





# REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS  
Nueva época • año III, número 6 • julio a diciembre de 2013

Estudios literarios



PRESIDENTA

María Isabel Monroy Castillo

SECRETARIA ACADÉMICA

María Isabel Mora Ledesma

SECRETARIO GENERAL

Jesús Humberto Dardón Hernández

Revista de El Colegio de San Luis

Nueva época • año III • número 6 • julio a diciembre de 2013

DIRECTOR

David Eduardo Vázquez Salguero

CONSEJO EDITORIAL

Luis Aboites / *El Colegio de México* / México

José Antonio Crespo / *Centro de Investigación y Docencia Económica* / México

Jorge Durand / *Princeton University* / E.U.A.

Luis González y González †

Carmen González Martínez / *Universidad de Murcia* / España

Mervyn Lang / *Salford University* / Inglaterra

Óscar Mazín Gómez / *El Colegio de México* / México

Antonio Rubial García / *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México* / México

José Javier Ruiz Ibáñez / *Universidad de Murcia* / España

Javier Sicilia / *Revista Ixtus* / México

Valentina Torres Septién / *Universidad Iberoamericana* / México

COORDINADORA DE ESTE NÚMERO

Claudia Verónica Carranza Vera

DISEÑO DE MAQUETA Y PORTADA

Ernesto López Ruiz

La *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año III, número 6, julio a diciembre de 2013, es una publicación semestral editada por El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul 155, Fraccionamiento Colinas del Parque, C. P. 78299, San Luis Potosí, S. L. P. Tel.: (444) 8 11 01 01. Correo electrónico: [vetas@colsan.edu.mx](mailto:vetas@colsan.edu.mx) [www.colsan.edu.mx](http://www.colsan.edu.mx). Director: David Eduardo Vázquez Salguero. Reserva de derechos al uso exclusivo núm. 04-2012-092414023900-102 ISSN: 1665-899X.

Impresa en los talleres de Formación Gráfica, S. A. de C. V. Matamoros 112, Col. Raúl Romero, Nezahualcóyotl, Estado de México. Tel.: (55) 57 97 60 60. Este número se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2013. El tiraje consta de 300 ejemplares.

Los derechos de reproducción de los textos aquí publicados están reservados por la *Revista de El Colegio de San Luis*, D. R. La opinión expresada en los artículos firmados es responsabilidad del autor.

Los artículos de investigación publicados por la *Revista de El Colegio de San Luis*, fueron dictaminados por evaluadores externos por el método de doble ciego.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
Claudia Verónica Carranza Vera	
[ARTÍCULOS]	
JUAN PASCUAL GAY	
El Colegio de San Luis	
Alfonso Camín y su <i>Antología de poetas mexicanos</i> (1929)	12
MIGUEL DOMÍNGUEZ ROHÁN	
El Colegio de San Luis	
Hacia una teoría de la literatura de vanguardia en México	32
GERARDO BOBADILLA ENCINAS	
Universidad de Sonora	
Ruptura y continuidad de la novela histórica contemporánea en la tradición narrativa mexicana e hispanoamericana	44
OMAYDA NARANJO TAMAYO	
Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos	
Historia y género en la novela <i>La virgen de los cristeros</i> , de Fernando Robles	62
RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS	
Universidad de Valladolid	
Prometeo, Casal y Moreau	86
ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ	
Universidad de Guanajuato	
Desbordar y expugnar la piel	
Un acercamiento a la poesía de Rafael Cadenas	106
JOSÉ MANUEL PEDROSA	
Universidad de Alcalá	
¿Hacen milagros los santos de madera?	
Devociones y escepticismos, poder y carnaval	120

- NIEVES RODRÍGUEZ VALLE**  
Universidad Nacional Autónoma de México  
**El coyote**  
Protagonista ambivalente en el imaginario mexicano 146

[NOTAS]

- BELÉN ALMEIDA**  
Universidad de Alcalá  
*General Estoria. Breve panorama crítico* 166

- SERGIO UGALDE QUINTANA**  
Universidad Nacional Autónoma de México  
*A la sombra del ensayo. Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes*  
Proyecto de investigación 182

- ANTONIO CAJERO**  
El Colegio de San Luis  
La edición y los editores de *Los heraldos negros* [1919] 190

[RESEÑAS]

- IGNACIO BETANCOURT**  
*José María Facha. El modernista desconocido*  
*Erotismo y revolución*  
Por Gabriela Samia Badillo Gámez El Colegio de San Luis 201

- MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO (EDITORA)**  
*Celdas, puertas y aldabas*  
*El encierro en la literatura*  
Por Lilia Cristina Álvarez Ávalos El Colegio de San Luis 206

