known and has not been collected in one single volume.

Key words: Cesar Rodriguez Chicharro, Facultad de Filosofia y Letras UNAM, Hispanic-Mexican, exile, teaching, Mexican Literature, poetry, fame/reputation, oblivion

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 105-126

Fecha de recepción 09/05/17 > Fecha de aceptación 30/10/17

alapizz000@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

El escritor-académico

Como muchos de sus compañeros del grupo hispanomexicano y diversos autores de la Generación del 27, César Rodríguez Chicharro fue un “poeta-profesor” que distribuyó su tiempo entre la Academia y el oficio escritural; como algunos de los jóvenes hispanomexicanos, estudió Letras Hispánicas en Mascarones y trabajó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, destino que a Arturo Souto le parecía uno de los lazos generacionales reconocibles:

Pertenece a México y, más concretamente, a Mascarones, donde todos estudiamos y fuimos compañeros; y, más específicamente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (Alabarce, en López, 2012, p. 78).

Ese grupo de “escritores-académicos” se completa con Adolfo Sánchez Vázquez, Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga, Luis Rius, José Pascual Buxó, Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán. Para casi todos sus alumnos (salvo los más enterados), los integrantes de ese grupo fueron conocidos como profesores, primero; después, reconocidos como escritores.

Rodríguez Chicharro, un poeta desdénso respecto a eso de desbrozar los caminos de la fama y el prestigio literarios, no era la excepción. El hecho es que muchas de sus anécdotas y ocurrencias personales —propias de un sentido del humor inteligente, irónico y ácido—, son recordadas y socializadas por sus incontables alumnos, muchos de los cuales después se volvieron amigos suyos. Víctor Toledo rememoró así uno de los comentarios chi-

charrianos para el tema de literatura prehispánica del antiguo curso de Literatura Mexicana I (el de las literaturas mesoamericanas sigue formando parte de esa materia): “la de los mayas fue una cultura de inteligencia deslumbrante: con los *cenotes* resolvieron, simultáneamente, el problema del abasto de agua y el del amantamiento” (Toledo, 2011).

Después de muchos años, el profesor Rodríguez Chicharro había obtenido, hacia 1978, un pequeño cubículo en la planta baja de la Facultad de Filosofía y Letras (cerca del andador que lleva hacia la Facultad de Derecho) y una cátedra en posgrado: un curso sobre el Modernismo mexicano que se beneficiaba con una de las joyas de su biblioteca personal, diezmada y casi desaparecida después de su muerte¹: la edición *princeps* de la porfiria-

¹ El fondo bibliográfico donado por la familia Rodríguez Paúl a la Biblioteca de la Universidad Veracruzana, en 2011 (contrariando la última voluntad del autor, que la donaba a la UNAM), no es ni sombra de los libros que don César poseía hasta mediados los años ochenta del siglo pasado, como lo pueden atestiguar sus alumnos y amigos, quienes la conocieron y admiraron.

Silvia Aboytes visitó el departamento de Rodríguez Chicharro junto con Pile [Pedro Rodríguez Paúl], penúltimo de los cuatro hijos del maestro, en 1998 (catorce años después de la muerte de su propietario), en la calle de Álvaro Obregón (casi esquina con avenida Oaxaca —donde se ubicaba un restaurante español, El Chico, nombre de uno de los barcos que transportó a los españoles de Europa a México—). El departamento está ubicado a unos metros del Parque México, casi en vecindad con el de Juana Perujo y su familia, en la colonia Condesa. Silvia no dejó de manifestar su sorpresa y alarma ante la devastación observada en la biblioteca. Esa alarma fue confirmada por Ángel José Fernández en 2011 (trece años después del testimonio de Silvia), al conocer el catálogo de una donación abundante en libros sin verdadero valor bibliográfico.

na *Antología del Centenario*. Con una modestia no exenta de orgullo por su trabajo como escritor, Rodríguez Chicharro visitaba la pequeña Librería de la Facultad de Filosofía y Letras (la de los años setenta del siglo pasado), compraba ejemplares de *Aguja de marear*, los dedicaba y, al final, los regalaba a algunos de los alumnos a quienes consideraba lo suficientemente amigos como para revelarles un sesgo sorprendente de su trabajo intelectual: el profesor, investigador y autor de ensayos también era un poeta.

César Rodríguez Chicharro nació en Madrid el 10 de julio de 1930. Fue hijo de César Rodríguez, tipógrafo anarquista, y

de Petra Chicharro; y nieto de una prominente diputada socialista casada con el gerente de un banco francés que operaba en Madrid –por la parte Rodríguez–. Al cabo de la guerra civil, la familia Rodríguez se detuvo obligadamente en Francia (donde murió la hermana menor de César, que contaría con unos seis años) durante su periplo de España a México. Después, la familia viajó a República Dominicana en el *Cuba* y desembarcó del barco *Saint Dominique*, en Coatzacoalcos, en 1940. Don César estudió en el Instituto Luis Vives, donde publicó poemas juveniles en revistas escolares desde los trece años, y en 1947 colaboró en la revista escolar *Apuntes*. De manera coincidente, el periodista Néstor de Buen relata la llegada de su familia (y de la Rodríguez Chicharro) a México:

El 10 de mayo [de 1940] Hitler invadió Bélgica, Holanda y Luxemburgo. [...] Tu-
vimos que abandonar París por miedo
a la segura deportación de mi padre a la
España de Franco y nos trasladamos
a Burdeos para embarcarnos con desti-
no a República Dominicana. En el barco
el *Cuba*, viajamos cerca de quinientos
españoles que veníamos de los campos
de concentración.

El generalísimo Trujillo no nos permitió
desembarcar. Seguimos con rumbo in-
cierto, que culminó en Martinica, donde,
gracias al general Cárdenas, otro barco, el
Saint Dominique, nos trasladó a lo que las
cartas de navegación llamaban “Puerto
México”, pero que en realidad tenía otro
nombre imposible, Coatzacoalcos. Llega-
mos a México el 26 de julio de 1940, don-
de nos hicieron una recepción impresio-
nante. Quince días después culminó el

Se sabe que Hilda Paulina Guzmán Campillo, la segunda mujer del poeta, fue causante principal de la devastación financiera en los bienes patrimoniales del autor, pero no en los bibliográficos. Al final, terminó hurtando la máquina de escribir de Chicharro, asunto del que éste se quejó con Lázaro Trejo Arzona; paralelamente, Trejo refiere que otro exalumno se encontró –entre 1985 y 1990– con libros de la biblioteca del poeta en uno de los puestos de libros del Centro, reconocibles por el *ex libris* de don César, impreso con sello de goma: Sergio López Mena se lo comentó a Francisco Mendoza y éste, a Lázaro Trejo, todo lo cual deja suponer que alguien, con libre acceso al departamento de la colonia Condesa, fue el sustractor de los libros más caros e importantes del fondo chicharriano con la finalidad de lucrar con ellos.

Los muchos atropellos ocurridos alrededor de los bienes de don César (la sustraída máquina de escribir mecánica Rémington de la que se ufana, por la tecla ñ que había mandado fabricar *ex profeso*), los derechos de autor y las quincenas cobradas a la mala por la segunda Hilda –quien hoy vive en el Sur de los Estados Unidos y siempre poseyó llaves del departamento de Chicharro, mismas que también tenía su primera familia– no dejan de arrojar indicios acerca de su complicado temperamento, sus no menos tormentosas relaciones personales y familiares, así como pistas oblicuas acerca de los depredadores de su patrimonio académico, familiar, financiero y bibliográfico.

viaje un autobús ADO que desde Veracruz nos trasladó al Distrito Federal.

[...] Lo demás fue seguir estudiando en el Instituto Luis Vives y conocer México y muchas cosas más. (Buen, 2011, p. 20)

En concordancia con las “imposibles” palabras mexicanas mencionadas por De Buen, Carlos Blanco Aguinaga escribió lo siguiente:

Qué decirte, querido Enrique, de lo que me cuentas de [...] las “palabras exiliadas”. Tú propones que uno podría referirse a los refrescos de refugiados que han desaparecido. No está mal. Pero yo le añadiría la coletilla de que, en cambio, cuando todos éramos jóvenes, los que hablábamos con palabras de exiliados bebíamos refrescos de gachupines, con perdón: Sidral Mundet, y tal. Y comprábamos el pan en panaderías de “antiguos residentes” asturianos, panaderías en las que no se decía la palabra “bollo”, sino “bolillo”: toma exilio lingüístico! Un exilio que, para colmo, estaba rodeado de teleras, chilindrinas, volcanes, conchas, cocolos, etc. etc. Imagínate la “*confusion*” (en inglés) en la cabeza de los exiliados! Exilio multiplicado por la invasión de lo ajeno. Angustia, angustia, angustia... Claro que, a la inversa y hablando ya en serio, bien podría decirse que a las palabras supuestamente exiliadas se sumaban palabras nuevas que iban conformando la nueva vida: bolero en vez de limpiabotas (o “limpia”), tacuche en vez de traje, vacilada en vez de broma, mango en vez de nada, de lo que antes no existía, camión en vez de autobús, carro en vez de coche... Y, además, ¡qué carros! Porque –ponte en 1939, 40, o 42– ¿como [sic] chingaos

iban a pronunciar los refugachos marcas de coche como “CHRYSLER”, si nadie sabía inglés? Haz la prueba pronunciando la CH. Tampoco Buick era fácil, dicho sea de paso. Todo eso a más de lo difícil que era decir Azcapotzalco, o Tzintzunzan [sic]. Y cómo COÑO se escribía Cuautémoc? [sic] Tiene ache? [sic] Claro que sí, pero dónde va la ache? [sic] Y para qué? (Blanco, 2007)²

Al igual que para casi todos los refugiados españoles, la vida en México no fue sencilla de resolver para la familia Rodríguez Chicharro. Como recuerdo de las penurias personales del poeta, evocaré una anécdota contada por él mismo y que también cita Eduardo Mateo Gambarte en su *Diccionario del exilio español en México*, recogida de boca de José Luis Arcelus: cuando Chicharro iba a la escuela (al Vives), no tenía tiempo de regresar a casa para comer, así que la familia Rodríguez consiguió que otra familia de españoles, que vivía cerca del colegio, lo aceptara en su casa para que el niño –casi recién llegado, pues contaría con unos doce años– se detuviera con ellos para “llenar la panza”. El caso es que la familia comía en el comedor y el niño César no sólo debía llevar su torta, sino que debía comerse en la cocina: le daban lugar, lo acogían y le daban trato de *refugiado*: es decir, no le daban de comer ni charlaban con él (Matero, 1997, p. 229).³ Me parece que al-

² He respetado el uso ortográfico y tipográfico de Blanco Aguinaga empleado en sus cartas cibernéticas.

³ Aparte de a José Luis Arcelus, esta indignante anécdota también fue contada en distintos momentos por el propio Rodríguez Chicharro a Sergio López Mena, Lázaro Trejo Arrona, Vicente

go de esta experiencia se refleja en ese amargo poema llamado “Exilio”, en el que Rodríguez Chicharro no habla de España, ni de una percepción *nepantla* de la vida, ni de la aclimatación de un hijo de exiliados republicanos a la atmósfera mexicana, sino desde una rabia no exenta de rencor y alejada de toda concordia:

Pero ante todo trabajar, y el descanso
[llegado,
mover la metafórica cola en prueba de
[alegría
porque –semidesnudos– nos dieron ropa
[usada,
porque –a la intemperie– nos brindaron
[refugio
en internados y hospicios donde los otros
[niños
–hoy sí, mañana también– nos
[recordaban (ululantes)
nuestra condición de pinches refugiados
[de mierda
que nos tragábamos su pan, y, de
[haberlos, sus frijoles,
los cuales –al menos a mí, transcurridos
[los años–
aún se me atragantan –agrios– en el
[recuerdo.
(Rodríguez, 1983, p. 22)

Quirarte, Ángel José Fernández, Silvia Aboytes y al autor de las presentes líneas, aunque César Rodríguez Paúl, hijo bigénito de don César, la descalifica prejuiciosamente como “invención”, sin ofrecer ninguna evidencia en contra y basado sólo en su desconocimiento de la misma. El hecho de que Cintia Rodríguez Paúl, hija primogénita y muy cercana afectivamente al autor, también ignorara esa historia, demuestra que don César dosificaba, resguardaba y comunicaba la información autobiográfica dependiendo de sus entornos, discreciones y elecciones personales.

Después de terminar el bachillerato, Chicharro se probó hacia 1948 en el oficio tipográfico y los trabajos editoriales en los Talleres Gráficos de la Nación, donde ejerció la hoy olvidada labor de linotipista. Luego, mientras estudiaba la carrera de Letras en Mascarones, donde obtuvo los grados de licenciado y maestro, colaboró en *Ideas de México* entre 1953 y 1956, y en 1954 apareció en la *Antología Mascarones*, seleccionada por Julio César Treviño, publicada por la UNAM.

***Ideas de México* en el entorno de las revistas hispanomexicanas**

Durante un lapso de ocho años, los integrantes del grupo hispanomexicano se dieron a la tarea de producir cinco revistas donde pudieran plasmar sus inquietudes literarias, así como sus filias y fobias ideológicas (si las hubiere), o su visión del mundo pero, también, eso que Carlos Blanco Aguinaga responde con una pregunta: “¿Qué pretendíamos [...] hacer con *Presencia*, aparte de darnos a conocer⁴, y no necesariamente entre los jóvenes mexicanos que también por entonces hacían sus pinitos literarios [...]?” (Blanco, 2006, p. 190) Además de la pretensión de darse a conocer en el medio literario, Blanco Aguinaga admite la de dirigirse a ciertos interlocutores: “[...] cabe suponer que, trataran los textos o no de cosas de España, nos dirigiríamos a lectores españoles.” (Blanco, 2006, p. 188) De acuerdo con lo afirmado por Blanco Aguinaga, el lector ideal de los jóvenes de *Presencia* pudo haber sido español, aunque esa modesta

⁴ El subrayado es mío.

previsión dejaba de lado a los lectores incógnitos, no necesariamente españoles, tanto de ese lejano presente como del inescrutable futuro. El mismo Carlos Blanco vuelve a decir:

[...] no podíamos sino pensar que nuestros probables lectores, a más de algunos mexicanos de buena voluntad, [...] habían de ser nuestros mayores en el exilio, nuestros padres, tíos, maestros o amigos de nuestros padres, tíos y maestros, especialmente, claro está, los escritores del exilio. (Blanco, 2006, p. 189)

En 1948, los colaboradores de las cinco revistas hispanomexicanas⁵ contaban con una edad fluctuante entre los 18 (es el caso de José Pascual Buxó) y los 24 años (es el caso de Ramon Xirau), edades donde se incluyen los dos primeros subgrupos del mundillo hispanomexicano: el de los diez nacidos entre 1924-1928, incluidos poetas y narradores (Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Nuria Parés, Juan Espinasa, Carlos Blanco Aguinaga, Jomi García Ascot, Francisco González Aramburu, Tomás Segovia y Víctor Rico Galán), y el de los nueve nacidos entre 1930-1934 (Alberto Gironella, Arturo Souto, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Inocencio Burgos, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Pedro F. Miret y José de la Colina), aunque Parés, De Rivas y Miret no colaboraron en ninguna. Como, además, las revistas fueron caldo de cultivo y sopa de todo, ninguna de ellas fue estrictamente *subgrupal*, pues en casi todas hay un mestizaje mediante el que aparecen los nombres de varios de los autores en revistas que no

son de su grupo, aunque otros eligieron participar sólo en las de su horizonte generacional (como en el caso de Ruiz, Blanco Aguinaga y González Aramburu), y otros sólo aparecen en la última de las revistas (De la Colina, Rodríguez Chicharro y Pascual Buxó), que también acogió a otros "veteranos" de las publicaciones periódicas: Souto, Espinasa, Burgos y Segovia.

Así, fueron apareciendo los nombres de Souto, Espinasa, Gironella, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro, Burgos, Segovia y De la Colina en *Ideas de México*. Cabe señalar que los distintos escritores no hicieron colaboraciones exclusivamente en el terreno donde ahora son más conocidos, sino que abarcaron por igual la reseña, el ensayo, la poesía, la narrativa y la traducción. Por ejemplo, Gironella entregó poemas y fragmentos narrativos; Rodríguez Chicharro, poemas, relatos y reseñas⁶; Blanco Aguinaga, poemas y ensayos; Roberto Ruiz, un poema y diversas narraciones; Arturo Souto, relatos y ensayos acerca de artes visuales... Todo lo cual confirma una declaración posterior realizada por el mismo Souto en el sentido de que, independientemente de los géneros cultivados por cada autor, todos han destacado como buenos ensayistas (Souto, 1999, pp. 63-72), con excepciones como Parés.

¿Qué otra cosa ocurrió con el fenómeno de las revistas y sus colaboradores? Que aparecieron en ese primer momento que pudiera llamarse de "desubicación", de "añoranza", de "nostalgia",

⁶ César Rodríguez Chicharro, "Aridez", "Ayer" y "Mi casa" (poemas); "Dos cuentos que no se parecen" (relatos), y una reseña sobre *La muerte tiene permiso*, de Edmundo Valadés.

⁵ *Presencia*, *Clavileño*, *Segrel*, *Hoja* e *Ideas de México*.

es decir, durante un primer período de los escritores que, en términos generales, debe considerarse como juvenil y *sentimental*. España, los paisajes lejanos y el contraste con México fueron algo que permeó los tonos y temas literarios de los autores, haciendo más sensible el momento en que los jóvenes buscaron modos de expresión que los vincularan con la Patria lejana y con los padres, así como con la literatura y las cosas de los padres. Los años que corrieron entre 1948 y 1956 fueron parte de un momento generacional en el que –salvo contados casos– todavía no estaban presentes ni la madurez ni la plenitud literaria de sus integrantes, y en el que la condición del exilio manifestó eventualmente su presencia.

Que los quehaceres literarios del grupo hispanomexicano no se agotaban en la producción hemerográfica, se prueba con la aparición de los siguientes trece poemarios, contemporáneos de las revistas generacionales: *Puente* (1946), de Manuel Durán; *Primeros poemas* (1949), de Enrique de Rivas; *Canciones de vela* (1951), de Luis Rius; *Romances de la voz sola* (1951), de Nuria Parés; *10 poemas* y su versión en catalán, *Deu poemes* (1951), de Ramon Xirau; *La luz provisional* (1952), de Tomás Segovia; *Con una mano en el ancla* (1952), de César Rodríguez Chicharro; *Ciudad asediada* (1954), de Manuel Durán; *Canciones de ausencia* (1954), de Luis Rius; *Elegías* (1955), de José Pascual Buxó; *Siete poemas* (1955), de Tomás Segovia; *Canciones de amor y sombra* (1955), de Luis Rius; y *L'espill soterrat* (1955), de Ramon Xirau. Los únicos poemarios en los que no se percibe ningún rastro de nostalgia peninsular ni de evocaciones lingüísticas, estilísticas o paisajísticas es en los dos de

Manuel Durán, el poeta más precozmente maduro de todos los hispanomexicanos.

Como sea, trece libros paralelos a las cinco revistas dejan ver a un grupo literario ambicioso y deseante de darse a conocer. En el caso de Rodríguez Chicharro, debe señalarse que éste publicó cuatro poemarios entre los años cincuenta y sesenta, pero luego dosificó su producción poética entre los años setenta y ochenta hasta completar siete libros de poemas (es decir, un poemario por década, salvo los ochenta, cuando publicó *Finalmente* y *En vilo*, libro que no alcanzó a ver editado).

De aceptarse que toda revista generacional es una simultánea carta de presentación y de intenciones (y hasta de trazos del futuro), podría rastrearse en las cinco hispanomexicanas lo que sus editores y colaboradores proponían como meditación de grupo. El último impulso hemerográfico fue el de *Ideas de México*. La revista no fue fundada por los hispanomexicanos, pero se distinguió por su apertura hacia todo lo mexicano y “[...] por su deseo –especialmente el de su director⁷– de participar y de fundirse en la cultura mexicana. [Estuvo] abierta a mexicanos y a españoles del exilio [...]” (Sicot, 2003, p. 47), a contrapelo de lo afirmado por Blanco Aguinaga respecto a *Presencia*, es decir, si ésta buscaba instintivamente un público de lectores peninsulares, *Ideas de México* pretendía acercarse a lectores

⁷ En todos los números de la revista, el editor es Benjamín Orozco Moreno. Desde el año v, época II, números 7-8 del volumen II, de septiembre-diciembre de 1954, José Pascual Buxó dejó de ser coordinador para convertirse en director, de acuerdo con los créditos editoriales de *Ideas de México*. César Rodríguez Chicharro aparece como uno de los redactores de la revista desde el número 2, en septiembre-octubre de 1953.

mexicanos y españoles, proyecto un tanto más mestizo (o criollo, en el sentido novohispano) que el de *Presencia*. Probablemente, lo incompleto del proyecto se haya debido a la difícil conjunción de los hechos exiliares y a la corriente, entonces en boga, del indigenismo postrevolucionario. Sin embargo, no puede dejar de reconocerse que las dos revistas más ambiciosas, abarcadoras y cumplidas de todo el proyecto grupal, independientemente de las diversas calidades de los textos recogidos en ellas, fueron *Presencia* e *Ideas de México*, no obstante las diferencias existentes entre las dos.

En todo caso, la última "Editorial" de *Ideas de México*, con todo y su balance final, también deja ver lo que fue el proyecto de arranque de la revista:

Con esta antología de la nueva poesía española [...], concluye la publicación de *Ideas de México*, en su segunda época.

[...]

Pensamos que *Ideas de México* ha cumplido, aunque sea en bien modesta medida, con uno de sus propósitos iniciales: el de poner ante el público lector una serie de trabajos cuyos autores, en un futuro cercanísimo, constituirán el núcleo más activo y eficaz de la literatura mexicana contemporánea. Hemos de señalar también un fracaso: nuestra pretensión de integrar a los jóvenes escritores españoles que desde hace veinte años viven desterrados en México con aquellos que antes mencionábamos, con el único propósito de que esta conjunción fortaleciera humanamente a unos escritores cuya obra, aún hoy, sigue fundándose en la tradición y en la añoranza. La culpa, de quien la tenga; nosotros ya

hemos discutido el caso hasta la saciedad. (Buxó, 1956, pp. 3-4)

Ideas de México insistió en una integración de "lo mexicano" con "lo español". De las palabras de Pascual Buxó (o del Consejo Editorial: Rubén Bonifaz Nuño, Raúl Leyva, Eduardo Lizalde y César Rodríguez Chicharro, aunque me parece que el texto fue escrito por Pascual) se aprecia que aún no existía la conciencia de algún sentimiento *nepantla* de la vida, o la certidumbre de algo que pudiera llamarse hispanomexicano, pues todavía se hace la distinción entre "mexicanos" y "españoles" (gentilicio con el que se designa a los hijos de los republicanos); por otro lado, también es perceptible la claridad crítica mediante la cual se considera que los entonces jóvenes autores de lo que todavía no se llamaba la Generación Midisecular estaban destinados a ocupar un sitio preponderante en las Letras mexicanas, lo cual así ocurrió, incluidos los autores mexicanos y los hispanomexicanos. A la postre, el proyecto original de la revista se cumplió, aunque varios años después de lo previsto por sus entonces jóvenes responsables, puesto que los escritores de ambos grupos fueron parte de la copiosa Generación Mexicana del Medio Siglo.

Lo que siguió de Mascarones e *Ideas de México*

Después de egresar de Mascarones, Rodríguez Chicharro desarrolló su trabajo como editor y académico en las universidades de Guanajuato, del Zulia (Maracaibo), la Veracruzana, la Iberoamericana y, finalmente, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De 1948 a 1984 su

obra como escritor se distribuyó entre siete libros de poemas y tres de ensayo; además de relatos publicados en revistas y suplementos, traducciones del francés y una inédita pieza teatral sin título (cuyo original mecanográfico conserva José Pascual Buxó).

Rodríguez Chicharro desarrolló diversas tentativas en su obra poética. Temáticamente, fue reduciendo el espectro de los contenidos: *Con una mano en el ancla* y *Eternidad es barro* aluden al amor, al paisaje, al juego verbal que se complace en la creación de imágenes, a la intuición de la muerte, a España, al oficio literario; en cambio, *Aguja de marear*, *Finalmente* y *En vilo* condensan las preocupaciones del autor sólo en torno a tres ejes: el amor, la muerte y el exilio. Bajo esa medida, *La huella de tu nombre* y *Finalmente* resultan centrales en la producción chicharriana por los cambios estilísticos y temáticos que proponen: son el cuarto y sexto poemarios, números cabalísticos dentro del imaginario personal del autor⁸. Pero no sólo en lo limitado de los temas, sino también en su capacidad de concentrar expresivamente lo que oscilaba entre la rabia y la ternura, el deseo y la impotencia, la esperanza y el desaliento, es que Rodríguez Chicharro se desembarazó de tesituras marginales. Así, aunque Chicharro escribió desde muy joven, se percibe en sus poemarios un trabajo de ascenso, donde los dos primeros libros de versos abren claramente un camino que encontraría

frutos en *La huella de tu nombre* y, a partir de éste, el resto de la obra poética del autor ya no abandonaría un estilo maduro y original conseguido con años de “horas nalga” frente a la hoja de papel. Cabe mencionar que, frente a los tres primeros libros de poemas, que recogían una gran cantidad de versos, los tres últimos rayan en la extrema dosificación.

Estilísticamente, los primeros libros de Rodríguez Chicharro se encuentran determinados por un modo poético cercano a la Generación del 27 y por ciertas reminiscencias postmodernistas que no tardarían en desaparecer. La aspereza de algunos de sus versos convocan a Porfirio Barba-Jacob, aunque también hay en él una búsqueda verbal, tanto sonora como de imagen, que recuerda a Xavier Villaurrutia. La genealogía de sus ancestros no quedaría completa sin la mención de Emilio Prados (de cuyos últimos poemas adoptaría el uso de los guiones para intercalar ideas, sesgos y aclaraciones dentro de otras, aunque nunca rondaría el estilo oscuro y críptico de la obra del período final de su maestro) y César Vallejo. Sin embargo, el estilo poético de Rodríguez Chicharro absorbe desde los inicios un carácter astillado que continuará hasta el final. Mediante ese lenguaje fue capaz de sugerir el quebranto y las contradicciones de sus temas, así como el paulatino aclimatamiento que siempre osciló entre los tonos mexicano y peninsular.

Rodríguez Chicharro nunca abandonó del todo los trabajos editoriales ni las colaboraciones hemerográficas. Durante la gestión de Huberto Batis como editor de las publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, en los años setenta del siglo pasado, Chicharro colaboró con él y, después, el mismo Batis lo invitó a

⁸ Al elegir el título de *En vilo* (1948-1984), a Rodríguez Chicharro le complacía el juego numérico existente entre el 4 y el 8 de ambas fechas. Cabe señalar que el primer título de esa antología fue el de *Siete* y que el autor descartó *Zozobra* por la notoria simetría con López Velarde.

publicar en *sábado*, el suplemento cultural más influyente del último tercio de esa década, desde el 19 de noviembre de 1977 hasta finales de los ochenta⁹. A finales de los mismos setenta, el poeta confesó que le gustaría dirigir una cuarta época de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957, 1959-1962, 1963-1965), emblemática para la Generación Mexicana del Medio Siglo, cuando fue dirigida o codirigida por Tomás Segovia, Antonio Alatorre y Juan García Ponce (Pérez Daniel, 2005, pp. 151-152), aunque no se le ocultaba el inconveniente de que se requería el interés de poderosos patrocinadores, como la misma UNAM, además de reunir a un comité editorial que contara con autores de la talla de Emmanuel Carballo, Carlos Blanco Aguinaga, José Luis Martínez, Marco Antonio Montes de Oca y Ramon Xirau, que habían formado parte de los comités de la revista entre 1955 y 1965 (Pérez Daniel, 2005). Durante la segunda mitad de los años setenta, Chicharro escribió algunas colaboraciones para el *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, de la UNAM, algunas de creación literaria, entre las cuales hubo un extraño y complicado cuento paródico publicado en 1978, del que

no tengo copia ni registro hemerográfico disponibles¹⁰.

En 2017, Rodríguez Chicharro habría cumplido 87 años, pero cumplió 33 de haber partido hacia navegaciones determinadas por su frágil corazón (frase que ya le estaría dando risa, pues su desdén por la cursilería no le haría pasar desapercibido que “corazón” y “fragilidad” son palabras de difícil avestamiento literario y de rápido fracaso estilístico). En el hospital en que murió (el de Cardiología, donde aguardó, en el octavo piso, su cirugía a corazón abierto), repetía con miedo y desaliento, días antes de ser operado: “estos carniceros me van a matar” (Toledo, 2011). Desde principios de 1984, al enterarse de la muerte de Luis Rius (ocurrida el 10 de enero, por metástasis cancerosa originada en los pulmones a causa del cigarro), una especie de temor supersticioso se apoderó del poeta –exfumador–, impresionado por la muerte de un colega y compañero de viaje de su misma edad, no obstante que ni en lo personal, ni en lo literario, ni en lo académico, fuera alguien cercano a Rius, aunque constan detalles de cordialidad y simpatía entre ambos autores. En enero de 1984, Rodríguez Chicharro todavía no mostraba síntomas del padecimiento que lo llevó a la muerte (no obstante dos infartos ocurridos entre 1978 y 1982, que fueron indicadores de su debilidad cardíaca), pero una suerte de fatalismo hizo que desde abril de ese año pensara obsesivamente en el tema, acentuado por las constantes molestias cardíacas que

⁹ Después de la salida de Julio Scherer y sus colaboradores de *Excelsior*, el 8 de julio de 1976, concluyó ese brillante momento ocupado durante ocho años por *Diorama en la Cultura*; la estafeta la retomó *sábado*, el suplemento cultural de *unomásuno*, dirigido por Huberto Batis. Este periódico fue impulsado por muchos de los colaboradores salientes del *Excelsior* de Scherer. El suplemento *sábado* se extinguió en 2002, pero desde principios de los noventa su importancia comenzó a ser opacada por *La Jornada Semanal*, suplemento cultural del periódico *La Jornada*, que también ha entrado en un período fatal de languidez.

¹⁰ Por boca de don César supe contra quién se dirige la socarronería del texto. Prefiero omitir todo comentario en tanto no tenga en mis manos alguna copia de ese remoto documento.

volvieron bajo la forma de una angina de pecho, cada vez más presente en su vida cotidiana desde la primavera del '84.

Con estilos y personalidades totalmente opuestas, Rius y Rodríguez Chicharro conseguían magnetizar a sus alumnos durante el curso de las muchas clases que daban. Chicharro era desabrochado, un tanto desaliñado, informal, irreverente, izquierdoso, proletarizante y alburero (he conocido a pocas personas tan hábiles para el albur como don César, máxime tratándose de un hijo de españoles), aunque extremadamente riguroso en la vida académica. Francisco Conde me contó que, alguna vez, viajando en camión desde Ciudad Universitaria hacia el norte de Ciudad de México, Chicharro le reclamó socarronamente: “yo soy caucásico y blanco, y usted es moreno y chaparro. ¿Cómo le hace para que las chicas le hagan más caso que a mí?” (Conde, 1984) Al analizar poesía decimonónica frente a sus alumnos, destacaba expresiones como “acerco mi tembloroso labio a tu labio” antes de concluir: “¡Joder! Se tratará de dos personas con labio leporino, o de dos acróbatas, porque eso de juntar las bocas logrando que sólo coincida un labio en el beso...”, de manera que el uso del singular romántico era un irremediable momento de picardía cada vez que se abordaba alguna formulación verbal como la que sigue, de Rodríguez Galván, en “Profecía de Guatimoc”:

Yo temblé de gozo,
sonrió mi labio y se aclaró mi frente...
(Rodríguez, en Pacheco, 1966, p. 167)

Al comentar en clase el poema mencionado y para ayudar a entender la aparición del héroe náhuatl en el bosque de

Chapultepec, Chicharro proponía, como única explicación verosímil, que el espectro de Cuauhtémoc debía levitar como a un metro de altura por encima del locutor poético para que éste pudiera describir su visión, pues le parecía absurdo que alguien apreciara el estado de las plantas de los pies en otra persona si ésta se encontraba de pie, sobre el piso:

¡Qué horror!... Entre las nieblas se
descubren
llenas de sangre sus tostadas plantas
en carbón convertidas; aún se mira
bajo sus pies brillar la viva lumbre [...]
(Rodríguez, en Pacheco, 1966, p. 167)

Las bromas no eran frivolidad interpretativa ni falta de rigor en los análisis literarios de Rodríguez Chicharro. Para muestra de su seriedad—incluso agobiante, aparentemente opuesta a algunas de sus actividades en clase—, ahí están sus ensayos cervantinos y sobre literatura mexicana, su amplio trabajo acerca de la novela indigenista, así como su reflexión acerca de Alfonso Reyes y la generación del Ateneo de la Juventud, trabajos donde Chicharro dejó constancia de sus preocupaciones literarias: el *Quijote*, la literatura mexicana de los siglos XIX y XX, y el Modernismo.

Ésas no eran sus únicas inquietudes: alguna tarde de clases, en 1977, llevó al salón de una ya imposible Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde impartía la materia de Literatura Mexicana II, los dos tomos de las *Poesías completas* de Emilio Prados, publicados por la Editorial Aguilar y preparados por Carlos Blanco Aguinaga, que él acababa de adquirir; habló de la calidad del poeta y recomendó muy enfáticamente su lectura a

los alumnos a los que desaznaba (incluido quien esto escribe): “les voy a presentar a un escritor al que, por supuesto, ustedes no conocen”, decía con sorna y una sonrisa afectuosa. Y también ocurría al revés, pues estaba dispuesto a aceptar “enseñanzas” de sus alumnos, como una tarde –ese mismo año– en la que José Luis Arcelus y yo lo sacamos de su flamante cubículo para llevarlo al coche (un setentero Falcon, colores crema y negro), en el que habíamos llegado a la Facultad, para compartir el asombro (desde la ya desparecida XELA) de una pasmosa experiencia musical: la *Sinfonía 11*, “1905”, de Shostakovich, ante cuya audición exclamó: “¡Coño! ¡Pero es que este tío suena de maravilla!” También ocurría que los alumnos nos atreviéramos con revelaciones que el maestro aceptaba sin arrogancia, como el asombro producido por esa sinfonía shostakovichiana.

El cervantista Rodríguez Chicharro detestaba el engolamiento de quienes se ostentaban como cervantistas oficiales, epígonos de un oficialismo literario. Alguna vez, comentó el caso de una alumna que presentó un análisis de crítica “psicologista”, en una tesis de licenciatura, alrededor del episodio de la Cueva de Montesinos, del *Quijote* (Cervantes, 1949, p. xxii-xxiii). Contaba que la disertación se fundaba en comparar la entrada de la cueva con los labios mayores y menores de una vagina; el camino hacia adentro, con el conducto vaginal; y el recinto de la cueva, con el útero: el descenso de don Quijote hacia la cueva era, según eso, una vuelta hacia el vientre materno. Desde la tesis y durante la disertación quedó claro que “cambronerías y cabrahigos [...], zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren

[a la cueva]” (Cervantes, 1949, pp. 1348) eran la descripción del vello púbico femenino; perplejo, divertido y escéptico, Chicharro preguntó a la sustentante: “desde esa perspectiva interpretativa, ¿qué serían la “infinitud de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos [...]” así como los “cuervos [y] otras aves noturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron [...]”?” (Cervantes, 1949, p. 1349) La licenciante, azorada y sorprendida por la pregunta, dijo no tener respuesta. Socarrón, el cervantista Chicharro adujo, sin preocuparse por expresar algo políticamente incorrecto (felizmente, en los años setenta del siglo pasado, no existía “la corrección política”): “pues han de ser las ladillas de la mujer, asustadas de que le rasuren el pubis”¹¹.

En el Vives, Chicharro fue muy amigo de Francisca Perujo y conoció a Enrique de Rivas y Juan Almela, quien todavía no era conocido como *Gerardo Deniz*. Éste hace algunas menciones a su “amigo César” a la hora de evocar las experiencias literarias de los años del bachillerato en *Paños menores* (Deniz, 2002). En su época del Vives y de Mascarones, los tres solían pasear por el Parque México antes de ir a tomar un café en alguno de los lugares cercanos. Es posible que Chicharro y Almela albergaran sentimientos de enamoramiento respecto a Paquita y que, secretamente, fueran antagonistas amorosos. César también se hizo muy amigo de José Pascual Buxó, quien recuerda que

¹¹ César Rodríguez Chicharro, *Conversación con José Luis Arcelus y Enrique López Aguilar en el restaurante [griego] Rodas [hoy desaparecido]*, en la calle de Michoacán, casi esquina con Tamaulipas, colonia Condesa de Ciudad de México, 31 de agosto de 1979.

ambos eran identificados como un “dúo dinámico”. Sobran pruebas de esta amistad: Chicharro se reveló como poeta en *Ideas de México*, la revista que Pascual Buxó comenzó a dirigir desde 1953 y en la que Chicharro publicó reseñas, traducciones, relatos y poemas (no obstante que ya hubiera hecho sus pinitos en la revista preparatoriana *Apuntes*). Luego trabajaron juntos en la Universidad de Guanajuato y en Xalapa: al fundarse la Facultad de Letras Españolas, Pascual Buxó fue su primer director y Rodríguez Chicharro, uno de sus primeros profesores de literatura. Más adelante, cuando Pascual Buxó dirigió la Facultad de Letras en la Universidad del Zulia, en Maracaibo, Chicharro fue llamado por su amigo y allá cometió algunas descortesías y violencias que luego le serían conocidas como “marca de la casa” (fruto de algo entre arrogancia, una ética peculiar, un narcisismo no siempre bien disimulado, intransigencia a modo, descortesías permanentemente justificadas por él mismo y subjetividad en ristre), como abandonar un curso de licenciatura a medio semestre porque “el clima de Maracaibo no le sentaba bien al papá del poeta” (Buxó, Soto, 2009) (entre padre e hijo siempre fluyó un enorme afecto), ya que Chicharro había viajado a Venezuela en compañía de su progenitor para atender los compromisos docentes.

Fue en la Universidad del Zulia donde Chicharro publicó su segundo poemario, *Aventura del miedo*, con prólogo de José Pascual Buxó y un magnífico retrato a tinta realizado por Myrna Soto, esposa de éste. Ella recuerda, en otro contexto, que una noche ambos esperaban a Chicharro para cenar. El tiempo pasaba y del

invitado no se veían ni sus luces. Finalmente, a Myrna se le ocurrió llamar a casa del colega para saber qué pasaba, el porqué de la tardanza. Chicharro descolgó el auricular y, ante la pregunta de: “¿por qué no has llegado?”, el invitado sólo respondió: “porque no me da la gana ir a cenar con ustedes”. (Buxó, Soto, 2009) De manera que el poeta, maestro y cer-vantista también era todo un personaje: resultaba más confortable ser su alumno o su compañero de labores que su amigo, pues esta última condición poblaba la amistad, potencialmente, con malos entendidos, enojos inexplicables y distanciamientos fulminantes, de lo cual se quejan exalumnos como Lázaro Trejo, quienes se consideraron maltratados después de un largo acercamiento personal con el visceral poeta gracias, precisamente, a esa ética “a modo”, que le permitía medir con varas rigurosísimas y cambiantes a otras personas, en contraste con juicios holgados para sí mismo, vaivenes que no le impedían difundir información confidencial recibida por sus amigos-colegas, o sus alumnos-amigos (Trejo, 2016).

Seramigo de Rodríguez Chicharro, entonces, podía resultar una verdadera ascesis, no exenta de felices recompensas. Al cabo de un homenaje a éste, en la Facultad de Filosofía y Letras, en enero de 1985, Pascual Buxó comentó con tristeza y certidumbre: “pues sí, ya murió nuestro conflictivo amigo”. Y ése era él: un gran amigo, un gran maestro y un personaje extremadamente conflictivo. El mismo Rodríguez Chicharro contó que, alguna vez, por alguna tontería editorial ocurrida en la UNAM, Huberto Batis —otro cercano amigo suyo— le dijo algo como “no seas pendejo, César”, a lo que el indignadísimo

interpelado respondió, lleno de cólera: “¡Te exijo una disculpa, Huberto, porque ni tú ni nadie me pendejea!”