- JUAN PASCUAL GAY**  
*Escaparates del tiempo, galerías de vidas*  
*Ensayo sobre el diario privado y la construcción*  
*de la intimidad en México durante el fin de siglo*  
Por David Ortiz Celestino El Colegio de San Luis 209

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ	
<i>Gilberto Owen en Estampa</i>	
<i>Textos olvidados y otros testimonios</i>	
Por Jorge Palafox Cabrera El Colegio de San Luis	214
ROGELIO CASTRO ROCHA	
<i>Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro</i>	
Por José Israel Sánchez Guerrero Universidad de Guanajuato	216
JOSÉ MANUEL MATEO	
<i>Lectura y libertad</i>	
<i>Hacia una poética de José Revueltas</i>	
Por Félix Ceballos Cano El Colegio de San Luis	219
JUAN PASCUAL GAY	
<i>Ignacio Barajas Lozano (1898-1952)</i>	
<i>El quicio del sueño</i>	
Por Elvia Estefanía López El Colegio de San Luis	222



## PRESENTACIÓN

CLAUDIA VERÓNICA CARRANZA VERA

Una gran parte de los artículos contenidos en el número 6 de la *Revista de El Colegio de San Luis*, que en esta ocasión se dedica a la literatura, trata de desentrañar mitos y leyendas, teorías, corrientes, géneros literarios o personajes, así como destacar la poética del espacio, del héroe mítico castigado y moribundo, de la piel. A estos propósitos se suma la reflexión en torno a las corrientes literarias en México e Hispanoamérica. Con respecto de tal reflexión, un planteamiento que aparece con recurrencia es aquel que se centra en la necesidad de apreciar la literatura y en general la cultura latinoamericana. Esta necesidad se advierte con más claridad en los estudios literarios como el que se encarga de realizar Miguel Domínguez Rohán, quien propone la posibilidad de generar “una teoría del arte de vanguardia mexicano”, que, a decir del investigador, “necesita, primero, entender que las condiciones para su existencia han sido muy distintas a las de Europa o Norteamérica, y que si las teorías extranjeras no se ajustan a la dimensión de los fenómenos mexicanos es porque su talla es distinta a la de aquellos en los que se basan”.

Lo último se puede observar en casos como el de la novela histórica, género que, a decir de Gerardo Bobadilla, permite reflexionar y asumir “las particularidades de nuestro ser colectivo en aras de consolidar un pensamiento mexicano e hispanoamericano relativamente independientes”. Bobadilla introduce al lector a las diferentes posturas, teorías y contradicciones que se han derivado de diferentes estudios en torno al género para proponer “una relectura y reinterpretación del renacimiento y auge de la novela histórica mexicana e hispanoamericana desde los años 80”. Más adelante, Omayda Naranjo Tamayo ilustra lo dicho por el investigador, aunque ella dedica su estudio a una novela en particular: *La virgen de los cristeros*, de Fernando Robles. Omayda Naranjo plantea en esta ocasión un estudio de género en una obra cuyo tema principal fue controversial e incluso censurado de las versiones oficiales en los libros de historia de nuestro país.

Ninguno de los autores deja de lado las perspectivas desde las que otros países han mirado el nuestro, pues éstas también puede ser de interés para el lector. En este sentido se puede leer el primero de los estudios contenidos en esta revista, que

expone la visión de la poesía mexicana a través de los ojos de un “Poeta bohemio y tarambana, ejerció de trotamundos incansable, viajero excéntrico, andariego sin propósito”. Este es el tema del artículo de Juan Pascual, quien da cuenta de “una curiosa y anacrónica *Antología de poetas mexicanos* publicada en Madrid en 1929 [...] confeccionada por un no menos extravagante y excéntrico compilador, el asturiano Alfonso Camín [...]” Tanto la obra como el poeta, dan juego al investigador para señalar no sólo el carácter de este personaje y de su antología, además de las circunstancias literarias en las que se encontraba México en el momento de la publicación de esta recopilación y los debates que se produjeron en torno a este y otros documentos similares.

Otros personajes, no menos estrafalarios que el anterior, serán aquellos que alimentan las leyendas, cuentos y canciones que circulan en la oralidad. Dos artículos, el de José Manuel Pedrosa y el de Nieves Rodríguez, se centran en la percepción ambivalente, en primer lugar, de los santos en la tradición y, en segundo lugar, del coyote, ese canino que, a decir de la autora, “recorre la literatura como un personaje que ama y odia, que se ama y que se odia, que ayuda y ofende, que agradece y traiciona, que se respeta y se teme, que es invencible y capaz de vencerse, que es el más astuto y, en el género del cuento, el más tonto”.

Pedrosa, por su parte, realiza un recuento similar con los santos, causa de devoción o de burlas que sorprenden aún más porque las últimas llegan a provenir del mismo pueblo devoto, que tan pronto reza, llora y se arrodilla frente a un santo, como ríe y hace mofa de los materiales de los que fue construido, como se ve en una de las varias cancioncillas que el autor cita y que fue recogida en Nicaragua: “Hasta los palos del monte / tienen su separación: / unos sirven pa hacer santos / y otros para hacer carbón”. Esta forma de ver las imágenes es, a decir del autor, una señal evidente de la carnavalesización de las formas religiosas, aunque también el hecho de “que los pueblos de España, de América, de casi todo el mundo, han sido durante muchos siglos el campo de acción de la poderosísima máquina de adoctrinamiento de la Iglesia católica y de otras Iglesias y credos proselitistas”, puede verse también en el artículo que nos ocupa.

Podríamos concluir esta presentación simplemente señalando que los mitos, leyendas, protagonistas, secundarios y poetas, seres reales o ficticios que recorren estas páginas, tanto en los estudios como en los libros cuyas reseñas se incluyen al final, emprenden, como diría Asunción del Carmen Rangel, respecto de la poesía del venezolano Rafael Cadenas, “un viaje piel adentro”, y para el caso se tendría que añadir: de la cultura, el imaginario y las letras de México, España e Hispanoamérica.

# REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS

Nueva época • año III, número 6 • julio a diciembre de 2013

## Alfonso Camín y su *Antología de poetas mexicanos* (1929)

### RESUMEN

El artículo quiere dar cuenta de las vicisitudes del poeta asturiano Alfonso Camín que lo llevaron a México, en donde trabó conocimiento con otros escritores, entre ellos, Ramón López Velarde. La familiaridad del bohemio Camín con la poesía mexicana quizá está en el origen de la antología que confeccionó para la colección popular “Los poetas”, titulada *Antología de poetas mexicanos*, publicada en 1929.

**PALABRAS CLAVE:** MODERNISMO, POESÍA, MÉXICO, ANTOLOGÍA, COLECCIÓN POPULAR.

### ABSTRACT

The article wants to give an account of the vicissitudes of the Asturian poet Alfonso Camín that took him to Mexico, where the acquaintance with other writers, among them, Ramón López Velarde. The familiarity of the Camín Bohemian with Mexican poetry perhaps is at the origin of the anthology that drew up to the popular collection “Poets”, titled anthology of Mexican poets, published in 1929.

**KEYWORDS:** MODERNISM, POETRY, MEXICO, ANTHOLOGY, POPULAR COLLECTION.

Recibido el 20 de agosto de 2012. Enviado a dictamen el 14 de septiembre.

Un dictamen recibido el 17 de septiembre, el otro con modificaciones menores el 23 de septiembre de 2012.

## ALFONSO CAMÍN Y SU *ANTOLOGÍA DE POETAS MEXICANOS* (1929)

JUAN PASCUAL GAY\*

Estas páginas pretenden dar cuenta de una curiosa y anacrónica *Antología de poetas mexicanos* publicada en Madrid en 1929, dentro de la colección popular Los Poetas, confeccionada por un no menos extravagante y excéntrico compilador, el asturiano Alfonso Camín, originario de La Peñueca, Asturias (1890). Poeta bohemio y tarambana, ejerció de trotamundos incansable, viajero excéntrico, andariego sin propósito. Pronto se revistió de esos atuendos de los que ya no se despojó, que hacían de él, entrados los veinte del siglo pasado, un espectro surgido de ruinas románticas, un fantasma tan anacrónico como trasnochado merecedor o mendigo de otros tiempos. Una fotografía suya de 1982, fecha de su muerte, revela que únicamente había cambiado el pellejo, que su fisonomía estaba más enjuta en la misma proporción en la que su cara se había atiborrado, pero permanecían inalterables su capa española y su sombrero de ala ancha que, si en 1920 ofrecían un semblante altanero y fiero, hacia 1980 subrayaban la imagen de una amable aparición espectral. Más que su cuerpo o semblante, fue su atuendo aquello que hizo de él lo que se dice que fue, hasta tal punto que su cuerpo, en realidad, operó como metonimia de esa capa y sombrero, casi mula y montera a fuerza de torear la vida. Pronto, a los quince años, emigró a Cuba, lo que le permitió cambiar el pico en la cantera de Contrueces por la pluma, y allí comenzó un trasiego que igual lo llevaba a la mesa de redacción de *La Noche* que a visitar las tabernas de La Habana, en cuyas mesas fabricó sus primeros versos. Seguramente, a esa época debió su aprendizaje en la vida canalla y truhanesca, de la que sobrevivió con la convicción de su facilidad para el ensamblaje de versos y la decisión de dirigir la revista de poesía *Apolo*. Al poco tiempo de abandonar esta publicación, aparecería como redactor del *Diario de la Marina* el mismo año en que publicó su primer poemario, *Las adelfas* (1913). A partir de ese momento no dejaría de compaginar la literatura y el periodismo. El periódico para el que trabajaba en La Habana lo nombró corresponsal en Madrid, para dar seguimiento a la Gran Guerra. En la capital de España, entró rápidamente