Ese magnético maestro –tan seguido y apreciado por muchos de sus alumnos– simultáneamente neuras, cervantista, editor e investigador, también era un poeta. Su calidad como tal es sobresaliente y debe figurar en la primera línea de los poetas hispanomexicanos, al margen de que autores como José Emilio Pacheco se hayan mostrado escépticos, en su momento, frente a la calidad de la obra chicharrana. Alguna vez, Arturo Souto me comentó que, estrictamente hablando, Chicharro había sido el único de todos los escritores hispanomexicanos que, coherente con su herencia republicana, se había ocupado de temas como 1968, que habían sido dejados de lado por autores como Segovia, García Ascot o Rius. El poema al que aludió Souto es “Tlatelolco” y es muestra de una poesía social a la hispanomexicana con los característicos tintes chicharranos: persistencia de algunos tonos españoles y apropiamiento de formas mexicanas; ese “poema social” nada tiene que ver con los desarrollados por otros poetas hispanomexicanos de la Generación Mexicana del Medio Siglo quienes, particularmente, no fueron poetas “sociales”¹², ni con los creados por los poetas mexicanos del mismo horizonte generacional (la originalidad de ese poema consiste en la mezcla de un español general con el uso de peninsularismos como *retrete*, *lerdamente*, *críos*, *sea por Dios*, *grifo*, para dolerse de un crimen de

Estado cometido en México) (Rodríguez, 1373, s/p).

Francisca Perujo, una de las amigas más cercanas y queridas de Rodríguez Chicharro durante toda la vida, me dijo en septiembre de 2009: “César, bajo su apariencia gruñona y a pesar de sus desplantes, era un buen hombre, una persona frágil” (Perujo, 1980, s/p). Ese quebradizo puercoespín no merece los desdenes ni el olvido de la lectura “canónica”, cuyos dictámenes suelen hallarse en entredicho; que él mismo no buscara la fama, no significa que se trate de un poeta que inmerezca el homenaje de la lectura y la relectura, ni que la negligencia y la mezquindad entierren su obra.

Octubre, 1984

El 10 de octubre de 1984, José Luis Arcelus y yo comimos por última vez con Rodríguez Chicharro en El Hórreo, en el costado poniente de la Alameda Central, restaurante en el que Emilio Prados acostumbraba organizar sus tertulias en compañía de muchos de sus discípulos hispanomexicanos—Arturo Souto entre algunos de los eventuales—. Mi padre había muerto el 16 de septiembre y, como le ocurría al poeta en esos días, se mostró muy preocupado e interesado en los pormenores de ciertos fallecimientos. Como si fuera un exorcismo, le tranquilizó saber que mi papá tenía 81 años, 27 más que él. Luego, Chicharro nos confesó que, en ese momento, padecía angina de pecho y que eso era como la mierda, porque no podía subir ni bajar escaleras sin fatiga, ni caminar una cuadra sin cansancio (a él, que le gustaban tanto las largas caminatas en el campo y la ciudad) y, agregaba

¹² Salvo lo indicado con sorna por el mismo Chicharro: los poetas eran “sociales” porque acudían a las fiestas de la *socialité*.

con retintines de canalla madrileño: “no puedes ni responder una ofensa en la calle porque estás previamente debilitado” (como si, en verdad, anduviera en busca de camorra). En 1982 hizo su primer viaje a Europa y España (algo de lo cual se refleja en el poema 6 de *Ars moriendi*: “¿Y cómo –corazón– cabrá negarlo? / Jalé de ti por la trillada Europa...” (Rodríguez, 1983, p. 34), que aprovechó para visitar a Paquita Perujo y a su marido (médico, de profesión), en Turín. A ambos les expuso su situación de salud y, ahora, en El Hórreo, Chicharro nos pidió que le recomendáramos un cardiólogo. Menos de una semana después, yo le tenía la información solicitada, pero nunca volvió a responder ninguna llamada porque, comprensiblemente apremiado y preocupado, alrededor del 15 de octubre había ingresado al Hospital de Cardiología, donde esperó ocho días para ser operado, en el octavo piso. Otros amigos y alumnos suyos estuvieron cerca de él hasta el final.

Fueron Sergio López Mena y su esposa quienes me dieron la noticia de su muerte, la muy tempranera mañana del 24 de octubre. Silvia Aboytes visitó a Chicharro en Cardiología y, gracias a eso y a un acercamiento amoroso un tanto postadolescente, ocurrido algunos años atrás, cuando ella fue su alumna en la licenciatura en Letras Hispánicas, conservó un cuaderno con manuscritos del poeta y algunas de las últimas notas que escribió antes de la cirugía¹³. En ese octavo piso,

Silvia y don César se prometieron hacer una vida juntos en el Puerto de Veracruz en cuanto él fuera dado de alta, después de la convalecencia, incluido el proyecto de una nueva paternidad: “tú eres joven y yo, maduro; la combinación perfecta para procrear hijos brillantes”, le dijo Chicharro a Silvia, durante un arrebatado eugenésico.

César Rodríguez Chicharro falleció el martes 23 de octubre de 1984, a los 54 años, en el Hospital de Cardiología, al sur de Ciudad de México, después de una “exitosa” cirugía a corazón abierto. El día anterior, había sufrido lo que se conoce como un “pre-infarto”. Al cabo de la cirugía, a menos de media hora entre el quirófano y la sala de cuidados intensivos, y al cabo de un corazón que se detenía invariablemente en cuanto se desconectaba la ayuda artificial, don César “dio su espíritu, quiero decir que se murió” (Cervantes, 1949, p. 1523).

Fue enterrado, dos días después, en el Cementerio Español. La sala correspondiente en los Velatorios del ISSSTE, en la calle de San Fernando, en Tlalpan, se llenó con alumnos, exalumnos y colegas desde

charro le había manifestado, de acuerdo con sus peculiares manías, la manera como la secuencia asonante ‘i-a’ lo perseguía desde siempre: *Hilda* (en el nombre de su primera esposa), *Cintia* (en el nombre de su muy querida primogénita), *Hilda* (en el caso de su segunda mujer) y, ahora, *Silvia* (su joven alumna). Para Rodríguez Chicharro, eso era como la manifestación del precepto heraclítico de que “carácter es destino”. Como prueba, me ofreció un cuaderno en formato francés donde Chicharro manuscribía poemas para ella, con esa ilegible y como beethoveniana caligrafía que le era propia.

Todos los poemas seleccionados para *En vilo* que no se encontraban en las ediciones previas de don César, o en publicaciones hemerográficas, fueron tomados del mencionado cuaderno para la sección llamada “En vilo”, en el libro del mismo nombre.

¹³ Silvia Aboytes me comentó, la tarde del 9 de noviembre de 1984, en el bar del Sanborn’s de Diagonal San Antonio e Insurgentes Sur, que la breve sección “Livia”, del libro en proceso llamado *En vilo*, le estaba dedicada, que se trataba de un casi anagrama del nombre “Silvia”, y que Rodríguez Chi-

que se divulgó la noticia de su muerte. El tuteo lo usaba con su familia, amigos y colegas; el apreciado *usted*, sólo con sus (ex)alumnos. Fue de *usted* que lo despidió la mayoría de los presentes, al mediodía del jueves 25.

Fama póstuma

Menos de un año después de octubre de 1984, el 19 de septiembre de 1985, un temblor de 8.4 grados en la escala Richter destruyó una parte considerable de Ciudad de México, particularmente en las zonas Centro, Roma y Condesa. El edificio donde vivió Chicharro no sufrió daños importantes. Confío en que el proyecto de ver reunida su obra literaria logre cumplirse durante alguno de los años que vienen y que ésta pueda mantenerse en pie, como su departamento (que la familia ya vendió), y que alguno de sus alumnos, o algún alumno de sus alumnos, o algún alumno de algún alumno de sus remotos alumnos sobreviva hasta ese impredecible futuro para llevar a cabo tal empresa. Ojalá no se tenga que esperar a noviembre de 2084 y a que alguien siguiera interesado en la obra literaria de César Rodríguez Chicharro y su divulgación, para publicarla sin necesidad de depender de permiso alguno por la prescripción legal de los derechos de autor. Ojalá no sea así¹⁴. Por lo menos, su obra ha sido bien recordada en las antologías del grupo hispanomexica-

no realizadas por Francisca Perujo, Susana Rivera y Bernard Sicot¹⁵.

César Rodríguez Chicharro –profesor, investigador, ensayista, poeta y bibliófilo–, nunca fue un hombre particularmente adinerado ni famoso (salvo el prestigio que siempre tuvo entre sus colegas y estudiantes), y pareciera que la mala suerte persigue la preservación y difusión de su obra personal por incomprensibles actitudes de personas cercanas a él, actitudes que siempre criticó¹⁶. Esto ha propiciado que su obra literaria sea una de las más desconocidas del grupo hispanomexicano, bajo la consideración de que la poesía hispanomexicana (salvo contadas excepciones) no es particularmente famosa en México ni en España y bajo el entendido de que en México son relativamente escasas las personas que leen poesía (López, 2012, pp. 143-147). No cabe duda de que el tema es materia para una novela.

¹⁵ Véase la bibliografía indirecta, al final de este ensayo.

¹⁶ Ejemplo de ello es que el magnífico retrato elaborado por Myrna Soto para la edición de *Aventura del miedo*, cuyo original fue entregado a la familia Rodríguez Paúl, languideció a la intemperie en el porche de la casa durante años, en Xalapa, sin cuidado alguno, hasta que la luz solar, la neblina y la llovizna estragaron el original, según lo afirmado por José Pascual Buxó y Myrna Soto, en *Conversación...* Pude apreciar ese deterioro en 1986, cuando visité a la familia Rodríguez Paúl, en Xalapa, en compañía de Ángel José Fernández, muy poco tiempo después de la muerte del autor. Gerardo Vega confirma esa percepción al cabo de una visita realizada a dicha familia, a principios del siglo XXI. Al cabo de 34 años, el retrato era amarillento y casi no se distinguían los trazos originales.

Por boca de Cintia, en junio de 2016, me enteré de que Pile, hace tiempo, pintó de azul los recuadros geométricos que conformaban el trabajo original.

¹⁴ Es inevitable recordar los nombres de Nellie Campobello y Manuel M. Ponce, cuyas respectivas obras, por distintos azares, han sufrido pérdidas, han permanecido “ocultas” durante muchos años, o parte de ellas se ha vuelto inconseguible.

La siguiente anécdota es ilustrativa del temperamento chicharriano, ocurrida durante la ceremonia de una Noche del Grito, en Coyoacán y en septiembre de 1981, al cabo de los vítores para los héroes y heroínas de la guerra de Independencia: César Rodríguez Chicharro agregó, desde su propio grito –acompañado por varios de sus alumnos, entre ellos, José Francisco Conde Ortega, quien documentó esta anécdota, vivida entre esquites y elotes tiernos hervidos al vapor– (Conde, 1984), con ceceo madrileño y no sin maliciosa jiribilla, puesto que Chicharro distinguía entre “gachupinches” y “refugachos”: “...y que mueran los pinches gachupines” (Buxó, 2004)¹⁷. Esa burlona exclamación del poeta (como la carcajada voltairiana) sigue resonando entre nosotros.

Catálogo chicharriano. Libros del poeta¹⁸

Con una mano en el ancla (1948-1952)
[1952]

Con una mano en el ancla
Fin
Extranjera
Coro de las mujeres
El árbol de la vida
Poema del miedo
Poema en do

¹⁷ En el contexto exiliar, deben discernirse las diferencias entre *gachupín* y *refugiado*, desde la perspectiva de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. *Gachupín* es “el español que emigró para hacer la América”; *refugiado*, “el español que se exilió por causas políticas y la guerra civil en España”.

¹⁸ Registro y documentación de obra realizado en colaboración con Ángel José Fernández (2009-2012), entre Ciudad de México y Xalapa.

Diario de un alucinado

- I. *Pregunté a la bruma y al tiempo...*
- II. *Caminé por la vida preguntando siempre mi pregunta...*
- III. *Ya no camino...*

¿Por qué?

Crepúsculo

1. *En crepúsculo de sangre...*
2. *Cuando escuches mi voz...*
3. *Corazón: tengo miedo...*
4. *Semblante duro...*
5. *Llevo muerte en la mirada...*

El negro dolor de lo negro

Mujer

El ritmo de la vida

Lo que la noche es

Serás

Canción innominada

Poemas en que el sujeto es la rosa

1. *Pregunté a la rosa...*
2. *¿Hay rosas negras, madre...?*
3. *Escuchad...*
4. *Le dijo...*

Cloe

- I. *Si en tus sienes golpea la vida...*
- II. *Tu cuerpo se mece en la cima...*
- III. *Porque estás encinta de vida...*
- IV. *Tienen tus besos sabor de eternidad...*

Tres poemas marinos

1. *Yo he soñado paisajes marinos...*
2. *La canción del mar...*
3. *El pescador, duro...*

Toqué tres veces

Esquilas

1. *Una flor amarilla...*
2. *Juego de luz y sombras...*
3. *La muerte...*
4. *Lancé una piedra al agua...*
5. *Son nuestras venas...*
6. *Cruzar una raya...*

7. *Hay palabras que el silencio protege...*
8. *Hay juegos de luces y de sombras...*

La noche tiembla

Tú...

- I. *En arrítmico chocar de besos...*
- II. *Tu cuerpo sabe a sal...*
- III. *Se agitan tus brazos en ocaso de sueño...*

Miedo

Grito

Quiero ser

Bebí de ti

Cuatro palabras

Ha gritado un hombre

Palabras

Amanezca

Cantar

Porfirio Barba-Jacob

Una sombra fugaz

Voces lejanas

Eternidad es barro (1952-1955)

[1955]

Eternidad es barro

Dolor

Impulso

Fantasma

¿Dónde?

Aridez

Ayer

Protesta

Desolación

Gafas

Esponja de vinagre

Asonancias negras

Paisaje

Campesino

En la mina. (Fragmento)

Lluvia

Adúltera

Contramáximas

1. *No dudes...*
2. *Columpia el claroscuro espíritu...*
3. *Tus ilusiones son...*
4. *Bebe tu llanto...*
5. *Come...*
6. *El pozo está en el agua...*

Aventura del miedo (1955-1961)

[1962]

Poesía (*Estaba allí, tendido...*)

La hora del poema

Columpio

La sogá

Hermana que te hube

Debajo del dolor se mueve España

España 1961

La torre de marfil

Soledad

Mañana

Nació

Elegía

- I. *Clamaste y en tu clamor sentiste el peso de mi ausencia...*
- II. *Te siento morir entre mi llanto...*

La huella de tu nombre

[1965]

Poesía (*Oh, palabra perfecta...*)

Hastío

Cumpleaños

Caín enamorado

Metamorfosis

Testimonio

Basura

El Castillo

Morir al hielo

Será

1. *En la espiral será...*
2. *Señálame en la boca...*

Aguja de marear

[1973]

I

Tlatelolco
 Paloma
Autographs, Inc.

II

Del ciego amor
 1. *Quien ha recorrido una cien y mil veces...*
 2. *Tener, tenerte...*
 3. *Inesperadamente...*
 4. *Último goce quizá o primera muerte...*
 5. *Hubiera sido fácil...*

Resurrección

Tú

Cibernética

Unidad

De dientes afuera

III

La voz, la noche

Palabra

Error

Piedad

Lágrimas

Marina

Visita

Olímpica

IV

Calicanto

Ladislao Pujlas

Vendetta

Anuncio

Naufragio

Finalmente

[1983]

Uno

Suicidio por fuego

Laura

Elisa

1. *Cómo volver a percibir la escueta...*
2. [Mito]
3. [Metamorfosis]
4. [Líneas]

Desdén

Dame la voz

Dos

El Hijo Pródigo

Quizá

Exilio

Oficio

Acaso

Asilo

Ars moriendi

1. *Durante muchos años...*
2. *Cuando cómicamente...*
3. *Como el viejo agente viajero...*
4. *Procuro ensordecer frente a la tibia...*
5. *Suenan de pronto...*
6. *¿Y cómo –corazón– cabrá negarlo...?*
7. *Estoy en suma cundido de gusanos...*
8. *Pasaron entropel-atropellados...*

En vilo (1980-1984)

[1985]

Muralla

El renegado Salim

Jesucristo

Epigrama

Francisco Conde

El abuelo

Ellaografía

Reencuentro

Deseo

Infinitos

Poema (*Si hubiéramos sabido recoger las palabras...*)

Livia

1. *Tu cuerpo, el mío alientan...*
2. *"Soy tu fuego" –dijiste–. Acaso entonces..."*
3. *Sólo los dos –la suma del miedo y la fatiga...*
4. *Me quebranto en tu cuerpo desarboladamente...*
5. *Cayó denso telón entre nosotros...*
6. *Abomino de mí cuando trituro...*

Dilema

Interdicción

Crucial

Tú

Angina de pecho

A tu salud, Huberto

César Rodríguez Chicharro

[1990]

Autorretrato

El seminarista

Lagarto al sol

Perdón

Mi casa

Poemas inéditos

Ambra. (¿Epigrama?)

Chicano

Victoria

Pude, a veces, Victoria...

No descubro en tu nombre, Victoria...

Quiero escribir: "La noche se desgaja..."

Entierra, enterrador...

Homenaje

Ghetto

Aconcagua

1. Cuentos y prosa

Dos cuentos que no se parecen

Un comienzo más

Cinco eclipses en un solo día

El idiota

Biografías

2. Farsa inédita

[*Mardolfo y Dalila*]. Farsa en un acto

3. Traducción

"Guernica", por Paul Eluard

Bibliografía

[Ensayo]

Rodríguez Chicharro, César (1998). *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*. Pról. de Enrique López Aguilar y Ángel José Fernández. México: UAM-A.

_____. (1983). *Estudios de literatura mexicana*. México: UNAM. (Serie Ensayos/Opúsculos)

_____. (1963). *Estudios literarios*. México: uv. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 20)

_____. (1977). *Literatura y vida. Ensayos cervantinos*. México: UNAM. (Serie Investigación / Opúsculos, 92)

_____. (1988). *La novela indigenista mexicana*. México: uv. (Cuadernos del Centro, 31)

[Poesía]

Rodríguez Chicharro, César (1973). *Aguja de marear*. México: UNAM.

_____. (1952). *Aventura del miedo*. Pról. de José Pascual Buxó. Maracaibo: Universidad del Zulia.

- _____. (1990). *César Rodríguez Chicharro*. Sel. y nota intr. de Enrique López Aguilar. México: UNAM. (Material de Lectura/Poesía Moderna, 152)
- _____. (1952). *Con una mano en el anclo*. Pról. de Julio Jiménez Rueda. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- _____. (1985). *En vilo (1948-1984)*. Sel. y pról. de Enrique López Aguilar. México: UNACH. (Maciel, 9)
- _____. (1955). *Eternidad es barro*. México: Unión Gráfica. (Los Presentes, 11)
- _____. (1983). *Finalmente*. Xalapa: uv. (Eds. Papel de Envolver/ Luna Hiena, 11)
- _____. (1965). *La huella de tu nombre*. Xalapa: Eds. del Puente, s. f. ("El Enano y el Río de la Luna")

Bibliografía indirecta

- Blanco Aguinaga, Carlos (2006). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: Colmex. (Literatura del Exilio Español, 8)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1949). *Don Quijote de La Mancha, en Obras completas*. 8ª. ed. Recop., est. prel., próls. y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar.
- Deniz, Gerardo (2002). *Paños menores*. México: Tusquets. (Marginales)
- López Aguilar, Enrique (1991). "César Rodríguez Chicharro o la ternura rabiosa", en *La mirada en la voz*. México: UAT/UAP. (Destino arbitrario, 5)
- _____. (2012). *Los poetas hispano-mexicanos. Estudio y antología*. México: UAM-A/Eds. Eón. (Ensayo, 22)
- Mateo Gambarte, Eduardo (1997). *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau*. Pamplona: Eds. Eunate.
- Perujo, Francisca (antol.) (1980). *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*. Pref. de Francisco Giner de los Ríos, epíl. de fp. Santander: Institución Cultural de Cantabria de la Diputación Provincial de Santander. (Peña Labra / Pliegos de Poesía, 35-36)
- Rivera, Susana (1990). *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión. (Poesía Hiperión)
- Rodríguez Galván, Ignacio (1966). "Profecía de Guatimoc", en José Emilio Pacheco. *La poesía mexicana del siglo XIX. Antología*. México: Empresas Editoriales.
- Sicot, Bernard (ant.) (2003). *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. Coruña: Ediciós do Castro. (Biblioteca del Exilio, 17)
- Souto Alabarce, Arturo (1999). "Poetas hispanomexicanos: algunos aspectos como ensayistas", en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas*. México: Residencia de Estudiantes/ Colmex.
- Treviño, Julio C. (antol.) (1954). *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. Intr., advertencia y notas de jct, colofón de Francisco Monterde. México: UNAM.
- Xirau, Ramon (1962). "Nuevos poetas de México", en *Poetas de México y España. Ensayos*. Madrid: Eds. José Porrúa Turanzas. (Bibliotheca Tena-nitla, 4)

Hemerografía

- Rodríguez Chicharro, César (1954a). "Aridez", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Marzo-abril, núm. 4.
- (1954b). "Ayer", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Marzo-abril, núm. 4.
- (1954c). "Dos cuentos que no se parecen", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Enero-febrero, núm. 3.
- (1955a). "Edmundo Valadés. *La muerte tiene permiso*", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Enero-abril, núms. 9-10.
- (1955b). "Mi casa", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Julio-agosto, núm. 12.

Hemerografía indirecta

- Buen, Néstor de (2011). "18 de julio de 1936", en *La Jornada* (Ciudad de México, México), 24 de julio.
- Pascual Buxó, José (2004). "12 de septiembre de 1947: gachupinches vs. refugachos", en *Revista de la Universidad de México* (Ciudad de México, México). Noviembre, núm. 9.
- (1956). "Editorial", en *Ideas de México* (Ciudad de México, México). Enero-diciembre, núms. 15-16.

Pérez Daniel, Iván (2005). "Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*", en *Tema y variaciones de literatura*. (Ciudad de México, México) Jul.-dic., núm. 25.

Souto, Arturo (1954a). "Nueva poesía española en México (i)", en *Ideas de México*. (Ciudad de México, México) Julio-agosto, núm. 6.

——— (1954b). "Nueva poesía española en México (ii)", en *Ideas de México*. (Ciudad de México, México) Septiembre-diciembre, núm. 7-8.

Toledo, Víctor (2011). *Conversación en el restaurante del Hotel Gilfer, en la ciudad de Puebla*, 7 de julio.

Conde Ortega, José Francisco (1984). *Conversación en la cantina El Gran Dux de Venecia, en el Centro de la delegación Azcapotzalco*, Ciudad de México, 19 de enero.

Pascual Buxó, José y Soto, Myrna (2009). *Conversación en su casa de Tlalpan*, en Ciudad de México, 24 de junio.

Documentos

Blanco Aguinaga, Carlos (2010). *Correspondencia con Enrique López Aguilar*. Ms. inédito, La Jolla/Ciudad de México, 18 de enero de 2007-10 de marzo.

FEDERICO PATÁN*

Calles y avenidas

Streets and Avenues

Resumen

Narran estas memorias el abandono de la provincia mexicana por la familia Patán y su asentamiento en la Ciudad de México. Por lo mismo, los cambios que se dieron respecto al exilio republicano. Se exponen esas modificaciones mediante una serie de anécdotas sencillas pero eficaces: el aprender a vivir la capital, el ser alumno en uno de los colegios creados por el exilio, el disfrutar la abundante oferta de cine que se tenía y el encontrar aspectos del exilio imposibles de conocer en provincia.

Palabras clave: Exilio, Ciudad de México, anécdotas, voz narrativa

Abstract

This memoirs tell about the experience of leaving behind living in a provincial town of Mexico and learning to live in the capital city. Changes were inevitable and are introduced by way of many daily happenings. The narrative voice is that of an adult obeying the approach of a boy. So, learning to live in a complex city, going to one of the schools created by the exile, enjoying the abundance of films, getting to see the many presences the exile had. So, these pages are an individual testimony of what now belongs to History.

Key words: Exile, Mexico City, anecdotes, narrative voice

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 127-146

Fecha de recepción 09/05/17 > Fecha de aceptación 02/07/17

fpl37@servidor.unam.mx

* Universidad Nacional Autónoma de México.

Av. Chapultepec 54

El restaurante de mi padre estaba en un segundo piso. Se llamaba *La peña andaluza* por herencia de los antiguos dueños. Dado el fracaso de la aventura, siempre bromeamos en casa que el nombre había sido parte del mal fario. Pero de broma no pasaba, que las causas tuvieron otras raíces bastante menos humorísticas. Antes de entrar en ellas diré que el restaurante estaba, para precisar geografías, en el número 54 de la avenida Chapultepec, en un edificio de dos plantas, la primera ocupada por una mueblería y la otra por el negocio adquirido por mi padre. Era una segunda planta enorme, de construcción antigua: muros gruesos, techos altos y pisos de madera. Tenía seis habitaciones muy amplias, un cuarto de baño decente (con, bendición de bendiciones, tina y regadera), cocina generosa y un breve patio de servicio, donde tres barriles de madera servían para almacenar agua. De tal magnitud fue el cambio que, recién llegado al restaurante, creí que mis padres me embromaban: venido de confinamientos apenas suavizados por la casa última, ¿tanto y tanto espacio me pertenecía ahora? Es decir, pertenecía a mis padres y a mí y a mi hermana por contagio. Se me informó: una de esas habitaciones interminables iba a ser el dormitorio que compartiríamos Olivina y yo. En verdad que todo era promisorio.

Recuerdo que dos de las habitaciones, sin duda las mayores, servían de comedor para los clientes, así que restaban cuatro para la familia. Sé que en algún momento mi tío Gonzalo se pasó a vivir con nosotros. Sé que los pisos eran, como ya mencioné, de madera, los primeros en mis breves años de existencia, puesto

que en Perote todos habían sido de cemento e ignoro de qué en Santa Clara. Sé que de principio el humilde moblaje llegado de Perote extraviaba su presencia en amplitud tan desorbitada. Descubrí con pasmo que las habitaciones tenían contraventanas, mediante las cuales podía crearse noche incluso mediado el día. Y además no era sólo cuestión de ventanas, sino de balcones de piedra tallada. ¿En serio todo aquello era para disfrute de la familia? ¿No estaría alguien jugándonos una broma? “Qué no”, insistía mi madre, llena de sonrisas, “que ahora nos pertenece”. Agregaba, “y ésta, es Lola, nuestra cocinera; y esta otra María, la ayudante; y esta Petra, la mesera”. Y yo Federico, hijo de Federico y, según las crónicas familiares, nieto de Federico: y aquella era Oliva, hija de Ramona y nieta de Antonia. ¿Habré dormido bien la primera noche? ¿Cuándo fue exactamente aquella primera noche? Únicamente el olvido lo sabe.

Cada espacio tiene su atmósfera, su sabor. Yo prefería aquella de las dos habitaciones más retiradas, que el incesante movimiento del comedor, en las horas pico, me agobiaba. El aislamiento es una inclinación que se ha empeñado en vivir conmigo, bien que con distintos grados de insistencia y con modificaciones en su naturaleza. En el comedor todo era revuelto a la hora de la clientela, sin la mitigación peroteña de poderme ir a visitar las calles adyacentes o desaparecerme en el tercer patio, el de la leña. Pero seguramente estoy vistiéndome con una nostalgia que no tuvo lugar, que hoy me invento o por lo menos modifico. Porque la ciudad me fascinaba dadas las mismas razones con que lo hacía cuando llegábamos a ella de vacaciones, porque entonces todo en ella era riqueza, hasta la pobreza. Es decir,

todo abundaba: mercados enormes, tiendas variadas, puestos de prensa en las esquinas, autos de todo modelo por todas las calles y avenidas, y cines a pasto. Ah, esto último qué prodigio. Nada de esperar a la *matinée* del domingo para compartir aventuras con vaqueros o piratas.

A saber cuando, mi padre nos había inscrito ya en un colegio. Español y del exilio: el Hispano-Mexicano, que en el nombre parecía definir mi condición ciudadana. No me era desconocido. En alguno de los viajes a la capital me llevó a él la abuela de una amiga, para que saludara a ésta. Llegamos a Las Lomas, barrio elegante, nos acercamos a la verja cubierta de enredaderas, preguntamos a unas alumnas por la nieta, nos dijeron que ese día no había asistido y regresamos donde mis padres. Bastó ese incidente para que, avisado de mi ahora pertenencia a tal centro, supiera de qué se trataba. Pero antes de alcanzar el colegio una sorpresa: un autobús escolar, de color anaranjado en aquellos tiempos, me aguardaba. Subir a él y verme transportado hasta el colegio fue definitivo en confirmarme el cambio de existencia ocurrido, bien que no alcanzara a digerirlo en cabalidad. Pero vuelvo al autobús. Por alguna razón cartográfica, su ruta comenzaba o concluía en el restaurante de mi padre. Bajábamos mi hermana y yo, patibularios de sueño y mochila en mano, y allí, producto de la magia, aguardaba el transporte con su chofer simpático y el cuidador odioso, quizá porque serlo ayudaba a que lo obedeciéramos los pasajeros. Poco a poco se iba llenando de otros usuarios, a los que recogía por distintos rumbos de aquella ciudad interminable. La memoria no ha querido guardar testimonio del primer viaje, así como tampoco de las clases ini-

ciales. De pronto, en la memoria, ya soy un elemento habitual de ese mundo, al que pronto me adapté. Es fácil adaptarse a lo bueno. Allí, en ese mundo, tropecé con otros ángulos del exilio, no sólo aquellos exigüos del diminuto Perote. Por algo decir, los profesores eran españoles o españoles los recuerdo. Por algo agregar, la mayoría del alumnado era de origen hispano. La mayoría, que mexicanos también había, dándose con ello una combinación que en su brevedad algo explicaba de lo que exilio significa.

Allí, en ese colegio, descubrí que existía un deporte hartamente curioso llamado béisbol o, en fallida decisión de la academia, pelota base. Hartamente curioso porque los jugadores de un equipo haraganeaban mientras uno de ellos, garrote al hombro, intentaba pegarle a la bola que un enemigo lanzaba. Mientras éste lanzaba, sus compañeros holgazaneaban distribuidos por el campo, a la espera del milagroso garrotazo que enviara la pelota lo más lejos posible. Al parecer, para el equipo era cuestión de atraparla. Por herencia paterna mi deporte era el fútbol o, decisión académica ligeramente menos fallida, balompié. Que recuerde, nunca jugué éste en Perote, así que mis primeros intentos de dominar el balón con el pie ocurrieron en el Hispano-Mexicano. Este deporte y yo nos hicimos algo más que amigos. Tanto así que procuraba no dejarme en ridículo. Terminé por ser de los siempre elegidos para el encuentro en turno, ocurrido por ley a la hora del recreo. ¿Algún momento de gloria? Desde luego que no. ¿Algún momento de vergüenza? Desde luego que sí. Paso a narrarlo. Me llegó el balón, esquivé a varios jugadores del equipo contrario, quedé frente al portero, que salía a detenerme, lo dejé atrás y heme

ahí ante la inerme y amplia portería del enemigo. Lleno de confianza largué el cañonazo. El balón, por alguna razón que me es desconocida, decidió no convertir en gol tanto esfuerzo. El patio entero quedó en pasmo. Pasmo que se volvió enojo en varios compañeros, enojo que se transformó en algunos insultos dichos en voz baja, pero no tanto que no me llegaran. Al día siguiente hubo titubeos pero quedé elegido, aunque "Tú a la línea defensiva" fue la orden tajante. La acaté humildemente y, al menos en esa ocasión, ningún desastre produce.

La pasaba a gusto en el colegio. Más a gusto la pasaba en casa. Porque no era sólo el segundo piso, sino que todo comenzaba en el portón de entrada, enorme como para permitir el acceso a un carruaje tirado por caballos. El portón tenía una puerta, que era la de uso cotidiano. Lo recuerdo de un verde oscuro que, hoy me doy cuenta, me gustaba. Enseguida venía un patio, a cuyo fondo comenzaban las escaleras hacia el segundo piso. A la izquierda un sótano. El sótano totalmente inundado con un agua hedionda, en la cual flotaban trozos de madera y fragmentos de cartón casi podridos. "Por allí, ni acercarse", fue la severa orden paterna. En consecuencia, por allí nos acercamos mi hermana y yo en más de una ocasión, preguntándonos el porqué de la prohibición, dado que el lugar se prohibía a sí mismo. En un cierto momento, calzando botas de hule hasta la rodilla (no se me pregunte de dónde salieron), decidí internarme en los secretos de aquella cueva. Inútil esfuerzo: la peste fue insoportable y no quise completar mi aventura. Subiendo la escalera y a medio camino entre el patio y el primer piso estaba una habitación, siempre con

un candado a la puerta. Era la alacena del restaurante, aparte de que ocultaba ciertos atractivos, como la inexplicable presencia en un estante de dos proyectores de cine. Luego venía nuestra vivienda y sus muchos rincones. De uno de ellos, externo, partía una escalera de hierro forjado que desembocaba en la azotea. En ésta todo era amplitud excepto que al fondo, mirando a la calle, estaba un cuarto de servicio, asimismo de candado en la puerta. Nadie lo usaba, pues las empleadas se iban a su casa en concluyendo el trabajo. Allí, intrigantemente vacío, el cuarto parecía aguardar a que algo (le) sucediera.

Detallo la distribución de aquella vivienda porque para mi era, insistiré, un asombro. Venida mi familia de una cabaña en Santa Clara a una reducida habitación en Perote, con breve intermedio en una casa de medianas dimensiones, el restaurante era un prodigio de espacio. Y si todo mantenía el ritmo de crecimiento iniciado ¿qué impedía que el siguiente paso fuera una mansión, de esas que se veían en algunas películas mexicanas? Además, el restaurante estaba en una avenida de camellón en medio, situada en un barrio céntrico lleno de disfrutes, a su vez situado en una ciudad gigantesca y variada. La conocía muy parcialmente, por las vacaciones que en ella nos habíamos dado. Pero ahora la iría absorbiendo sin prisas, disfrutando cada descubrimiento, no importa cuan ligero. El simple trayecto en el autobús escolar me adelantaba la variedad de climas culturales que la componían. Por decir algo, que el transporte pasara del centro histórico a la colonia Roma (clase media alta) y desembocara en el Paseo de la Reforma a la altura de Las Lomas, donde, repetiré, estaba el colegio. Otro detalle importante: los cines. En la calle Bar-

celona, a unas cuantas manzanas del restaurante, estaba el *Parisiana*, cine de función doble. En él vi anunciado el *King Kong* (1933) de Schoedsack, que por aquellos años se me escapó y terminé viendo ya muy adolescente. Las fotos publicitarias lo hicieron atractivísimo de ver, pero las decisiones cinematográficas (y casi todas las demás) las tomaban mis padres que, por decir algo, preferían aburrirme con *Los siete niños de Egipto*.

Porel rumbo estaba otra sala, llamada *Alhambra*, y a una distancia nada insalvable San Juan de Letrán con su inacabable oferta de cines, siendo mi preferido de entre ellos el *Avenida*. ¿Mis razones? Sólo exhibía cortos, divididos en caricaturas (divertidas, en especial las de *Tom y Jerry*), comedias (divertidas, excepto por algunos resbalones de *Los Tres Chiflados*), noticieros (insostenibles porque hablaban de un mundo que no me interesaba, aunque existiera) y, momento culminante, el episodio en turno de la serie que estuviera proyectándose. Serie que daba pretexto para asistir al cine quince (ocasionalmente doce) semanas en cadena. Porque era indispensable enterarse de cómo se salvaba el héroe, quedado en situación peligrosa al término de cada entrega semanal. De cómo, pues nadie dudaba que saldría ileso de cada situación comprometida. Y concluido el episodio correspondiente, de vez en cuando, a lo largo de la semana de espera, idear soluciones al peligro en que el héroe había quedado y enorgullirse de la imaginación propia cuando se acertaba. Pero tergiverso un tanto las memorias y adelanto hechos que corresponden a otros años. Sí, mi madre nos llevó a esas funciones pero nunca quince semanas seguidas. Sí, mi padre nos llevó en una ocasión y no paraba de asegurar “Esto

ya lo vimos. Vámonos.” ¿Quién iba a replicarle? Justo es decirlo, pese a las quejas que exhalaba soportó la función entera.

Que yo recuerde, al *Metropolitano*, también por el rumbo, asistí una sola vez. Exhibían, tardíamente, *Las aventuras de Tom Sawyer*, imagino que la de Norman Taurog (1937). Habló de la cinta una compañera de estudios, llamada Alicia; lo hizo con tal entusiasmo, y frente a mis padres, que éstos decidieron comprobar la certeza de lo escuchado. “Nos vamos al cine”, fue el mandato de Federico el mayor algún fin de semana. Mi madre, mi hermana y yo obedecemos gozosos; Alicia se vino con nosotros, pues deseaba repetir la película. ¿Qué decir? Aquella de Tom era una infancia llena de momentos prodigiosos, de aventuras envidiables, incluso aquellas donde se subrayaba la presencia del villano encargado de crear miedo en mí. Por otro lado, aquella niñez campirana tenía algunas semejanzas (leves, desde luego) con la que meses atrás había dejado en Perote. De una manera humilde, la había imitado. ¿En qué derivó la experiencia? En mi lectura de la novela. Porque en la Hispano-Mexicana había una biblioteca, modesta pero apetecible. Sin graves trámites burocráticos, los alumnos podían llevarse libros a casa. No había yo abusado de aquella generosidad, que el fútbol, la exploración de la nueva casa y los paseos por la ciudad me tenían suficientemente ocupado, llevándose el resto del tiempo las dichas tareas escolares, que en complicidad con los maestros mis padres insistían en que cumpliera. Pero de algún modo me enteré de la existencia del libro en los fondos del colegio y decidí leerlo. Fue cuestión de dos o tres días, pues la novela me fascinó. ¿Surgió de aquí el ya continuo aprisionamiento que la lectura

ejerció en mí? Soy incapaz de certificarlo, pero hay muchas probabilidades de que así fuera.

El mundo, pues, había cambiado radicalmente. Iban a ocurrir en él otras modificaciones incluso más radicales, que acechaban burlonas mientras nos veían gozar el presente. Que iba a ser una delicia breve. Tal vez convenga dividirlo en zonas de actividad. Empiezo por la casa. Una habitación la ocupaba Gonzalo, otra mis padres, una tercera mi hermana Oliva y yo, quedando un cuarto vacío porque los muebles no alcanzaban para llenar los espacios disponibles. Los anteriores inquietos dejaron tan sólo aquello perteneciente al restaurante: un refrigerador para cervezas y refrescos, mesas y sillas y todo lo de la cocina. Hubo, en el primer comedor, un armario enorme y supongo que elegante, donde iban los cubiertos, la vajilla y el cajón del dinero. Desapareció con los antiguos dueños, sustituyéndolo una humilde mesa artesanal de cajones escuetos. Tan escuetos que el primer día mi padre tiró del que guardaba el dinero, para darle cambio a unos clientes, y lo sacó de sus soportes, viniéndose por el suelo billetes y monedas. Gran estruendo. Salí de la cocina para ver qué lo había ocasionado: de cuclillas en el suelo mi padre recogía el dinero regado, alguna que otra sonrisa burlona llegándole desde las mesas. Sin mucho pensarlo me puse asimismo a la recogida y pronto el desaguisado quedaba resuelto. De mi padre me vino una mirada amable y, casi enseguida, me puso una caricia en la mejilla. Hondo placer para mí, desacostumbrado como estaba a tales expresiones por parte de él. ¿Me vendrá de tal escasez el gusto por recibir las y darlas cuando tal ocurre?

Dos o tres días más tarde un nuevo y enorme armario cobijaba cubiertos, vajilla y dinero. En cuanto a las tareas, Lola se encargaba de la cocinada, María del lavado de trastes, Petra y mi padre de servir las mesas y no recuerdo cuáles eran los menesteres de mi madre. Que no estaba inactiva es seguro, pues nunca fue mujer de ocios, fuera de aquellos verdaderamente indispensables, que fueron acrecentando su tiempo según mi madre envejecía. Cuando Olivina y yo nos levantábamos para ir al colegio la ropa del día aguardaba impoluta sobre una silla, el desayuno igualmente listo y el autobús escolar a la entrada del edificio. Tomábamos las mochilas, dentro de las cuales iban los bocadillos para el recreo, y partíamos. El mundo parecía creer en la perfección, excepto por detalles. Como el que el autobús nos recordara su presencia con el claxon. Mi madre terminaba de peinar a Olivina. "Baja y diles que enseguida llega tu hermana; llévate su mochila". Veloz recorría el pasillo, la escalera, el patio frontal y llegaba al zaguán. El conductor y el vigilante me ordenaban que subiera. Yo, acongojado, miraba hacia arriba y ni asomos de la pequeña. "Que te subas". ¿Iban a dejarme si no lo hacía? Pánico absoluto. "¿No te estoy diciendo que te subas?" Nueva mirada hacia la escalera. Cero hermana. Bueno, pues a trepar al autobús. Pero un momento: ¿y la mochila de la pequeña? ¿Iba a cargarla toda la mañana? La solución fue fácil: tirarla tras la hoja de la puerta. Aliviado, lo hice y monté en el vehículo. Que no arrancó. ¿Y entonces la prisa? Aparece mi hermana, se pone en marcha el transporte y Olivina me pide su mochila. Nadie presta atención. En voz muy baja me explico con la

pequeña. Había mucha lógica en mi explicación ¿no? Y sin embargo, todos los presentes me miraron con asombro y hubo risitas de burla.