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: jpascual@colsan.edu.mx

en contacto con esa bohemia zafia y cateta comandada por Armando Buscarini y Pedro Luis Gálvez, para medrar poco después en las tertulias y círculos literarios presididos por Rafael Cansinos-Asséns, Emilio Carrere o Ramón Gómez de la Serna. Alfonso Camín coincidió con la bohemia española que Allen W. Phillips describe así: “El tipo bohemio más profesional de la segunda promoción es, desde luego, Emilio Carrere, de abundante obra de poeta y prosista, a quien rodeaban muchos jóvenes aspirantes, acompañándole en los cafés de turno y de modo especial en el café Varela, a donde iba con mayor frecuencia” (1987:380). Allí, seguramente Camín comenzó su trato con Pedro Luis Gálvez, Alfonso Vidal y Planas, Dorio de Gádex, Eliodoro Puche, Buscarini o Xavier Bóveda, además del propio Carrere. Es éste quien ha dejado una semblanza acerca de Pedro Barrantes en *La canción de la farándula*, pero que es igualmente aplicable a la mayoría de los bohemios de la segunda década del siglo XX, entre los que se encontraba el “indiano” Camín:

Muchas veces le he encontrado vagando por el arroyo: roto, doliente, roído por la miseria. Iba sin norte y sin alma; sus macabrerías grotescas eran una careta para divertir o espantar a los pazguatos. En lo hondo, llevaba el dolor de su fracaso, de su vida vacía y anulada, de su trágica y cotidiana renunciación. Él sentía amargamente sus lacras, su prematura vejez y su catadura burlesca de polichinela destrozado. Y comprendía la contrafortuna de sus sueños de gloria y el horrible presente, ruin y triste, aherrojado a la pobreza, que le conducía a veces a los aposentos del palacio de la Moncloa a purgar deslices de pluma que cometieron otros. Todo por un irrisorio puñado de calderilla (Carrere, s. f.:127).

La estampa es significativa de esa bohemia menesterosa y triste, compartida por tantos y tantos poetas y artistas de Madrid; pero más allá de sus tintas de aguafuerte goyesco o solanesco, reproduce un ambiente, una manera de vivir, un aroma de familia de la que participó activamente Alfonso Camín.

César González-Ruano ha dejado una semblanza ajustada del asturiano en *Antología de poetas españoles contemporáneos*, publicada en 1946:

Poeta nervioso y rotundo, con excesiva facilidad para la rima, de un gusto finisecular por lo anecdótico, que ocupaba entonces el mismo espacio de atención que para nosotros hoy lo abstracto. Camín era un tipo impresionante y un poco ya desplazado de la época en que vivíamos. Vestía de poeta oficial: chambergo, capa y pipa, a los que añadía un inseparable bastón de camorrista con el que anduvo varios meses diciendo

que iba a matar a Emilio Carrere. Escribió en los cafés y entraba todos los días, exuberante y apoplético, en la madrugada despertando las persianas madrileñas con su verbo aldeano decidido y torrencial. Este bable americanizado era un gran trabajador con personalidad emprendedora de comerciante, de indiano que luchaba a muerte con su fondo destartado y poético (1946:356).

Con todo, la inclusión de Camín en la antología de Ruano no supuso necesariamente el reconocimiento del autor, si nos atenemos a la opinión que esta antología le merecía a Pedro Salinas que, sin embargo, situaba por encima de la de Juan José Domenchina,<sup>1</sup> publicada cinco años antes, en una misiva dirigida a Claudio Guillén: “El Ruano es un sinvergüenza conocido y profesional, eso todos lo saben. Y sin embargo, en la antología su actitud general es infinitamente superior a la del purulento Domeinquina. Todo lo que en éste es saña, envidia, zarpazos y mordiscos, se le vuelve a Ruano tolerancia, moderación, halago y elogio” (1997:404).

Cansinos-Asséns, por su parte, ahonda en *La novela de un literato* en ese retrato de Ruano al que le resta fiereza y sitúa, más bien, en el ámbito de la caricatura y el esperpento:

Alfonso Camín, pequeñito, pero finchado, tartarinesco, con su aire juguetero, su garrota y su puro, su gran chambergo bohemio, su carilla de zorro, en que los ojos chiquitines brillan llenos de malicia aldeana y su gran chalina, es una mezcla de candor y de picardía. Habla de sí mismo en términos ingenuamente egolátricos, dispara sus versos sin que nadie se lo pida y se los elogia él mismo con una vanidad pueril (1996, III:216-217).