Hora de comer. El autobús escolar nos deja en casa. Mi hermana y yo miramos tras la puerta: nada. Lento, muy lento, subo la escalera. Llego donde mis padres. Ninguna atención me prestan, ocupados en atender a la clientela. Aliviado, busco mi recámara. Olivina ya está en ella, ocupada en algo propio de su edad. Sobre la cama, su mochila. Respiro aliviado: el mundo es misericordioso. Nos llaman, nos dan de comer, hago la tarea y estoy por entretenerme con algo que valga la pena cuando vuelven a llamarnos. El restaurante ha claudicado hasta la mañana siguiente. Mis padres, de pie en medio de la habitación vacía, aguardan. “Explícate”, ordena la voz severa de mi padre. Fácil: doy la versión oficial de los hechos. “Pero hay que ser tonto”, replica la voz severa de mi padre. Agacho la cabeza. “Que no se vuelva a repetir”, ordena la voz casi severa de mi padre. A continuación “¿ya hicieron la tarea?” interroga la voz neutra de mi progenitor. Asentimientos. “Pues a jugar”, concede la voz amable de mi padre.

Por esas épocas decidí enfermarme, interesado en ver qué pasaba. Lo pagué caro: el médico dictaminó anginas, inyecciones y varios días de cama absoluta. Tenía yo fiebre y pesadillas. No recuerdo el contenido de éstas, pero me llenaban de miedo. Tras el dolor venido de la primera inyección, decidí quedarme con la fiebre y las pesadillas, mas los adultos no me hicieron caso. Del mal el menos: era un solo piquete al día. O eso me aseguran los recuerdos. Ya convaleciente, una sorpresa muy agradable: mi padre nos había comprado *El libro de oro de los niños*. Seis to-

mos con pasta dura de color azul y letras en dorado, que me acompañaron por años. La hojeada inicial fue un deleite y leerlo se me transformó en vicio. Allí mi primer contacto con la cultura griega, con la romana y con la hebrea. Me atraían, sobre todo, las aventuras de los héroes griegos. Y Hércules estaba entre mis preferidos. Ése sí que tuvo una infancia movidita, envidiaba yo. Por fin me curé, quedando listo para volver a la desobediencia.

Lo hice sin darme cuenta, lo cual a ojos paternos nada disculpaba. En el Hispano-Mexicano me hice de varios amigos: Mario, Juan, José y otro al que llamaré Ricardo porque sólo recuerdo que su nombre comenzaba con R. Vivía por la zona del monumento a la Revolución y aparte de las horas pasadas juntos en la escuela nos visitábamos. En una de las visitas a mi casa preguntó qué teníamos en la azotea. Lo miré con cierto estupor: “Nosé”, fue mi respuesta. “¿Cómo no sé?” En su voz había un reproche que yo no alcanzaba a comprender. Vamos a explorarla, propuso. Era el invitado y no se podía ser descortés con él. Fuimos. Estuvo viendo el desolado paisaje de aquella zona. En sus ojos había desconsuelo. Ya por irnos “¿quién vive ahí?” preguntó. Ahí era el cuarto de servicio. Nadie. “¿Y si lo exploramos?” El candado se opuso. Mas Ricardo descubrió que una ventana daba hacia la calle, que tenía un vidrio roto que permitiría abrirla siempre y cuando transitáramos metro y medio de barda hasta llegar al alféizar. Vamos. La invitación no me atrajo, pues la barda no era muy gruesa y daba poco espacio para caminar sobre ella. Vamos. Con esta segunda invitación Ricardo ya estaba en movimiento: de pie sobre la barda, la espalda pegada al muro del cuarto, lentamente se fue acercando a la ventana.

Ya junto a ella, metió la mano por la rotura del vidrio y abrió la hoja. Que se abría hacia afuera, en dirección a la calle, impidiendo con ello el paso.

Me pusieron una mano sobre el hombro. Sobresaltado, me volví hacia el dueño de la misma: mi padre, que con el índice derecho sobre los labios me pedía silencio. No era con enojo y sí por algo que hoy califico de preocupación. Acostumbrado a la obediencia, obedecí. Mi padre se acercó al muro, calmado pidió a Ricardo que le diera la mano, la tomó y puso al visitante en terrenos salvos. Mi amigo había caminado por un reborde de veinte centímetros de ancho sin ninguna defensa, de modo que cualquier tropiezo lo habría lanzado a la calle, suficientes metros abajo para no haberlo contado. Con la misma calma mi padre ordenó: "Síganme". En fila india llegamos al comedor. Mis predicciones fallaron: nada dijo mi padre. Cuando Ricardo se fue (¿lo recogieron sus familiares?) vino el castigo, pero expresado en tonos moderados: la azotea me quedaba prohibida a partir de esa tarde. Lo moderado del tono, pienso hoy, derivaba del susto que debió llevarse mi padre al ver a Ricardo en un peligro bastante grave. Al día siguiente pregunté al amigo qué consecuencias había tenido la aventura. Ninguna. "¿No te regañaron?" "No". Vaya, ni siquiera se había hecho mención del suceso. Qué envidia de padre tiene este cuate, habré pensado. También cabe la posibilidad de que la información no le hubiera llegado al padre de Ricardo. Pero era obvio que mi amigo estaba frustrado, pues el misterio del cuarto seguía vigente. "La próxima vez no se nos escapa", afirmó. A saberse porqué, nunca se dio la ocasión.

Y eso que volví a la azotea. Con una de las sirvientas, que estuvo tendiendo ropa

al sol mientras yo examinaba la puerta del cuarto, preguntándome si habría algo en el interior. Ya acabé, vámonos. El misterio seguía en pie. No así la prohibición. Al menos tal deduje viendo que se me permitía acompañar a la muchacha. Portanto, un día cualquiera tomé cuaderno y lápiz, subí a la azotea, me acomodé en el extremo opuesto del cuarto y estuve, quiero imaginar, jugando. Por aquel entonces me había inventado el siguiente entretenimiento: trazaba yo dos islas de igual tamaño en extremos opuestos de la hoja. Con la mano derecha imitaba yo un avión que dejaba caer el lápiz de punta sobre una de las islas primero, sobre la otra a continuación. Si el lápiz daba en el mar, cero consecuencias; si caía sobre una de las islas, sombreaba yo un circulito. La primera isla en quedar cubierta de circulitos perdía la guerra. El paso del avión venía acompañado por sonidos guturales que imitaban el, en mi opinión, ruido del motor. Los aviones eran biplanos y sólo llevaban piloto. Seguramente los copié de alguna película. En aquella ocasión ambas islas se salvaron. Apenas unas cuantas bombas lanzadas y la voz de mi padre: "¿qué haces aquí?" Lo miré sin temor y luego miré el cuaderno, para mí era obvio. ¿No debiera serlo para mi padre? "¿No se te prohibió subir a la azotea?"

Quedé perplejo. ¿Y la invitación de la sirvienta entonces? ¿Un engaño? ¿Una trampa? ¿Un olvido? Confuso, me refugié en una de mis defensas entonces más habituales: el silencio. Que no vuelva a ocurrir, agregó mi padre y descendimos a las partes civilizadas de la vivienda. Allí acabó todo, lo cual no dejó de sorprenderme. Porque mi padre era hombre de castigos corporales y, sin embargo, en aquella etapa lo recuerdo tranquilo, esperanzado tal

vez de que el negocio consiguiera prosperar. Pero también lo recuerdo afanoso de que todo saliera bien: iba al mercado por las mañanas; entraba y salía de la cocina, vigilando la marcha del cocinado; servía las mesas, sacando provecho de lo aprendido en Perote; cerraba el día de trabajo recogiendo trastes, manteles. ¿Cenaban él y mi madre contando los ingresos del día? Ni mi hermana ni yo nos preocupábamos por tales minucias: nuestra creencia era que todo negocio, por el simple hecho de serlo, prosperaba. De otro modo ¿para qué meterse en él?

Lo curioso es que en ese maremagno cotidiano guardo escasos recuerdos de mi madre trabajando. Curioso porque mi madre tenía mayor peso que mi padre en la vida de sus hijos. ¿La ropa limpia? Mi madre. ¿El bocadillo para la escuela? Mi madre. ¿La comida? Mi madre. ¿La cena? Mi madre. ¿La revisión de nuestras tareas? Ni mi madre ni mi padre. Por cierto que la cena solía componerse de un tazón de hojuelas de maíz, según se las llamaba entonces. Me encantaban. Sin embargo, no hay en mí memoria de lo que comía en aquellos años. Los primeros recuerdos en este campo se formaron cuando entraba en la adolescencia, lo cual significa que durante la infancia no me importó mayormente la comida. Era, seguramente, un mero trámite que cumplir tres veces al día. Como el baño, para volver a la presencia de mi madre. Sucedió cada noche. La tina hasta una tercera parte llena de agua sabrosa, en la cual nos metíamos mi hermana y yo con gusto. Venía el enjabonado y enjuagado de uno, que se ponía a jugar mientras venía el enjabonado y enjuagado del otro, para terminar con el secado de ambos. Excepto que en una ocasión mi madre estuvo mirándome

y “¿quieres enjabonarte tú?” me preguntó. Acepté encantado, lo que supuse un juego, aunque seguramente era el mundo advirtiéndome que se me consideraba capaz ya de ciertas responsabilidades.

El cuarto de baño era motivo de otra diversión. Sucedió que el retrete (y también el lavamanos) se encontraba situado a la derecha de la tina, para uso de los clientes. Uno de estos, llamado Quintana (¿tal vez Quintero?), solía ocuparlo después de comer. En cuanto lo veíamos entrar, mi hermana y yo nos acercábamos al sacro recinto. Teníamos que esperar poco: del baño llegaban a nosotros una serie de cañonazos que nos hacían retroceder con prisa y llenos de carcajadas. En mi vida he escuchado flatulencias de tal calibre. ¿El causante de ellas? Salía tranquilo como si nada hubiera ocurrido. No han faltado en mi vida individuos con igual capacidad para el disimulo. Por tanto, la casa nueva era un lugar lleno de sorpresas mayoritariamente divertidas. Tengo la memoria rebotante de pequeñísimas aventuras o por lo menos acontecimientos en ella sucedidos. Sería poco prudente el intentar contarlos todos. Basten algunos ejemplos. En el colegio se empecinaban en creer cuan bondadoso era el influjo de las tareas. Por lo tanto, éstas abundaban, sobre todo el viernes. Uno de tales días cierta suavidad se impuso al maestro, quien nos informó de la obligación de entregarle el lunes un dibujo sobre cualquier tema que nos fuera simpático. Dibujar no me repelía. Seguramente heredé de mi padre algún gen propiciatorio de esa actividad. Entonces el viernes mismo o a más tardar el sábado me puse a cumplir la gentil obligación. Recuerdo que usé lápices de colores, recuerdo que la pasé muy bien y que puse el dibujo terminado en algún

punto del comedor, donde no pudiera extraviarse. Ya acostado, llegó a mí la voz de algún huésped en diálogo con mi padre. Reconstruyo lo escuchado: "Oye, Federico, y esto ¿qué es?" "Un dibujo de mi pequeño, creo que es su tarea". "Pues oye tú, está muy bien". La voz orgullosa de mi padre: "¿Verdad que sí?" Me gustaría haber conservado memoria de lo representado en aquel cuaderno escolar.

Escribí huésped porque para entonces la aventura (ésta sí mayor y desdichada) del restaurante había terminado. Para ganarse la vida, mis padres lo habían vuelto casa de huéspedes, todos ellos españoles del exilio. Por tanto, las mesas habían quedado arrinconadas en una de las habitaciones, la segunda a partir de la cocina. En ella se amontonaron en dos niveles las mesas y las sillas ahora inútiles, cuya presencia seguramente recordaba a mi padre el fracaso sufrido. Para mi hermana Oliva y para mí tenían otro significado: el de haber creado un laberinto propicio a juegos muy imaginativos. He aquí uno que repetimos en varias ocasiones: mi hermana conservaba este papel, el de hermana, según el cual salía de paseo, se extraviaba en un bosque y la perseguía cualquier cuadrúpedo peligroso. Cuando ya estaba muy hundida en las oscuridades de aquel sitio gritaba pidiendo auxilio. Oír la voz e ir al rescate era todo uno en mí. Al cabo de un cierto número de repeticiones mi hermana pedía un cambio: ser ella la heroína al rescate. Me negaba yo con una razón irrefutable: en los cuentos y leyendas que conocía siempre era varón el héroe. Alejada de tales imposiciones, Olivina insistía en sus derechos, que nunca le reconocí. ¿Adónde iría el mundo con tales cambios? Al desastre seguro.

Otra anécdota. Uno de los huéspedes (llamado Baus) toma el sol en la azotea. Para ello, se ha puesto en traje de baño y lee una revista tumbado sobre una manta. Aparezco yo, por lo visto ya en el olvido la prohibición ideada por mi padre. Me siento junto a aquel hombre. Simula que no me ve. Aguardo. Nada. Aguardo, insistente. Nada, excepto el paso de una hoja, que deja abierta a mi curiosidad un artículo nuevo. "¿Qué es eso?" pregunto con asombro. "Tatuajes" me informa el lector. "¿Y eso qué es?" Me llega una explicación ligera, que me toma algunos minutos absorber. Lo consigo y quedo apabullado. Me asombra que la gente opte por adornos así de indelebles. El hombre enriquece su explicación: hay tatuajes que son meramente un adorno y los hay que responden a obligaciones religiosas. Entonces mis padres no tendrán tatuajes del segundo tipo. "Anda, y yo tampoco. Pero se me ocurre que tatuarte un bigote vendría bien. Te harías hombrequito antes de haber crecido." La idea me entusiasma. Pregunto qué se necesita. "Una botella de tinta china y una aguja." Me levanto y emprendo carrera en busca de mi madre, que siempre tiene lo que se necesita o sabe conseguirlo. "Pero para. ¿Adónde vas?" Informo. "Pero ¿no te enteraste de que era una broma?" Pues no. ¿Por qué iba a pensarlo una broma, sobre todo dada la seriedad con que me hablaron? Decido no darle más compañía al camarada y busco otras ocupaciones.

En lo que toca a la escuela, fue la primera ocasión en que tuve a mi alrededor exilio en abundancia: alumnos y maestros eran en su mayoría de origen español. Muchos clientes de papá también presumían de su origen ibero. Vuelvo al colegio. Durante un recreo José Giral está recogien-

do tierra en una botella con ayuda de un imán. Le pregunto la razón de aquello. “No es tierra”, me aclara: “es metal. Voy a recoger lo suficiente para hacerme un anillo”. Y se desinteresa de mí. Bueno, pues a buscar otra compañía y la encuentro en alguien de mi edad llamado Mario. Nos descubrimos vecinos, pues él vive en la misma avenida que yo. La amistad se fortalece. Durante el regreso a casa jugamos ahorcados en el camión de escuela y si estamos en un periodo de vacaciones o el fin de semana alternamos visitas. Él gusta de venir al restaurante porque tiene dos pisos, porque tiene azotea y porque no hay papás que lo vigilen. En cambio su departamento es pequeño y su pequeñez impide cierto tipo de juegos. Lo usual es que, sentados a la mesa del comedor, nos entretengamos con un mecano o dibujando o contándonos películas. Esto del cine lo tengo metido en lo más profundo de mis gustos. Pues bien, y como ya lo dije en ocasión anterior, seguía prefiriendo el cine estadounidense porque lo sabía más capaz de entender mis gustos. Sí señor, mejor John Wayne que Pedro Armendáriz, aunque éste no se defendía mal cuando el filme era de charros e incluso Sara García resultaba simpática en su papel de abuela malhablada.

El restaurante frenaba las idas al cine y aquí en la capital no había Matilde que nos acompañara para cuidarnos y mis padres, desde luego, eran prisioneros de su negocio. Por ejemplo, el que mi padre tuviera que ir al mercado muy temprano por la mañana. ¿Mi padre y un mercado? Deshace cualquier posibilidad de explicación lógica. Y sin embargo, al mercado iba mi padre. Y una de las veces (¿sólo una?) me llevó a remolque, pues eso de lidiar con marchantas no entraba en mi concepto de una existencia aventurera.

Vestía mi padre aquella mañana un suéter que combinaba dos tonos de café. Lo menciono porque fue una de las escasas ocasiones en que lo recuerdo sin saco y camisa encorbatada. Lo vi comprar todo lo indispensable y llevarlo en dos bolsas al restaurante, donde lo comprado poco a poco se transformaba en comida. ¿Es el momento de introducir aquí el desastre económico que el negocio resultó para mis padres en esa época o estiro un poco más la descripción del vivir cotidiano que teníamos antes de la abolladura?

Regreso a los buenos momentos. Por ejemplo, la semana que pasé en cama prisionero de unas anginas respaldadas por bastante fiebre. ¿Fiebre y buenos momentos? Explícate, Federico. Me explico: ¿no es agradable quedarse en la cama mientras la hermana debe cumplirle a la escuela? Claro que sí. ¿No es agradable que la madre preste más atención de la usual al hijo? Claro que sí. Pero lo realmente importante se da de otra manera: lo he contado ya, el que mi padre aparezca un día con un paquete en los brazos. Lo pone sobre la cama y me ordena que lo abra. Intuyendo algo placentero, por una vez obedezco sin enojos. Me encuentro, ya lo dije, con una colección de seis libros, los seis bastante gruesos, cuyo título es *El libro de oro de los niños*. Y en verdad que resultó un tesoro. Lo fui leyendo poco a poco, repetí muchas veces la lectura, en especial de las partes que más me gustaban. Sentí enorme predilección por la mitología griega, y no pude negarle primacía a Hércules. Eso de que venciera a mano desnuda a dos serpientes que lo visitaron en su cuna era de no creérselo y, sin embargo, me lo creía.

Pero la enfermedad decidió rendirse ante el acoso de medicinas y descansos

ideado por un médico, médico del exilio, claro está. Y un buen día volví al autobús escolar e, inevitablemente, al colegio. Nadie me preguntó nada respecto a mi ausencia. Cuánto tiempo pasé en aquel instituto me es difícil precisarlo. Estuve en tres salones distintos y con tres maestros diferentes. ¿Significa esto tres años de Hispano-Mexicano? Si a la capital llegué en 1946 y a Veracruz partí el 49, todo parece encajar. Fueron años que, en tanto a escuelas se refiere, transcurrieron muy agradablemente, no obstante la presencia de algún incidente negativo, ocurrido para informarme que la perfección no existe. Estaba el fútbol, celebrado durante el recreo en el segundo patio de la escuela. El béisbol (sí, sí, lo había en aquella academia) lo jugaban en el patio frontero, que daba a una avenida. Por entonces no sabía que la pelota base se iba a entrometer en mis gustos, sobre todo en octubre de cada año, cuando la terminación de la liga norteamericana. Pero en el momento que relato me asombraba que un deporte tan estático atrajera los gustos de quienes lo jugaban. Poco sospechaba que los seguidores del béisbol eran incapaces de entender porque era divertido pasársela corriendo tras un balón. Eso sí, no hubo desencuentros entre ambas facciones porque se respetaban celosamente los límites geográficos.

El colegio era mixto, así que había ocasión de echarle una miradita a las compañeras, más por la curiosidad de examinar sus maneras de hablar y de comportarse que por razones estéticas y no digamos eróticas. Pero aquí entran las excepciones. Había una niña llamada Ruth que era (eso lo supuse mucho después) de origen norteamericano o inglés. Subía al

autobús en una calle elegante de un barrio elegante que hoy me resultan imposibles de precisar. Iba a la sección femenina del transporte, ocupaba el lugar vacío más próximo a la puerta y ponía la mirada en la ventanilla, de donde no la separaba hasta llegar al colegio. Esa conducta la hacía merecedora de mi interés ocasional, ya que las pláticas masculinas me interesaban mucho más que las trenzas rubias de una chiquilla. En ese ocasional desvío de mi interés los ojos de Ruth decidieron engancharse a los míos e interrogarlos: la condiscípula levantó las cejas, como solicitándome alguna explicación de algo que se me escapaba. No teniéndola, volví al mundo masculino. Seguro de haber derrotado a Ruth, pasé rápidamente la mirada por su zona y los ojos de la chica me dijeron aquí seguimos. Habían enriquecido su presencia con una leve sonrisa de la dueña. Aquellas maniobras silenciosas me estropearon la tranquilidad por un rato, pues ¿cómo actuar frente a tal desparramo? Lo curioso es que tales encuentros sólo se daban en el autobús, seguramente porque la chica y yo transitábamos por grupos distintos.

En el mismo grupo que yo, estaba Dolores. Lo único que recuerdo de ella es que tenía un muslo derecho muy cálido. O lo tuvo la única vez en que dicho muslo y mi mano cayeron en un roce accidental. Procuré que el accidente se repitiera sin conseguirlo nunca y mi profunda amistad con la chica no pasó de lo aquí narrado. Silvia es el tercer personaje femenino en los leves incidentes de la escuela. Silvia no utilizaba el autobús escolar y vestía faldas y vestidos muy cortos, tanto que cualquier movimiento brusco de la dueña permitía el desacato de verle los calzones.

Silvia era lo que entonces se llamaba un marimacho. No había ente masculino, excepto tal vez los maestros, que la inhibiera. Lo demostró un recreo. Miraba la distribución de alumnos en dos equipos futboleros y de pronto se acercó a los mandamases de cada grupo. "Quiero jugar." Asombro. Miradas de incredulidad tanto en los hombres como en las mujeres. "De delantera." El asombro se iba transformando en enojo. "¿A qué equipo me voy?" Vino la hecatombe, que fue expresada de distintas maneras por la creciente población que atendía al asunto. Silvia, tranquila, como si nada de aquello la tocara. "Vete con las niñas" mandó uno de los capitanes.

Era un buen consejo. En el colegio los recreos se dividían en tres campos. El exclusivo de los chicos (fútbol y béisbol), los mixtos (roña, escondidillas, encantados) y los femeninos (sepa dios en qué consistían). Una silenciosa ley nos forzaba al cumplimiento de estas imposiciones, no violables incluso para los maestros. De los maestros que tuve recuerdo tres. Han quedado en la memoria a causa de un incidente ocurrido en sus clases. Voy al suceso de menores consecuencias. Sentados en torno a la mesa que nos tocaba (era, no sé porqué, un salón sin pupitres) unos cinco muchachos. A su escritorio, la maestra. Bastante joven y de muy buen trato. "¿Ya supieron?" fue la pregunta que inició el revuelo. La hizo uno de nosotros con cara de pillería. "¿Saber qué?" fue la pregunta derivada de la anterior. Un silencio breve para elevar la curiosidad circundante y entonces: el cara de pillo, "ayer descubrieron a la profe en el armario de los libros" y otra pausa, ésta de mayor tensión. El "¿y?", vino de cualquiera de

nosotros. "Estaba haciendo el amor con el profesor..." y no es prudencia sino olvido lo que me impide dar nombres aquí. No muy enterado de lo que hacer el amor significaba realmente, puse gesto de asombro y casi al unísono con los otros miré a la heroína de la anécdota. Era guapa y esto hacía comprensible lo sucedido. Porque se daba por hecho que si lo informaba un condiscípulo era necesariamente cierto. Por tanto, comenzamos a mirar con asombro a la protagonista de aquella novela.

Ella también nos miraba. "A ver, Federico, ¿qué han estado murmurando? ¿Cuál es el motivo de tanta inquietud?" Le expliqué: "hablábamos de lo interesante que está la lección de hoy". "No me digan. ¿Y puedo saber cuál es el tema que vamos a estudiar?" Buena pregunta, para la cual no tenía respuesta. Mi actitud pedía ayuda a gritos silenciosos y el creador de esta incómoda circunstancia vino al rescate: "Íbamos a estudiar mamíferos." No "los" mamíferos, sino mamíferos. La maestra sonrió: "Y para eso, abran su libro en la página tal" y la calma volvió a mi espíritu. Al menos por ese día. En cuanto a "los" mamíferos, le tocó turno al lince, con quien en esa clase intimé para luego muy circunstancialmente tropezármelo en los años que llevo vividos.

El segundo tropezón fue un tanto más duro. El profesor en turno dictaba algún texto para él de honda sabiduría y, mientras dictaba tal sabiduría, se paseaba por el salón, como si quisiera distribuir su voz con exacto alcance para todos. En uno de sus paseos echó una miradita a mi cuaderno, detuvo el buen caminar de su barítone exposición para irse con toda prisa hasta el pizarrón. "¿Sabéis lo que

este inútil ha escrito?" Un lógico gesto de negación vino de los compañeros. "Vía-je con b y no con v" y la escribió con mi triste error, su mirada un derrame de consternación sobre los alumnos. De lo que el profesor no se enteró es que una buena parte del grupo estaba de mi parte, pues también escribían esa palabra y otras más con gran descuido. Quizá si el ofensivo maestro hubiera dedicado más tiempo a una enseñanza verdadera yo no habría caído en esa falta de ortografía. Quizás.

Peor la tuve con el tercer maestro. Era una clase de estética en la que se daban muchas actividades de contemplación. El maestro solía pegar en el pizarrón la reproducción de un edificio, algún paisaje o un cuadro y nos hablaba de aspectos un tanto difíciles de seguir pero interesantes. La clase a la que me refiero estuvo dedicada a que dibujáramos algún paisaje, actividad que no me pareció del todo inútil. Insistiré: ¿los genes de mi padre trabajando en mí? Casi por terminar la clase di por concluida la tarea. Moderadamente orgulloso llevé el resultado donde el maestro: a su escritorio, del cual se iba alejando un condiscípulo. Antes de que terminaran los desplazamientos el maestro se puso de pie y nos informó con voz estentórea "Ésta sí que es una obra digna de alabo" y sacudía en el aire el dibujo que le entregara el afortunado colega unos momentos antes. Llegó a su pupitre con un gesto de incredulidad mientras yo llegaba donde el maestro, mi orgullo ya desinflado de antemano. Tras volver al escritorio el dibujo tan elogiado tomó el mío y estuvo mirándolo digamos que con cierta cortesía. "¿Esto es un árbol?" "Pues claro", quise contestar mas no me atreví. "No se parece mucho a los que conozco". "No

conocerá muchos", dije para mí. "Tarea para la próxima clase, ponerse frente a un árbol real y copiarlo tal como es. ¿Entendiste? Tal como es."

Descubrí bastante tiempo después que no toda imitación precisa necesariamente revela el ser verdadero de lo copiado. Pero este es un pensamiento que pertenece a etapas posteriores. Lo que entonces me preocupaba era cuál de los árboles reales elegir, para no equivocarme una segunda vez. Iba de regreso a mi pupitre cuando el maestro lanzó un grito de agonía: "¿Pero qué has hecho, pedazo de bárbaro?" Su mirada no permitía equivocaciones: la tenía clavada en mí con precisión de fusilero. "Ven." Obedecí, claro. "Mira." Miré, claro. "A ver cómo lo resuelves." De algún modo misterioso, de mi persona se había desprendido una gota de tinta china y había caído sobre el dibujo minutos atrás tan elogiado y, claro, le había quitado su perfección. El maestro llamó al creador de aquel dibujo y estuvieron bastante tiempo intentando un regreso a la belleza anterior. Muchos del grupo sacudieron con reproche la cabeza y fui el villano irredimible por el resto del tiempo que duró la clase. Justo es informarlo, la clase siguiente todo lo relacionado con el incidente estaba olvidado.

El tiempo que pasé en el Hispano-Mexicano fue placentero, pese a situaciones como las arriba descritas. Recuerdo con gusto una serie de actividades complementarias de las propiamente académicas, como fueron las clases de gimnasia. La escuela era un edificio de dos pisos, de cuyo vestíbulo arrancaba una escalera que (¿estaré recordando bien?) se dividía en dos tramos, cada uno de los cuales desembocaba en un extremo de la construcción.

Tal cual imitando a los edificios de algunas películas mexicanas de los cuarenta. El segundo piso tenía una terraza y la terraza era el salón de clase para la gimnasia antes mencionada, muy basamentada en la calistenia. A la hora señalada por el horario entrábamos en aquel espacio donde el maestro, pese a sus años (que no eran muchos, en realidad, excepto si vistos desde mi edad), nos guiaba con el ejemplo de sus movimientos corporales. Al parecer uno de los propósitos de la materia consistía en que hiciéramos los ejercicios al unísono, aunque por otro lado tal uniformidad pudiera brotar de modo natural porque simplemente obedecíamos la pauta impuesta por el maestro.

Esto me lleva a pensar en la relación colegio-deporte que cada escuela determinó en mi experiencia. Porque en el colegio Cervantes (en Veracruz) sólo una vez hubo dedicación al movimiento corporal: un encuentro beisbolero entre dos equipos creados minutos antes de comenzar el juego. Fue la vez primera en que me dediqué al béisbol, limitándose mi actividad a fallar con el bate de modo consistente. En cuanto a la secundaria, la número 7 (en el D.F., claro) no tenía instalaciones que permitieran cumplir con la materia llamada "Deporte". Por tanto, la teoría era que cada martes por la tarde nos reuniríamos en el parque de Buenavista, que sí las tenía. El martes inaugural hubo alumnos suficientes como para repartirlos en dos equipos de fútbol y otros dos de jockey sobre ruedas. No que esta variante deportiva impusiera su atractivo sobre el alumnado, sino que la pista existente existía para cumplir con ese deporte. Nos reunimos con el maestro, nos dividió en cuatro equipos, nos dijo "que ganen los

mejores" y se fue. Los de los cuatro equipos a que nos asignaron nos miramos con asombro, hasta que uno de los alumnos propuso: si ya estamos aquí, pues aprovechemos. Y aprovechamos. El maestro, desde luego, jamás volvió a presentarse y los que perseveramos en asistir lo hicimos por gusto propio. Como las circunstancias familiares me llevaron a una secundaria nocturna (la número 8) en el segundo año, escuela y deporte quedaron separados definitivamente.

La estancia en el Hispano-Mexicano fue breve. No acierto a definir con precisión de cuanto en términos de tiempo, pero calculo que fue por lo menos de dos años. Esto me permitió conocer el exilio desde una perspectiva nueva, pues me vi acompañado de personas que, cada una de ellas a su manera, lo habían sufrido. No que habláramos de él cada uno de nuestros días, pero sí lo teníamos como silencioso respaldo de ciertas conductas que mostrábamos al entorno. ¿Fue allí donde se fortaleció mi idea de exilio? Sí en el sentido de confirmarme exiliado; no porque los dos (es decir, yo y el exilio) nos ajustamos a las exigencias del tiempo. Dicho de otra manera, según yo acumulaba años y según el exilio envejecía el modo de mirarlo fue cambiando. Si he de resumir la situación, se me fue volviendo una nostalgia interna que cada vez tenía menos espacio en las actividades cotidianas. En cuanto al entorno, sospecho que fue transformando lo ocurrido en mero suceso histórico, que es una de sus tareas.

Pero en aquellos años aún tenía el exilio presencia sólida en lo cotidiano. Todavía se creía posible un cambio político en España y todavía funcionaban en el D.F.

los centros de reunión. Mis padres iban, según recuerdo, al del Partido Comunista (en la calle Morelos) y si no comunista sí muy de izquierda. ¿Qué hacían los asistentes? Comentaban la situación política del mundo mientras cumplían el trasiego de café. Mi hermana y yo obedecíamos vigorosamente la obligación de aburrirnos, bien que procuráramos aligerarla jugando con el ajedrez que allí había. Desde luego, nada sabíamos mi hermana y yo del juego practicado por los adultos, que escapaba a nuestras capacidades lúdicas, sino otro cuya invención nos pertenecía a mi hermana y a mí, que consistía en una simplificación atroz del juego verdadero. En una de esas ocasiones alguien a nuestro lado exclamó: "¡Pero qué estáis haciendo!", pregunta a mi ver innecesaria dado lo ocurrido en aquel tablero. Recuerdo que mi padre solicitó clemencia para sus hijos y a éstos explicó las complicadas reglas del ajedrez verdadero, aquel practicado por la gente madura. Explicación inútil, desde luego. Tardé años en comprender los vericuetos del ajedrez, pero una vez desentrañados quedé fascinado por ellos. En nuestra etapa de novios, Carmen y yo frecuentábamos el juego, sin más excusa que el gustar de él.

Allí mismo, en ese centro de reuniones, una tarde descubrí en la mesa de la cocina un trío de carritos de plástico (si es que era plástico), uno de los cuales me fascinó por el simple hecho de ser un auto normal pero de los elegantes. Por difícil que sea creerlo, a mi vez yo llevaba en un bolsillo del pantalón un par de autos, uno de los cuales (de carreras) me disgustaba porque no le veía utilidad al deporte para el que se lo usaba. En un momento dado la cocina quedó vacía de gente por unos instantes, que aproveché para hacerme

del automóvil. Ya a punto de irme a casa algo me detuvo: el que descubrieran el robo, indagaran lo sucedido y viniera el castigo correspondiente. Pero a la vez no quería devolver lo birlado. De pronto la solución (tan sencilla) me vino a la cabeza: dejé el auto de carreras en la mesa, acompañando a los otros dos, y problema resuelto. Ya adulto he procurado reconstruir lo que en ese lugar se hablaba, pero me ha sido imposible, excepto que los temas casi siempre eran políticos, bien que de naturaleza más calmada que los de años atrás. Seguramente lo encontraba tan aburrido que no le presté atención.

Por entonces la vida consistía en ir al colegio de lunes a viernes y al cine bien el sábado, bien el domingo. Con menos frecuencia ocurría el visitar a un compañero de la escuela. Por ejemplo Juan, que vivía en la calle Barcelona; y Mario, cuyo domicilio estaba en Arcos de Belén. El padre de Mario tenía una fascinante mano derecha. Había recibido en ella un balazo (supongo que durante la Guerra Civil) que se la inutilizó de por vida. La fascinación venía de que el verla ponía en mí el recuerdo de algunas películas de terror, las cuales parecían adquirir más consistencia y más lógica con el apoyo recibido de lo cotidiano. Con Mario y con Juan la llevé muy bien. Del resto de los condiscípulos recuerdo algún rostro o alguna anécdota. Si repaso los años de escuela, resulta que en todas las etapas sucede lo mismo, excepto por aquellos pasados en la universidad. Cuestión es de preguntarse la razón de tales olvidos. ¿Será que la presencia de esas personas nada importante trajo a mi experiencia? ¿Entonces las flatulencias de Quintana sí dejaron marca en mi formación? De haber ocurrido así ¿cuál sería tal marca?

Lo cierto es que el tiempo vivido en el restaurante dejó recuerdos muy agradables, que sirvieron de contraste para los que aguardaban en el futuro. Carecía yo (seguramente en razón de mi edad y por lo tanto de mi inocencia) de la capacidad de leer en los sucesos de hoy las consecuencias para el mañana. Después de todo, esa tarea le correspondía a los mayores. ¿Qué episodios se han quedado en mi memoria? Como punto de arranque elijo el siguiente: hubo una feria del libro en la plaza donde está el monumento a la Revolución. Mi padre (ya he revelado que le gustaba leer) quiso visitarla y me llevó consigo. Quedé pasmado ante la cantidad de libros distintos allí expuesta. Y mi padre parecía dispuesto a examinar toda la oferta, pues se detenía a curiosear en casi todos los puestos. No me quejé, pues ya comenzaba yo a encontrar fascinante el deporte de la lectura. Sé que mi padre y yo salimos de esa visita con un libro cada uno, el mío de la serie dedicada a Bill Barnes y el de mi padre una novela de Karl May. En alguno de mis artículos mencioné a este autor alemán y Marlene Rall, una colega, se regocijó de ello. Según me lo aseguró, May no era lo que se dice famoso en nuestro país. Y no era cuestión de calidad, pues se trata de un novelista con mucho oficio.

Otra feria, a la que me llevó en este caso mi madre, fue la de juguetes, con motivo del día de Reyes, montada en la Alameda a lo largo de la acera que da a la avenida Hidalgo. Confieso que tuvo más atractivos que la arriba mencionada. Por entonces los juguetes de plástico eran de presencia muy escasa y, por lo mismo, atraían mucho a los que éramos niños. Aquel año mi carta a los Reyes Magos fue bastante modesta: una máscara antigás

y una ametralladora que disparaba tacos de madera. Cuando el día 6 me desperté fui a encontrarme con que los Reyes me habían obedecido a plenitud, lo que me puso de muy mal humor porque de pronto descubrí el montón de cajas envueltas para regalo que pertenecían a mi hermana. Exagero, claro. Y en todo caso, ¿cómo quejarse de algo que yo mismo había sugerido? Sin embargo, el mal humor persistió por un buen rato. Pronto aprendí a ser feliz gracias a la ametralladora: colocaba a cierta distancia de ella unos soldados de plomo y los iba derribando con bastante puntería. “Muérete, Baltasar” (y Melchor y Gaspar) era mi comentario.

También hubo visitas a la Lagunilla. Acompañaba yo a uno de los huéspedes de la casa, pues ya para entonces el restaurante había fracasado y mis padres buscaban con desesperación alternativas. Este huésped se llamaba Baus, era exiliado como nosotros y vivía de arreglar aparatos eléctricos. Pienso que sus idas domingueras a la Lagunilla eran en busca del material que necesitaba para hacer los arreglos que le caían. Un día pidió a mis padres que me dejaran acompañarlo. Asombro total en mí al ver la diversidad de objetos que estaban a la venta en aquellas aceras nutridas de puestos. Pero Baus y yo íbamos con un propósito muy definido: construir un tren. Porque Baus me preguntó un día si se me antojaba un tren de juguete para entretenerme. Desde luego, sí rotundo. De aquí la visita a la Lagunilla. No costó demasiado encontrar un puesto donde vendían juguetes usados y, entre ellos, lo que buscábamos. Baus compró algunas otras piezas estrafalarias, inútiles para mi vida de preadolescente. De vuelta en casa, armamos el tren y pronto lo teníamos dando vueltas sobre una vía

ovalada. Lo disfruté mucho y le dije a los Reyes Magos: "aprendan".

Otra salida que recuerdo se dio un domingo y consistió en ir a ver aviones. El capricho fue de mi padre, que tenía inclinación por barcos y aviones que lo llevaran lejos. Al menos, tal es hoy mi deducción. Siempre tuvo pasión por tales transportes. En esta ocasión se trató de un campo militar, apartado del mundo por una barda de alambre que se extendía sin fin en ambas direcciones. Estuvimos lo que calculo fue una buena media hora mirando la pista vacía, mi hermana y yo compitiendo en ver quien mantenía por el mayor tiempo un bostezo. De pronto mi padre sonrió con placer y dijo: "miren". Muy lejos en el cielo se acercaba un avión. Fue bajando, entró en la pista y poco después se detenía, bastante lejos de donde estábamos. Bien, pues vámonos ordenó la voz paterna. Ya en casa mi madre preguntó si la habíamos pasado divertidamente y la mentira fue parcial: "sí, estuvimos viendo aviones".

Qué llevó al desastre el negocio de mi padre es cuestión de especulaciones. Razones me han llegado de lo más variadas y, a su modo, algo de verdad parecen tener pero sin que ninguna de ellas domine el panorama. Por ejemplo, que mi madre cocinaba mal y fue ahuyentando a la clientela. Bueno, pero mi madre no cocinaba (o al menos no todo) dado que había quien se ocupara de ello: Lola. Que los amigos de partido venían a comer y pedían crédito, el cual desbordó finalmente los límites de lo prudente. Que simplemente mi padre no estaba hecho para los negocios. Sea como fuere, la quiebra vino. Un día mi padre estaba aguardando en la acera nuestra llegada del co-

legio, quebrantamiento absoluto de las reglas establecidas por la costumbre. Nos llevó consigo a un café de chinos, donde mi madre estaba ya sentada a una de las mesas. Comimos. Luego caminamos hasta una calle secundaria y entramos a un hotel, imagino que también secundario. Olivina y yo obedecíamos sin comprender, pues ninguna explicación venía de esa fuente de explicaciones que deberían ser los padres. Todo lo más fue un "ahora vengo" de mi padre antes de irse. Bueno, pues allí quedamos los tres sujetos al aburrimiento, porque nuestra única defensa era la mochila escolar, llena de libros y cuadernos poco apetecibles por demasiado conocidos, aparte de que su tarea no es la de divertir.