Es posible que las discrepancias exhibidas por uno y otro residieran en la diferencia de edad de los autores, pero también en el trato que le habían dispensado al asturiano. Más cercano de Cansinos-Asséns que de González-Ruano, la familiaridad del roce está en el origen de su estampa, pero también en la recíproca devoción entre Camín y su inseparable Carrere, hasta formar un formidable tándem bifronte. Cansinos-Asséns nunca tuvo una buena opinión de Carrere, por lo que no es difícil inferir que dispensara la misma animadversión hacia Alfonso Camín. Escribió, por ejemplo, en *La novela de un literato*: “el ídolo literario de estos hampones es Emilio Carrere, el autor de *La musa del arroyo*, y el novelador de lo que él llama *El reino de la calderilla*” (1996, II:91), o, en relación con el asturiano, que “ha sido

<sup>1</sup> Se refiere al florilegio elaborado por Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea*, por la editorial Atlante, de México, en 1941, con epílogo de Joaquín Díez-Canedo.

en la revistilla *Norte* que edita Camín, y que ni los asturianos que la costean leen” (1996, III:228).

Carrere, malabarista de las palabras y prestidigitador de su propia obra, había publicado en 1906 ese florilegio de rimas modernas que tituló, con más pretensión que justeza, *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*,<sup>2</sup> en Madrid, a cargo de la Librería Pueyo. Se trata de un compendio de los principales poetas modernistas, o por lo menos del modernismo como lo entendía Carrere. En palabras de Marta Palenque, “Cabe calificar *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas* como la antología del modernismo hispánico” (2009:XI). Quizá la afirmación de la historiadora es precipitada y poco ajustada a la realidad, pero, sin duda, fue la mejor antología en su momento. Es posible que el gusto de Carrere por el modernismo y, en particular, por los autores hispanoamericano alojados en las páginas de su florilegio contribuyera a estrechar las relaciones entre éste y Alfonso Camín. No es descartable, además, que Carrere admirara en el vate asturiano una experiencia de ultramar que ni tuvo ni habría de tener o, dicho de otro modo, que se sorprendiera de los conocidos y amigos, camaradas y compañeros que Camín se granjeaba de tener y conocer; unas amistades que para Carrere eran poco menos que inasequibles, como también recuerda Rafael Cansinos-Asséns: “Se las ha tenido tiesas con hombres como Santos Chocano y Blanco Fombona” (1996, III:318). Si prestamos atención al retrato de Cansinos, hay que conjeturar que Camín se alojaba en un mundo imaginario poco propicio para enfrentar la realidad, pero lo suficientemente verosímil como para que Carrere se embobara con sus aventuras y ocurrencias. Cansinos formula la leyenda de Camín como “verdad poética”, y a continuación describe un lance cuyas consecuencias sufrió el propio Carrere. Al parecer, éste le quitó a la querida del asturiano:

Al enterarse Camín de la traición del amigo del amigo, su indignación estalló en imprecaciones homéricas. Juró matar a Carrere, borrar con su sangre la afrenta. Pero Carrere desapareció prudentemente de su vista y se escamoteó a su persecución incansable. Por aquellos días Camín recorría las tertulias literarias, buscando a Carrere y contándoles a todos la incalificable villanía de que lo había hecho objeto. Y luego añadía: —¡Lo he de matar como a un perro! Lo voy buscando y dondequiera que lo encuentre, allí lo dejo seco (1996, III:318).

<sup>2</sup> Utilizo la edición a cargo de Marta Palenque (2009). La antología de Carrere incluye a algunos poetas mexicanos modernistas (véase Pascual, 2011:89-108).