Volvió mi padre ya bastante tarde, en la mano derecha una bolsa llena de ropa. ¿Cena? En el mismo restaurante. ¿Desayuno? En el mismo restaurante. Luego, una breve excursión para llegar al edificio donde habíamos vivido hasta dos días atrás y la recogida por parte del autobús escolar. No sé mi hermana, pero yo subí convencido de que los amigos iban a mirarme con lástima profunda. Nada de eso. Se portaron como lo hacían siempre, cada uno atendido a su modo de ser. Los maestros tampoco dieron señal de haberse enterado de lo ocurrido. Y a decir verdad ¿qué había ocurrido? Es decir, Olivina y yo sufríamos las consecuencias sin conocer su origen. Quizás es una de las obligaciones de la infancia: experimentar sin deducir. Tal vez este setentón que ahora escribe se equivoque. Tal vez. Lo cierto es que restaurante y luego pensión como soluciones no iban a resistir mucho tiempo. Era una advertencia que el bolsillo de mi padre le hacía. Y supo escucharlo.

Autobiografía

- (1991). *De cuerpo entero*. México: Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México /Corunda.
- (2011). *Una infancia llamada exilio*. México: Eds. Eón. (Testimonio, 5)

CUENTO

- (1997). *Bitácora de extravíos*. México: Cabos Suelos. (Serie Literatura Latinoamericana)
- (1987). *En esta casa*. México: Fondo de Cultura Económica. (Serie Letras Mexicanas)
- (1985). *Nena, me llamo Walter*. México: Fondo de Cultura Económica. (Serie Letras Mexicanas)
- (1998). *La piel lejana*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (Serie El Guardagujas)
- (2006). *Encuentros*. México: Eds. Eón/The University of Texas at El Paso. (Serie Narrativa)

NOVELA

- (2001). *Angela o las arquitecturas abandonadas*. México: Plaza & Janés.
- (2008). *Casi desnudo*. Eds. Eón/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. (Narrativa)
- (1999). *El rumor de su sangre*. México: Cabos Suelos/Aldus. (La Torre Inclinada)
- (2001). *Esperanza*. México: Ed. Coyoacán. (Reino Imaginario)
- (1994). *La ceremonia perfecta*. México: Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. (Textos de Difusión Cultural)

- (1996). *Mujeres ante el espejo*. México: Selector. (Aura)
- (1989). *Puertas antiguas*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- (1986). *Último exilio*. México: Universidad Veracruzana. (Ficción)
- (2012). *¿Y el paraíso?* México: Eds. Eón/UTEP. (Narrativa, 26)

POESÍA

- (1982). *A orillas del silencio*. México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2000). *Árboles hay y ríos*. México: Universidad Autónoma del Estado de México/La Tinta del Alcatraz, Toluca. (Serie José Yurrieta Valdés)
- (1965). *Del oscuro canto*. México: Finisterre. (Ecuador o'o'o'')
- (1983). *Del tiempo y la soledad*. México: Oasis. (Libros del Fakir, 32)
- (1991). *El mundo de Abel Cañez*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, (Media Tinta, 5)
- (2003). *Es el espejo un agua rigurosa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. (Libros del Laberinto, Serie Menor, 9)
- (1980). *Fuego lleno de semillas (poemas de un itinerario)*. México: Coordinación de Humanidades/Universidad Nacional Autónoma de México. (Cuadernos de poesía)
- (1986). *Imágenes*. México: Universidad Veracruzana. (Luna Hiena, 28)
- (1968). *Los caminos del alba*. México: Finisterre. (Ecuador o'o'o'')
- (1997). *No existen los regresos*. México: Universidad Autónoma del Estado de México/La Tinta del Alcatraz, Toluca. (La Hoja Murmurante, 277)

(2013). *Paisajes transitorios*. Ed., comp. y nota prel. de Enrique López Aguilar. México: UAM-A/Embajada de España en México/El Ateneo Español de México/Eds. Eón. (Los ríos que dan a la mar)

(1992). *Umbrales*. México: Coordinación de Humanidades/Universidad Nacional Autónoma de México. (El ala del tigre)

ANGELINA MUÑOZ-HUBERMAN*

Seudomemorias: las edades de un exilio

Pseudomemories: the Ages of an Exile

Resumen

El cultivo de la memoria como recurso de vida para el exiliado. En el caso de un exilio desde la infancia es mayor el énfasis en retener los recuerdos, las historias transmitidas, el paisaje. El esfuerzo se dirige no sólo hacia el pasado, sino hacia el futuro, porque existe la probabilidad de un retorno al país de origen y, en ese caso, lo que la memoria preservará es el nuevo país de acogida. El término de "seudomemoria".

Palabras clave: Memoria, seudomemoria, exilio, paisaje

Abstract

For the exiled, cultivating memory becomes a life-giving resource. If the exile took place during childhood, then there is a greater need to emphasize the preservation of the memories, the transmitted stories, the landscapes. The effort is aimed not only at the past, but also at the future, given that the probability of returning to the original country exists, and in such a case, what the memory will preserve will be the welcoming country. The meaning of "pseudomemory".

Key words: Memory, pseudomemory, exile, landscape

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 147-155

Fecha de recepción 20/05/16 > Fecha de aceptación 02/10/17

amhuber@unam.mx

* Universidad Nacional Autónoma de México.

Somos adictos a cultivar la memoria y a detener el tiempo en cada instante de una historia perdida. Esa historia puede ser contada a partir de la infancia, si la infancia fue sacudida y careció de asidero. Una infancia trashumante: otros países, otros idiomas, otros paisajes, nuevas casas, nuevas caras, nuevas situaciones.

Hay un modo clásico de empezar una historia: “había una vez”, que puede convertirse en: “nunca habrá una vez”, porque quien todo lo pierde en la infancia se queda sin vez. Le resta sólo la memoria de las cosas y los lugares que guardará celosamente. La imaginación y la reinvención marcarán el sentido de su vida.

La vida hacia atrás si bien será un asidero inamovible es, de igual modo, la realidad de la cual partir, crear y poner en movimiento el presente. Si ayer fue clausurado, hoy es la promesa constante y mañana sólo cuenta como un retorno imposible. Así el porvenir se borra y el pasado es el porvenir. Con sólo el pasado y el presente se alcanza una felicidad precaria pero aceptable.

La memoria es la gran seleccionadora de lo que conviene guardar, o se quiere guardar o se prefiere inventar. De ahí que elija llamarla *seudomemoria*, porque no es de fiar. En la *seudomemoria* interviene la ficción como elemento volátil que puede modificarse sin que con ello desmerezca la realidad de los hechos. No quiere decir que se borren los límites de verdad y mentira sino que es la habilidad de penetrar en un nuevo horizonte ampliado. No poner límites a la facultad creadora e incorporar nuevas facetas dentro de un supuesto que tuvo o tiene cierta relación con la representación real de los hechos. Es un penetrar en el terreno de la verosimilitud sin remordimientos. Proponer una visión

relativizada del mundo en derredor. Por lo tanto, el mundo se extiende al borrar fronteras y conceptos preconcebidos. En ese sentido, la artificial división del tiempo en pasado, presente y futuro se convierte en una sola unidad sin cortes. La medida es una desmedida que se identifica con la eternidad. Así, en la infancia el tiempo es relativo comparado con el de los adultos. Esa relatividad se une a la espacialidad diferente desde el punto de vista particular de cada espectador que cataloga a las distancias y a los lugares desigualmente.

El cultivo del arte de la memoria se basa en la unión entre cosa, concepto y lugar. En las citas a continuación, la imagen de la infancia más vívida se localiza en una determinada casa, calle, parque. La reconstrucción de esos lugares cuando el tiempo pasó y lo más seguro es que ya no existan en su forma original o incluso hayan desaparecido, se logra al intervenir la *seudomemoria* para recomponer el panorama. Del mismo modo, las palabras que se pronunciaron en el pasado no se reproducirán idénticas en el futuro. Ante la imposibilidad de comprobar los hechos se viola la razón de ser de la memoria. La *seudomemoria*, en cambio, es una correctora de la historia que deambula en el claroscuro propio de los sueños. Cumple con una función imprescindible que puede derivarse en la creación de símbolos, mitos, leyendas.

En otras palabras, la *seudomemoria* es la capacidad creadora a partir de un chispazo de memoria que no puede ser completado. Como si fuera el inicio de una frase musical de la que se derivará toda una composición. Por lo tanto, está en constante movilidad y la dirección que tome será inesperada. Rompe con reglas y erige la absoluta libertad. Es por eso que

he denominado seudomemorias a mis memorias a la manera de un subgénero que me es cómodo.

A continuación he armado este escrito con fragmentos de mis libros, como un periplo en torno al exilio por la nueva ciudad receptora.

Hay historias que empiezan en un hotel. Que el recuerdo más antiguo de la infancia no parte de la salida o del abandono de un lugar, sino de la llegada, del arribo. Una puerta grande de maderas espesas. Los limpios cristales. Los porteros de uniforme. Muebles sólidos, oscuros, con el sosiego de lo desgastado.

Y si la historia empieza en un hotel se trata de un lugar nuevo, al cual se entra de fuera hacia dentro. Que ofrezca lo desconocido y lo diferente. Que no exige muchas reglas que cumplir. Que establece un refugio libre. Un horario inexistente. Un lugar mágico donde basta salir por un par de horas de la habitación para encontrarla al regreso en orden y recogida, con la colcha impecablemente estirada, con toallas blancas y bienolientes, con diminutos jabones envueltos en papel de color.

Y si la historia empieza en un hotel para una niña de seis años, esa niña pensará que el lugar ideal para vivir es siempre un lugar nuevo, diferente del anterior, con otra distribución de cuartos, con otros muebles y otro tapiz en las paredes.

Así empieza la aventura de vivir para Alberina. En el hotel Gillow. Una tarde lluviosa del mes de marzo de 1942.

Es divertido ver llover. Todo de gris. La gente sin paraguas —porque ha sido sorprendida o porque no tiene costumbre de usarlo— y con los zapatos en las manos.

Saltando en los charcos. A veces con el agua hasta las rodillas. Desde el cuarto del hotel (qué buena cosa es un hotel) veo caer la lluvia. Me encanta la lluvia. Me encantan las gotas golpeando el cristal de la ventana. Con el dedo sigo su resbalar. Y luego empañó de vaho el cristal y dibujó un arbolito.

Alberina contempla tranquilamente el nuevo mundo que se le aparece. La calle Cinco de Mayo va a ser la primera calle que conozca. No recuerda de ningún otro lado tanto automóvil y tanta gente. Tanto tienda y tanto escaparate.

Caminar por la ciudad será ir descubriendo pequeñas marcas suyas de lugares que reconoce y que sirven para no perderse. Para que la ciudad le pertenezca.

Porque se inicia una batalla de posesión. Primero la ciudad será extraña, lejana. Después irá mostrando los rincones y recovecos, los detalles de los edificios, los árboles, las plazas, algunos jardines, los almacenes con sus mercaderías maravillosas.

Los fragmentos de ciudad que Alberina irá escogiendo nadie antes los vio. Para ellos y para ella nacen por primera vez.

Los días son grises por la lluvia. El cuarto del hotel es de color café. Es un cuarto oscuro. Si alguien cierra las cortinas, yo las abro. Yo sé cómo abrirlas. Pero hay luz. Hay luz a pesar de la oscuridad. Hay un cuadro sobre mi cama. Son los volcanes. Por todos lados los volcanes. Aún no me aprendo sus nombres. En las mañanas me despiertan las campanas de la catedral. Me despiertan y me gusta.

La catedral y el palacio de gobierno dan sobre el Zócalo. En medio está el jardín, con platanillos, palmeras enanas y césped. Son grandes los espacios y los tranvías se

entrecruzan. Hay vendedores ambulantes y puestos en el suelo con mujeres arrojadas y niños de pecho.

Extrañas cosas venden. Cosas que yo no conozco. Frutas. Dulces. Comida que está friéndose. Juguetes. Tanto que no sé cómo se llama. Ya lo aprenderé. Voy de la mano de mis padres, uno de cada lado. No tengo miedo.

Me han comprado unas cazuelitas de barro pintadas de verde que caben en el bolsillo de mi vestido. Jugaré con ellas en la noche, antes de irme a dormir.

Alberina está contenta en la nueva ciudad. Muchas cosas nuevas le esperan. Por ejemplo, ir a una escuela. Por primera vez. Todo será por primera vez. Ya ha visto una escuela. Ya sabe lo que es. Una enorme escuela en las calles de Balderas y Chapultepec. Con un patio enorme. Con enormes esculturas. Y niños. Como nunca ha visto tantos juntos.

Ha sentido miedo Alberina. Ha visto por fuera la escuela y ha sentido miedo. El gozo se le escapa. ¿Qué será ir a una escuela? Estar encerrada. Separada. Lejos. No lo sabe. No se lo imagina.

Aún le quedan días de libertad. El hotel sigue siendo su casa y sigue ofreciendo encantamientos y misterios. No le importaría continuar viviendo ahí. Podría recorrer todos los pisos, abrir todas las puertas y dormir cada noche en una habitación diferente. Al despertar se preguntaría: dónde estoy, y sólo esforzando su memoria tras la leve confusión se contestaría: en el hotel Gillow. (Muñiz-Huberman, 1995, pp. 9-11)

La historia de Alberina es la historia de las guerras del siglo xx que, a veces, terminan:

Los titulares de los periódicos lo afirman. Un niño lo vocea. La guerra ha terminado. Alberina caminaba con sus padres un atardecer. Al llegar a la esquina de Puebla e Insurgentes es el alboroto. Gritan que la guerra ha terminado. Que han hallado el cadáver de Hitler. La guerra ha terminado.

Terminó la guerra civil española y terminó la segunda guerra mundial. ¿Qué otra guerra habrá de terminar? ¿Qué otra guerra habrá de empezar? Porque acaba una y empieza otra.

El niño que vende periódicos agita uno y sigue gritando: "¡La guerra ha terminado!" Los padres de Alberina están jubilosos. La gente habla entre sí en la calle aunque no se conozcan. Alberina piensa que es el fin del mal en el mundo.

Alberina ya no tendrá pesadillas. Ya no aparecerán los nazis arrastrándola por la escalera para luego arrojarla por la ventana de un piso alto, caer al patio empedrado y no morir. Una y otra vez, el mismo sueño y la misma escena. Los nazis habrán muerto y nadie la perseguirá.

Alberina siente alivio. La guerra ha terminado. (Muñiz-Huberman, 1995, pp. 141-142)

Sus padres y con ellos los amigos y los refugiados que se reúnen en los cafés creen que ahora se acabará también con el régimen franquista. Aprestan el regreso y hacen votos porque sea pronto. Mas no habrá de ser así.

La niña pasea la mirada por el nuevo país. Los árboles marcan la historia de la ciudad recién descubierta para quien huye de las guerras.

En México, Alberina conoce otros árboles. Cada calle tiene un árbol especial.

Sabe ir a los sitios por los árboles. Son su estela. En Chapultepec son imponentes. Ancianos árboles ya sin edad. De troncos anchos y retorcidos por los cuales es fácil trepar. Ahuehuetes de los que cuelgan las barbas de los helechos. Con nidos sonoros de pájaros. Con orquídeas huéspedes.

Una jacaranda que escucha las palabras de Alberina, en la avenida grande de Mazatlán, entre Francisco Márquez y Vicente Suárez: nombres de niños héroes. Una jacaranda que Alberina acaricia y que le regala leves flores azules.

Árboles de la ciudad que se conforman con el cemento. Árboles que corren a la velocidad de los automóviles. Árboles que no pudieron crecer. O árboles que estallan el pavimento. (Muñiz-Huberman, 1995, p. 170)

Los fenómenos de la naturaleza también son nuevos: las lluvias torrenciales, las inundaciones, los terremotos, las erupciones de los volcanes. Recién llegada a México ocurre la erupción del volcán Parícutín: fue una madrugada.

Hubo una conmoción y ruidos y movimientos. El padre de Alberina la envuelve en una manta y trata de salir del cuarto. Pero todo se mueve, las paredes crujen y la casa parece venirse abajo. Los muebles cambian de lugar, los cuadros se balancean y se caen al piso. Hay sonido de cristal roto.

(El padre con Alberina dando tumbos por la escalera. La madre paralizada, con los brazos extendidos.) (Su hermano. ¿Dónde está su hermano?)

Después de los ciclones en Cuba, ahora los terremotos en

México. La furia de los cuatro elementos se cumple: agua, aire, fuego, tierra.

Alberina vio en los noticieros la erupción del volcán del Parícutín. La lava lenta y negra, arrugándose y desarrugándose, con esas formas grotescas, con esa imagen de roca en movimiento, de sólido derretido y, de nuevo, de lo derramable a lo duro. Igual a la pesadilla que se le repetía: la del sueño y la real, una y otra, antes y después, sin importar cuál fuera el orden. Las masas amorfas retorciéndose, verde negruzco, con expresión antropoide. La lava que todo lo cubría y el sueño que todo lo abarcaba. El terremoto destructor de lo entero y lo fuerte. El movimiento envolvente de las imágenes en el cine y en el sueño impedían respirar a Alberina. Toda forma de vida era obliterada. Los sellos de fuego paralizaban. Alberina ya no podía moverse.

Una y otra vez repetían los noticieros y se repetían los sueños. Es temible el momento de la oscuridad y el descuido de dormirse. Primero, la lava y los monstruos. Luego, no tener la certeza de despertar: la noche puede ser el fin: es lo que más se le asemeja. Entonces, no la total oscuridad: dejar un leve resquicio para no cerrar la luz. Que los padres no junten las cortinas, o que dejen una puerta entreabierta, o el pasillo iluminado. Ya encontrará su camino la luz, el farol, la pantalla, el rayo de luna, la vela, la lámpara, la linterna, el quinqué. Y no será oscuridad plena.

El Parícutín marcó el sueño de Alberina: ya siempre ligero y con la hora precisa de despertarse en la madrugada: la misma del amanecer del terremoto. (La misma en que su padre encendía el cigarrillo.) Con el cuarto a oscuras y poblado de monstruos, de enanos, de seres deformes, de alientos deslizantes, de sonidos sordos, de cualquier terror

imaginado. La representación de la lava en movimiento resurge si la oscuridad es cerrada. Bajo la lava aún se ven formas de vida y aún se reconoce lo que eran. Aún se agitan.

El Paricutín hizo presente el fuego. Ese fuego lejos y cerca. Lejos: la gente huyendo y corriendo en los noticieros, como en la guerra. Cerca: el cigarrillo encendido por el padre antes del amanecer. Las figuras de un fuego libre o de un fuego voluntario. Si libre: la pasión desatada: imposible detenerlo. Si voluntario: dibujando imágenes de círculos veloces, de verticalidades y de horizontalidades, de triángulos, de serpentinadas. (De acuerdo secreto entre Alberina y su padre.) (Muñiz-Huberman, 1995, pp. 175-176)

Los recuerdos se acumulan. La memoria sigue su arbitrario laberinto. Los canales saltan y aparece la figura de un personaje de la guerra civil: el coronel Trucharte.

Alberina ha conocido a un verdadero coronel de la guerra civil española. El coronel Trucharte. O simplemente: el coronel. Su primer nombre nunca lo sabrá.

El coronel es valenciano, excelente conversador, gastrónomo y acucioso lector. Cada viernes, sin falta, es el huésped de honor en la casa de Tamaulipas 185. Ese día, la madre de Alberina prepara tortilla de patatas, su especialidad, y el plato favorito del coronel.

El coronel es un libro abierto de cuentos. Cuentos verdaderos de la guerra civil. Que disfruta contándolos y que Alberina absorbe sin perder sustancia de ellos, para luego reconvertirlos en las aventuras con Amadís y Uriel.

Alberina tiene suerte: la rodean personas llenas de cuentos en los cuales creer y a los cuales acudir para aumentar los personajes que pueblan sus juegos.

Alberina es un receptáculo de cuentos. Cuentos que lanza al aire y al verlos caer, escoge y repite los preferidos, mezcla, anuda, hace y deshace. Alberina se divierte.

Entre los cuentos del coronel, los hay de índole gastronómica. Por ejemplo, el de una famosísima paella que preparó cuando el gobierno republicano se había trasladado a Valencia. El relato se basa en la descripción detallada de la busca, captura y pesca de cada uno de los ingredientes necesarios. De las dificultades para conseguirlos y, en ocasiones, de la sustitución de unos por otros. De la clandestinidad del proceso, del riesgo y del heroísmo. De tal cual regla saltada y de algún que otro imprescindible soborno.

Pero la paella fue todo un éxito: un paréntesis alimenticio en medio de la guerra. Un sabor exquisito por muchos otros sinsabores. La mejor paella que nadie recuerde.

Alberina se alegra con esta historia: recordar una paella deliciosa entre fusiles y metralla.

Otra vez, el coronel Trucharte fue un verdadero héroe. Capturó tres tanques italianos con sus oficiales, sin hacer un solo disparo. Apostado a la entrada de un puente en recodo con apenas una patrulla de reconocimiento tras de él, hizo descender al capitán del primer tanque, quien, desprevenido, había asomado la cabeza por la torreta. Parapetándose con él, obligó a descender al resto de la tripulación y a la de los tanques siguientes. Regresó al campamento con los prisioneros.

neros italianos, y los tanques se incorporaron a las fuerzas republicanas. Una hazaña de primera.

Otra aventura es la del salto de tigre. Aventura incompleta, porque Alberina no le dedicó la atención debida durante su relato y por no preguntar qué fue lo sucedido, se ha quedado sin saber de qué trataba. El salto de tigre. ¿Sería un salto muy grande que dio el coronel Trucharte? Tal vez sobre una trinchera. Tal vez en el abismo. Tal vez en su mente. Un salto de tigre. ¿Qué puede ser un salto de tigre en una guerra? En la guerra civil española. Un salto de tigre. ¿Sería un episodio cómico? Porque lo siguiente que oye Alberina es las carcajadas de los adultos, después que el coronel terminara de contar la historia. Salto de tigre. Eso se convirtió en una expresión de los padres y de los amigos de los padres. Pero Alberina sigue sin entender el sentido. Los adultos son así: tienen un lenguaje propio y se ríen entre ellos. ¿El salto de tigre? (Muñiz-Huberman, 1995, pp. 133-135)

Y así pasan los años. Alberina sigue conociendo a fondo la ciudad. Los cambios de casa son frecuentes. De la colonia Condesa a San Ángel Inn. Y, de nuevo, a la colonia Condesa. Alberina está muy excitada.

Regresa a su primer barrio en México: el de la Condesa. El que le es familiar. Ahora podrá ir al cine Lido. A los parques México y España. Estará cerca de la casa de Oriana, en la calle de Amsterdam. Cerca de la de Carlo, en Benjamín Franklin. Irá con su madre al mercado de Nuevo León. Podrá caminar hasta el bosque de Chapultepec.

Alberina se siente contenta de que habrá de vivir en Mazatlán 132. Cierta aire imaginado empieza a mover sus molinos hasta ahora sin viento. Habrá nuevos ojos de cerradura por descubrir. (Muñiz-Huberman, 2001, pp. 207-208)

Otro modo de conservación de la memoria son las fotografías. La historia perdida deja sus huellas en el papel y la niña repasa las fotos y memoriza los nombres de la familia. Al fondo está el paisaje también perdido, apenas un fragmento, y trata de continuarlo fuera del marco agregando lo que supone que vendría después. El juego de la imaginación no se detiene. Pienso que si un día regresa a esos lugares podrá reconocerlos.

Las fotografías han sido otro modo de conocimiento de Alberina. Son una pertenencia que se ha salvado milagrosamente por tierra, aire y mar. Algo de lo que sus padres no sólo nunca se desprendieron, sino que fueron aumentando pasando el tiempo. Y colocando amorosamente en álbumes. O, por lo menos, en cajas de cartón. Con nombres y fechas en el reverso. (Muñiz-Huberman, 2001, p. 121)

La historia de las fotografías continúa y se amplía en el nuevo país. Pareciera que la historia del exilio poco a poco fuera incluyendo la realidad mexicana en un afán de crear nuevas raíces.

Las fotos de México son muy dispares. Distintos tamaños, distintos fotógrafos. Fechadas, de nuevo, como las de Europa. Cuando el padre se compró una cámara hubo un mayor orden. Que tal vez no hacía falta, porque la vida en México era

la vida que Alberina estaba viviendo: nunca fue el pasado relativo: era el presente absoluto. Y esto la constreñía.

Por eso, la idea de que México era la transitoriedad, Alberina vivía el momento con plena lucidez. (Su madre se lo había advertido en Chachalacas, de cara al mar: ella debería convertirse en observadora del mundo nuevo.) En todo caso, México era el presente activo y el futuro a recordar (algo así como *Los recuerdos del porvenir*, según el nombre de una cantina, lugar de soñadores). La inminencia del regreso a España esforzaba a Alberina a grabar en su memoria lo que también habría de abandonar. México presentaba una visión melancólica. De pérdida anunciada, de fin cumplido. (Muñiz-Huberman, 2001, pp. 124-125)

Con el tiempo no sólo se trata de conocer y reconocer la ciudad, de señalarla, de incorporarla, sino de hacerla actuar por medio de la palabra. La ciudad pasa a ser el lugar por excelencia en el que se escribe y sobre el cual escribir. La perspectiva, sin embargo, es la del exilio: no puede evitarse ser espectador y oyente. Las imágenes y los sonidos pueblan la mente y el panorama se amplía. En una novela, *Dulcinea encantada*, la protagonista se pregunta:

Porque qué es vivir en México. ¿Es algo? ¿Puede existir eso de vivir en un lugar concreto? O ¿se vive en todas partes al mismo tiempo? Sí, estoy en este automóvil, en el Periférico, en México. Pero, ¿es real? ¿No estoy viviendo también en los bosques de Pushino, o de Saratov, en la casa de Cuernavaca, en las casas de México: en la colonia Condesa, en la colonia Nápoles, en Mixcoac, en San Ángel?

¿Viviré en México? ¿Estoy realmente en México? ¿En el Periférico? ¿En un automóvil? No necesariamente. Donde se está no es donde se está. Donde se piensa, sí. Donde se imagina, desde luego. En realidad no vivimos aquí. Nadie vive aquí. Estoy en el automóvil, pero estoy deseando llegar. A dondequiera que vaya, pero estoy deseando llegar. Ni me doy cuenta que estoy en el automóvil, salvo por las casas que se mueven, las figuras que se desvanecen.

Deseamos llegar. Menos cuando no deseamos llegar. ¿Has entendido? Claro, no deseamos llegar al final. Al final final. A la muerte. A la última carta. A la danza" (Muñiz-Huberman, 1992, pp. 124-125)

Y, sin embargo, hay una esperanza antes del final. Después de la ciudad recorrida, de los libros armados en tantas calles, de las casas minuciosamente descritas, queda el último recurso: la reconciliación, como el título del poema en *Vilano al viento*. Así, la reconciliación es la aceptación de la ciudad, del paisaje, de los volcanes al oriente, de la nueva memoria estrenada y reinventada.

Reconciliación

Y un día acepté el paisaje

Las montañas,
siempre las montañas.
El lago del recuerdo,
que hubo,
que ya no hay.
Los volcanes al oriente,
los volcanes siempre.
Los volcanes al oriente,
la punta de nieve,
ya blanca, ya breve.

El sol que se pierde en ella.
Árboles lejanos,
de tan lejanos,
olvidados.

No hay agua que corra,
no hay agua que brote,
sólo el agua que cae,
que limpia,
que arrastra,
que reverdece.

Y acepté el paisaje,
el paisaje que no era mío,
que me encerraba en cuatro paredes,
que me daba alta prisión,
con sólo el escape del cielo
y tal cual nube para sentirme mejor.

¿Qué hacer si el paisaje no era mío?
¿Qué hacer si nací de cara al mar?
Si el mar desgastado
había arrastrado la arena
y con ella los recuerdos conjurados.
Si la memoria no guardó nada,
si el olvido era línea confín.

Y sin embargo
durante años
creer en el olvido,
en la tierra perdida,
en el mar que lloraba,
en la imagen sellada.

Hasta que ya no se puede más.
Porque un día ya no se puede más.
Y entonces
al abrir la ventana
ves el alto perfil,
la nieve en los volcanes,
los árboles lejanos.

Y ese día,
ese día,
aceptas el paisaje.
(Muñiz-Huberman, 1982, pp. 37-38).

Bibliografía

- Muñiz-Huberman, Angelina (1982). *Vilano al viento. Poemas del amor y el exilio*. México: Cuadernos de poesía, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (1992) *Dulcinea encantada*. México: Novelistas contemporáneos, Joaquín Mortiz.
- . (1995). *Castillos en la tierra*. México: Hora actual, El equilibrista.
- . (2001). *Molinos sin viento*. México: La torre inclinada, Aldus.



PATRICIA MONTOYA RIVERO*

La Guerra de Reforma en México, ¿una guerra de religión?

The Reform War in Mexico, a Religious War?

Resumen

El presente artículo plantea que la Guerra de Reforma que se libró en el México decimonónico de 1857 a 1867, fue vista por una de las facciones en pugna como una guerra de religión. A partir de lo que establece el Catecismo de San Pío V como guerra justa, los conservadores mexicanos se sintieron en la obligación de defender los intereses de la Iglesia Católica en cuanto a la enseñanza y la posesión de bienes temporales, argumentado a través del Código de Derecho Canónico de la misma Iglesia. Se ejemplifica con algunos fragmentos de las obras de Francisco de Paula Arrangoiz, Niceto de Zamacois y Concepción Lombardo.

Palabras clave: Guerra de Reforma, Guerra de Religión, conservadores mexicanos, guerra justa, historiografía conservadora.

Abstract

This article argues that the Reform War that was fought in nineteenth-century Mexico from 1857 to 1867 was viewed by one of the warring factions as a religious war. On the grounds of what the Catechism by St. Pius V lays down as a just war, Mexican conservatives felt compelled to defend the Catholic Church's interests regarding teaching and the possession of properties. I argue the latter through the Code of Canon Law of the Church itself. Illustrate it with excerpts from the works of Francisco de Paula Arrangoiz, Niceto de Zamacois and Concepción Lombardo.

Keywords: Reform War, War of Religion, Mexican conservatives, just war, conservative historiography.

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 157-167

Fecha de recepción 02/12/15 > Fecha de aceptación 28/08/16

pa_mon_ri@yahoo.com.mx

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

El que no está conmigo, está contra mí...

Lc. 11. 23

Generalmente cuando se trata el tema de la Guerra de Reforma que enfrentó a liberales y conservadores mexicanos entre los años 1857 y 1861, se da por sentado que se trató de una pugna política en la que se enfrentaron dos proyectos de nación, sin embargo, para la facción derrotada, la contienda no se debió únicamente a motivos políticos, sino que esta tuvo un trasfondo totalmente religioso. El objetivo del texto que el lector tiene entre sus manos busca explicar cuáles fueron los argumentos fundados en la religión católica que esgrimieron desde la centuria decimonónica los conservadores de México, para justificar su lucha en contra de las propuestas liberales de entonces, y que aún en la primera mitad del siglo xx autores que defendieron la postura conservadora manifestaron los mismos argumentos que sus predecesores. Para ello se presentará, por una parte lo que entendemos como guerra de religión y por la otra la doctrina católica con respecto a la guerra justa, para posteriormente exponer brevemente algunos de los planteamientos de autores del xix que se enfrentaron con la pluma a los liberales, en su afán por defender sus creencias católicas.

Convencida de que no hay texto sin contexto, para este escrito se han elegido los autores Francisco de Paula Arrangoiz, Niceto de Zamacois y Concepción Lombardo de Miramón como ejemplo de escritores que defendieron las posturas conservadoras, no obstante que cada uno de ellos observó y vivió de manera diferente el conflicto mencionado, pero tu-

vieron como denominador común su religiosidad y fe católica, así como su cercanía con el bando de la reacción. Considero pertinente aclarar que este texto fue presentado en el coloquio Ideas y Religión, como un avance de una investigación en curso sobre la ideología conservadora mexicana del siglo xix.¹

Una de las características de los grupos conservadores mexicanos del siglo xix, fue su profunda convicción católica que los hizo confundir la religiosidad y el dogma con la defensa a ultranza de la institución eclesiástica. Esta postura los llevó a confrontar las ideas liberales que promovían la separación entre la Iglesia y el Estado, enfrentamiento que llegaría a lo más álgido durante la Guerra de Reforma de 1857-1861.

Los conservadores decimonónicos, convencidos de que era la religión católica el lazo que hermanaba a los mexicanos, que por entonces construían su nacionalidad después de haber conquistado su independencia de España, se abocaron a defender sus ideales en contraposición con los de los liberales. En 1833 se opusieron fuertemente a los intentos reformistas de Valentín Gómez Farías y obligaron al General Antonio López de Santa Anna a derogar las propuestas liberales que afectaban a la Iglesia católica, sin embargo, lamentablemente para ellos, algunos años después, no consiguieron su objetivo con las reformas emprendidas por Benito Juárez, puesto que al término de la llamada *Guerra de Reforma*, estas se

¹ El evento se llevó a cabo el 10 de junio de 2015 como parte de las actividades del Seminario Interinstitucional Permanente "Rosalía Velázquez Estrada": Reflexiones historiográficas, en la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana.

impusieron, sentando las bases de la laicidad de la república.

Durante dicha guerra, los bandos liberal y conservador se enfrentaron con la espada y con la pluma para defender sus creencias ideológicas. Numerosos escritos vieron entonces la luz pública haciendo gala de argumentos y alegatos de todos los tipos y en todos los tonos, donde la historiografía se volvió campo de batalla para las ideas en pugna. Mucho se ha estudiado a los ideólogos liberales, pero los conservadores sólo han merecido la atención de pocos estudiosos.²

Desde 1867, se escribieron historias explicando los sucesos desde la óptica conservadora; sin duda, Francisco de Paula Arrangoiz encabeza la lista con sus *Apuntes para la historia del Segundo Imperio Mexicano* y con *México desde 1808 hasta 1867*. Hubo otros autores que escribieron en los periódicos en los años mismos en que se libraba la lucha (donde digno es de mencionar a Ignacio Aguilar y Marocho), entre 1876 y 1882 aparecerían en México los 18 tomos en 20 volúmenes de la *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, escrita por el español Niceto de Zamacois, con matices

conciliatorios, de clara tendencia conservadora. Y desde el viejo continente, en 1917, una anciana Concepción Lombardo viuda de Miramón, signaba sus *Memorias*, las que, sin embargo, no verían la luz pública sino hasta 1980, gracias a los buenos oficios del eminente bibliófilo Felipe Teixidor.³

Años más adelante, los textos mencionados, servirían de apoyo para las opiniones de algunos autores del siglo xx, herederos del conservadurismo decimonónico, que expresaron sus opiniones respecto al periodo de la reforma, en sendos libros de historia de México, tal es el caso, entre otros, de los escritos por Mariano Cuevas, José Bravo Ugarte y Carlos Alvear Acevedo.⁴

Como ya se mencionó al inicio de estas líneas, tradicionalmente la historiografía ha presentado a la Guerra de Reforma como un conflicto político que confrontaba dos proyectos de nación, habiendo triunfado finalmente el modelo liberal.⁵ No es el caso aquí de explicar las propuestas políticas y económicas de cada uno de los grupos contrarios que vivieron una batalla irreconciliable para construir los cimientos de su país, sino –reitero–

² Entre los autores del reciente siglo xx y del actual que han tratado a los conservadores y a la Iglesia mexicana en el siglo xix podemos citar a: Jorge Adame Godard (1981), *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos 1867-1914*; Roberto Blancarte (1996), *El pensamiento social de los católicos mexicanos*; Gastón García Cantú (1986), *El pensamiento de la reacción mexicana*; Marta Eugenia García Ugarte (2011), *Poder político y religioso, México, Siglo xix*; Alvaro Matute, Evelia Trejo y Brian Connaughton, coords. (1995), *Estado, Iglesia y sociedad en México, siglo xix*; Alfonso Noriega (1972), *El pensamiento conservador y el conservadurismo mexicano*; Erika Pani (2000), *Nación, Constitución y Reforma, 1821-1908*; Erika Pani (2011), *Conservadurismo y derechas en la Historia de México*.

³ Véase: Patricia María Montoya Rivero (2000), *Miramón, el héroe de la reacción. Tres versiones de una historia*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, tesis Maestría en Historiografía de México.

⁴ Algunas de las obras de estos autores: José Bravo Ugarte. (1946) *Compendio de Historia de México*; Mariano Cuevas (1940), *Historia de la Nación Mexicana*; Carlos Alvear Acevedo (1964), *Historia de México, época precortesiana, colonial e independiente*.

⁵ Véase: Vicente Riva Palacio et al., (s/a), *México á través de los Siglos*. Tomos ix y x. *La Reforma*, 17ª edición, México, Editorial Cumbre. Esta obra, patrocinada por el gobierno de Porfirio Díaz y ya clásica, ha sido considerada como el arranque de la historia oficial.

únicamente presentar la visión de los conservadores que fundamentaba su idea de que lo que estaban padeciendo era una verdadera guerra de religión.

Como guerra de religión me refiero al enfrentamiento bélico que se origina por motivos netamente religiosos, entre dos o varios grupos. Tal es el caso de los conflictos que vivió Europa durante el siglo xvi y parte del xvii entre católicos y protestantes. Al darse la ruptura de la unidad cristiana, tanto los seguidores de las doctrinas papales como los de las iglesias reformadas tomaron las armas y se enfrentaron unos a otros con la mira de defender, y aún de imponer, sus creencias religiosas; mientras que unos se creían los detentadores de la “verdad” y veían a los otros como herejes, los otros sentían que debían enfrentarse a los que –consideraban– atacaban los intereses divinos en la tierra; unos y otros pensaban ser los poseedores de la verdad y con las razones suficientes para hacer prevalecer su credo. Una de las características de las guerras de religión es la violencia extrema en la confrontación debido a que, precisamente por tratarse de creencias religiosas, no conceden paso a la tolerancia.⁶ Las religiones son dogmáticas y por tanto excluyentes, puesto que la que se profesa es la única considerada como la verdadera o como la revelada. Además de que en numerosas ocasiones la animadversión era predicada desde los templos, y bendecidos los individuos que marchaban a la guerra con la promesa de que si morían sin duda serían premiados por

la divinidad en el cielo y en la tierra proclamados y recordados como verdaderos mártires de la fe.

En el México decimonónico, cuya población era mayoritariamente católica, el clero ejercía una influencia innegable, desplegada esta desde los púlpitos abiertos a los creyentes congregados en los recintos sagrados hasta la secrecía y recogimiento de los cerrados confesionarios. Para entonces el *Catecismo del Concilio de Trento* –conocido también como *Catecismo de San Pío v*– estaba vigente y era el utilizado por los clérigos para formar y adoctrinar a sus fieles.⁷ En el capítulo referente al “Quinto mandamiento: No matarás”, los católicos quedaban exonerados de la prohibición de matar cuando luchaban, ya por conseguir el bien público, ya para defender sus creencias y dogmas, y sobre todo si creían que lo hacían por orden de Dios:

[...] tampoco pecan los que movidos no de codicia ó crueldad, sino de sólo amor del bien público, quitan en guerra justa la vida á los enemigos. De esta condición son también las muertes que se hacen de orden expresa de Dios. (*Catecismo del santo Concilio*, 3/09/2015)

De esta manera, aquellos que matan en guerra justa, como lo habían sido, según los seguidores de la Iglesia romana, las Cruzadas así como las anteriormente mencionadas guerras de religión del siglo xvii en Europa, no habían cometido ninguna

⁶ Uno de los más típicos ejemplos que se recuerdan en la historia es la llamada “Noche de San Bartolomé” (1572) en que grupos de católicos alentados por la familia Guisa, entonces en el poder, masacraron a los hugonotes de París.

⁷ Véase: *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de San Pío v, traducido en lengua castellana*, Madrid, Imprenta Real, 1785, en línea, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080043258/1080043258_MA.PDF, [Consulta el 3 de septiembre, 2015]

falta. Cabe aclarar que el Magisterio eclesiástico a través de los Padres de la Iglesia (principalmente San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino), habían establecido que la guerra justa se definía de acuerdo con los propósitos que se perseguía con esta: buscar el bien o impedir la maldad; estos autores, considerados autoridades por la Iglesia católica, habían afirmado que está permitido oponerse a las injurias, a la agresión y a la injusticia, por la fuerza y aun con las armas.⁸ En el caso de la Guerra de Reforma, el bien buscado era la libertad de la Iglesia católica, tanto para educar y enseñar a los pobladores, como para poseer bienes materiales por medio de los cuales –afirmaban los clérigos– podían ejercer su ministerio,⁹ en tanto que el mal era identificado con la postura de los liberales, quienes trataron de hacer a un lado a la institución eclesiástica de las políticas públicas, especialmente las relativas a la educación y a la propiedad.

Con estos principios los conservadores mexicanos desafiaron a las leyes liberales, y convencidos de la defensa en sus creencias religiosas y en los “verdaderos intereses del pueblo”, proclamaron el Plan de Tacubaya, oponiéndose por la fuerza a sus contrarios liberales, empuñaron las armas y se enfrascaron en una cruenta guerra civil.