En sus correrías por el Madrid de 1915, Alfonso Camín frecuentaba diversas tertulias, asiduo sobre todo de la del Café Varela, pero no rechazaba tampoco la del Café Toledo y el Café Concepción. En esas reuniones trabó amistad con Juan González Olmedilla, Eliodoro Puche, Paco Martínez Corbalán, Emiliano Ramírez Ángel, Alberto Valero Martín, Antonio de Hoyos, Mauricio Bacarise, etcétera. Su adhesión a las tertulias lo llevó a formar la suya en el ambiente del café de El Buen Gusto, en la carrera de San Vicente, frente a El Cafetal, a la que acudían Francisco Villaespesa y Eugenio Noel. Pero, quizás la que más disfrutó y en la que mejor se encontró fue en la del Café Varela, una tertulia bulliciosa y estridente a la que acudía puntual el infaltable Emilio Carrere, en la que jugaba igual al billar que al chamele. En esos momentos, mexicanos de distintas clases y condiciones frecuentaban igualmente los cafés madrileños, entre ellos, Ramón Gómez de la Serna, quien consignó la presencia de Diego Rivera, acompañado de Angelina Beloff, en cuyos “ojos un poco estrábicos, había un punto de dolor de hígado, por el que hacía pasar constantemente un manantial de agua mineral”, fundador de la Sagrada Cripta del Pombo, pero también Alfonso Reyes, de “sonrisa plácida y madura para todas las cosas. Posee el secreto de las atmósferas que es superior al secreto de los estilos y que es algo que da una sutileza inimitable”, y Pedro Henríquez Ureña, “otro mejicano inteligente y superior (después cuando ya no podía dejar de creerle mejicano, supe que no lo era)” (1999:112-116). No hay noticia de que Camín acudiera alguna vez al Pombo, pero lo más posible es que sí lo hiciera acompañado de Emilio Carrere, acerca del que Ramón Gómez de la Serna tiene unas líneas aplicables igualmente al asturiano: “Carrere es quizá el caballero más de los Cafés. Va de uno en otro algunos días. Es con el que nos hemos encontrado más por ahí. Lleva por lo Cafés como el recuerdo del gran Verlaine, que fue quien más bendijo y santificó los Cafés, sus grandes Vaticanos” (1999:161). No hay que descartar que entre una tertulia y otra, entre sus colaboraciones en *La Esfera*, el diario *El Liberal* y su dedicación a la poesía, que se tradujo en la publicación de *La Ruta* (1916), Camín comenzaría a familiarizarse con protagonistas de la literatura mexicana, de la que ya tenía noticia durante su estancia en La Habana.

Una vez cumplido su cometido como enviado del *Diario de Marina*, Alfonso Camín regresó a Cuba hacia 1917, en donde su carácter bravucón y pendenciero lo involucró en una reyerta con muerte que lo llevó, primero, ante un jurado y, luego, a prisión. El motivo por el que fue encarcelado no está del todo claro, pero no hay duda de que ese suceso está en el origen de su traslado a México. Fernando Fernández se limita a reproducir una escueta noticia biográfica en que atribuye su

partida a “ciertos lances personales” (2010:48). Con todo, no hay que descartar que en la breve estancia en La Habana, a su regreso de España, trataría con poetas y escritores mexicanos que habían sido deportados en esos años a Cuba, a raíz de la caída de Victoriano Huerta y la toma del poder de Venustiano Carranza. Yoel Cordoví Núñez indica que 1915 arreciaron las deportaciones, y en La Habana se reunió un nutrido grupo de intelectuales, artistas y escritores mexicanos, entre los que sobresalían Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Federico Gamboa o Francisco M. de Olaguíbel (2010:73-78). En el “Prólogo” de la *Antología de poetas mexicanos*, Camín recuerda emocionado el exilio de Díaz Mirón: “En Cuba, durante unos años de destierro por motivos políticos, supo llevar su pobreza con dignidad que no ha tenido muchos imitadores. Se dedicó a dar clase de matemáticas en un colegio habanero. Muchos jóvenes cubanos hablan con orgullo de haber tenido como maestro a Díaz Mirón” (1929b:13).

Ya en México, Camín se introdujo rápidamente en los ambientes literarios y periodísticos, seguramente gracias a la intercesión de Alfonso Reyes, Diego Rivera o Henríquez Ureña, aunque ninguno de ellos ha registrado haberlo conocido. Con todo, Alfonso Camín desembarcó en el puerto de Veracruz ya con la fama de haber iniciado la poesía afroantillana, equipado con una copiosa obra literaria, excesiva para su edad pero no para su facilidad *ripiadora*, y revestido de una aura legendaria mistificadora de su vida bohemia y alborotada.

El artículo de Fernando Fernández compendia diferentes juicios críticos de la obra de Camín, así como su extraña relación con Ramón López Velarde prácticamente desde su llegada a México. En lo poético, el asturiano es un ejemplo de poesía modernista, que cultivó con profusión, pero que ya hacia 1920 comenzaba a dar signos de anacronismo y extenuación. Juan Manuel de Prada dice de él que fue un “modernista profuso y rezagado que también sintió querencia por los climas tropicales” (2001:149-150). Pocas, pero rigurosas palabras que Fernando Fernández precisa un poco más, al considerar que “no fue más que un modernista que apareció tardíamente, cuando la batalla por imponer el movimiento había sido ganada, y nunca salió de él” (2010:50). Casi todos los estudiosos que han atendido la obra de Camín coinciden con el juicio de Fernández, desde José María Martínez Cachero (1990) hasta Luis García Martín (1998), desde Gastón Baquero (1969) hasta Sainz de Robles (Fernández, 2010:49).