Desde las reformas borbónicas, los preceptos constitucionales de Cádiz en la todavía Nueva España, pasando por los intentos reformistas de Valentín Gómez Farías y el Dr. José María Luis Mora allá por 1833 y hasta la Constitución liberal de 1857 y las Leyes de Reforma, la población más conservadora se opuso firmemente a su imposición y llamaron, aguijoneados por miembros del alto clero, a oponerse al liberalismo con las armas, para lo cual esgrimieron argumentos de corte religioso.

No obstante, no todos empuñaron sables y fusiles, ya que hubo personajes que prefirieron enfrentarse a sus adversarios a través de la escritura. Francisco de Paula Arrangoiz, como ya se mencionó, escribió inmediatamente después de la derrota conservadora en 1867. Su obra fue leída por Niceto de Zamacois, que la utilizó como fuente, y a su vez, Concepción Lombardo tomó los textos de ambos autores como apoyo para sus propias *Memorias*. Ninguno de los tres autores mencionados dudó por un instante en el derecho que manifestaba tener la Iglesia a la enseñanza y a las propiedades, basada en sus mismos códigos y escritos doctrinales, como hemos anotado. Aunque los escritores mencionados no realizaron alegatos de orden teológico o doctrinario, se abocaron a defender sus creencias a través de la explicación de los sucesos ocurridos en México.

Aunque el panorama que pudieron haber contemplado Arrangoiz, Zamacois y Lombardo hubiese sido el mismo, sin embargo cada uno de ellos lo percibió de manera distinta de acuerdo al momento en que lo contempló, a la posición desde la cual observó los acontecimientos referidos a lo largo de las páginas de sus libros

⁸ Véase: Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, trad. De Hilario Abad de Aparicio, Madrid, Moya y Plaza Editores, 1882. T. II, 40, 1–3.

⁹ Véase: para el derecho a impartir educación y enseñanza de la Iglesia Católica, Código de Derecho Canónico, Libro III, y para el derecho a la posesión de bienes temporales de la Iglesia, Libro V, en línea: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1983-01-25,_Absens,_Codex_luris_Canonici,_ES.pdf [Consulta el 2 de diciembre, 2015]

y a su propia experiencia de vida. Cabe recordar que los conservadores del siglo xix, manejaron, entre otros elementos ideológicos, una historia paralela, que se convertiría en factor histórico de cohesión de la reacción mexicana.

De acuerdo con Alfonso Noriega, fue característica de la posición conservadora la idea de la inalterabilidad en el cambio, tal es el caso de la Iglesia católica, institución que ha subsistido a lo largo de la historia sin cambiar su esencia y que al mismo tiempo se nutre de la tradición (Noriega, 1972, p. 42), aunque se va adaptando a nuevas circunstancias siempre y cuando no alteren sus fundamentos. Por ello, aclara que conservadurismo no es tradicionalismo, ya que el primero:

[...] es la actitud política que se opone a los cambios violentos, que respeta esencialmente la tradición; pero que, piensa, desde la categoría del hacer –del devenir– y acepta la transformación evolutiva de las sociedades y no su inmutabilidad como el tradicionalismo (Noriega, 1972, p. 42).

Sin embargo, para el caso de los conservadores mexicanos, los conceptos de tradicionalista y el de reaccionario han sido empleados como sinónimos, tanto por ellos mismos, como por los escritores liberales contemporáneos a ellos y aún por historiadores del siglo xx. El respeto y preservación de la tradición lo vamos a encontrar en los seguidores del partido conservador en México, plasmado en su actitud como fervientes católicos, que los condujo a la defensa a ultranza de sus creencias religiosas, principios morales e Institución eclesiástica.

Los conservadores de mediados de la centuria decimonónica habían vivido los cambios violentos de la insurgencia y los intentos reformistas del 33, así como las constantes pugnas entre facciones, derivadas de dichos acontecimientos, lo que evitaba que la joven república se desarrollara y consiguiera equipararse con el resto de las naciones modernas; por ello trataron de evitar el establecimiento definitivo de un estado liberal que propiciaba el desorden y el caos en el país y, en cambio, volver al *status quo* anterior. El conservadurismo mexicano había bebido de la fuente de la tradición hispano católica, para defender las estructuras socio-políticas anteriores que –pensaban– era el orden establecido por Dios, postura que se tradujo, en el terreno político, en la lucha por rescatar los primeros artículos del Plan de Iguala.¹⁰

Si bien la historiografía oficial, basada en gran medida en los textos escritos por los liberales del siglo xix hizo de los conservadores los villanos favoritos de la historia de México, de la misma manera la facción reaccionaria se preocupó por construir su propia historia en la que se justificaron sus actos como parte de una firme defensa de su fe y de su Iglesia, lo que encontramos en los textos en que

¹⁰ "Puede afirmarse que de 1821 a 1853 los artículos 1º, 2º, 3º y 4º del Plan de Iguala inspiraron la conducta política de los conservadores". (García Cantú, 1986, p. 121)

"1. La religión católica, apostólica, romana, sin tolerancia de otra alguna.

2. La absoluta independencia de este reino.

3. Gobierno monárquico, templado por una constitución al país.

4. Fernando VII, y en sus casos los de su dinastía o de otra reinante serán los emperadores, para hallarnos con un monarca ya hecho y precaver los atentados funestos de la ambición." (Matute, 1984, pp. 228, 229)

expusieron su participación en la Guerra de Reforma de 1857.

En este texto nos referiremos a autores que escriben una vez concluida la guerra, pero que siguieron argumentando a favor de la Iglesia. Sabemos que finalmente la guerra civil terminó en 1867 con el triunfo liberal y la restauración de la constitución de 1857. Los conservadores fueron derrotados por la armas y expulsados de la esfera política a partir de los fusilamientos de Tomás Mejía, Miguel Miramón y Maximiliano de Habsburgo en el Cerro de las Campanas, el 19 de junio de 1867, finalizando de esta forma el sueño imperial.

Con la idea de exculpar al papado, al clero mexicano y a los mismos conservadores del fracaso del segundo imperio, fue que Francisco de Paula Arrangoiz (1812-1899) tomó la pluma para escribir su historia. Sus escritos eran parte de la defensa a la religión católica que se veía amenazada por el *Huichilobos* indigenista, liberal, ateo y anticlerical personalizado en Benito Juárez y en el llamado partido del progreso. Para Francisco de Paula la Constitución y las leyes de Reforma no significaron otra cosa más que el ataque a la Iglesia y por ende a la religión. Si en su libro los insurgentes representan el desorden, el asesinato, el robo, en fin, el caos, los liberales de la reforma son sus dignos herederos con sus tropelías, rapacerías y saqueos a los templos. ¿Cómo lo denuncia? Veamos algunos ejemplos:

Muchas páginas se necesitarían para hacer una relación completa de los notables y escandalosos hechos del Gobierno de Juárez en los cuatro primeros meses de este año, respecto de las cosas de la Iglesia. (Arrangoiz, 1974, p. 93)

Y en alguna otra página señala:

Uno de los atentados más escandalosos, cometido por los juaristas, fue el saqueo, pues otro nombre no puede dársele, de lo que hizo en la catedral de Valladolid o Morelia don Santos Degollado [...] (Arrangoiz, 1974, p. 433).

En una palabra, su pluma fungió en defensa de las propiedades eclesiásticas.

A partir de 1857 Arrangoiz identificará a sus correligionarios conservadores como partido católico y como anticatólicos a los liberales, y sostendrá que la contienda, más que un enfrentamiento político-militar, es una verdadera guerra de religión:

[...] puestos frente a frente los dos principios, el conservador y católico, contra el demagógico y anticatólico, la lucha no ha sido puramente entre militares; ha tomado parte el país, antes tan indiferente, y la guerra un carácter tan sangriento cual lo han tenido todas las religiosas; porque en México ha sido verdaderamente de esa clase, desde 1857, por más que quiera disfrazársela con nombres políticos (Arrangoiz, 1974, p. 430).

Y precisamente, por tratarse de una guerra religiosa, no había posibilidad alguna de reconciliación, como ya lo señalaban las palabras del Evangelio de Lucas: "El que no está conmigo, está contra mí..."¹¹ Refiriéndose a los esfuerzos de los diplomáticos europeos por mediar entre los partidos en pugna y poner fin a la Guerra de Reforma, dice lo siguiente:

¹¹ Lc, 11. 23.

[...] querían conciliar a los conservadores con los federales; al ateísmo con el catolicismo; a la monarquía con la república roja; a los independientes de 1821 con los hombres de 1810; querían un absurdo, en fin" (Arrangoiz, 1974, p. 440).

Ante las evidencias, imposible fue reunir la cizaña con el trigo, el agua con el aceite.

Hacia la penúltima década, en los ochenta del antepasado siglo, empezaron a aparecer en las estanterías de las librerías los tomos de una *Historia General de Méjico* realizada por el español Niceto de Zamacois (1820-1885), quien escribiera su monumental obra de 18 tomos en 20 volúmenes, con la idea de reconciliar a la sociedad mexicana (Torre Rendón, 1990). Pese a sus esfuerzos de imparcialidad, se pronunció en defensa de la iglesia católica en los capítulos dedicados a la narración de los sucesos de la Guerra de Reforma: todo el capítulo IV del tomo XV está dedicado a defender la postura de la Iglesia ante las disposiciones de las Leyes de Reforma (Torre Rendón, 1990, t. XV, pp. 223 y ss).

Convencido Zamacois de que la sociedad mexicana se unificaba en torno a las ideas y sentimientos católicos (Torre Rendón, 1990, t. XIV, p. 748), de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia este autor hispano veía en los códigos reformistas, verdaderos decretos anticlericales y un efectivo atentado de los seguidores de Juárez en contra de la libertad que, para profesar su fe católica, debían de gozar los mexicanos, lo que paradójicamente resultaba en una contradicción de los mismos ordenamientos liberales:

La disposición anterior [obligatoriedad de jurar la constitución] cuando se pro-

clama la libertad de cultos y de conciencia, no podía estar en más abierta pugna con los principios liberales, pues se amenazaba nada menos que con la pena de muerte, al sacerdote católico que no supeditase su conciencia á lo decretado por un gobernante (Torre Rendón, 1990, t. XV, p. 242).

Asimismo afirma que la beligerancia religiosa es "la más terrible, la más funesta de las discordias" (Torre Rendón, 1990, t. XII, p. 636), y equipara el conflicto bélico mexicano, con las guerras de religión europeas:

De este género [guerra de religión] fueron las guerras religiosas que se presentaron en varias naciones del centro y norte de Europa á consecuencia de la llamada Reforma Religiosa, comenzada a predicar por Lutero..." (Torre Rendón, 1990, t. XVIII, p. 1506).

De tal suerte que aunque el escritor español aceptaba lo irreconciliable de las facciones en pugna, estaba por la reconciliación que ya se vivía en los años de la *pax porfiriana*.

Por otra parte, Concepción Lombardo (1835-1921), quien fuera la esposa del general Miguel Miramón y que, por tanto, estaría en un lugar privilegiado para observar los acontecimientos de entonces, escribió en sus *Memorias* acerca del conflicto lo siguiente:

Los primeros actos del gobierno de Comonfort fueron la persecución del clero y del ejército; la prensa liberal se desató en ofensas e injustas calumnias [...]. Los hombres que estaban a la cabeza del Partido Conservador, se comenzaron a

mover [...]. Miramón [...] participaba del justo descontento y de la indignación de sus compañeros de armas (Lombardo, 1980, p. 188).

Como anteriormente hicieran Francisco de Paula Arrangoiz y Niceto de Zamacois en sus respectivas obras, Concepción Lombardo también consideró a la Guerra de Reforma como una verdadera guerra de religión, en la que Miramón, su esposo, encabezó la defensa de la causa de la fe, y quien siempre se mostraría ansioso por “continuar la lucha y enarbolarse la bandera de la religión” (1980, p. 82). Narra orgullosa cómo en una visita que ambos esposos hicieron al Vaticano en Roma, el papa Pío IX, máxima autoridad eclesiástica, reconoció los servicios que el joven General había prestado a la Iglesia católica romana al esgrimir la defensa de ésta frente a los impíos seguidores de la reforma:

Su Santidad nos demostró la gran pena que le había causado la conducta del gobierno de Juárez con su nuncio [...] y [a Miramón] le dijo: “Reciba usted, general, esta decoración [*sic*] en prueba de mi gratitud por los esfuerzos que hizo usted en su país para defender el principio católico” (1980, p. 351).

Así también, menciona y censura los saqueos a los bienes de la Iglesia por parte de los liberales.

No está de más recordar que la obra de Concepción no tiene la intención de ser un libro de historia patria, sino que aspira exonerar a Miramón del estigma de traidor que le habían imputado los liberales triunfantes, y borrar de la frente de sus hijos tal ignominia. Por ello, apresta

su pluma para resaltar las cualidades y el valor del joven militar con quien compartió su vida.

Podríamos continuar mostrando y comentando citas de los textos de los autores mencionados en que exponen los ataques a la Iglesia sufridos por parte de los liberales, sin embargo al no tener como objetivo de sus obras la denuncia de la actuación de la facción contraria en detrimento de la institución eclesiástica, podemos considerar que se referían a esta lucha como algo que era visto de la misma manera en los ambientes en que se movían.

Consideraciones finales

Los conservadores mexicanos, fieles a sus creencias y a las enseñanzas de la Iglesia católica, consideraron que los principios liberales eran contrarios a la fe, y preocupados por la “descatolización” que, según su visión, borraba de un plumazo las tradiciones religiosas, históricas y sociales heredadas de España, se lanzaron a la lucha tanto con el fusil y el cañón como con la tinta y el papel.

La consideración de igualar la Guerra de Reforma con las guerras de religión de siglos anteriores, les daba la razón para tomar las armas, de ahí la hostilidad y violencia de los enfrentamientos. Los conservadores no admitieron que la Iglesia fuese relegada del poder político y que las prácticas piadosas se confinaran a la vida privada. Si bien la guerra duró diez años, la beligerancia con sus plumas subsistió por más tiempo.

Como ejemplo de quienes tomaron la pluma para explicarse los acontecimientos, nos hemos referido a los ya clásicos

Arrangoiz, Zamacois y Lombardo, quienes con gran naturalidad consideraron que los conservadores debían, libremente y sin culpa alguna, defenderse y defender a su Iglesia de las embestidas liberales, agresiones que realmente consideraron una verdadera guerra de religión.

Además, la visión de aquellos conservadores del siglo XIX, permeó a través de las décadas, aunque en circunstancias diferentes, de ahí que encontramos que así como las generaciones posrevolucionarias se sintieron herederas de los liberales reformistas, al llegar al periodo cardenista los católicos de entonces se sintieron sucesores del conservadurismo decimonónico, por lo que hacia la cuarta década del siglo pasado, creyéndose nuevamente agredidos en su fe, autores como Mariano Cuevas, José Bravo Ugarte y Carlos Alvear Acevedo, entre otros, tomaron la estafeta de aquellos reaccionarios decimonónicos y también esgrimieron la pluma para insistir en que la Reforma había buscado destruir y desaparecer la influencia de la Iglesia católica en la sociedad mexicana, pero ahora el enemigo llevaba otro nombre: el comunismo. Por ello, los discursos de aquella terna decimonónica e ilustrada fueron trasladados en el tiempo y utilizados como fundamento en otras narrativas y alegatos apologeticos, pero esa es otra historia que merecerá contarse en otra ocasión, en otra trinchera de papel impreso.

Bibliografía

- Adame Godard, Jorge (1981). *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos. 1867-1914*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alvear Acevedo, Carlos (1964). *Historia de México, época precortesiana, colonial e independiente*. México: Editorial Jus.
- Aquino, Tomás de (1882). *Suma Teológica*. Trad. de Hilario Abad de Aparicio. Madrid: Moya y Plaza Editores, t. II.
- Arrangoiz, Francisco de Paula (1974). *México desde 1808 hasta 1867*, 3ª. edición, Prólogo de Martín Quirarte. México: Editorial Porrúa. (Colección Sepan Cuantos núm. 82)
- Blancarte, Roberto J. (comp.) (1996). *El pensamiento social de los católicos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo Ugarte, José (1946). *Compendio de Historia de México*. México: Editorial Jus.
- Cuevas, Mariano (1940). *Historia de la Nación Mexicana*. México: Buena Prensa.
- García Cantú, Gastón (1986). *El pensamiento de la reacción mexicana I (1810-1859)*. México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México. (Lecturas Universitarias núm. 33)
- García Ugarte, Marta Eugenia (2011). *Poder político y religioso, México Siglo XIX*. México: LXI Legislatura Cámara de Diputados, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social, Instituto mexicano de Doctrina Social Cristiana, Miguel Ángel Porrúa, 2t.
- Lombardo de Miramón, Concepción (1980). *Memorias*, Preliminar y algunas notas de Felipe Teixidor. México: Editorial Porrúa.
- Matute, Álvaro (comp.) (1984). *Antología: México en el siglo XIX. Fuentes e in-*

- interpretaciones históricas*. 4ª. Edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Lecturas Universitarias núm. 12)
- Matute, Alvaro, Evelia Trejo y Brian Connaughton (coords.) (1995). *Estado, Iglesia y Sociedad en México, siglo XIX*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Ángel Porrúa.
- Montoya Rivero, Patricia María (2000). *Miramón, el héroe de la reacción. Tres versiones de una historia* (Tesis Maestría en Historiografía de México). México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Noriega, Alfonso (1972). *El pensamiento conservador y el conservadurismo mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pani, Erika (2000). *Nación, Constitución y Reforma, 1821-1908*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pani, Erika (coord.) (2011). *Conservadurismo y derechas en la Historia de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Riva Palacio, Vicente et al. (1884-1889). *México a través de los siglos*. Barcelona: Banesca, 5v.
- Torre Rendón, Judith de la. (1990), *Niceto de Zamacois y la búsqueda de la reconciliación de la sociedad mexicana* (Tesis de Licenciatura Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vigil, José María (1884-1889). *México a través de los siglos*. t. v. *La Reforma*. Barcelona: Banesca.
- Zamacois, Niceto de (1876-1882). *Historia General de Méjico, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. México: Barcelona, Imprenta de F.J. Parrés y Cía.

Cibergrafía

- Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de San Pío V, traducido en lengua castellana* (1785), Madrid: Imprenta Real, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080043258/1080043258_MA.PDF
- Código de Derecho Canónico de la Iglesia Católica Romana (1983), http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1983-01-25,_Absens,_Codex_luris_Canonici,_ES.pdf



ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ*

La huella del cuento en *Pedro Páramo*

The Imprint of the Short Story in *Pedro Páramo*

Resumen

Los adelantos de *Pedro Páramo* que Juan Rulfo publicó en revistas y suplementos revelan un posible principio creativo común entre los episodios que conforman la novela y el cuento. Se analizan en este artículo los rasgos comunes entre ambos géneros: economía verbal, expansión significativa de recursos, cierre contundente de cada fragmento y montaje en la estructura narrativa.

Palabras clave: *Pedro Páramo*, 1954, teoría, técnica, cuento

Abstract

Pedro Paramo fragments, published by Juan Rulfo in magazines and supplements reveal a possible creative principle between the episodes that conform the novel and the short story. The commonalities between both genres (verbal economy, significant expansion of resources and blunt end of each fragment and mounting narrative structure) are discussed in this article.

Key words: advances, *Pedro Páramo*, theory, technique, short, story

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 169-180

Fecha de recepción 10/12/15 > Fecha de aceptación 22/03/16

azucena_25@hotmail.com

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

A sesenta años de su aparición, tenemos oportunidad de ver reunidos los tres adelantos previos a la publicación de *Pedro Páramo*, oportunidad que pocos debieron compartir en su momento, pues habría que ser asiduo lector de *Las letras patrias*, la revista *Universidad de México* y la independiente *Dintel*. Hoy, gracias a la reunión de estos adelantos en el libro '*Pedro Páramo*' en 1954, publicación acompañada de los comentarios de Jorge Zepeda, Alberto Vital y Víctor Jiménez, podemos apreciar más de cerca aquellas dudas y decisiones que conforman esa gran novela mexicana y universal escrita por Juan Rulfo. Por ejemplo, la evidencia de que el orden de los episodios ya formaba parte del proyecto novelístico desde, por lo menos, un año antes de la publicación definitiva anula la veracidad de las anécdotas difundidas por ciertos sectores de la crítica cuya permanencia en la memoria de algunos sólo demuestra la fascinación popular rendida a la novela. En tanto que paratexto, o información marginal de la obra¹, los avances representan un lugar privilegiado "de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector" (Genette, 1987, p. 12). En estas páginas, la lectura de ese paratexto apunta hacia la discusión sobre las relaciones entre el cuento y la novela en la obra de Rulfo, las diferencias y semejanzas entre ambos géneros en la formación del oficio del escritor.

Una combinación de elementos —la estructura del libro, conformada a partir

de textos encapsulados y en apariencia unitarios; la trayectoria del autor en el género del cuento breve y una inicial ingenuidad del lector, amoldada a las estructuras tradicionales— estableció la ambigüedad genérica del relato, condición aprovechada por el autor, que hace visibles en la novela algunas estrategias del cuento. La consecuente desorientación es comprensible en un lector incipiente, pero un proyecto tan experimental como *Pedro Páramo* debió ejercer un asombro similar entre otro tipo de lectores conocedores, incluso, de la anterior propuesta del autor. La innovación, sin embargo, es susceptible de ser descrita, sobre todo cuando se ponen al alcance del crítico los documentos que contribuyen a sostener sus afirmaciones. Es el caso de los adelantos de '*Pedro Páramo*' en 1954: fuera del contexto en que normalmente son leídos, estos fragmentos revelan un posible principio creativo en la obra del jalisciense: la cercanía entre el cuento breve y los fragmentos que componen la novela en su versión final.

Entre la crítica ya se ha establecido la importancia del cuento en la formación del novelista. Françoise Perus anota que "Rulfo insiste en que los cuentos de *El llano en llamas* no fueron sino aproximaciones a una novela que tenía en mente desde tiempos atrás y a la que no lograba dar forma" (Perus, 2008, p. 96), planteamiento del que se desprenden inferencias desacreditadoras para ambos géneros: el cuento —la colección de *El llano en llamas*— sería un mero ejercicio preparatorio encaminado a la realización de una empresa superior; mientras que la novela —el caso de *Pedro Páramo*— se limitaría a una colección de cuentos. Ambas valoraciones carecen de argumentos y tendrían que

¹ Gerard Genette define "paratexto" como el conjunto de elementos que rodean la obra literaria: título, subtítulo, prefacios, notas al margen, a pie de página o finales, etcétera; pero además incluye "el avant-texte de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra. (Genette, 1987, p. 12)

hacerse extensivos a proyectos similares –relatos basados en fragmentos y en una ruptura del orden cronológico lineal– de otros autores que nunca han sido cuestionados en ese sentido. Asimismo, se soslaya la posibilidad de aprovechar las revelaciones que este principio creativo proporcionaría.

Se propone aquí, entonces, analizar como cuentos los adelantos de *Pedro Páramo en 1954*; para luego atender los procedimientos de montaje de episodios, entendido como la técnica para estructurar los diversos momentos narrados. Tal ejercicio puede tomarse por ingenuidad de lector incipiente que enfrenta por primera vez la historia y la fábula de esta novela. Sin embargo, ciertos sectores de la crítica han hecho notar la autonomía de los episodios y su cercanía con el relato breve, al grado de nutrir la leyenda del editor que interviene en el orden final de los episodios en la novela. Señalar la complejidad de este proceso y las razones de su desacreditación son los asuntos centrales y conclusivos de estas páginas.

Yvette Jiménez destaca las características del cuento rulfiano, basada en los escritos del autor reunidos en la versión original de *Los cuadernos de Juan Rulfo*, que sería diferente a la versión final impresa:

Rulfo señala algunas características del cuento “moderno”, tales como la tendencia a eludir explicaciones y descripciones sobre los personajes, ya que busca revelar “los hechos en sí, por lo cual trata de evitar en lo posible, digresiones o elucubraciones inútiles”, y privilegia del cuento moderno la creación de la atmósfera, rasgo que puede ser extensivo a toda su obra. (Jiménez de Báez, 2008, p. 27)

Y agrega algunas estrategias comunes entre ambas obras del autor:

Como se sabe, en los cuentos de *El llano en llamas*, Rulfo ensayó estrategias de escritura (por ejemplo, manejo de los símbolos y caracterización de personajes que reaparecerán en la novela). Y logró abordarlos con la brevedad propia del género, porque su óptica deslinda y marca límites en el fragmento de realidad en que se particulariza la visión del mundo. (Jiménez de Báez, 2008, p. 27)

Sin embargo, la autora no ahonda en la forma específica que presentarían los símbolos y caracterización de personajes en el relato breve. El cuento, género breve por excelencia, con raíces en los mitos y leyendas que son creación popular –por lo que proporcionaron a Rulfo el medio para emplear el lenguaje que buscaba expresar–, contiene la posibilidad de adaptarse a la voluntad de su autor y dar sentido narrativo a cualquier tema. En este sentido, el cuento, género que carece de teoría y abunda en poéticas, parece quedar en desventaja ante la novela, género capaz de emular la estructura de la sociedad moderna, como ha señalado la teoría sociológica, con el héroe ante fuerzas desconocidas y contrarias. La condición única que se ha impuesto al cuento, además de la brevedad que suele ser relativa, es ese efecto final aún difícil de definir: Edgar Allan Poe declaró, en la composición del cuento, que cada palabra o incidente tienden a un fin preestablecido, que sería el efecto único; otros teóricos han señalado lo ambiguo de esta afirmación al contrastarla con las diversas modalidades de cierre, propuestas por autores cada vez más modernos. No obstante, su orientación

hacia el desenlace y la tendencia al giro final que llega a modificar el sentido de las acciones previas, se consolidan como rasgos determinantes del género. Estos elementos quedan de manifiesto en diversos episodios de la novela, incluso en algunos capítulos unitarios, según lo evidencian los adelantos recientemente reunidos.

El encabezado del adelanto publicado en el número de *Las letras patrias* (Rulfo, 2014, pp. 16-22) anuncia "Un cuento de Juan Rulfo" con una llamada a nota al pie que aclara: "Fragmento de la novela en preparación, *Una Estrella junto a la luna*". Si este encabezado correspondiera a los editores, la contradicción se justificaría por el efecto derivado de la estructura del relato; si correspondiera al autor, se haría evidente la conciencia del mismo de que los fragmentos de la novela están compuestos a partir de los elementos del cuento. Lo más probable, en realidad, es que se trate de una decisión del editor, pues ningún otro de los adelantos encabeza el texto con una categoría genérica similar.

El fragmento inicial de la que entonces se titulaba *Una estrella junto a la luna*, conserva una estructura de cuento, pues, de acuerdo con la definición del género,

[...] ostenta ingredientes dramáticos por el dinamismo que se observa en el tratamiento de la trama única que asciende rauda hacia un punto álgido, a menudo inesperado, y desemboca rápidamente en el desenlace sin divagaciones (Spang, 2000, p. 109).

El relato inicia *in media res*, aún arrancaba con el verbo conjugado en pretérito perfecto "fui" que denotaba que se comunicaría una historia ya terminada y que concuerda con la tendencia a la unidad de

lugar y tiempo propia del cuento. El lugar de los acontecimientos se ubica en las orillas de Tuxcacuexco y, en efecto, cada información apunta hacia este sitio: la madre que impulsa al hijo a acudir ahí a conocer al padre, la coincidencia en el destino del narrador y el arriero, así como la descripción del lugar "a través de los recuerdos" de la madre en contraste con el anterior en que se descubre el pueblo al final del relato: "como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie" (Rulfo, 2014, p. 18). El número de personajes es reducido: el narrador protagonista, el arriero que revela ser su medio hermano; la madre y Pedro Páramo. A lo largo del recorrido, el narrador irá mostrando los antecedentes de los personajes, mismos que llevaron al protagonista a la situación en la que se halla durante el momento de la narración.

El relato, en relación con las características del cuento, suele concentrarse en un elemento dominante (un objeto símbolo o una palabra clave) capaz de provocar el efecto único; y este adelanto o futuro capítulo gira en torno a la búsqueda del padre, rodeada de ambigüedad, pues la madre sólo proporciona referencias contradictorias: "le dará gusto conocerte" frente a "El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro"; en tanto que el arriero le hace saber que ambos comparten un padre poderoso que ha dejado en el abandono a todos sus hijos. Como corresponde al género cuento, al final del adelanto —que sería el inicio de la novela—, el autor realiza el "punto álgido", inesperado, que modifica el sentido de las acciones previas: en Tuxcacuexco no vive nadie y Pedro Páramo ha muerto. Así se configura la revelación final o el clímax narrativo: el desenlace de un relato que no deja de

sorprender a los lectores por su fuerza surgida de las técnicas del cuento breve. También el cuento “Nos han dado la tierra” cumple un ciclo similar: la larga caminata hacia un sitio árido que implica, a pesar de todo, una esperanza; la retrospectión de los acontecimientos previos durante ese largo recorrido, que culmina con la decepción de una tierra yerma.

Al concretarse en la novela, el episodio configura un capítulo que establece conexiones con el resto de la obra: los asuntos que se perfilan de manera tangencial representan las múltiples posibilidades que pueden estructurar una novela. Como ha señalado la crítica, la sustitución de la forma verbal “fui” por “vine”, establece la relación permanente entre el narrador y el pueblo donde pasó sus últimos días de vida y permanecerá después de la muerte². El deterioro de Tuxcacuexco—la futura Comala— será explicado a detalle. El arriero que conduce a su medio hermano a su destino resulta definitorio en el final de su padre y el del personaje narrador. Las razones de la rabia de la madre quedarán perfectamente justificadas por las referencias de diversos personajes y narradores que desfilarán por la novela.

La revista *Universidad de México*, en su número del 10 de junio de 1954, publica el segundo adelanto de *Pedro Páramo*, aunque el texto anuncia: “Fragmento de la novela *Los murmullos*”. El título, con respecto al adelanto anterior ha cambiado;

pero la estructura, al parecer, no ha sufrido modificaciones, pues el autor ha seleccionado los episodios que están justo a la mitad de la novela. El equilibrio en la distribución cronológica progresiva denota que ya está prácticamente terminada para 1954, aunque todavía requerirá modificaciones en los detalles, determinantes para la perfección de *Pedro Páramo*. La revista *Universidad de México* tiene el privilegio de alojar por primera vez la voz de Susana San Juan, pues estos episodios corresponden al monólogo del personaje femenino. El orden de ubicación es idéntico al que aparecerá en la edición final. Ambos fragmentos muestran ese rasgo unitario próximo al cuento al que me he venido refiriendo.

Susana comienza su narración con su situación de inicio y desde la cual comunica su relato: “Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre [...] Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración”³, para revelar, al final del cuarto párrafo que en realidad se encuentra “dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta”. La narradora, cuyo nombre se desconoce, ya que comunica su propio relato, refiere la muerte de su madre, ocurrida durante su adolescencia, como se infiere a partir de los indicios: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al

² A propósito de la publicación de *Juan Rulfo en 1954*, Jorge Zepeda señala: “la primera frase habla de un sitio en el que ya no se está; en cambio el segundo demuestra que el narrador sigue ahí, y ya si le pone uno más atención se da cuenta que no se está dirigiendo al lector, en realidad uno atestigua un diálogo entre personajes”. (Zepeda, 2010)

³ La reproducción facsimilar se encuentra en la página 26 de *Pedro Páramo en 1954*, el texto procede de las páginas 6 y 7 de *Universidad de México*, volumen VIII, núm. 10, junio de 1954, ilustrado por una viñeta de Julio Vidrio que representa una figura humana recostada. La reproducción al tamaño original viene incluida en una separata que acompaña al libro.

tocar mis senos.” La descripción del ambiente de febrero corresponde con la edad de la adolescente y se dirige a su hermana Justina, ocupada en el velorio de la madre. El texto, leído sin la información del resto de la novela, es capaz de constituir, por sí mismo, un relato de iniciación: la adolescente descubre la orfandad y la soledad, junto con el ritual mortuario, justo cuando se hace consciente de su vitalidad femenina. Y el efecto unitario queda aún más fijo, pues el relato fue “comunicado” desde la muerte, en el sitio de la tumba, que la narradora había relacionado con el colchón y la cobija con que se envolvían madre e hija. La brevedad del texto se aproxima a la estructura del cuento por centrarse en el proceso de subjetivación del personaje, como lo describe Charles May:

Las formas breves se basan en unas vivencias o experiencias espirituales, que nacen del mundo interior y pertenecen a la zona sagrada del ser humano, mientras las formas más extensas se valen más bien de materias conceptuales, elementos del mundo exterior y de los ámbitos públicos. (Scholz, 2000, p. 62)

El narrador personaje, la primera persona que comunica su mundo interior y su posición de vulnerabilidad, ya había sido empleada en cuentos como “Es que somos muy pobres” o “Macario”: personajes que comunican experiencias desde la imposibilidad de intervenir en los acontecimientos determinantes para ellos mismos. La maestría de Rulfo para relacionar historias con efecto unitario queda plasmada en la continuidad del siguiente episodio, también incluido en la revista *Universidad de México*. Inicia con un diálogo entre dos

personajes que para el lector de esta publicación serían desconocidos: Dorotea y un interlocutor desconocido —en ese contexto de lectura—, quienes comparten sepulcro. El segundo escuchó el monólogo de Susana, a quien no conoce; Dorotea, en cambio, no escuchó a Susana: el episodio, de ser leído fuera de contexto, informará al lector sobre la infancia y destino de la mujer de Pedro Páramo, con acotaciones de Dorotea, lo que incrementará la ambigüedad en torno al personaje. se desarrolla de forma tal que el lector descubrirá, sin intervención del narrador, que todos los integrantes de la historia están muertos. Los dialogantes, sin embargo, no son los protagonistas, sino Susana con su probable locura. Es decir, el episodio proporciona otra época de la adolescente presentada en el anterior.

Mediante el recurso de la confusión de voces del cementerio, interviene un testimonio de otro hombre que menciona por primera vez a Pedro Páramo, quien, a pesar de su crueldad, amó profundamente a Susana, al grado de abandonarse y dejar morir a la tierra de Comala sólo para ocuparse, exclusivamente, de mirar el camino por el que se la llevaron al cementerio.⁴ Queda así plasmada, a grandes rasgos, la historia de la pareja. Muertos ambos, el episodio vuelve a asumir esa

⁴ “Él la quería. Yo creo que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufriendo y quizá loca. Tan la quería, que se pasó el resto de sus días aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Perdió todo interés en todo. Desalojó las tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque se sintió cansado, otros que por desilusión, lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino, y la tierra se quedó baldía y como en ruinas”. (Rulfo, 2014, p. 27)

tonalidad de relato breve con principio y desenlace (infancia de Susana, su obtención y pérdida para Pedro Páramo). Para subrayar lo trágico de esta historia de separación, el ambiente, por acción del amante entristecido, cae en un paralelo proceso de deterioro y paulatino abandono, con lo que el desenlace de los personajes es similar al del lugar que funcionó como marco.

El tercer adelanto, en el número de *Dintel* de septiembre del 54, incluye lo que serán los fragmentos finales de la novela que aparecería al año siguiente, en idéntico orden. Ambos episodios fueron publicados bajo un mismo título, "Comala": ¿decisión del autor o de los editores? Es inevitable recordar que, para elegir los títulos de sus cuentos, Juan Rulfo recurre con frecuencia a los nombres de las regiones donde ocurrirán los acontecimientos: "Talpa" y "Luvina" señalan los lugares más específicos, en tanto que "La cuesta de las comadres", "Paso del norte" y "El llano en llamas", aluden a los acontecimientos que ocurrirán en los sitios apuntados. Si, como es de suponer –pues el fragmento incluye pocas menciones de la palabra "Comala"–, Rulfo eligió el título con que aparecería este adelanto, la elección resulta un recurso ya empleado por el autor para establecer el espacio geográfico como punto de partida para el drama individual que se desarrolla en el relato.

El primer fragmento presenta a Pedro Páramo insomne, en contemplación del amanecer. El personaje se describe a sí mismo viejo, concentrado exclusivamente en sus pensamientos. Desde esta voz narrativa focalizada en la primera persona, el personaje se dirige a una ausente, Susana, que, según informa el narrador,

se marchó bajo una luz similar, mientras él la miraba:

La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, empañada, como envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirándote a ti, que seguías el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (Rulfo, 2014, p. 31)

La descripción de la imagen culmina con la desaparición de la mujer y la llamada: "Te dije: «¡Regresa, Susana!»", que queda en suspenso, pues el narrador retoma la voz y lo muestra "moviendo los labios, balbuciendo palabras sin sonido..." para cerrar el fragmento lacónicamente con un "Amanecía". Desde una perspectiva de análisis del cuento, para el lector que aún no conociera los antecedentes de la novela –y es necesario insistir en que éstas eran justamente las condiciones de lectura–, el adelanto cumple con el principio del relato breve: "un principio de síntesis y condensación compositiva que estimula, mediante el juego dialéctico de la elisión/alusión, la plurisignificación y la ambigüedad textual así como la actividad lectoral a la hora de rellenar esos aún mayores *vacíos textuales* generados como consecuencia de los mayores silencios autorales" (Valles, 2008, p. 49). Si se tienen en cuenta las reflexiones de Rulfo sobre el género⁵,

⁵ El adelanto responde a los principios rulfianos de construcción del cuento: "Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear al personaje, el

éstas coinciden con el texto teórico y, a su vez, con el adelanto: un solo personaje, en un punto avanzado de su vejez, en un ambiente determinado por la soledad, un acontecimiento: la rememoración de una partida que cierra con la súplica inútil y una vuelta al punto inicial que sirve como desenlace, la imposibilidad de recuperar al ser añorado.

En esta publicación se eligió una marca gráfica para separar los episodios. El segundo de ellos presentaba el final de la novela próxima a publicarse, con excepción de los últimos dos párrafos, determinantes por su contundencia. No es de extrañar que sea uno de los capítulos que más modificaciones presenta, ya sea por el momento de revisión o por la búsqueda de los efectos más certeros. Nuevamente, esta versión presenta una estructura que acerca el episodio al cuento, por incluir datos que permiten cerrar el acontecimiento como si se tratara de uno solo. El personaje que se llamará Abundio en la novela, aquí es nombrado como Bonifacio Páramo: el autor anota su apellido en varias ocasiones, lo que explica la razón por la que acudirá a Pedro Páramo solicitando su ayuda. Se infiere que Bonifacio es su hijo; lo que no resultará necesario en la novela, pues en ella este dato crucial quedará establecido desde los primeros episodios.

segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. [...] En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealdad, si se quiere [...]; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte". (Rulfo, en Zavala, 2008, pp. 167-169)

El relato comienza con una situación nueva, una mujer barre la calle. Atenderá a Bonifacio, quien le cuenta que su esposa acaba de morir. Bonifacio paga un poco de alcohol y, ebrio, se presenta ante el cacique. La confusa pero violenta escena siguiente culmina con la muerte de don Pedro. La historia cierra con la destrucción de casi todos los personajes. El vínculo con el episodio anterior está determinado con la información de que "A esa misma hora, la madre de Gamaliel Villa, doña Inés, barría la calle" (Rulfo, 2014, p. 32), es decir, al amanecer que contemplaba Pedro Páramo. El adelanto de *Dintel* no consigna una separación entre episodios, sino que, aquí, el relato vuelve al personaje de Pedro Páramo, en la misma situación del inicio: sentado dirigiéndose anhelante a Susana San Juan. La conciencia de su muerte se entrelaza con los temores y remordimientos que se interrumpen por la llamada de Damiana. El cierre sugiere la muerte del personaje: "Pedro Páramo no respondió", con lo que el relato resuelve los aspectos que se habían dispuesto a lo largo del episodio: la añoranza del protagonista por su amada muerta, su incapacidad para mostrar cualquier emoción ajena a esa mujer, incluso algún tipo de empatía por su propio hijo, o el drama de éste ante el abandono del padre o de su esposa, también muerta.

El contraste entre los adelantos recopilados en *Pedro Páramo en 1954* permite establecer el proceso de transición entre el cuento y la novela, el funcionamiento de los elementos del cuento en la construcción narrativa fragmentaria. Esta transición radica en la elección de palabras y expresiones cuya brevedad incrementa las posibilidades de significado. El estudio del relato estableció tempranamente la

clasificación de ciertos datos de acuerdo con su repercusión en las acciones sucesivas que conforman la fábula —el sistema de hechos derivados uno del otro y recíprocamente relacionados—, y que se encuentran distribuidos a lo largo de la obra con una intención estética, capaz de propiciar la intervención del lector, quien deberá relacionar esos datos. En un episodio unitario de *Pedro Páramo*, como los adelantos de 1954, la información es suficiente para una comprensión satisfactoria del desenlace: por ejemplo, las indicaciones de la madre de Juan Preciado acerca de su padre se resuelven con las afirmaciones del medio hermano. Sin embargo, al mismo tiempo, esas indicaciones implican información faltante: ¿por qué la madre no permaneció en su lugar de origen, al que recordaba con una constante nostalgia? Esa información faltante establece relaciones con otros episodios de la novela, ya concebida como una construcción de diversas tramas, que, además, explicarán las razones del matrimonio y el posterior abandono. Juan Rulfo, entonces, construye una serie de capítulos que funcionan como episodios unitarios que contienen elementos cuyo sentido se extiende a otros episodios, enriqueciéndolos e incrementando sus posibilidades de significación.

El autor reconocía con frecuencia la importancia del cuento en su formación poética, tanto en la habilidad de síntesis como en la creación de vacíos de información. De tal forma que el autor partió de una estructura de relato breve —y logra incorporarla en los adelantos publicados un año antes—, en la que ya había alcanzado una maestría que aún es visible en los fragmentos de la novela:

Pedro Páramo es un ejercicio de eliminación. Escribí 250 páginas donde otra vez el autor metía su cuchara. La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. (Rulfo, en Campbell, 2010, p. 546)

Incluso, la publicación de documentos que dan cuenta de ciertos pasajes de la biografía del autor durante el proceso de escritura de su obra ya confirman que, en un principio, la novela fue un proyecto cuentístico. Juan Rulfo escribiría una carta a Clara Aparicio fechada el 1 de junio de 1947, en la Ciudad de México; le cuenta que ha querido escribir *algo*, que “no se ha podido, y que si lo llego a escribir se llamará *Una estrella junto a la luna*” (Rulfo, 2012, p. 92). En una carta posterior, del 28 de agosto del mismo año, el autor se refiere a *Una estrella junto a la luna* como un cuento:

No creas que te estoy contando un cuento por no mandártelo, pero la verdad es que he estado fallando en eso de escribir. No me sale lo que yo quiero. Además, se me van por otro lado las ideas. Y todo, al final, se echa a perder. Si logro hacer ese de “Una estrella junto a la luna”, de que te platiqué en cierta ocasión, te lo mandaré a la carrera antes de publicarlo para que le des el visto bueno. Eso lo haré cualquier día de estos. (Rulfo, 2012, p. 144).

Esta comunicación revela la idea precisa de lo que deseaba el autor sobre su obra en el momento en que está enfrentando ese momento de duda entre escribir un cuento y un “algo” que ya prefigura la novela⁶ y que se concretará, en cierta medida, gracias al dominio de la escritura del cuento. Tal habilidad del autor propició, sin embargo y como él mismo refutaba, la creencia de que la novela carecía de estructura o que surgió como un puñado de ejercicios narrativos que podrían intercambiarse de manera arbitraria. Este tipo de observaciones quedan ejemplificadas en el texto de Anaya-Sarmiento, uno de los críticos que valoraron negativamente la novela durante el primer año de publicación:

“Pedro Páramo” sufre del mismo mal común a la mayoría de nuestros novelistas. Está hecha con pequeños cuentos, con relatos unidos para hacer un grueso volumen. El primer relato, por ejemplo, aquél que termina con un “el pueblo que Ud. busca no existe”, es un cuento clásico de Rulfo; el final inesperado, la desesperación y el truncamiento idéntico a otros

finales, aunque con variantes. Sin embargo, la obra está honestamente escrita, dignamente pensada, y esto, en el ambiente actual merece un elogio. Pero, de todos modos, bueno sería que Rulfo superara en una futura obra, aquella colección del “Llano en Llamas”, porque además de todo, está comprometido a hacerlo para no defraudarse a sí mismo. (Anaya-Sarmiento, en Zapeda, 2005, p. 108)

Jorge Zepeda añade otro testimonio de esas entrevistas:

En ‘Pedro Páramo’ encontré al mismo escritor de ‘El Llano en Llamas’, plástico, poderoso, dueño de una gran capacidad expresiva; pero no encontré al novelista. Algunos críticos parecen haberse deslumbrado con lo ‘novedoso’ del desarrollo del relato en diversos planos, que en Europa y en los Estados Unidos es un recurso casi manoseado. (2005, p. 109)

Es frecuente que la crítica considere un defecto lo que se evidencia como una innovación: por los moldes establecidos al momento, resulta imposible reconocer los complejos mecanismos de relación que vinculan la novela y exigen la participación constante del lector. No obstante, tales observaciones, a su vez, favorecieron el surgimiento de falacias y leyendas que no hacen sino confirmar la fortuna literaria de la obra de Rulfo entre lectores de diversos campos, e incluso entre ciertos especialistas. Víctor Jiménez, en su estudio incluido en “*Pedro Páramo* en 1954”, no deja lugar a dudas acerca de la falsedad del supuesto editor que unos días antes de la entrega o de la impresión organiza los fragmentos de la novela en el orden final,

⁶ “En la medida (eminentemente variable, y a menudo bastante débil, aun en nuestra época) en que se refiere a su obra, una carta de escritor ejerce una función paratextual sobre su primer destinatario, y, de manera más lejana, un simple efecto paratextual sobre el público último: el autor tiene una idea precisa (singular) de lo que quiere decir de su obra a un destinatario particular determinado, mensaje que puede, al límite, tener valor y sentido sólo para él; tiene una idea mucho más difusa de la pertinencia de este mensaje para el público futuro; y recíprocamente el lector de una correspondencia es conducido a «tener en cuenta las cosas» [...] El efecto paratextual, para nosotros, procede de una percepción «corregida de las variaciones individuales» de la función paratextual inicial.” (Genette, 2001, p. 322).

pues reconstruye el orden de aparición de las afirmaciones de colaboración para desacreditarlas una a una.

Jorge Zepeda, en "Itinerarios de un texto", señala las implicaciones de la elección final de ciertos detalles: el caso de la eufonía del topónimo Comala en comparación con el de Tuxcacuexco, el acierto rulfiano al seleccionar cada palabra, la complejidad que marca distancia con respecto a los estilos predominantes en los primeros años de la década de los cincuenta. Esta precisión en la elección de palabras deriva en la economía verbal a la que me he referido, característica del cuento posmoderno. Pues, como se verá en la versión mecanuscrita incluida en este volumen, la mayor parte de las decisiones del autor reducen la extensión de los enunciados y, en consecuencia, de la novela.

Finalmente, la novela logró fusionar su universo a partir de formas compactas y expansivas entre sí que deben su perfección a la maestría de su autor en la labor del cuentista⁷; y trascendió a una forma narrativa que desafía nuestras suposiciones acerca del cuento y la novela, aún sesenta años después de su publicación.

⁷ "La novela muestra, en el mundo de ficción, la complejidad de las relaciones del quehacer de los hombres. Buscar su sentido implica partir de la fragmentación y, al mismo tiempo, encontrar los hilos colgantes que llevan al tejido textual. Estrategias como el paralelismo, la yuxtaposición de planos, el contrapunto, lo que se dice y lo que y lo que se omite cobran una especial significación para captar la tensión de los diversos estratos y la pluralidad matizada del sentido." (Jiménez, 2008, p. 27).

Bibliografía

- Genette, Gerard (1987). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Jiménez de Báez, Yvette (2008). "Génesis y escritura en *Pedro Páramo*". En Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), '*Pedro Páramo*'. *Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 25-45). México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas.
- Perus, Françoise (2008). "Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento". En Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), '*Pedro Páramo*'. *Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 93-107). México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas.
- Rulfo, Juan (2005). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM-Fundación Juan Rulfo.
- _____. (2008). "El desafío de la creación". En Lauro Zavala, *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad* (pp. 167-172). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (2010). "Conversaciones (entrevistas de Fernando Benítez)". En Federico Campbell (sel.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México-ERA.
- _____. (2012). *Cartas a Clara*. México: RM-Fundación Juan Rulfo.
- _____. (2014). *Pedro Páramo en 1954*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General

- de Publicaciones y Fomento Editorial-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro Cultural Universitario Tlatelolco-Fundación Juan Rulfo-RM.
- Scholz, László (2000). *Ensayos sobre la modernidad literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Spang, Kurt (2000). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Valles Calatrava, José (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Vervuert.
- Zepeda, Jorge (2005). *La recepción inicial de 'Pedro Páramo' (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.

Cibergrafía

- Zepeda, Jorge (2010). "Buscan corregir leyendas alrededor de Juan Rulfo", *Milenio* (28 de octubre), http://www.milenio.com/cultura/Juan_Rulfo-leyendas_Juan_Rulfo_o_398960107.html

Festejando la Inmaculada Concepción: Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo XVII novohispano

Celebrating the Immaculate Conception: Art and Literature in Some
Relations of the 17th Century Colonial Festivities

Resumen

El presente trabajo traza un pequeño recorrido por los festejos barrocos a la Inmaculada Concepción, durante el siglo XVII. Al mostrar la relevancia para la sociedad novohispana tanto en el ámbito religioso como en el político; a través de diversas manifestaciones artísticas.

Palabras clave: fiesta, Inmaculada Concepción, Siglo XVII, imagen barroca, literatura barroca

Abstract

This work maps a short route around the baroque festivities for the Immaculate Conception during the 17th century, showing the relevance it had in the colonial society, both in the religious realm as in the political one. All this through different artistic manifestations.

Keywords: Festivity, Immaculate Conception, 17th century, Baroque Image, Baroque Literature

La pintura es poesía muda, y la poesía,
pintura que habla; y pintores y poetas
siempre andan hermanados, como artífices
que tienen una misma arte.

Alonso López Pinciano,
Philosophia Antigua Poética, 1596.

Introducción

Expresión por excelencia de la cultura barroca, la fiesta (cívica o religiosa) constituye un ejercicio de ostentación en el que tienen cabida los elementos más diversos. Procesiones, sermones, fuegos artificiales, corridas de toros, juegos de cañas, certámenes poéticos, arcos triunfales o representaciones teatrales entran a formar parte de la celebración festiva, que se convierte así en una fructífera amalgama de expresiones artísticas: la teatralidad, la música, la pintura o la poesía se conjugan para reafirmar la adhesión de la ciudad al poder político y religioso del virreinato.

Un aspecto especialmente interesante de esta confluencia de expresiones artísticas en la fiesta barroca es la peculiar interrelación que en ella se establece entre la imagen visual (en concreto la pintura) y la literatura. El Siglo de Oro se caracteriza por un abuso interpretativo del tópico horaciano *ut pictura poesis*¹, así co-

mo por la plasmación artística de esta interdependencia entre pintura y poesía en programas iconográficos complejos como las piras funerarias², la decoración de altares o la erección de arcos triunfales³. Todos estos programas se desarrollan a partir de una "pintura emblemática" o, como la define de manera más amplia Dolores Bravo, una "sinestesia estética", esto es, una conjugación tal entre imagen y texto literario que la palabra "enriquece y complica la imagen" y, a su vez, "ésta refuerza la carga semántica de los signos lingüísticos" (1997, p. 90).

Ahora bien, la posibilidad de contemplar hoy esas "sinestesias estéticas" del Barroco novohispano es muy excepcional porque, en realidad, uno de los rasgos esenciales de la fiesta es su carácter efímero⁴: en el mejor de los casos, los distintos elementos que la conforman acaban siendo registrados en una relación escrita destinada –como señala Aurora Egido– a dejar constancia "del acto en cuestión y perpetuarlo en los anales de la fama"

entre ambas generó toda clase de ramificaciones teóricas y un sinfín de resultados prácticos en las artes y en la literatura" (Egido, 1990, pp. 164-165; sobre estas interrelaciones entre poesía y pintura en el Barroco español, ver pp. 164-197).

² Cuya tradición inicia en la ciudad de México a mediados del siglo XVI, cuando Cervantes de Salazar idea su *Túmulo Imperial* con motivo de las exequias a Carlos V.

³ Los más célebres, sin duda, fueron los diseñados en 1680 por Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora para la recepción del virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna: el *Neptuno alegórico* y el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*.

⁴ Rodríguez de la Flor ha insistido en este rasgo al referirse a la fiesta barroca como "efímero de estado", esto es, como acontecimiento que constituye la mejor forma de visibilizar, de exhibir el poder (2002, pp. 161-165).

¹ Como señala Carolina Corbacho, la máxima del *ut pictura poesis* es en Horacio solamente una forma de "bosquejar algunas afinidades que eran compartidas por ambos tipos de expresiones", de manera que debe entenderse como "un epígrafe, más o menos afortunado, con el que poder designar las andanzas comunes emprendidas entre la poesía y la pintura" (1998, pp. 33-34). Ahora bien, en el Siglo de Oro, "La serie comparativa que se produjo por la interpretación sinestésica de la relación

(1990, p. 157)⁵; una relación que necesariamente parte de un proceso de selección e interpretación y que, por tanto, no reproduce el acontecimiento sino que realiza una nueva construcción del mismo⁶, algo que se observa de forma destacada precisamente en los pasajes en los que se desarrolla la técnica retórica de la écfrasis, esto es, la representación verbal de las imágenes ideadas para la fiesta.

El presente trabajo se centra en uno de los asuntos más recurrentes en los festejos religiosos de la época en la Nueva España: la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María y, más concretamente, el importante papel de los programas iconográficos de carácter emblemático que fueron ideados para dichos festejos. El objetivo es analizarlos a partir de la forma en que estos quedaron fijados a través de relaciones concretas que, por constituir filtros literarios de los mismos, nos proponen a su vez una nueva y enriquecedora relación entre la imagen y la palabra.

La doctrina de la Inmaculada Concepción y su representación pictórica

La Inmaculada Concepción significa que “María es libre de todo pecado desde el inicio”, es decir, que, desde su concepción, fue preservada del pecado original de Adán y Eva (Hauke, 2015, p. 145). El dogma⁷ no fue definido hasta 1854, cuando Pío IX proclamó en la bula *Ineffabilis Deus* que “la Santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios” (Hauke, 2015, pp. 162-163), pero el origen de esta creencia puede ubicarse en los primeros siglos del cristianismo en la Iglesia Oriental (de donde pasó a Occidente), y su base principal fue un texto apócrifo: el *Protoevangelio de Santiago*, en cuya primera parte se narra la vida de María hasta el nacimiento de Cristo (Santos Otero, 1993, pp. 120-170).

En España, la defensa de la causa inmaculista puede ubicarse ya en el siglo XIII, con figuras claves como Ramon Llull, pero fue más intensa a lo largo del siglo XVII, y muy especialmente durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598-1665). Como señala Stratton (1989, pp. 115-116), dicha causa se desarrolló en dos frentes: las embajadas de teólogos a Roma para solicitar la definición del dogma⁸

⁵ Este carácter efímero afecta incluso a las producciones literarias vinculadas a la fiesta. De hecho, fue la propia Aurora Egido una de las primeras voces que trasladaron el concepto “efímero barroco” de Bottineau al ámbito de las letras hispánicas (1990, pp. 156-157). Al igual que en la península, en Nueva España, salvo raras excepciones como la de sor Juana Inés de la Cruz, la poesía que se compuso en la época fue registrada solo parcialmente a través de esas relaciones, a su vez escasas, que buscaron dar pervivencia a lo ocasional y que, de algún modo, llevaban ellas mismas “un sello ocasional, fungible” (p. 156).

⁶ Como advierte Rodríguez de la Flor, “sobre una base referencial acaecida, se construye un trabajo, una estrategia guiada por las operaciones vertebrales de la selección, de la ampliación hiperbólica, de la reelaboración de materiales” (2002, p. 168).

⁷ Cuyo fundamento bíblico está en el Génesis 3, 15 (“Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu estirpe y su estirpe: ella te pisará la cabeza mientras tú acechas su calcañar”) y el saludo angélico del Evangelio de Lucas (Lc 1, 28: “Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo”); ver Hauke, 2015, p. 145.

⁸ Fruto de estas embajadas fueron, entre otros, dos documentos: el decreto *Sanctissimus Dominus Noster* (1617), del papa Paulo V, y la bula *Sollicitudo*

y el desarrollo de la devoción popular a través de sermones y otras manifestaciones públicas (lecturas, procesiones o festejos, que no siempre fueron permitidos por la Santa Sede), pero también de medios como la pintura, ya que numerosos artistas de renombre (sobre todo de la escuela sevillana) contribuyeron con sus obras a aumentar el fervor a la Inmaculada⁹.

Las composiciones pictóricas de esos años son fruto de una larga tradición artística en torno al tema: las primeras representaciones iconográficas de la Inmaculada Concepción se habían basado en pasajes del ya citado evangelio apócrifo de Santiago y en otros textos muy populares como *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, aludiendo de forma simbólica a la concepción sin mancha a través de imágenes como la vara de Jesé o el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada¹⁰. A fines del siglo xv, además, había surgido una fórmula pictórica especialmente interesante a nuestro propósito por constituir una simbiosis entre elementos pictóricos y literarios: la Virgen como *Tota Pulchra*. Según Stratton, este modelo derivaba de una fuente gráfica y otra literaria. La primera la proporcionarían al-

gunas xilografías alemanas de mediados del siglo xv en las que se muestra a María en el templo antes de prometerse en matrimonio a José, “de pie, las manos ante el pecho, juntas en oración y con el cabello suelto” (1989, p. 35). La fuente literaria fue el incipiente desarrollo de las letanías a la Virgen, con las que se pretendía dar un fundamento bíblico a la doctrina acudiendo a textos como el *Cantar de los Cantares*, de donde se tomó el verso que suele coronar la imagen de María y da nombre a estas composiciones: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Eres completamente bella, amiga mía, y estás preservada de toda mancha).

Si establecemos un recorrido desde los primeros grabados y pinturas incorporados a algunos libros franceses hasta las conocidas pinturas de Vicente Macip y Juan de Juanes, que popularizaron el tópico en España¹¹, podremos observar cómo, al menos hasta finales del siglo xvi, los símbolos marianos aparecen en estas pinturas acompañados de los versículos que a un tiempo les dan origen y los justifican. Así es como la *Tota Pulchra* llega a espacios de la Nueva España¹² como el convento franciscano de San Miguel en Huejotzingo (Puebla), cuya pintura mural, a pesar de cierto deterioro, permite distinguir todavía esa interdependencia entre la función icónica y la gráfica en este tipo de representaciones de la Inmaculada (fig. 1).

Por otro lado, si comparamos la imagen misma de la Virgen en algunos de los lienzos de Juan de Juanes (como el

omnium ecclesiarum (1661), promulgada por Alejandro VII (ver Stratton, 1989, pp. 64-72 y 79-83). Aunque la bula de Alejandro VII tuvo mayor importancia desde el punto de vista doctrinal en la medida en que asentó los que serían los puntos más importantes para la definición posterior del dogma (Hauke, 2015, p. 162), fue el de 1617 el que provocó una respuesta mayor en el ámbito hispánico, como veremos a continuación (sobre este momento histórico es fundamental el trabajo de Pou i Martí, 1931-1933).

⁹ La bibliografía sobre la pintura inmaculista en España es ingente, pero sigue siendo fundamental el ya citado trabajo de Stratton, 1989.

¹⁰ Imágenes que pervivieron asimismo durante siglos y fueron trasladadas a su vez a la Nueva España (ver como ejemplo la fig. 1).

¹¹ Sobre la imagen de la *Tota Pulchra* en la pintura valenciana de esta época es de gran interés Llorens Herrero y Catalá Gorgues, 2007, pp. 221-310.

¹² A propósito de este traslado de la tradición pictórica al virreinato, ver, entre otros, Doménech, 2014.

de la fig. 2) y en el mural novohispano, distinguiremos asimismo otra serie de elementos simbólicos vinculados a una fuente bíblica, en este caso la *Mulier amicta sole*: “Y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” (Ap. 12,1). Aunque doctrinalmente todavía no se hubiera identificado a la Inmaculada con la Mujer del Apocalipsis, Juanes incorporó ya una iconografía simbólica presente en otras Vírgenes como la de la Asunción o la del Rosario, que formaría parte de la imagen canónica de la Inmaculada en décadas posteriores (como vemos en Huejotzingo): María en pie sobre la luna creciente, con las manos juntas, envuelta en sol y coronada de doce estrellas¹³.

La relación entre la imagen simbólica de la Mujer apocalíptica y el texto bíblico es implícita. En cuanto a los símbolos de las letanías inmaculistas, estos van a ir perdiendo su acompañamiento textual, tanto en la tradición española como en la novohispana; además, van a ir variando progresivamente su ubicación, situándose al pie de la composición (en el espacio terrenal) en lienzos como los de Giuseppe Cesari o Francisco Pacheco y, más tarde, en manos de los querubines, como aparecen en las famosas pinturas de Murillo o en la composición realizada por Juan Rodríguez Juárez para el Convento de La Concepción en San Miguel de Allende (Guanajuato) ya a inicios del siglo XVIII (fig. 4).

Lejos de perder su vinculación con el texto, sin embargo, la representación iconográfica de la Inmaculada a través de

los símbolos de las letanías, al modo de la *Tota Pulchra*, desarrolló a su vez, a lo largo del siglo XVII, una tradición propiamente emblemática en el ámbito hispánico: obras como la de fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores* (1659) o la de Luis de Solís Villaluz, *Jeroglíficos varios, sacros y divinos epítetos* (1734)¹⁴, son un claro ejemplo de cómo la figura de la Inmaculada Concepción formó parte también de esta singular relación entre la imagen y el texto literario que desarrolló el género emblemático¹⁵. Y no solo a través del grabado sino asimismo en pintura, como muestra la singular *Alegoría de la Inmaculada* del novohispano Nicolás Rodríguez Juárez (fig. 2), cuya clave de sentido se halla en el versículo de Malaquías colocado sobre la aureola: “Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el SOL DE JUSTICIA con la salud en sus rayos, y saldréis brincando como terneros bien alimentados” (Malaquías 3, 20)¹⁶.

En definitiva, lo que encontramos en el contexto hispánico del siglo XVII es, por un lado, una exitosa evolución de la pintura inmaculista (en cuyo origen, como se ha

¹⁴El libro de Solís “recoge hasta 41 grabados al principio de cada jeroglífico con los símbolos marianos” (<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguos/hufaexpo7/hufaexpo7p22.html>; esta exposición virtual de la Universidad de Navarra sobre el tópico *Tota Pulchra* es de gran interés para observar la evolución tanto iconográfica como doctrinal del tema). Un sugerente trabajo sobre la interpretación de los emblemas marianos en obras como las citadas es el de López Calderón, 2012-2013.

¹⁵Recordemos que, aunque inaugurada por el *Emblematur liber* de Andrea Alciato (1531), la emblemática tuvo un auge especial durante el período barroco.

¹⁶Para una interpretación de esta compleja pintura novohispana puede consultarse *Juegos de ingenio y agudeza*, 1994, p. 364.

¹³Sobre la incorporación de los símbolos apocalípticos a la Inmaculada Concepción ver García Mahiques, 1995 y 1996-1997.

señalado, se encuentra la literatura bíblica) y, por otro, toda una tradición emblemática en torno al tema (que incorpora a su vez nuevos textos, sobre todo vinculados a las letanías de la Virgen): ambas tradiciones, estrechamente relacionadas entre sí, serán el necesario punto de partida para analizar el modo en que la imagen pictórica de la Inmaculada es registrada en las relaciones novohispanas de dicho período.

Empresas y emblemas en las relaciones sobre los festejos novohispanos de 1618

El 12 de septiembre de 1617 el papa Paulo V publicó el decreto *Sanctissimus Dominus Noster* en el que prohibía defender públicamente que la Virgen no había sido concebida sin pecado original. Redactado como respuesta a las embajadas enviadas por Felipe III a la Santa Sede, el documento pretendía zanjar las duras disputas entre defensores y detractores de la creencia en la Inmaculada Concepción que habían tenido lugar en los años inmediatamente anteriores en algunas ciudades españolas (fundamentalmente en Córdoba y Sevilla)¹⁷ y, aunque no supuso un gran

avance hacia la definición del dogma, fue recibido con júbilo no solo en la metrópoli sino también en diversas ciudades americanas entre las que destacó la capital novohispana (Aracil, 2013, pp. 151-152).

El más lujoso de los festejos promovidos en la ciudad de México por aquellas fechas fue el organizado por el gremio de plateros en diciembre de 1618¹⁸ (tampoco ausente de polémica¹⁹), que dio lugar a una breve relación anónima²⁰ donde se da cuenta de la procesión, la decoración de altares, la danza, la máscara y, sobre todo, el certamen literario y el arco triunfal “de

ta Sede (ver Pou y Martí, 1931, pp. 373-378 y Bonnefoy, 1955).

¹⁸Ese mismo mes, las actas del cabildo de la ciudad dan cuenta de una celebración (quizá paralela a la de los plateros) que incluyó al menos juegos de cañas y corridas de toros [ver Monroy Castillo, 1988, pp. 312 (12 de mayo de 1618), 317 (? de julio de 1618), 319 (30 de julio de 1618 y 17 de agosto de 1618), 327 (? de noviembre de 1618), 328 (19 de noviembre de 1618)], 329 (26 y 27 de noviembre de 1618), 334 (5 de enero de 1619) y 338 (8 de febrero de 1619)]. En febrero de 1619, según Sigüenza y Góngora, fue la universidad la que organizó unos festejos que incluyeron “grandes salvas de fuegos, e invenciones” (1945, pp. 42-43). No parece, sin embargo, que se haya conservado una relación de este acontecimiento, ya que el propio Sigüenza lamenta en su obra la infructuosa búsqueda del texto mismo de dicho juramento.

¹⁹Con motivo de este certamen, en la capital novohispana circularon una serie de poemas en contra de la Inmaculada que fueron recogidos en un proceso inquisitorial (ver Jiménez Rueda, 1945 y el más reciente trabajo de Tenorio, 2010, t. 1, pp. 319-337, donde se incluyen además, con cuidadoso aparato crítico, los versos que fueron objeto del proceso; en su tesis doctoral sobre *La poesía satírico-burlesca barroca en Nueva España (1582-1695)*, todavía inédita, Alejandro Jacobo Egea analiza asimismo algunos de estos sonetos y coplas de naturaleza satírico-burlesca, compuestos por miembros de las propias órdenes religiosas).

²⁰*Breve relación de las fiestas, que los artífices plateros, vezinos de México celebraron a la Purísima Virgen María, el día de su inmaculada Concepción. Año 1618*, impresa en 1619 (reeditada en Jiménez Rueda, 1945, pp. 351-359).

¹⁷Las disputas entre los franciscanos (defensores de la Inmaculada Concepción) y los dominicos (que rechazaron esta creencia) pueden remontarse al siglo XIV. Por su parte, la Compañía de Jesús defendió la causa inmaculista desde su fundación (sobre el papel de los franciscanos españoles en la defensa de esta creencia son de interés los trabajos de Recio, 1955 y Castro, 1955; un buen resumen del papel de los jesuitas, también en la Nueva España, es el de Espinosa Valdivia, 2011, pp. 89-90). Uno de los momentos más álgidos de la disputa llegó en 1615; los defensores de la Inmaculada convencieron entonces a Felipe III para que solicitara la proclamación del dogma a la San-

treinta varas de altura con dos cuerpos jaspeados de colores varios" (Jiménez Rueda, 1945, p. 353) erigido para custodiar la imagen de plata de la Virgen forjada para aquella ocasión. A pesar de la concisión del texto (cuya finalidad fue meramente informativa), este deja patente la presencia constante de la imagen de la Virgen como *Tota Pulchra* en el festejo (desde la misma portada): su anónimo autor explica que en "el intercolumnio y pedestales [del arco triunfal] estaban con ingeniosos emblemas los atributos que significan la CONCEPCIÓN pura de María", y da cuenta además de la "imagen de la CONCEPCIÓN de la Virgen, a quien iban dándole alabanza varias letras de los atributos suyos", que remataba uno de los altares y de otro altar "de un solo lienzo de pintura de la CONCEPCIÓN de la Virgen, de tal pincel, que pudiera poner envidia a Apeles" (Jiménez Rueda, 1945, pp. 353 y 355).

Más interesante, sin embargo, se nos presenta otra obra, compuesta por uno de los poetas participantes en ese mismo certamen de los plateros, "el bachiller Francisco Bramón"²¹, consiliario de la Real Universidad de México", publicada en 1620: *Los sirgueros de la Virgen sin original peccado*, novela pastoril "a lo divino"²², sin duda vinculada al contexto celebrativo de esos años, en la que el hilo de la narración sirve de marco ficcional a la relación de una fiesta dedicada a la Virgen que, si bien probablemente fue solo fruto de la

imaginación de su autor (no hay constancia de su realización), también podría haberse llevado a cabo realmente (Aracil, 2013, pp. 154-163).

La obra consta de tres libros: el primero de ellos sitúa al lector en un espacio bucólico en el que dos parejas de pastores reflexionan sobre el pecado original y cómo la Virgen, sin embargo, es concebida sin mancha. Anfriso (correlato del autor), describe los atributos de María que ha grabado en la corteza de los árboles y propone la celebración de una fiesta en honor de la Inmaculada. En el Libro segundo, estos personajes, a los que se van uniendo otros pastores, se encaminan hacia el templo, donde inician dichos festejos con una solemne procesión, el rezo de las Vísperas y la detenida observación del "arco suntuoso" (Bramón, 2013, p. 150) levantado en la puerta del templo. Por último, el Libro tercero describe el desarrollo posterior de los festejos, entre los que destaca la representación de un auto sobre "el *Triunfo de la Virgen*" (176) compuesto por Anfriso, que es incluido asimismo en el relato. Un acercamiento a los dos primeros libros permitirá observar cómo Bramón, que ha ideado una serie de programas iconográficos como parte de su exaltada celebración del misterio de la Inmaculada Concepción, se da a la tarea de describir e interpretar esa pintura emblemática por medio de los personajes principales de la obra.

a) Las empresas de Anfriso y su función didáctica

Tal como se ha señalado, Anfriso aparece al inicio de la novela grabando en los árboles símbolos relativos a su enamorada "la divina Virgen". El personaje comienza

²¹Sobre la posible implicación de Bramón también en el proceso inquisitorial al que dio lugar el certamen, véase Traslosheros, 2004, pp. 104-111.

²²Esta vertiente del género pastoril, la de los contrafacta o versiones "a lo divino", contaba con valiosos precedentes tanto en Italia como en España (Martínez, 2013, pp. 222-224 y Avale-Arce, 1975, pp. 269-274).

mostrando la concepción sin mancha de María a través de dos “jeroglíficos” (Bramón, 2013, pp. 66-67) basados a su vez en dos imágenes ya presentes en las pinturas de la Virgen como *Tota Pulchra*: el huerto cerrado (aquí acompañado de una vara sin nudo) y el sol luminoso (con una estrella en la frente). Se trata en realidad de dos emblemas²³ con los tres elementos habituales:

[...] la imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama [en este caso en verso] [...], el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las ‘cosas’ figurativamente representadas (Pascual Buxó, 2002, p. 26).

Ahora bien, el sentido de ambos emblemas se va a insertar, a su vez, en un programa iconográfico más amplio que el propio Anfriso explicará de forma detallada un poco más adelante (Bramón, 2013, pp. 91-123), cuyos elementos conformarán el soneto que cierra el Libro primero:

De Dios retrato, de su amor traslado,
mujer bendita, celestial doncella,
del Sol alcázar, de su luz centella,
plateada Luna, cedro consagrado.

Aurora alegre, ámbar derramado,
sin mancha espejo, espada que degüella,

lucida torre, de la mar estrella,
jardín florido, ejército formado.

Escala de Jacob, cerrado güerto,
de mujeres la flor, mirra escogida,
frondosa oliva, palma levantada.

Vara sin ñudo del divino enjerto,
Madre de Dios, en gracia concebida,
de culpa original sois preservada (p. 123).

El programa consta de un total de veintiséis atributos, varios de ellos ya presentes en las representaciones de la *Tota Pulchra* (como el espejo sin mancha, la lucida torre, la estrella de la mar, la frondosa oliva o la palma levantada), a través de los cuales el propio Anfriso remite a la Mujer del Apocalipsis (“San Juan –comenta Anfriso a Marcilda– vido una mujer vestida de Sol, coronada de estrellas y calzada de la Luna, esta mujer fue imagen de María”, p. 119) y que (también al igual que en muchas pinturas barrocas de la Inmaculada) aparecen aquí acompañados solo de imágenes en lo que ya no podemos definir como “emblemas” sino como “empresas”, que –a diferencia de estos– constan de imagen y mote pero no incluyen el epigrama destinado a la explicitación del sentido de la imagen (Pascual Buxó, 2002, p. 26). Una elección sin duda meditada por Bramón porque esta “estructura dual”, que podríamos considerar en cierto modo incompleta, reserva al destinatario –según Pascual Buxó– “la tarea de descifrar las instancias de significación imbricadas en esa ‘muda’ pero expresiva relación del ‘cuerpo’ y el ‘alma’ de la empresa” (2002, p. 73). De este modo, el tipo de discurso icónico-literario escogido no solo da pie a la expresión poética a través del soneto final sino que, sobre todo, favorece el ca-

²³Bramón no parece distinguir entre emblema y jeroglífico, a pesar de que en principio este último debiera entenderse simplemente –en palabras de José Pascual Buxó– como “una figura o secuencia arbitraria de figuras” (2002, p. 26). Si encontramos en la novela cierta distinción, como ahora veremos, entre emblema y empresa.

rácter didáctico-doctrinal de la obra: las pinturas y sus imágenes necesitan de la extensa descripción de Anfriso (/Bramón) quien, a través del relato ecfrástico²⁴, asume la labor de erudito mediador o intérprete capaz de transmitir a un destinatario menos versado el verdadero sentido de las alegorías que él mismo ha plasmado en esas “rústicas” empresas. Además, esa imagen de un orador explicando a su auditorio las pinturas mostradas ante sus ojos (al modo de los misioneros de décadas anteriores²⁵) anticipará a su vez el pasaje central del libro siguiente: el largo parlamento del sacerdote Sergio ante el arco erigido a la Virgen.

b) El arco triunfal de Marcilda: imagen y oratoria sagrada

El templo al que llegan los pastores en el Libro segundo se encuentra adornado “de muchas y diferentes colgaduras” entre las que destacan ocho “tarjas” o tablillas con “otros tantos jeroglíficos ingeniosos”²⁶ (Bramón, 2013, p. 147) con atributos de la Virgen, muy similares a los grabados por Anfriso (ver pp. 147-150). Imágenes y textos reiteran así el sentido de las alabanzas mostradas con anterioridad a la Inmacu-

lada y, al mismo tiempo, sirven de introducción al principal elemento descrito en el Libro segundo: el arco triunfal.

Como ya se ha señalado, los festejos organizados en 1618 por el gremio de plateros de la capital novohispana incluyeron la construcción de un arco de treinta varas de altura que llamó especialmente la atención del anónimo relator de la misma. El dato no es excepcional: los arcos triunfales tuvieron una singular importancia en el conjunto de la fiesta barroca por la posibilidad que ofrecían de recoger todo un programa religioso y/o ideológico en honor a la figura homenajeadada (Rodríguez Hernández, 1998, pp. 129-136). Para lograr tanto el impacto visual como la transmisión del mensaje laudatorio, este monumento se planteaba como armónica confluencia de arquitectura, pintura y una creación literaria que –como explica Dolores Bravo– enriquecía el sentido de la imagen pero también era reforzada semánticamente por ésta, de manera que la “fábrica” del arco podía entenderse “como un magno emblema”²⁷, cuya descripción a menudo ocupaba una extensión considerable en la relación de fiestas correspondiente.

En la novela de Bramón, la construcción del monumento corre a cargo de la discreta Marcilda, quien a su vez encarga a “un sin segundo Zeuzis” que ponga sus pinceles “en las tablas y lienzos del arco suntuoso” (2013, p. 130). Una vez finalizado, su exposición a la vista del resto de los pastores lo convierte en objeto de dos discursos sucesivos. El primero, a cargo del narrador, constituiría la écfrasis propiamente dicha, esto es, la descripción minuciosa (pp. 150-155) que permitiría su

²⁴Sobre el manejo de la écfrasis en la obra de Bramón es de gran interés Hopkins, 2013.

²⁵Explicaba a este propósito fray Gerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica Indiana* que los frailes “hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería” (1980, pp. 249-250).

²⁶Recordemos que así llama el autor a sus emblemas.

²⁷ Ver Bravo Arriaga, 1990, en especial pp. 90-91.

“reconstrucción visual”²⁸. El segundo obedece tanto a la finalidad didáctica de la obra como a la necesidad de su autor de mostrar las propias habilidades en los distintos géneros retórico-literarios: para comprender el sentido último de los emblemas y empresas repartidos en los tres cuerpos del suntuoso arco, el sacerdote Sergio ofrece una amplia explicación que es en realidad un ejercicio de oratoria sagrada, habitual, por otra parte, en la época que nos ocupa, ya que –como ha señalado Ana Castaño– la vinculación existente entre el sermón barroco y las descripciones de arcos y otros monumentos llevaba en ocasiones a que esos objetos materiales pasaran, “de ser motivos de menciones más o menos incidentales, a constituirse en el tema central de un sermón” (2007, p. 222). Así, la plática de Sergio inicia precisamente con la imagen de sus oyentes observando el monumento:

No tengo a maravilla, ni me admiro, que os halléis suspensos, mirando la grandeza que se ofrece y representa [en este arco], y que no tengáis noticia de su propia significación: si atentos escucháredes [...], satisfaré a vuestros deseos (p. 155);

²⁸Según dicho discurso, el arco tendría la siguiente composición: en el primer cuerpo, sobre cuatro columnas en las que encontramos las alegorías de los cuatro evangelistas, se erige un gran lienzo con la imagen de la Virgen y sus atributos flanqueada por San José y el niño Jesús; el segundo cuerpo se distribuye en tres lienzos que acogen tres emblemas con los que se pretende insistir en el concepto de la Inmaculada Concepción (el sol, la luna y el ejército formado); el tercer cuerpo, en fin, recoge dos parejas simbólicas (la reina Esther y el rey Asuero y el sol y la luna) sobre las cuales se pinta un “suntuoso altar” con el Santísimo Sacramento rematado por la Jerusalén Celestial del Apocalipsis.

y recorre los principales elementos del arco a partir de una continua relación entre el objeto contemplado y la palabra escuchada por el auditorio:

Levantad la vista, y con atención mirad este milagroso pensamiento, que en el lienzo de más arriba se os representa (p. 159).

Ya que con atención oísteis del pasado jeroglífico su sentido, escuchad atentos del siguiente el así declarado pensamiento (p. 160).

En definitiva, la pintura emblemática y la erudición retórica que explicita su sentido sirven de nuevo a la finalidad didáctica y doctrinal de esta obra en la que Bramón pretende exhibir sus conocimientos teológicos, retóricos y poéticos²⁹, conocimientos que, sin embargo, apenas son comparables a los que desplegará varias décadas más tarde Carlos de Sigüenza y Góngora en otra obra sobre el mismo tema: el *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana*.

La construcción de altares y el relato ecfástico de Sigüenza y Góngora

Concebido como relación de los festejos que la Universidad de México organizó en honor a la Inmaculada Concepción en 1682 y 1683³⁰, el *Triunfo Parténico* es pro-

²⁹Sin olvidar que también es el autor de la pieza teatral incluida en el Libro tercero.

³⁰Una interesante tipología de las relaciones de fiestas religiosas barrocas es la de Ledda, 1996. Por lo que respecta en concreto al ámbito novo-

bablemente, como ya apuntó Manuel Toussaint, “el documento más valioso para la historia de la Literatura Mexicana durante el siglo XVII” (1941, p. 5): más de cincuenta poetas aparecen registrados (ver Toussaint, 1941, pp. 45-46) en una obra que recoge y comenta las composiciones ganadoras en las diferentes secciones de los certámenes convocados para ambos festejos³¹. No faltó en dichos festejos, además, el manejo de la emblemática, ya que –según explicó el propio Sigüenza– para el segundo de ellos, a partir de la imagen del águila como símbolo de la Virgen, se propusieron cuatro emblemas que sirvieron de inspiración a las distintas composiciones poéticas solicitadas.

Interesa a nuestro propósito, sin embargo, destacar otro elemento de la obra que ya Romero de Terreros juzgó como el más importante de la misma: “la descripción que [Sigüenza] hace de los adornos que lució la Academia mexicana” (Sigüenza, 1992, p. x)³² con motivo de la celebración de 1682. En efecto, en su recorrido por los distintos altares erigidos en honor a la Inmaculada, el autor da cuenta de ostentosas composiciones pictóricas y escultóricas de carácter emblemático a través de un ejercicio de écfrasis que pone de relieve su erudición y su habilidad literaria.