La primera aparición pública de la que hay constancia de Alfonso Camín en el panorama literario y cultural de México se produjo desde las páginas de la revista *Tricolor. Una Revista de Cultura Mexicana*, en el número 25 de 1920, dirigida

por el también español Julio Sesto, quien dedica unas líneas a su compatriota que preceden a su poema “La pistola”:

Alfonso Camín es un poeta español que pasea por estas Américas las rebeldías de su juventud, como antaño las paseara Valle-Inclán. Acaba de publicar el compañero Camín *Alabastrros*, fuerte y bello libro de versos que editó la Librería Española, para bien de la intelectualidad hispana en México, y de *Alabastrros* arrancamos con la venia del gentil poeta astur, la siguiente composición, y hondamente característica (1918:s. p.).<sup>3</sup>

Julio Sesto recuerda, en “Larga crónica de un largo viaje”, publicada también en *Tricolor*, en el número 11 de abril de 1918, los encuentros en Madrid con diferentes artistas y escritores con el objeto de solicitarles colaboraciones para su revista:

De lo que traigo, del acopio de material sensible, literario y gráfico que viene en mi pensamiento y en mi equipaje, ya se irán enterando los lectores de *Tricolor* poco a poco. Quedó en La Habana, en poder de la censura, una buena parte del acervo literario arrancado a los amigos de Europa, que dibujan y que piensan, que hacen rimas y que pintan. Pero se irá dando, desde el número próximo, algo que habrá de interesar a todos vivamente, y *Tricolor*, debido a este mi viaje de sacrificio, será algo más de lo que fue hasta ahora.

Por lo demás, vi a Valle Inclán, a Galdós, a Ramírez Ángel, a Benavente, a Carrere, a Díaz Mirón, a Nervo... y estuve en casa de Marco, de Sorolla, de Pla, de Salans, de Rusiñol, de Juan Ramón Jiménez, y en el Castillo de la Pardo Bazán y en el Palacio de la Infanta Isabel y en otros muchos sitios que pueden y no pueden decirse todavía (1918b:s. p.).

No hay duda de que, si Sesto se entrevistó con Carrere, éste le dio noticias de la presencia de Alfonso Camín en México, lo que explica tanto las colaboraciones de Emilio Carrere como de Camín en *Tricolor*. Por lo demás, no está clara la andadura del asturiano en México. Fernando Fernández insiste en la estrecha relación de Alfonso Camín con Ramón López Velarde, que le dedicó el poema “Aguafuerte” y que a partir de entonces el asturiano “hizo de él lo que iba a hacer durante el resto de su vida, que lo citó, recitó, sacó a colación, imprimió, reimprimió, glosó, mencionó y volvió a mencionar todas las veces que pudo” (2010:52). El poema se

<sup>3</sup> La revista *Tricolor*, desde su primer número y hasta el final, prescindió de la numeración de las páginas, por lo que siempre señalo s. p.

publicó por primera vez en *El Heraldo Ilustrado*, el 31 de diciembre de 1919, en México, y es un retrato ligero y juguetón del asturiano, pero exhibe sus cualidades más sobresalientes, no muy alejado del pergeñado por Cansinos-Asséns:

Alfonso, inquisidor estrafalario:  
te doy mi simpatía, porque tienes  
un aire de murciélago y canario.

Tu capa de diabólicos vaivenes  
brotó del piso, en un conjunto doble  
de Venecia y Jerusalenes.

Equidistante del rosal y el roble  
trasnochas, y si busco en la floresta  
de España un bardo de hoy, tu ave en fiesta  
casi es la única que me contesta (1998:221).

Enrique Fernández Ledesma delata la proximidad de Alfonso Camín al grupo de López Velarde, que incluía a Rafael López, Enrique Fernández Ledesma, Jesús B. González o Enrique González Martínez, al reivindicar su tono americanista que lo vuelve un caso raro dentro de la decadencia poética española a principios de los veinte, en las páginas de *México Moderno*, en noviembre de 1921:

Un desfile de tenores lamentables merodea por los jardines de Apolo, y los paladares que gustan del Rioja y del Cariñena no catarán el vino velardeano.

El exponente de valores líricos españoles que se despeña, aun en las revistas culminantes, con instintos de horda, parece confirmar mi vaticinio. Ya los nombres ilustres de Marquina, Díez Canedo, Juan Ramón Jiménez, Carrere y dos o tres más, se aíslan en sus heredades para que pase la langosta.