En un trabajo fundamental sobre esta cuestión, José Pascual Buxó (2002, pp. 213-240) ha apuntado ya las claves básicas de desarrollo de la écfrasis por parte de Sigüenza en este capítulo V de su relación, cuyo artificio:

[...] consiste en recorrer el atrio y las capillas de la Universidad al modo en que el atento visitante de un museo iría contemplando y considerando [...] las pinturas objeto de su atención” (p. 226).

Ejemplificando a partir de uno de los altares –el ideado por los abogados universitarios–, Buxó explica la manera en que se conforma “la estructura emblemática de ese ‘aparato’ barroco en el que, en este caso, “el óleo de la Virgen equivale a la ‘pictura’ o cuerpo del emblema, y los poemas que la acompañan cumplen el papel de ‘alma’ o texto explicativo” (p. 228).

Tanto en este como en el resto de los altares, lo que encontramos son programas iconográficos de carácter emblemático en los que la Virgen ocupa un lugar central y donde, si bien no son los únicos, se reiteran los elementos compositivos que hemos señalado como propios de la Inmaculada Concepción. Así, el recorrido visual de Sigüenza inicia con una Virgen “triumfante del dragón en su primera mañana” (presente en lienzos de la época como la *Virgen del Apocalipsis* de Miguel Cabrera; fig. 3) a la que acompañan tarjetas con motes y epigramas que remiten a símbolos marianos ya citados (el pozo, el espejo, la luna, la fuente...) (Sigüenza, 1945, pp. 79-81) y culmina con la decoración de la Imperial Capilla (pp. 113-122), en cuyo altar se colocaron siete lienzos con “siete jeroglíficos o símbolos de María”, siendo el último “la admirable visión del

hispano, es fundamental la caracterización temática y estilística de las relaciones de fiestas como producciones histórico-literarias realizada por Rodríguez Hernández (1998, pp. 119-169).

³¹Sobre esta y otras relaciones conservadas referentes a certámenes literarios celebrados en la segunda mitad del XVII, y su relevancia social, ver Aracil, 2016.

³²Pascual Buxó recupera esta idea de Romero de Terreros aunque advierte que el historiador del arte no llegó a relacionar “esas descripciones con el género literario de la *ekphrasis*, al que ciertamente pertenecen” (2002, p. 226).

duodécimo del Apocalipsis" sobre el que Sigüenza destaca "el luminoso ropaje que le da el sol [...], indicio de que nunca se apartó de Dios" (p. 121)³³.

Los recursos utilizados por Sigüenza en su descripción van dirigidos a un tiempo a enriquecer el sentido de las imágenes descritas y a atraer la atención del lector hacia las mismas. Así, por ejemplo, el autor no solo hace hincapié "en el papel primordial que juega el sentido de la vista en la disposición de sus meticulosas descripciones" (Pascual Buxó, 2002, p. 226) sino también en las condiciones en que realiza su observación, apremiado por la multitud que lo rodea:

No hay duda que los ojos tan sagradamente lisonjeados se entretuvieran gozando mucho más de aquellos deliciosos embelesos, pero ni daba tanta licencia el aprieto del concurso, ni se quietaba el deseo de acabar de repasarlo todo (1945, p. 82).

La necesaria concisión de la narración ("Sin recelo de que se ahogue en la brevedad tan soberana grandeza, queda satisfecha la pluma aun después de haber delineado todo su aparato en tan corta tabla", p. 82) se compensa con la utilización de recursos como la paralipsis ("No hablo aquí del argentado trono que formó el altar [...]; no hablo de las primaveras que desde los floreros [...] persuadían a la vista; no hablo de los perfumes...", p. 116), contrastando a su vez con la atención a pequeños detalles en pasajes en los que el autor juega con tópicos o alusiones

mitológicas, como ocurre con la descripción de la paloma portadora de la rama de olivo que forma parte del altar sobre el Diluvio:

En el hueco del nicho, descolló una oliva, distribuidas sus hojas con tan extrañada viveza que más parecía su verde pompa efecto vegetal de la naturaleza que esfuerzo de la industria a beneficios del arte; cuya copa sirvió de asiento a un remedo del ave de la deidad Cipris, que como Fénix le debía la vida al fuego... (p. 88).

Todo ello se nos presenta además unido a un despliegue de erudición teológica que permite a Sigüenza hacer uso de la oratoria sagrada para complementar necesariamente el sentido de la imagen descrita, como ocurre en este mismo ejemplo en el que el Diluvio se convierte en "alegoría de la divina culpa" (p. 89) a partir de la cual María puede ser entendida como:

...hermosa oliva en los dilatados campos de la omnipotencia: *Quasi oliva speciosa* [al igual que en las pinturas de la *Tota Pulchra*] figurada en aquella en el sentido místico de San Alberto Magno [...], dictándolo así la boca del Espíritu Santo, divina paloma (p. 90).

Conclusiones

Las relaciones brevemente presentadas en el presente trabajo muestran la pervivencia y evolución de motivos iconográficos en torno a la Inmaculada Concepción en el contexto novohispano a lo largo del siglo XVII, pero también una progresión en el tratamiento literario de dichos mo-

³³ Quizá similar al que le había dado pocas décadas antes el también novohispano Basilio de Salazar en su óleo *Exaltación franciscana a la Inmaculada Concepción* (fig. 4).

tivos: la posibilidad de trazar unas líneas de continuidad entre la escritura generada en torno a las disposiciones papales de 1617 (como la breve relación anónima sobre la fiesta de plateros de 1618 y, sobre todo, el curioso texto híbrido de Bramón, publicado apenas dos años más tarde) y la que da cuenta de los festejos universitarios de 1682 y 1683 en honor a la Inmaculada (el *Triunfo parténico* de Sigüenza y Góngora) nos lleva a percibir asimismo una toma de conciencia cada vez mayor, por parte de los autores, de las posibilidades literarias de la “relación de fiestas” y, por tanto, a comprender de manera más cabal (a partir de este tópico concreto) el surgimiento de un tipo de relación que, sin perder su carácter historiográfico, pasa a constituirse asimismo como género literario.

Dicha evolución implicó, a su vez, una mayor complejidad en el manejo de la écfrasis como técnica retórica no meramente descriptiva sino generadora de un nuevo discurso que permitía al autor exceder la mera “representación” del objeto artístico. De este modo, literatura y pintura encontraron en el Barroco novohispano un valioso espacio de reinterpretación del tópico horaciano *ut pictura poesis*.

Bibliografía

- Aracil, Beatriz (2013). “Del género pastoril a la relación de fiestas: *Los sirgueros de la Virgen* del Bachiller Bramón”. En Trinidad Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Bern: Peter Lang.
- Aracil, Beatriz (2016). “Fiesta y sociedad en la Nueva España: certámenes poéticos durante el reinado de Carlos II”. *Romance Notes* (56).
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Bonnefoy, Juan Francisco (1955). “Sevilla por la Inmaculada”. *Archivo Ibero-Americano* (2ª época; XV).
- Bramón, Francisco (2013). *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* [México, Imprenta de Juan de Alcázar, 1620]. Ed. de Trinidad Barrera. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- Bravo Arriaga, María Dolores (1997). “El arco triunfal novohispano como representación”. En *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corbacho Cortés, Carolina, *Literatura y arte: El tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Hauke, Manfred (2015). *Introducción a la Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ledda, Giuseppina (1996). “Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas”. En M. Cruz García de Enterría et al. (ed.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Llorens Herrero, Margarita y Catalá Gorgues, Miguel Ángel (2007). *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Conselleria de Cultura.

- Martínez, Jaime J. (2013). "Permanencia y decadencia de la novela pastoril en la América colonial: *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón". En Trinidad Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Bern: Peter Lang.
- Mendieta, Gerónimo de (1980). *Historia Eclesiástica Indiana*. Ed. de Joaquín García Icazbalceta. México: Porrúa.
- Monroy Castillo, María Isabel (1988). *Guía de las Actas de Cabildo de la ciudad de México: 1611-1620, siglo XVII*. México: Universidad Iberoamericana, Secretaría General de Desarrollo Social.
- Pascual Buxó, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (1998). *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santos Otero, Aurelio de (1993). *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (1945). *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima, inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su Rector la gobernó el Doctor Don Juan de Narváez* [México, por Juan de Ribera, en el Empedradillo, 1683]. Ed. José Rojas Garcidueñas. México: Xóchitl.
- _____. (1992). *Relaciones históricas*. Selección, prólogo y notas de Manuel Romero de Terreros. México: Universidad Nacional Autónoma de México [1940].
- Tenorio, Martha Lilia (2010). *Poesía novohispana. Antología*. 2 vols. México: El Colegio de México.
- Toussaint, Manuel (1941). *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. México: Imp. Universitaria.
- VV.AA. (1994). *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte (México), Banamex-Accival.

Hemerografía

- Castro, Manuel (1955). "Legislación inmaculista de la Orden Franciscana". *Archivo Ibero-Americano*. 2ª época (15).
- Jiménez Rueda, Julio (1945). "El certamen de plateros en 1618 y las coplas satíricas que de él se derivaron". *Boletín del Archivo General de la Nación* (México) (XVI: 3).
- Pou y Martí, José María (1931-1933). "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María". *Archivo Ibero-Americano* (34), (35), (36).
- Recio, Alejandro (1955). "La Inmaculada en la predicación franciscana". *Archivo Ibero-Americano*. 2ª época (15).

Cibergrafía

- Doménech García, Sergi (2014). "La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada

- Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (LXIX:1, enero-junio), <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/313/316>
- Espinosa Valdivia, María del Carmen (2011). *Jesuitas y culto mariano: Francisco de Florencia, Juan Antonio de Oviedo y Francisco Javier Lazcano* [tesis doctoral]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptb2011/octubre/0673966/Index.html>
- García Mahiques, Rafael (1995). "Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*". *Ars Longa* (6), <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF267.pdf>
- _____. (1996-1997). "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*". *Ars Longa* (7-8), <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf>
- Hopkins, Eduardo (2013). "Fiesta religiosa y virtuosismo artístico en *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón". *Atalanta* (I:2), <http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-12D/24>
- López Calderón, Carme (2012-2013). "El Dulce Nombre de María: etimología, anatomía, efectos y plástica de los siglos XVII-XVIII", *NORBA, Revista de Arte* (32-33), <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/370191>
- Traslosheros Hernández, Jorge E. (2004). "Utopía Inmaculada en la Primavera Mexicana: *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, primera novela novohispana (1620)". *Estudios de Historia Novohispana* (30), <http://www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo30/0412.pdf>



1. *Tota Pulchra*.

Anónimo del siglo XVI.
Exconvento de San Miguel.
Huejotzingo. Puebla.
Fuente: fotografía de
Óscar Armando García Gutiérrez

2. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*,
s. XVII-XVIII. Nicolás Rodríguez Juárez.
Parroquia de Sta. María Ozumbilla,
Estado de México.

Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.
La pintura emblemática de la Nueva España,
México, Museo Nacional de Arte, 1994.

3. *Virgen del Apocalipsis*. 1750.
Miguel Cabrera.
Museo Nacional de Arte de México.
Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.
La pintura emblemática de la Nueva España, México, Museo Nacional de Arte, 1994.



4. *Exaltación Franciscana a la Inmaculada Concepción*. 1637. Basilio de Salazar.
Museo de Arte de Querétaro, Gobierno del Estado.
Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.
La pintura emblemática de la Nueva España, México, Museo Nacional de Arte, 1994.





MARCELA SUÁREZ ESCOBAR*
CARLOS HUMBERTO DURAND ALCÁNTARA*

De la feminización y sexualización de la violencia al feminicidio. Medios escritos y violencia.

From Feminization and Sexualization of Violence to Femicide.
Written Media and Violence

Resumen

Este trabajo pretende constituirse en una reflexión que aporte conocimiento sobre la incidencia de los medios, en particular los impresos, en la violencia de género.

Palabras clave: violencia, poder, cuerpos, feminización, feminicidio

Abstract

This paper is intended as a reflection to provide knowledge on the impact of the media, in particular printed, on gender violence.

Keywords: Violence, power, bodies, feminization, femicide

Fuentes Humanísticas > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 199-206
Fecha de recepción 29/10/14 > Fecha de aceptación 23/05/17
zaga8@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Violencia, poder y cuerpos

La heterosexualidad es un concepto construido en función de intereses grupales, sociales y culturales que a lo largo de la historia de la humanidad ha dado lugar a una violencia que puede ser simbólica pero también puede ser real; se trata de una violencia vinculada a una ideología de superioridad masculina considerada natural. Es una violencia que puede ir desde los discursos políticos, sociales y culturales, hasta los mediáticos y legislativos, violencia que puede ejercerse en espacios públicos pero también en el ámbito de lo privado, desde la violencia doméstica hasta la sexual. Violencia que lleva implícita la discriminación o la muerte simbólica, y puede conducir también a la real.¹ Esto es, una violencia de género.

La violencia de género en México no es un fenómeno nuevo. Data del pasado colonial, pero ahora ha incrementado su dureza, crueldad y extensión a tal punto que se habla de feminicidios. Hoy el número de mujeres mexicanas violentadas crece cada día a tal punto que, de acuer-

do a datos de la Encuesta Nacional sobre la dinámica de las Relaciones en los hogares ² del año 2006, 43.2% de ellas han sufrido en su vida algún tipo de violencia. Se puede hablar de dos tipos de violencia: la invisible o cotidiana, que de acuerdo a ciertos patrones culturales, puede pasar en ocasiones inadvertida y la violencia visible, la más violenta, que daña a los cuerpos, cuyo extremo máximo es el feminicidio, mismo que conlleva la existencia de misoginia. En México los feminicidios se han incrementado de manera exponencial en los últimos diez años; ahí las muertes fueron precedidas de violación sexual y tortura, y los culpables tanto civiles como militares siguen, en su mayoría, sin castigo. De acuerdo con el Instituto Nacional de Geografía y Estadística, entre el año 2000 y el 2015 se cometieron en México 28 710 asesinatos violentos contra mujeres, es decir, cinco diarios. La cifra ha ascendido cada año ya que en el 2000 fueron 1284 los casos y 2383 para el año 2015 (*Excelsior*, 8/03/17).

México ha recibido una cantidad importante de recomendaciones internacionales en el tema de los derechos de las mujeres. Existe una *Ley General de Acceso a una Vida Libre de Violencia* y se cuenta con la posibilidad de emitir *Alertas de Violencia de Género* que son emitidas por el *Sistema Nacional para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres*, pero la ley muchas veces no ha sido reconocida por parte de las autoridades; la posibilidad de emitir Alertas de Género ha sido postergada o ignorada por parte

¹ Este es el caso del feminicidio que fue definido por la Cámara de Diputados para la reforma al Código Penal Federal Mexicano en México en el año 2006 como: "El conjunto de hechos violentos contra las mujeres que implican la violación de sus derechos humanos, atentan contra su seguridad y ponen en riesgo su vida. Culmina con la muerte violenta de algunas mujeres... se consuma porque las autoridades, omisas, negligentes o coludidas con los agresores, ejercen sobre las mujeres violencia institucional al obstaculizar su acceso a la justicia y, con ello, contribuyen a la impunidad. El feminicidio lleva a la ruptura del estado de derecho ya que el Estado es incapaz de garantizar la vida de las mujeres, de actuar con legalidad y hacer respetar la ley, de procurar justicia y prevenir y erradicar la violencia que lo ocasiona. El feminicidio es un crimen de Estado." (Núñez Rebolledo, 2014, p. 203).

² Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares, *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, vol. 6, núm. 1, abril 2015.

de las instancias encargadas de la impartición de justicia.

La violencia de género no puede ser incluida como cualquier tipo de violencia ya que en particular su causa es la desigualdad de género producida por estructuras patriarcales. Se asienta siempre en un espacio de desigualdad y discriminación porque el que practica la violencia sobre otro siempre lo supone inferior. La violencia de género es un tipo de violencia relacionada con la discriminación de un determinado grupo social hacia otros individuos que ocupan una posición de subordinación en la comunidad. En el caso de feminicidios, se trata de violencia ejercida por varones hacia mujeres. Cuando la violencia se ejerce contra las mujeres puede conceptualizarse como acto hacia el sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico; un problema social con repercusiones graves para ellas cuya vida y libertad se ven puestas en riesgo.³ No sólo es un problema de seguridad sino de desigualdad, de poder y de ejercicio de los derechos, porque existe una construcción social que supone a las mujeres como seres sobre los cuales puede ejercerse la violencia con modos e intensidades diversas (Laurenzo, 2009, p. 276). Se trata de violencia física, sexual y psicológica, incluyendo violación, abuso sexual, acoso e intimidación sexual en el trabajo y en otros lugares, trata de mujeres, prostitución forzada y el feminicidio. En suma, la violencia de género es una violencia física, sexual

y psicológica que además en algunas sociedades puede también ser perpetuada o tolerada por el Estado. (Bodelón, 2005) La violencia de género muchas veces se encuentra ya en las diversas legislaciones (Núñez, 2014); por ello existe violencia hacia las mujeres, que de varias maneras en México es promovida por los medios.

La violencia de género se reproduce a través de patrones culturales y sociales; se manifiesta en legislaciones, normas y valores de una sociedad determinada (observatoriofemicidiomexico, 13/04/17) y, por esto, en México existe una violencia institucional de la que la prensa participa con diversos actos u omisiones.

Los medios y su significado social

Existen normas construidas socialmente, relacionadas con el trato al cuerpo femenino; estas marcan lo permitido o no, y así pueden aprobar e invisibilizar todo tipo de maltrato. Este puede ser reconocido como tal pero puede ser aceptado como parte de una normalidad. En México se dan prácticas dañinas contra las mujeres, mismas que muchas veces no son definidas como violencia o que son encubiertas bajo el concepto de prácticas culturales (Torres, 2006, pp. 14-15). Hay violencia que no es percibida como tal y que adopta formas varias, desde la física hasta la psicológica y económica. Se le ha justificado como *natural*, y la construcción social de la realidad ejercida por los medios de comunicación ha contribuido a ello.

La prensa en particular es un sistema de signos que construye realidades pero en estrecha dependencia con los consumidores, con los actores sociales. Impone valores porque los medios crean significados

³ Patricia Laurenzo. "La violencia de género en el derecho penal: un ejemplo de paternalismo punitivo", Patricia Laurenzo, María Luisa Maquedo y Ana Rubio, *Género, violencia y derecho*, p. 276.

culturalmente constituidos; como poder, construye un saber y un discurso que lo justifica (Garda, 2004, p. 130). En general la prensa escrita mexicana crea y difunde prácticas discursivas que justifican el dominio del poder masculino, así como creencias sobre los roles de género y sobre otros conceptos como el amor, el matrimonio, la sexualidad, el aborto, la moda y la belleza. Difunde su ideología sobre las sexualidades masculinas y femeninas así como del género y la sexualidad, impone representaciones y sugiere prácticas y en ocasiones se considera la titular del *saber del sexo*.

La prensa escrita ejerce un papel muy importante en el control social sobre el cuerpo de las mujeres, y como en el siglo xix, con frecuencia designa la transgresión al modelo. Además, con la imposición de estigmas intenta regular las prácticas sexuales y los deseos corporales, creando además consignas.

En el siglo xxi, la prensa en México todavía reproduce discursos decimonónicos sobre la sexualidad. Salvo pocas excepciones, desde los grandes periódicos hasta las revistas, plantean la heterosexualidad como objetivo a perseguir, y estigmatizan a la homosexualidad como peligro. Fomentan la existencia de lo que Bauman califica como “miedos derivativos” (Bauman, 2010), esos que se crean sin bases reales, y que en este caso se construyen con discursos ambiguos sobre embarazos y enfermedades de transmisión sexual con el fin de asociar experiencia erótica y riesgo. Representan a la masculinidad vinculada al perpetuo deseo sexual, y a éste como sinónimo de necesidad biológica, y como antaño, promueven la idea de la *fragilidad* femenina, y construyen, como lo señalan Parroni y Hernán-

dez (Parroni, 2012, p. 103), el cuerpo como espectáculo, a través de modelos ideales en donde la juventud, belleza y apariencia tienen valores supremos. Desde los periódicos a las revistas femeninas y las revistas *para caballeros*, y de la *prensa amarilla* a las fotonovelas, todos los medios impresos construyen estereotipos sobre hombres y mujeres. El estereotipo construido para los hombres los coloca en un espacio de una supuesta energía sexual controlada por hormonas, y se los define en un espacio de animalidad, como cazadores y proveedores ajenos a la supuesta naturaleza femenina, ya que la naturaleza masculina “depende de la testosterona que es la culpable del supuesto eterno deseo masculino” (Rodríguez, 2007, p. 215). De las mujeres en cambio se espera que existan en el espacio del honor, la dignidad, la pureza y el recato, y las virtudes que se construyeron para ellas en el siglo xix como la conformidad, el orden y la regularidad bajo la autoridad de un hombre fuerte; todavía se exaltan, la abnegación y la sumisión como características indispensables para ingresar al espacio de *las buenas mujeres*.

Algunos medios exaltan contenidos en aras de la mercantilización, y también espectacularizan el cuerpo en la violencia y la muerte. La ansiedad por el crecimiento de las ventas ha conducido, como lo señala Gubern, al consumismo mercantilizado de la muerte humana como espectáculo para la venta (Gubern, 2005, p. 343). Para el tema que nos ocupa, se emplea la violencia como tema de “escándalo”, sobre todo cuando se refiere a violencia visible, se difunden textos e imágenes referentes a violencia física contra las mujeres, desde los golpes hasta la muerte, como en el caso de la prensa amarilla. Al mismo tiem-

po otras publicaciones periódicas aprueban y defienden contenidos que justifican y “naturalizan” la violencia no visible hacia las mujeres, como la titulada *TV Noticias*, o incluso, anuncios clasificados que se publican en espacios de periódicos no considerados como prensa amarilla y son de circulación nacional; este es el caso del periódico *Reforma*.

Sin negar la existencia de algunos pocos órganos críticos y honestos, hoy en México nos encontramos conviviendo con lo que José María Pérez Torrero califica como periodismo vacío, aquel que fragmenta la realidad en escenas sueltas sin contextualizar los acontecimientos, que desestructura y fragmenta los argumentos en donde priva la anécdota y no el análisis estructural, que espectaculariza la información apelando más a la capacidad de emoción del mensaje que a su valor de verdad; que dramatiza enfatizando el impacto sin importar nada más, que prioriza la fabricación del acontecimiento aunque se mienta o fabule, y que se enfoca en el presentismo y en la figuratividad, en donde cuentan solo las apariencias de los fenómenos. (Pérez, s/f, pp. 58-60) Este periodismo vacío también construye estereotipos que fomentan la violencia de género.

Es indudable que la producción, administración y exhibición de la violencia corresponde a ciertos intereses que tal vez sean los del Estado o los del crimen, ya que para ambos puede ser importante el tema y su representación legítima como un medio de promoción y justificación de acciones. Los textos y la imágenes tienen un poder considerable sobre las emociones y, para nuestro caso, en la conformación de identidades y relaciones. (Estrada, 2011, p. 37) En este sentido,

cabe preguntar por el motivo que se persigue o por los intereses a los cuales responde la promoción de la existencia de la violencia de género, en contra de una sociedad equitativa y pacífica.

Aquí cabe la reflexión sobre el sentido de las imágenes y discursos, ya que estos solo adquieren sentido en un medio ambiente violento, lo que lleva a pensar en las posibilidades que tiene el periodismo mexicano en su capacidad de crear significados.

Los medios construyen ideología, pero también las personas se acercan a la prensa según patrones culturales. Tal vez podría analizarse el tema en términos de poder, y pensar en la imposición de ciertos moldes y valores sociales en aras del logro de un control social, porque ¿a qué grupo conviene la ignorancia y la violencia de género? ¿A quién no conviene una sociedad con paz, equidad y justicia?

Zygmund Bauman (Bauman, 2010, pp. 10-15) señala que tal vez la difusión de imágenes violentas pueda deberse a un intento por definir las amenazas contra algún grupo para eliminar la posibilidad del surgimiento del miedo. Pero por otro lado, tal vez pueda corresponder a una manera de buscar seguridad cuando se piensa que los seres expuestos en las imágenes violentas corresponden a “otro grupo moral”. Con ello se generan sentimientos de seguridad en el grupo observador, que se siente diferente y ajeno al grupo expuesto.

Schelling define como *unheimlich* aquello que se manifiesta cuando debería estar oculto, y que muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable. Eso no amable asusta, y lo hace no porque sea “lo extraño”, en oposición a lo familiar, sino porque es lo familiar que emerge bajo un

aspecto amenazante, peligroso, siniestro, que se refiere a algo conocido desde siempre, pero que ha estado oculto. Freud, por su parte, afirma que el *unheimlich* es aquello espantoso que afecta a las cosas que han sido familiares; lo familiar que ha quedado reprimido pero que retorna, transformándose, en algo extraño, siniestro. (Freud, 2000)

La realidad del México de hoy está empapada de acciones y hechos siniestros, de actos fuera de la ley que dañan a todo ser viviente y, para el caso de este trabajo, a las mujeres, con la feminización y sexualización de la violencia. A esto se ha añadido la sordera ante los reclamos, o como señala Carlos Varela Nájera (Varela, 2013, p. 162), también una enajenación progresiva de los sujetos que, insistiendo en la permanencia de lo familiar, intentan ignorar u ocultar una dinámica que mezcla el recuerdo y el olvido con las realidades.

Se está dando entonces el espacio de la desinformación, que ya sea por enajenación o corrupción es construida por el aparato gubernamental y fomentado por la mayor parte de los medios, entre ellos la prensa escrita, que en una esfera de equívocos accidentales o intencionados ha contribuido a la construcción de la cultura de la violencia y, dentro de esto, la violencia de género.

¿Posibles acciones para un cambio?

Es claro que un cambio en el funcionamiento y discurso de los medios no va a eliminar por sí sólo el estado actual de la violencia de género, pero algunos pasos pueden iniciar el camino hacia el cambio.

Georges Didi Huberman señala que hoy las imágenes —y agregaríamos también los textos— de violencia y barbarie son legión; dentro de ellas, las que promueven o invisibilizan la violencia de género también constituyen un número considerable. Con respecto a la información, se maneja la minucia o la demasia según las políticas que se persiguen y, en general, en muchas ocasiones los medios tratan de alienar a los consumidores para que “no se vea nada” o “no se vean más que clichés”. Ante esto, Didi Huberman (Didi, 2012, p. 39) y de alguna manera Deleuze (Deleuze, en Didi, 2012, p. 32) pugnan por la creación de un arte de la contra-información, basada en la crítica a la desinformación vigente en una búsqueda por calidad en la información.

Se puede difundir la idea de la necesidad de una sociedad de la información porque toda sociedad tiene derecho a una información veraz, independientemente de intereses o políticas. Se puede pugnar por la eliminación de la promoción de la violencia y por el cambio hacia la mirada de la paz. Si hoy existe una creciente insensibilidad ante el sufrimiento ajeno y se justifica y promueve la agresividad estructural de los grupos, debe promoverse la existencia de una sociedad crítica y sensible para el beneficio colectivo.

El periodismo tiene que ir más allá de la construcción de ideología y buscar el valor de uso social a través del conocimiento. Debe convertirse en un periodismo de significación y no sólo de expresión. Dentro de esto, debe pugnar por la erradicación de la violencia y con ello también de la violencia de género.

La Convención de Belén do Pará señala que los Estados tienen la obligación de evitar el uso de prácticas discrimina-

torias y la reproducción de estereotipos de género; también indica que los Estados deben promover la modificación y transformación de prácticas culturales y consuetudinarias determinadas por costumbres, actitudes y comportamientos que den origen a violencia contra las mujeres en el hogar, en los medios de comunicación, las instituciones educativas y del Estado en general. El Gobierno mexicano tiene la obligación de acatar las recomendaciones de esta Convención. Lo que resta entonces es la difusión de los análisis críticos para presionar para el logro de los cambios.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2010). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Madrid: Paidós.
- Bodelón, Encarna (2005). "De la seguridad a los derechos: el debate sobre la violencia de género en el ámbito jurídico y en el movimiento feminista". En Roberto Bergalli, Iñáqui Rivera y Gabriel Bombini (coords.). *Violencia y sistema penal*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Didi Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Editorial VE, S.A.
- Freud, Sigismund (2000). "Lo Ominoso". *Obras Completas*. Vol. xvii. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garda, Roberto (2004). "Complejidad e Intimidad en la violencia de los hombres, reflexiones en torno al poder, el habla y la violencia hacia las mujeres". En Marta Torres (comp.), *Violencia contra la mujer en México*. México: Comisión Nacional de Derechos Humanos.
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Laurenzo, Patricia (2009). "La violencia de género en el derecho penal: un ejemplo de paternalismo punitivo". En Patricia Laurenzo, María Luisa Maquedo y Ana Rubio (coords.), *Género, violencia y derecho*. Buenos Aires: Ed. del Puerto.
- Núñez Rebolledo, Lucía (2014). *Género y Ley Penal en México* (Tesis Doctoral). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Parroni, Rodrigo y Antonio Hernández (2012). *La formación de un campo de estudios del Arte sobre sexualidad en México, 1996-2008*. México.
- Rodríguez Morales, Zeyda (2007). "Los buzones de la revista Cosmopolitan: Mosaico de amor y la sexualidad moderna". En Sarah Corona y María del Carmen de la Peza (coords.), *Un siglo de la educación sentimental. Los buzones amorosos en México*. México: Universidad de Guadalajara, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Torres, Marta (2006). "Introducción". *Violencia contra las mujeres en contextos urbanos y rurales*. México: El Colegio de México.
- Varela Nájera, Carlos (2013). *La normalización del mal*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Hemerografía

Estrada Carreón, Luis Felipe (2011). "Entre los medios y los fines ¿a quién sirven las imágenes de violencia en México?" *Cuarto Oscuro*, año 17, núm. 106, feb-marzo.

Pérez Tornero, José María. "Periodismo vacío, democracias banales". *Letra Internacional*, núm. 35.

OLIVIER MONGIN Y JEAN-LOUIS SCHELDEL

¿Cómo reabrir futuros?¹ Entrevista a François Hartog

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS NORMA DURÁN R. A.*

¿Es todavía posible proyectarse en la historia?

Proyectarse en la historia implica que esta sea portadora de un proyecto, es decir, de un futuro hacia el cual dirigirse. Desde este ángulo, el Éxodo puede ser el prototipo de esta historia, y las dos ciudades de san Agustín, en camino hasta el último día hacia la ciudad de Dios, también la ilustran muy bien. Por supuesto, esto se transformó en un imperativo por la influencia del concepto de temporalidad construido por la historia-ciencia del siglo xix, impulsor del progreso, y que orientaba tanto a los individuos como a las comunidades. El momento clave es la Revolución Francesa, cuando Robespierre exhortaba a sus conciudadanos a acelerar el curso. El hombre puede hacer la historia y el revolucionario debe hacerla. Cuando en 1882, Renan propuso su definición moderna de nación, como voluntad de hacer cosas *todavía* juntos (grandes si fuera posible), inscribe la forma política de la nación en este concepto abierto hacia el futuro. Ella es, al menos en esa época, la mejor manera de articular el pasado, el presente y el futuro de una sociedad.

El presente de la conmemoración

Durante el siglo xix y una buena parte del xx, la historia como proceso que se signaba tan gustosamente con un H mayúscula, y la historia de los historiadores (vuelto ya profesionales de esta) caminaron por el mismo lado. Durante mucho tiempo para estos historiadores la nación fue casi el único objeto de estudio,

¹ Entrevista publicada en la revista *Esprit*, en enero de 2017. Traducción autorizada por François Hartog.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

la suya de preferencia. Había por lo tanto que investigar sus orígenes y seguir sus avances, mismos que debían desembocar en su realización. Ya edificada la nación, o todavía por construirse, estas historias, siempre teleológicas, se escribían, en cualquier caso, siempre desde el futuro. Los políticos sabían hacia dónde debían de ir, y los historiadores lo que tenían que buscar en los archivos. Esta presentación muy sencilla, de seguro, no indica sino una tendencia de larga duración, a saber: la fuerza del futuro y la evidencia conferida al porvenir.

Simple, ya que todo el mundo no caminaba con la misma dirección, y efectivamente, al menos muchos, pretendían incluso marchar en sentido contrario. Las restauraciones y otras reacciones fueran políticas, religiosas, sociales o artísticas, lo testimoniaban claramente, y más de una vez dramáticamente. No obstante, esos movimientos fueron tomados en sí mismos como el impulso hacia la construcción de la nación. Como una fuerza hacia el futuro al que había que caminar cada vez más de prisa. Sus opositores querían poder saltar el tren de la historia o creían poder detenerlo.

En cuanto a la historia como género, ésta tenía atrás una larga tradición de *laudatio temporis acti* (según el refrán “todo pasado había sido mejor”), ¡que se remontaba al menos a Tito Livio! Celebrar los principios gloriosos y virtuosos de la República Romana era una manera de “olvidar” los males del presente, particularmente los de las guerras civiles. Con la historia moderna, el “olvido” del presente persistió de cierta manera, aunque se transformó en condición metodológica previa de una historia objetiva del pasado. A pesar de todo, la historia moderna se debatió entre dos modelos de escritura: la antigua (la de la historia *magistra vitae*) y la nueva, aquella en la que el futuro es el que aclara el pasado. Si tomamos alguna distancia, percibiremos claramente que las historias (las más interesantes o las más importantes) han sido las respuestas, las réplicas, para emplear una palabra de Ricœur, inmediatas o aplazadas a las crisis: de Tucídides a Braudel (su Mediterráneo fue acabado en un campo de trabajo, donde estaba prisionero) o la de Reinhart Koselleck (en la Alemania después de 1945). Sin olvidar a Marc Bloch.

Muy simple también, porque eso que he nombrado “régimen moderno de historicidad”, como la manera de otorgar el rol principal al futuro en nuestras experiencias del tiempo, no reinó sin competencia durante el periodo que va de 1789 a 1989. Profundos cuestionamientos intervinieron antes de la caída

del comunismo, mismo que había sido visto como la manera más futurista de ser del mundo. Las dos guerras mundiales y sus contragolpes fueron los dos mayores. Si para Marx, las revoluciones debían ser las “locomotoras de la historia”, sabemos que el tren de la historia descarriló y que estas mismas condujeron a la rampa de Auschwitz. De estas catástrofes ocurridas en Europa y de esta negación de la humanidad del hombre, ni el futuro ni el progreso se repusieron, incluso la necesidad de reconstrucciones y la guerra fría primero llevaron al correte del progreso (y a la carrera armamentista) cuya amplitud y ritmo fueron sorprendentes. Después las fisuras aparecieron en ese tiempo que tenía por consigna la “modernización” (en el norte) y el “desarrollo” (en el sur), y todo ese pasado, que se quería pasado y que no lo era, subió a la superficie. Tuvieron que transcurrir alrededor de veinticinco años para que nuestras sociedades occidentales cobraran plena conciencia.

En estos años también el futuro comenzó a ser percibido como cerrado, en tanto que el presente se volvía, por decirlo así, la única categoría temporal disponible, canibalizando a las otras dos. Desde entonces, la memoria, el patrimonio, las conmemoraciones y la identidad se impusieron y se volvieron las palabras claves de ese momento que denominé “presen-tista”. Asimismo, para Henry Rousso, en su último libro, “la memoria constituye sin ninguna duda el gran mito contemporáneo de las sociedades democráticas modernas, una forma de conjuración contra la repetición de las catástrofes de la historia reciente” (Rousso, 2016). Pero se comienzan a ver, concluye Rousso, los límites de este “régimen memorial”, en el cual se trata de “enfrentar el pasado”, de “afrontarlo para preparar el porvenir”, como si el pasado estuviera “frente a nosotros”, como si fuera un “obstáculo a superar”. Como si por una especie de reinversión, el pasado hubiera tomado el lugar del futuro, dejándonos únicamente el presente de la conmemoración.

En esa configuración, ¿qué sucede con la política?

La política, igualmente en sentido moderno, tomó su desarrollo al lado del mismo régimen moderno de historicidad: releamos por ejemplo cualquier discurso, ¡de Condorcet hasta Jaurés, e inclusive de Charles de Gaulle! Por definición y por posición, el hombre político tenía una visión, e invitaba, incluso forzaba a ir más rápido hacia el futuro (más o menos) brillante. En la actualidad, reprochamos a nuestros políticos, capaces o no, que

no tienen visión a futuro. Desde que el futuro no aclara nada, marchan a ciegas o parecen no tener visión, como el futuro no orienta ya, caminan a ciegas o se estancan. En el “régimen presentista”, los hombres y las mujeres de la política que están gobernando frente a la comunicación y la reacción (yo diría que se les juzga por la rapidez para reaccionar a un acontecimiento y a mostrarse en el lugar de la catástrofe). Y lo peor es que la política se hace en el flujo de los *tweets* que surgen a cada momento, contradiciéndose y anulándose continuamente. Se ha pasado de la política ejercida en el “régimen presentista” a una política resueltamente presentista, donde los sondeos incesantes por internet, los recursos de los *big data*, los elementos del lenguaje y los efectos de los anuncios dictan lo que hay que decir y a quién, día tras día.

La “reforma” fue uno de los grandes slogans del siglo XIX. Más aceptable que la palabra “revolución”, la reforma se presentaba como una revolución por etapas. Pero con ella, se caminaba seguro hacia el futuro. Hoy, la reforma se ha vuelto sinónimo de reajuste, de adaptación a una situación presente (antes de que sea tarde), lo que es inmediatamente comprendido por los interesados como una “regresión”. Si bien una reforma, algunas veces convoca inmediatamente a otra, antes incluso que la precedente hubiese sido plenamente aplicada. ¡Desde que yo frecuentaba la Educación nacional, escuchaba ya la palabra “reforma”!

La amenaza de la catástrofe

Notamos que el futuro ha regresado desde hace quince o veinte años, pero sobre la forma inédita de amenaza. Efectivamente, hubo antes la amenaza nuclear, pero la manera de encararla fue precisamente acelerar todavía más el progreso del armamento. En nuestros días, la amenaza se designa como “catástrofe”. La revista *Esprit*, consagró un dossier, en marzo-abril de 2008, a eso que la revista apodó justamente como “Tiempo de catástrofes” (Hartog, 2014).

Hemos tenido progresivamente que admitir que eso que hacíamos, y todavía más, lo que no hacemos, tendrá consecuencias hasta en un futuro lejano, que no representa de ninguna forma la medida en escala de una vida humana, y mucho menos en la de un mandato electoral. Es suficiente con nombrar los desechos nucleares y el calentamiento climático, a saber, esta “*intrusión de Gaïa*” –para retomar la expresión de Isabelle Stengers y Bruno Latour– que no parece pronta a

desaparecer (Latour, 2013). ¿Cómo permitir que quepan estas temporalidades tan discordantes en nuestras instituciones democráticas? En otras palabras ¿cómo encontrar el medio de articularlas? No es fácil transmutar este porvenir en esperanza.

Mucho menos cuando las primeras reacciones de los políticos han consistido en negarla, en no verla o, argumentar el optimismo científico (la ciencia encontrará el modo de arreglar la cuestión, tengamos confianza). Todas estas actitudes no preservan, de ninguna manera el futuro, sino la defensa del presente ("no cambiemos nada") y con ello refuerzan todavía más el ambiente presentista. Vemos pues lo que confunde fuertemente las referencias de la política, aquella que explicaba y tenía una referencia directa con el tiempo moderno, y ahora deja el campo libre a una política que pretende hacerse cargo del sentimiento de abandono de muchos y que para afrontar las amenazas que se acumulan, hace un llamado a los miedos, a las emociones, al resentimiento y al odio. La campaña de Donald Trump ofrece un ejemplo condensado de esto. En él vemos una forma de política que, siempre evocando un pasado mítico y un futuro que lo es más aún, no sale de lo inmediato a lo más inmediato. Devorado por el presentismo, esta política alcanza el grado cero de eso que estábamos acostumbrados a designar como política.

En este régimen presentista, ¿qué puede hacer el historiador? ¿Una historia crítica que muestre ahí sus límites? El momento también está marcado por el sentimiento de un fin posible, vemos profetas de toda especie manifestarse y escenarios apocalípticos difundirse. ¿Qué tipo de claridad puede aportar el historiador?

Para el presentismo y sus límites, está el tiempo de diagnóstico en el que yo participé con mi libro *Regímenes de historicidad* (Hartog, 2007; en francés, 2003). Lo hice como historiador, pero no únicamente para historiadores. Ayudar a una toma de conciencia de que algo ya había cambiado y estaba todavía por cambiar más en nuestra experiencia del tiempo, parecía un trabajo útil: una incitación a un esfuerzo de lucidez. Después, a cada quien le correspondía sacar las consecuencias para su propio cuestionario.

Ahora nosotros ya no estamos ahí, incluso si el diagnóstico se encontró más confirmado que anulado. En esta nueva "condición numérica" que muchos buscan determinar, y que se puede mirar como una nueva condición histórica, es patente que el presente reina como soberano. Además, se ha vuelto

claro que el presentismo no era el mismo para todos. Hay al menos dos, uno que es elegido –el de los conectados y ganadores de la mundialización– y el otro, el sufrido precisamente por todos aquellos a quienes el proyecto les está prohibido; quienes viven el día a día y cuyo número va creciendo. Aquellos a los que de aquí en adelante se les ha denominado como “migrantes” (gente cuya única cualidad será la de estar migrando, encerrados en un presente que dura, sin pasado y sin porvenir). Los términos “emigrados” e “inmigrados” indican, al menos un movimiento en el espacio y en el tiempo. El migrante es mecido en una embarcación a manera de rueda de la fortuna, en medio del Mediterráneo. Así, lejos de ser uniforme e unívoco, el presente presentista es fracturado, atravesado por fallas que manifiestan temporalidades discordantes; y cuando los desacuerdos se profundizan, los riesgos de conflictos aumentan. Foucault asignaba a la filosofía la tarea de “diagnosticar el presente”, es decir las fisuras; el historiador puede, creo hacerlo a su manera, estando atento a eso que Ernst Bloch llamó “la simultaneidad de lo no simultáneo”, al hacer surgir de la aparente contemporaneidad del todo con el todo, las diferentes temporalidades que atraviesan o minan ese presente imperioso. Es una manera, entre otras; de aclarar el momento contemporáneo y de aprehender la actualidad.

Cuando el futuro se desvanece o se vuelve amenazante, de manera que se pierde la esperanza frente a él, es buen momento para los profetas de la buena o de la malaventuranza. Usted puede cambiar su presente (la felicidad está frente a usted) o el presente va a empeorar (pero no se puede hacer nada). En cuanto a la movilización de esquemas apocalípticos es, si se puede decir, un viejo asunto, desde el libro de Daniel, por lo menos. En situación de crisis, cuando no se experimenta salida alguna, no queda más que acechar las señales precursoras de una total convulsión, que verá a los perseguidos y a los justos finalmente reconocidos, y a contar los “días” que los separan del final. Ahora el apocalipsis gana terreno, en particular sobre las pantallas, pero se trata de un apocalipsis negativo, que abre paso a un “todo ajeno” y que se interesa en el día siguiente. *La Route*, de Cormac McCarthy,¹ es un libro que choca por esta exploración del después, que presenta una Tierra que

¹ Ganó el Premio Pulitzer, en la categoría de ficción, en 2007. Publicado en español, *La carretera*, Mondadori, 2007.

no es sino cenizas y de un tiempo que es únicamente un presente congelado. Estos apocalipsis de hoy ¡son, de hecho, catástrofes que retoman una serie de rasgos del apocalipsis de antaño! Para los creyentes, el apocalipsis tiene sentido, la catástrofe no: ella cae literalmente encima. El apocalipsis sólo llega una vez, es por eso que siempre puede diferirse (se pueden retomar invariablemente los cálculos de su advenimiento); la catástrofe, por el contrario, se repite. Todo lo que uno puede hacer, es dedicarse a prevenirla, a cambiarla o, a retardarla. En cambio, uno no puede retardar el apocalipsis. Una y otro provienen de temporalidades diferentes. La catástrofe es un apocalipsis para tiempos presentistas. Günther Anders, Hans Jonas, Jean-Pierre Dupuy no son apocalípticos, más bien están en la postura del profeta: esto va a ocurrir, a menos que... Los profetas bíblicos dejan siempre una estrecha apertura que permite un cambio de comportamiento (un retorno a la Alianza), es decir, que la profecía (de la desgracia) no se realice. Una buena profecía es, en suma, una profecía que no se realiza.

Salir del presentismo

Más allá de una crítica al presentismo, ¿qué puede proponer el historiador?

Desde hace poco se escuchan llamadas, incluso conminaciones para extraerse del ambiente del "corto-plazo". Para los políticos, esto quiere decir, estar capacitado para proponer de nuevo una visión (o, una versión *soft*, del sueño) y de lado de los historiadores, reabrir la historia. ¿Con esto es suficiente? Seguramente no, pero es un signo y un principio. No se sale del presentismo como se pasa del horario de invierno al del verano, pero no hay razón tampoco para vivir de la manera tan conocida como "no hay alternativa". ¿Qué quiere decir salir del presentismo? ¿Reabrir el futuro, pero qué futuro? Ya no el del régimen moderno de historicidad, el cual me atrevería a decir, demostró su utilidad. Reabrir el pasado, pero, igualmente, ¿cuál? Cuando el futuro iluminaba el presente, el pasado también lo era. El historiador sabía que debía retener y qué olvidar. La historia (la de los vencedores) se escribía fácil si no es que alegremente. Pero cuando esta luz desapareció, el pasado también lo hizo. Eso implicó que la memoria tomara su lugar y con ella la historia de los olvidados, de las minorías, la

de los vencidos... Pero con los límites de este régimen memorial analizados por Rousso.

Otra vía, marcada por Walter Benjamin y más todavía por Paul Ricœur (frecuentemente reunidos a pesar de lo que los separa) invita a reabrir el porvenir partiendo del pasado. Su reapertura pasa por esos futuros del pasado que no sucedieron. El pasado no es precisamente (sólo) el pasado, es el futuro no cumplido del pasado que nutrió al futuro y que unidos así, pasado y futuro pudieron permitir una transmisión efectiva y una acción significativa. Estamos lejos del futuro moderno en el que la Revolución era la figura central de todo un tiempo, percibido como un primer movimiento para regresar al pasado y desprender sus "potencialidades". No se trata tampoco de reactivar el antiguo modelo de la *historia magistra*, donde el pasado era el modelo de inteligibilidad. Varios libros recientes, que se ubican totalmente en esta perspectiva, tienen al menos valor de signo.² En el límite, podríamos hablar de una aproximación de tipo profético del pasado; de un pasado descifrado como anuncio o prefiguración. Pero atención: simplemente posible, en la medida en que ninguna Revelación viene a dar un sentido unívoco a este "Antiguo Testamento" para encontrar qué es ese pasado. Estas son algunas tentativas para salir del presentismo, que restablecerían una circulación efectiva entre pasado, presente y futuro. Que haya muchas más, me parece deseable y veo que mi próximo libro sobre Ernest Renan podría, de alguna manera, contribuir a ello. Una sociedad, para "hacer sociedad", tiene necesidad de un motor a tres tiempos.

² Camille de Toletto, Aliocha Imhoff y Kantuta Quiros, *Les potentiels du temps. Art et politique*, París, Manuella Éditions, 2016; Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, París, Seuil, col. L'Univers historique, 2016 y, Peter Wagner, *Sauver le Progrès. Comment rendre l'avenir à nouveau désirable*, París, La Découverte, col. L'Horizon des possibles, 2016.

Bibliografía

- Deluermoz, Q., Singaravélou, P. (2016). *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. París: Seuil, col. L'Univers historique.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana. (En francés, 2003)
- Latour, B. (2013). *Face à Gaïa. Huit aconférences sur le nouveau régime climatique*. París: La Découverte.
- Rouso, H. (2016). *Face au passé. Essais sur le mémoire contemporaine*, París: Belin, coll. "Histoire".
- Toledo, C. de, Aliocha, I. y Quiros, K. (2016). *Les potentiels du temps. Art et politique*. París: Manuella Éditions.
- Wagner, P. (2016). *Sauver le Progrès. Comment rendre l'avenir à nouveau désirable*. París: La Découverte, col. L'Horizon des possibles.

Hemerografía

- Hartog, F. (2014). "L'apocalypse, un philosophie de l'histoire?". *Esprit*, junio.



TERESITA QUIROZ ÁVILA*

¿Desde quién y desde dónde se cuenta la historia?

*Kilpatrick fue ultimado en un teatro,
pero de teatro hizo también la entera ciudad,
y los actores fueron legión,
y el drama coronado por su muerte
abarcó muchos días y muchas noches [...]*
Jorge Luis Borges

Reflexiones a
partir del curso
*Cine para pensar
la Historia*.
Impartido por el
doctor Dr. Álvaro
Matute¹, IIH,
UNAM, 2016.

En el recorrido de “Cine para pensar la Historia” se han seleccionado pequeñas o mayúsculas anécdotas que de una u otra forma tratan problemas de la disciplina histórica, así como la forma de contar la Historia a través de fragmentos del pasado de la humanidad que son confesadas por los personajes de cada cinta.² En particular dos asuntos llamaron mi atención: quién cuenta la historia y la presencia de la ciudad imaginada.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Tuve la oportunidad de ser alumna por única vez del doctor Matute en este curso. Previamente Valeria Cortés y yo recorriamos la Ciudad de norte a sur para llegar entre tardes lluviosas a las gratas sesiones de cine antecedidas por los comentarios siempre sugerentes del profesor Álvaro. Inquietantes reuniones en el Instituto, compartiendo calidamente sus brillantes ideas. Mucho agradezco a la doctora Evelia Trejo habernos invitado. Gracias por la fortuna, donde quiera que esté (Álvaro Matute †).

² Se analizaron las siguientes películas: *Rashomon* (Akira Kurosawa, Japón, 1950), *La novena sinfonía: un himno colectivo* (Pierre Henry Salfati, Canadá, 2004); *Melinda & Melinda* (Woody Allen, Estados Unidos, 2004); *La estrategia de la araña* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970); *Nota al pie* (Joseph Cedar, Israel, 2011) e *Intolerancia* (David W. Griffith, Estados Unidos, 1916).

Ciudades creadas o imaginadas por el cine

En *Intolerancia* se observan tres urbes, por un lado la majestuosidad de la antigua ciudad de Babilonia, el París de Catalina de Medici y por el otro las ciudades obreras de Estados Unidos a principios del siglo xx; en *La estrategia de la araña*, hace presencia una Italia provinciana en el fascismo y en los años setenta; en *Melinda & Melinda*, los personajes habitan la gran urbe de Nueva York hacia finales del siglo xx; finalmente, *Nota al pie* tiene como escenario los barrios universitarios en Israel. Cabe señalar que no nos muestran todas las facetas de la ciudad, en su mayoría son zonas particulares donde la arquitectura planta pie como elemento del paisaje y hace identificar por ciertos hitos a las referidas ciudades, aunado a otros elementos que caracterizan el conjunto urbanístico como las calles, palacios, plazas, zonas de vivienda y zonas de servicios especializado como terminales de tren, fábricas, salones de diversión, bibliotecas y estaciones de televisión. En unas poblaciones queda con mayor evidencia el límite construido que es bordeado por la zona provincial o rural, como en la cinta de Bertolucci, que se desarrolla en un poblado denominado Tara, el cual vio épocas de considerable dinamismo comercial y cultural, dado que posee un gran teatro, estación de ferrocarril, amplias mansiones y plazas con edificios de notable trazo constructivo pero que está cercada por la ruralidad y la vida campestre. En este caso también se puede ubicar la ciudad de Babilonia con un determinante límite entre urbano y provincial, donde la población queda protegida al interior de la muralla, resguardados por los muros está todo el entramado urbano: viviendas, comercios, la vida, los grandilocuentes palacios de reyes y templos dedicados a los dioses. Otro tipo de urbanización que se presenta es la vida en los suburbios; en la ciudad obrera de *Intolerancia* y en la ciudad universitaria de *Nota al pie*, están presentes los barrios y colonias de vivienda para obreros y académicos, que se encuentran en áreas alejadas del centro histórico urbano pero ubicadas contiguas a los espacios laborales, los cuales se caracterizan por vivienda y los emblemas arquitectónicos de la fábrica, el campus universitario y su biblioteca; donde el ritmo cotidiano lo marca el quehacer propio del grupo: me refiero a la producción de objetos y la producción de ideas, vida que está imbuida de fuertes conflictos sociales como las huelgas y las pugnas de vanidad teórica. El París de Catalina de Medici en *Intolerancia* y en el Nueva York de *Melinda & Melinda*, el espectador queda capturado porque la trama se desarrolla al interior de la ciudad en los barrios céntricos donde se reconoce una

arquitectura doméstica. Esos son los tipos de escenarios urbanos que se pueden ubicar: afuera y adentro, suburbios y barrios periféricos e interiores.

La ciudad como espacio civilizatorio se muestra en la conformación urbanística que integra elementos materiales y de funcionalidad en las propuestas ingenieriles y arquitectónicas que representan a estas urbes, son los hitos constructivos que refieren una época determinada. La muralla misma como un artefacto de protección o las esculturas majestuosas dedicadas a la diosa Ishtar de Babilonia o la escultura del héroe antifascista en el centro de la plaza, que en suma con la trama de edificios conforman sistemas de vida complejos, como la importancia de un inmueble exprofeso para representaciones escénicas, lo cual habla de un público y compañías teatrales; o la constitución de conjuntos fabriles con edificios especializados en administración, producción y vivienda, lo que manifiesta un proceso civilizatorio en el auge de la fabricación de mercancías y la división del trabajo, además de las propuestas moralistas de los *reformadores* que pretenden imponer y corregir conductas sociales a las clases trabajadoras. La ciudad como espacio civilizatorio donde se establecen horarios y se puede propiciar el deleite gastronómico, el arte, la conversación y el debate de posturas distintas como en la cinta de Allen. O el espacio urbano donde los intelectuales pueden dedicar su vida al estudio y la reflexión de temas históricos como el Talmud. Sin olvidar que un espacio civilizatorio no es el idilio del progreso positivo sino el avance de técnicas, maneras de comunicación, de confrontación, además de la lucha por la imposición de ideas y formas de apropiación del mundo.

Las ciudades que aparecen en el cine son inventadas. Algunas más recreadas que otras. Por ejemplo cobra supremacía la grandilocuente Babilonia, escenario construido exprofeso, retomando dimensiones de las ruinas y elementos de los documentos históricos para edificar escenarios de utilería que rescatados a través de la cámara de Griffith instituyeran una reproducción de lo que pudo haber sido la original metrópoli, no en dimensión de maqueta sino con las dimensiones reales como lo evidencian las escenas con cientos de extras que discurren en los festejos de las escalinatas. En las películas referidas de Bertolucci, Allen y Cedar, los espacios urbanos son locaciones existentes no edificaciones de cartón-piedra. Esos sitios prevalecen pero pueden ser consideradas también como ciudades inventadas porque son el resultado de la subjetividad del director que nos muestra un fragmento de la urbe en la que sitúa sus historias, con su muy particular mirada. En este sentido, los barrios neoyorkinos que Allen presenta pueden ser

estos suburbios o zonas fabriles de siglo XIX como Tribeca, Soho, Greenwich Village o Chelsea, que han sido rehabilitados por su valor histórico arquitectónico, a los cuales se ha cambiado el uso del suelo volviéndolos áreas exclusivas de alto nivel económico y cultural con artistas, pintores, escritores, galerías de arte y moda, restaurantes, cines y universidades, áreas de distinción intelectual y de vanguardia, ubicadas en calles con banquetas y parques arbolados que mantienen un estilo paisajístico del Manhattan del XIX y un toque de vida bohemio por los conservacionistas culturales. Este es el ideal que Allen representa en su cinta, un entramado que al ser rescatado trata de resucitar el espíritu histórico del entorno pero a partir de la revalorización de sus usuarios que aprecian el espíritu del pasado de barrios trazados con dimensiones espaciosas y que propician la vida vecinal culta y el desplazamiento a centros artísticos. En este sentido también es un proceso civilizatorio: preservar y revivificar el pasado con un nuevo significado de uso que mata el origen y solo lo trae como memoria. Estos son los espacios que Allen se resiste a perder y los perpetúa en sus cintas, o como señala De Certeau para el caso de un barrio en París:

Cada vez mejor defendidas por asociaciones de fieles, estas manzanas crean efectos de exotismo en el interior. A veces perturban un orden productivista y cautivan la nostalgia que se apega a un mundo en vías de extinción. [...] Naturalmente, lo fantástico no volvió por sí solo. Lo atrajo la economía proteccionista que siempre se refuerza en los periodos de recesión. [...] Colocada de principio bajo el signo de "tesoros" para ser rescatados de un cuerpo condenado a muerte, esta política museológica toma desde entonces, [...] el carácter de una estética. (De Certeau, 1999, pp. 135-136)

Así el director establece un discurso propio sobre un entorno urbano que reafirma en su película. Muchos conocen y creen que Nueva York vale la pena por este ambiente arquitectónico bohemio cultural de alto nivel que ha fortalecido Allen y se retoma como un imaginario característico de esta ciudad dinámica, moderna, grandiosa y culta. El cine crea y divulga imaginarios que contribuyen a la fantasía del espíritu urbano de cada ciudad con sus hitos arquitectónicos, comidas, diversiones, paisajes, y estilos de vida.

En el caso de la película *La estrategia de la araña*, la misma ciudad provinciana de Tara es una voz que con su lenguaje urbano va brindando las pistas de su fortaleza: el héroe que se engendró entre sus calles, ahora da nombre a sus espacios, el nombre del individuo extraordinario es digno a su vez de ser el título de avenidas,

paseos, plazas, cantos, casonas señoriales y memorias de la grandeza del sitio. Así el lugar es baluarte por el individuo que le da valía: Tara es “Athos Magnani” y en su reconocimiento la nomenclatura es para su evocación y en estos elementos está “el espíritu del lugar” y los muertos aparecen en el nombre de cada sitio; siguiendo a De Certeau:

Estos objetos salvajes, salidos de pasados indescifrables, son para nosotros el equivalente de lo que eran ciertos dioses en la antigüedad, las “almas” del lugar. [...] Su retiro hace hablar –genera relatos– permite actuar; “autoriza”, por su ambigüedad, espacios de operaciones [...]. El pintor [el investigador de la historia] sabe “ver” estos poderes locales; se adelanta solamente, una vez más, al reconocimiento de lo público. [...] Pero sólo representan, después de todo, una íntima proporción entre la población de aparecidos que bullen en la ciudad, y que forman la extraña, la inmensa vitalidad silenciosa de una simbiología urbana. (De Certeau, 1999, p. 139)

Quien cuenta hace la historia

Segundo aspecto para la reflexión. Quien cuenta la historia, realiza una *arte del decir*, genera un relato el cual no describe un suceso, crea el suceso. (De Certeau, 1996, pp. 87-89) Primero hay que darle punto central al protagonista de esta forma de comunicar los referentes del pasado: el cineasta, gran constructor de un tipo de narración que aparece en el siglo xx; el director organiza y pone en sintonía un esquema complejo donde guion, fotografía, actuación, música, color, ambientación y otras incidencias son metódicamente estructuradas para *decir* con la imagen en movimiento, el discurso particular de este especialista dueño de un lenguaje estético que se puede producir por la tecnología de la empresa cinematográfica. Aunque según lo que menciona De Certeau el discurso o artículo resultante “no es tanto el efecto de una filosofía personal o la resurrección de una ‘realidad’. Es el producto de un lugar [social].” (De Certeau, 1996-bis, p. 76) La estructura y espacio creativo del discurso, en esta ocasión desde el cine, da una interpretación de un tiempo determinado ante un suceso particular bajo el horizonte sociocultural que conformó al director de la sinfonía cinematográfica, resultante del lugar desde donde se habla como una práctica del “hacer historia”: dar una interpretación. (De Certeau, 1996-bis, p. 82)

Luego al introducirnos en la trama de cada cinta hay otras voces esenciales que también cuentan, pero esas voces hablan a través de

los personajes quienes investigan y relatan los sucesos, en un símil con el historiador que se enfrenta a los sucesos y a los sonidos de memoria, investigador, el cual desentraña las pistas y elabora un discurso a partir de su enfoque y problemáticas. En *Intolerancia* es la vida de los habitantes y la escritura, a través de la narración escrita y el libro que muestra el transcurrir del tiempo: es como se va contando la Historia; en *Nota al pie* son padre e hijo quienes narran sus pensamientos, así como las variantes de la historia y las referencias incidentales que como paréntesis refieren la narración al señalar “algunas cosas sobre... fulano hijo, fulano padre”, justo el papel que juega la nota al pie de página como subtexto que da mayor información sobre la narración principal; (Grafton, 1998) en el sumario de *Melinda & Melinda* son los convidados a la cena quienes plantean una misma historia pero con narrativas en tonos de interpretación distinta: tragedia o comedia. En *La estrategia de la araña*, los cercanos al héroe van dando pistas y cuentan sobre el prócer, pero es el hijo del héroe, quien indaga, rearma la historia y reproduce una narración cargada de falsedad: el mito de la ciudad material repetido por el pueblo.

Amplíemos la reflexión sobre la cinta *La estrategia de la araña* producida por Bernardo Bertolucci.³ El cineasta, por su parte recrea la historia en la Italia fascista en una pequeña ciudad llamada Tara (como una coincidencia, Tara también es el nombre de la plantación en la película *Lo que el viento se llevó*, ese sitio al que regresa la protagonista cada determinado tiempo a renovarse, retornar al Tara es volver al hogar, al principio y a la tierra que le da identidad. La novela se publica en 1936, año en el cual es inolado Athos el héroe, en la cinta de Bertolucci). El director presenta la fina línea entre un individuo ya sea como héroe o traidor, como valiente o cobarde. En el centro de la estructura, tanto de la narración primaria como en la recreación que esgrime Bertolucci, se encuentra el enigma que teje un personaje, en principio común pero quien se convierte en insignia del pueblo y de su descendencia, de tal suerte que este va construyendo con un delicado hilo casi invisible en perfecto artefacto, como la telaraña del arácnido, dispositivo de hermoso tejido, con tal cuidado enlazado que denota maestría en el arte de proyectar, dirigir y seducir para conseguir el objetivo. La habilidad que

³ Basada en el texto “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges, quien escribe un relato de ficción en 1944, narración que puede referirse a hechos similares que logran encontrarse reiterativamente en el pasado, tanto en la historia como en la literatura, pero elige entre tantas opciones ubicar su relato en la Irlanda de 1824.

muestra el personaje central es la del líder, del dirigente, del estratega que mueve las piezas en un juego de acciones determinadas para conseguir el fin planeado. Enigmáticamente el personaje central de la historia se transforma de intachable, en villano y de traidor en héroe. Para salvar el honor del terruño, reivindicar la rebelión y purificar la deslealtad, él y sus más cercanos se confabulan, con plena aceptación del culpable, para inmolarse en el teatro de la población. Es un descendiente en línea directa quien descubre el enigma, el engaño del histórico héroe: un traidor reivindicado.

La historia nos hace reflexionar en el papel de quién investiga la historia y el lugar social de aquellos que la repiten, cuentan, re-cuentan, epopeya a la cual le van incidiendo tales matices y silencios que develan otros sucesos, hasta modifican la versión inicial oficial de heroicidad, proeza que se ve salpicada de tales detalles e incongruencias, a tal punto que el albo discurso existente se tiñe de fuertes tonos y manchas. Entonces queda claro para el hijo que el padre considerado un héroe realmente era un traidor y un cobarde pero brillante líder que da la vida por su patria. Todo el discurso que se construyó en torno a sus acciones estaba cifrado en motivaciones diferentes a las ensalzadas bajo el engarce de la valentía: era la falsedad, el engaño y la mentira aquello que le daba soporte a la identidad del personaje, al orgullo colectivo de los habitantes y soportaba los hitos monumentales del poblado: la nomenclatura de la avenida principal, el nombre de la plaza, la estatua del ídolo, la altivez de sus ancianos.

En la película de Bertolucci, dos hombres llegan a un mismo poblado en una zona rural de Italia, se bajan del tren con distinta disposición ante lo que el lugar les depara y las inquietudes que cada cual tiene a su llegada. La estación del ferrocarril es el punto de acceso al pueblo, es el umbral de entrada y salida, el tren que no siempre pasa el mecanismo para habitar o abandonar. Ambos hombres llegan a Tara. Un marinero que con alegría atraviesa el pueblo, luego no vuelve a aparecer hasta el final cuando finalmente toma el tren después de su estancia en el sitio. El otro hombre, el hijo Athos Magnani, llega con la inquietud de salir pero empieza a involucrarse, observa y ve los nombres las marcas que immortalizan al muerto, al padre. Descubre huellas, hitos de memoria material e inmateriales voces de orgullo que los vecinos y pobladores externan sobre el héroe que les ha dado patria, frases que van seduciendo al recién llegado, este, el hijo se va ubicando en el hogar entre la comida y los engarces que lo mantienen; y la duda se siembra... Entonces empieza a preguntar: ¿Quién era el héroe? ¿Cómo lo recuerdan? ¿Por qué era diferente, en qué radicaba su grandeza, frente a la

normalidad del resto? Así el descendiente, igual que el historiador, sin darse cuenta se establece en un sitio, las evidencias le marcan pistas de los sucesos, se siembra la incertidumbre y se empieza a preguntar a las voces silenciadas, que tienen la necesidad de hablar por que han callado mucho tiempo. Entonces los discursos se entrecruzan y la mentira sostenida como verdad se devela: no su asesinato por los enemigos, sino un traidor que se inmola en contubernio con todo el grupo para salvar la honra y el imaginario de grandeza del individuo y del pueblo que lo mantiene. ¿Por qué? Porque es mejor tener un prohombre que un cobarde traidor. Athos hijo se queda atrapado en el discurso que han tejido los ciudadanos de Tara, discurso que elaboró Athos padre para que él, traidor, sea mártir y sirva más como sacrificado al poblado; entonces Athos hijo es Athos padre, Athos es Tara y Tara es la fortaleza de una mentira convertida en legítima verdad.

Conclusión

Valga decir que si se analizan cronológicamente las películas observaremos las variantes técnicas de la industria que va desde la obra del norteamericano Griffith (1916), cinta muda en blanco y negro que imbrica varias historias magistralmente tejidas, hasta la del israelí Cedar (2011), con la nitidez de la grabación sonora a color, en espacios abiertos y donde también se observa los entretelones del show comunicativo de la empresa televisiva. Así, con un siglo de diferencia entre estas dos películas, los otros filmes van mostrando el proceso de avance de la técnica y el lenguaje cinematográfico.

También pueden analizarse las temáticas que preocupan a los directores de estos trabajos: el amor y la intolerancia como motor de la sociedad, masacres resultado de la imposición de unos sobre otros, la muerte y sus observantes, héroes y traidores en la identidad comunitaria, uso sesgado de una creación artística, tragedia y comedia como formas de percibir el mundo; estilos y metodologías de investigación en conflicto.

En término de la cronología histórica que se recrea en las narraciones cinematográficas podemos ubicar: los tiempos de la caída del imperio de Babilonia, la sociedad feudal del Japón, la vida obrera y los tiempos de crisis de principios del siglo xx, el fascismo italiano en un pequeño poblado, y dos películas ubicadas hacia principios del siglo xxi retratando comunidades de intelectuales, unos que ejercen la creación teatral y otros especialistas en los textos sagrados e históricos del Talmud.

Muchos asuntos se muestran y sirven para reflexionar sobre el *cine para pensar la historia* o la presencia de la historia en el cine: el problema de la verdad, roles de género en el tiempo, la guerra y la paz, la música, la vida cotidiana, el individualismo o la colectividad, el reconocimiento y el desprecio, quizá el hombre de pila que se repite de padres a hijos como si el mote creara un destino a continuar o a vencer, el reconocimiento al pasado por las nuevas generaciones, o la ciudad y el lugar social de quien cuenta la historia.

Bibliografía

- Certeau, M. de (1999). "Lo fantástico del 'ahí estaba'", *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. El oficio de la historia. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Occidente.
- . (1996). "Un arte de decir", *La invención de lo cotidiano*. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios mexicanos y Centroamericanos.
- Grafton, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cibergrafía

- Borges, J. L. (1965). "Tema del traidor y del héroe". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, itvalledelguadiana.edu.mx [consulta diciembre 2016].

Colaboradores

Vladimiro Rivas Iturralde

Nació en Ecuador y reside en México, con nacionalidad mexicana. Ha publicado doce libros de cuento, novela y ensayo literario. Su libro más reciente de relatos, *Visita íntima* (2011) tuvo en México gran éxito de crítica y público. Acaba de presentar *Repertorio literario* (2014), su más reciente libro de ensayos. Sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, portugués y búlgaro y constan en varias antologías del cuento latinoamericano. Obtuvo su maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor titular en la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México desde su fundación, en 1974.

vladimiro@prodigy.net.mx

José Francisco Conde Ortega

Nació en Atlixco, Puebla, el 25 de octubre de 1951. Cronista, ensayista y poeta. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido profesor de la UAM-A. Colaborador de *Casa del Tiempo*, *El Nacional*, *Quimera*, *Revista Mexicana de Cultura*, *Revista Universidad de México* y *Sábado*. Entre su obra publicada ha escrito crónica, cuento, ensayo, poesía y una antología. Entre otros *El destino de la musa*, Ficticia (Biblioteca de Cuento Anís del Mono), 2005; *Diálogo de espejos*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009; *Fiel de amor*, Praxis, 2011.

conde.ortega@yahoo.com

Eduardo Mateo Gambarte

Licenciado en Filología Románica Hispánica, Sección Literatura. Universidad Central de Barcelona y doctorado en la Universidad de Zaragoza (1989). 5 libros relacionados con el exilio de los jóvenes Hispanomexicanos. Colaboración con una docena de textos en libros colectivos y más de 60 artículos en diversas revistas académicas y literarias sobre el asunto de los Hispanomexicanos.

eduardo.mateo@gmail.com

Bernard Sicot

Catedrático emérito de la Universidad Paris Nanterre, es especialista en literatura española del exilio y de los campos de internamiento en Francia y en Argelia. Sobre estos temas ha publicado varios libros, traducciones y numerosos artículos.

bernard-sicot@wanadoo.fr

Gerardo Vega Sánchez

Maestro en Letras Españolas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Colaborador en el libro *Sextante. Poesía reunida de seis autores hispanomexicanos* (UAM-EÓN-Ateneo Español, 2013); editor y compilador de *Pan de los elegidos. Antología de la poesía mexicana e hispanoamericana* (UNAM, 2014) y *Docencia y cultura en el exilio republicano español* (CIALC-Universidad de Alcalá-UNED, 2015).

vega321@hotmail.com

Enrique López Aguilar

(Ciudad de México) hizo la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la Maestría en Letras (Literatura española) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; es narrador, poeta y ensayista; y profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco desde 1980. Ha publicado 5 libros de cuento, 15 de poesía y 8 de ensayo, así como una antología del cuento mexicano contemporáneo, dos de la obra poética de César Rodríguez Chicharro y otra sobre el grupo de poetas hispanomexicanos. Preparó la edición de la obra poética de Manuel Durán, Federico Patán y Enrique de Rivas, y la de otros seis autores hispanomexicanos, con escasa poesía y obra inédita: *Sextante*.

alapiz2000@gmail.com

Federico Patán

Maestro en Lengua y Literatura Inglesas, ha cumplido una larga trayectoria como profesor en la UNAM. Por veinte años reseñó literatura mexicana en el suplemento *Sábado*. Su producción literaria incluye poesía, narrativa, crónica y ensayo. Ganó el premio Villaurrutia con su primera novela y el Fuentes Mares con su cuentario más reciente. Pertenece a la generación llamada *hispano-mexicana*.

fpl37@servidor.unam.mx

Angelina Muñiz-Huberman

(Hyères, 1936), autora de más de 50 libros. Catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México durante 54 años. Entre los premios recibidos: Xavier Villaurrutia, José Fuentes Mares, Universidad Nacional de México, Protagonista de la Literatura Mexicana (*Instituto Nacional de Bellas Artes*), Orden de Isabel la Católica, primera beneficiaria del Premio Internacional de Novela Sor Juana Inés de la Cruz, FIL Guadalajara 1993. Traducida a varios idiomas e incluida en antologías internacionales.

amhuber@unam.mx

Patricia Montoya Rivero

Profesora de historiografía en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestría de Historiografía de México por la Universidad Autónoma Metropolitana. Sus últimos artículos: "Mariano Torre: La otra mirada de la Independencia de México y sus relaciones con Iturbide" en *Revista 20/10, Memorias de las revoluciones en México*, Primavera, núm. 7, 2010, y "Reflexiones en torno a la biografía y a la autobiografía" en *Introducción al análisis Historiográfico. Problemas generales de teoría y filosofía de la historia y estudios de caso*, publicado en 2010 por la Universidad Nacional Autónoma de México.

pa_mon_ri@yahoo.com.mx

Adriana Azucena Rodríguez

Doctora en Literatura Hispánica (CELL-Colmex). Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) y en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en teoría y creación literaria. Autora del libro *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres* (UNACH-Afinita, 2014) y diversos artículos, resultado de investigaciones en diversas áreas de la crítica y el análisis de textos.

azucena_25@hotmail.com

Beatriz Aracil

Doctora en Filología Hispánica. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Especialista en teatro hispanoamericano colonial, me he dedicado asimismo en los últimos años al estudio de la Crónica de Indias y su recuperación en la novela y el teatro latinoamericanos contemporáneos, así como a la pervivencia de la teatralidad colonial en el teatro de tradición popular, especialmente en México.

beatriz.aracil@ua.es

Marcela Suárez Escobar

Doctora en Historia y Doctora en Psicoanálisis. Profesora titular c en la UAM-Azcapotzalco. Miembro del Área de Historia y Cultura, Departamento de Humanidades, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Jefa del Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco. Es Investigadora nacional; ha publicado alrededor de 80 artículos especializados, 18 capítulos en libros, ha coordinado seis libros, y escrito dos como autora individual. Ha sido miembro de varios comités editoriales de revistas externas a la UAM como Antropología sexual del INAH, y de las revistas *Fuentes Humanísticas* y *Tiempo y escritura* de la UAM; actualmente coordina esta última. Ha participado en la coordinación de diversos temas. Ha sido miembro del Consejo Académico de la UAM-Azcapotzalco, dictaminadora del área de Humanidades de la UAM. En dos ocasiones, ha sido Jefa del Área de Historia y Cultura.

zaga8@gmail.com

Carlos Humberto Durand Alcántara

Post doctorado en Sociología y Rural y asuntos campesinos, Universidad de Granada, Doctor en Antropología UNAM, Maestro en Sociología Rural por la Universidad de Chapingo. Y Maestro en Derecho Agrario, Universidad de los Andes. Autor, coautor, coordinador y editor de más de cien libros, miembro del SNI CONACYT, nivel III. Profesor Investigador del Departamento de Derecho UAM y coordinador de la Maestría en Derecho

Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase y Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa cinco lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 50 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26) y contamos desde 2011 con una página electrónica.

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciados:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Silvia Pappe Miguel Ángel Flores Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea, sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.

Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas**

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura, lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

* Convocatoria 2017-2018, p. 3.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar” (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar”.

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctorado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

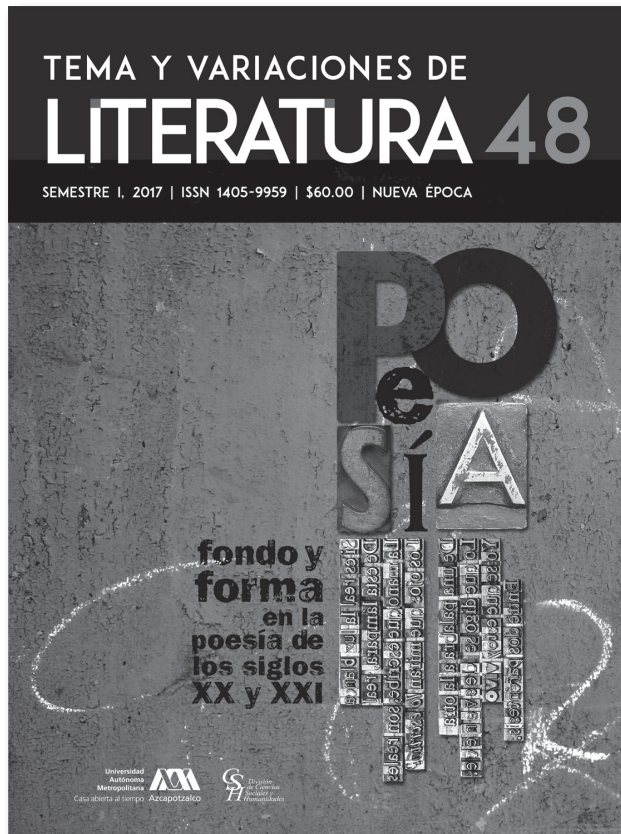
- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de <http://> - URL o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentos/diplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

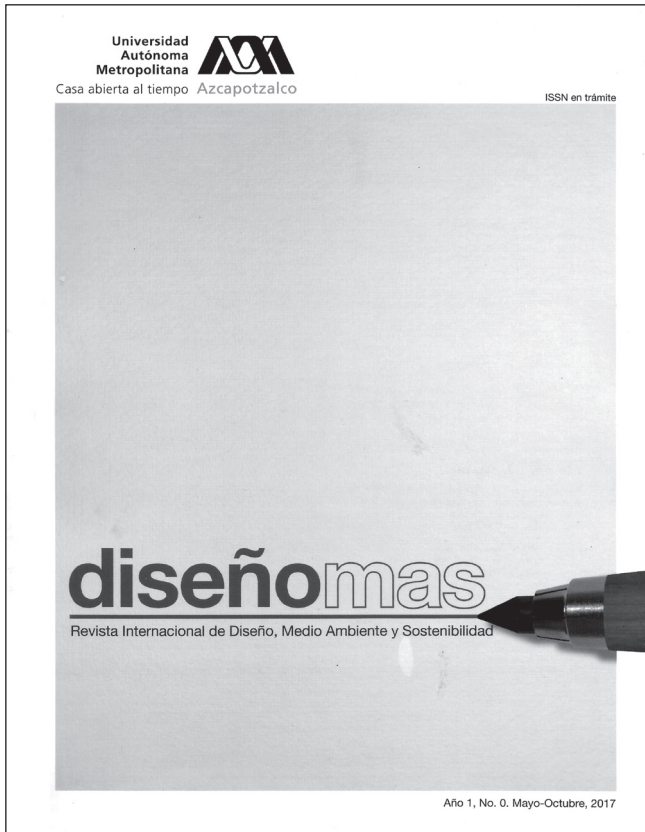


Tema y Variaciones de Literatura 48

Sandro Cohen y Fernando Martínez (coords.)

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

La poesía siempre ha presentado una tensión entre lo que dice y cómo lo dice. A diferencia de la prosa, donde las ideas se despliegan de manera *horizontal* sin atender –para su interpretación– a cuestiones de extensión de líneas o renglones, la poesía siempre se ha distinguido por manejar versos en disposición generalmente vertical, que –por definición– poseen extensiones específicas que se han medido de diversas maneras a lo largo de los siglos y las culturas. De las estructuras estróficas puede afirmarse algo parecido. Al mismo tiempo, la poesía ha evocado desde acciones, emociones o sensaciones, hasta los grandes dramas y gestas del mundo clásico y contemporáneo. Lo que se cuenta, el *fondo* de las obras, depende mucho de cómo se lleva a la *forma*. Resulta imposible hablar de este género de manera responsable sin tomar en cuenta ambos aspectos creativos: fondo y forma. Los poetas, al escribir, saben por qué eligen determinada forma para expresarse, o lo hacen de modo intuitivo, pero la crítica no siempre lo reconoce o toma en cuenta este fenómeno en sus análisis.



diseño más

Revista Internacional de Diseño, Medio Ambiente y Sostenibilidad
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Con una rica mezcla de temas y enfoques, esta nueva publicación digital aportará conceptos, ideas e innovación a algunos de los problemas relevantes de la sociedad del siglo xxi vinculados al Diseño, el Medio Ambiente y la Sostenibilidad.



Los de abajo

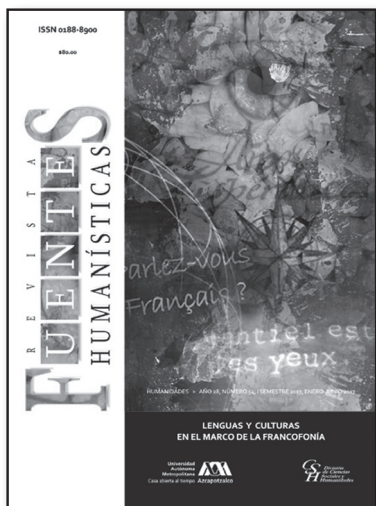
Víctor Díaz Arciniega (Edición y estudio introductorio)

Fondo de Cultura Económica

Dos tipos de evolución convergen en *Los de abajo*: por un lado, en palabras de Carlos Fuentes, esta novela "despoja a la historia revolucionaria de su sostén épico; por el otro, en sus sucesivas ediciones experimentó transformaciones de todo tipo –ya para fortalecer la trama, ya para afinar el argumento, pero también para adecantar el léxico– que no siempre reflejaron la sensibilidad y audacia de Mariano Azuela

R E V I S T A F U E N T E S H U M A N Í S T I C A S

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, Ciudad de México, Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C. P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores
Atentamente
Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@correo.azc.uam.mx