Un español, tumultuoso, para no faltar a la tradición, pero que lleva en sus jaulas al ruiseñor de América: ese poeta mórbido que se llama Camín, ha sentido conmigo, en la dignidad del espíritu, el vilipendio de las letras peninsulares hacia los racimos apolíneos (1998:420).

Fernando Fernández documenta la estrecha relación de Camín con el Círculo Zacatecano de literatos de la capital de la República: “Se veían en un Círculo

Zacatecano que estaba ubicado, según dice con vaguedad, por Cinco de Febrero y Mesones, donde jugaban a las carambolas, entre otros, con Fernández Ledesma, Rafael López y Jesús B. González”, además de López Velarde (2010:54).

Así, hacia 1919 parecía probado que Camín se había instalado confortablemente en el ambiente cultural mexicano, había establecido relaciones de amistad sinceras y comenzaba a abrirse paso en las diferentes empresas periodísticas y literarias del país. No es una casualidad que en el número de *México Moderno* dedicado a López Velarde con motivo de su muerte apareciera un sentido homenaje poético de Camín, “Los tres perfiles”, publicado en el número doble 11-12 de 1921. Se trata de un poema, hiperbólico y encomiástico, en la mejor tradición de fin de siglo:

Tenías tres perfiles. Tu humanidad nos vino  
de lejos, aún más lejos que nos llegó el rabino;  
uno de tus perfiles llegó de las pirámides,  
hembras de bronce han puesto luto sobre sus clámides;  
la Esfinge del Desierto su cólera no aplaca  
y sueltos los cabellos, María la egipciaca  
humedece de lágrimas la abundante melena  
del león legendario que descansa en la arena (1921:289).

Las crónicas redactadas con motivo de los actos celebrados por la muerte de Ramón López Velarde, el 19 de junio de 1921, según consigna Luis Mario Schneider, registran el nombre de Alfonso Camín entre los asistentes al funeral junto con los nombres más representativos de las letras del país, entre los que destacaban Manuel de la Parra, Rafael Heliodoro Valle, Manuel Loera Chávez, Carlos González Peña, Antonio Caso, Jaime Torres Bodet, Rafael López, etcétera (1988:257-258). Camín, pues, no aparece en las diferentes notas como alguien ajeno al mundo literario, tampoco como un desconocido, sino más bien perfectamente integrado al ambiente literario de la capital de la República. Pocos años después, seguramente hacia 1923 o 1924, Alfonso Camín regresó a Madrid y continuó su amistad con aquellos escritores que había conocido en su primera estancia. Fernando Fernández indica que, una vez en la capital de España, colaboró con diferentes publicaciones como *Castillos y leones*, *Rojo y Gualda*, *Ambos Mundos*, etcétera, pero su gran aportación fue la revista *Norte*, empresa periódica de longeva vida que alcanzó los treintaiocho años, entre 1929 y 1967, que apareció primero en España y luego, una vez que comenzó la guerra civil, en México, en donde se exilió el poeta hasta su

regreso definitivo a Asturias en 1967, como declara en el libro *El retorno a la tierra (Nuevos poemas asturianos)*: “si soy el roble con el viento en guerra, ¿cómo viví con la raíz ausente?, ¿cómo se puede florecer sin tierra?” (1948:133).

Lo relevante es que en 1929, año de la publicación de la *Antología de poetas mexicanos*, elaborada por Alfonso Camín, pocos escritores e intelectuales españoles conocían de primera mano la literatura mexicana, como era el caso del poeta de La Peñuca; de hecho, Fernando Fernández afirma que

a finales de los años veinte, la revista madrileña *La Esfera* le pidió elaborar un número especial sobre México. Quien lo haya tenido delante [...] sabe que es una joyita bibliográfica sobre aquellos años en nuestro país. No sólo por su estupenda colección de fotos; también porque Camín despliega sin limitaciones todos sus recursos y lo mismo hace entrevistas que reportajes, se ocupa de la industria que del patrimonio arqueológico, copia poemas de los principales poetas del país, redacta él mismo poemas y artículos que firma con su nombre o pseudónimos... (2010:50).

Así, hacia finales de 1928, seguramente Camín ya había despachado ese encargo para *La Esfera* y se encontraba sumergido en el nuevo encargo, posiblemente por mediación de Emilio Carrere, para la colección popular Los Poetas (véase, Palenque, 1986 y 2001). El número 34 salió de la imprenta Gráfica Unión el cuatro de mayo de 1929, con un precio de 50 céntimos por ejemplar, bajo el título *Antología de poetas mexicanos. Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Francisco A. de Icaza, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez, etc., etc., etc.* La antología formaba parte de la orientación monográfica de la colección Los Poetas. En cuanto al tiraje, debió oscilar entre los cinco o diez mil ejemplares, pero no hay datos al respecto en los mismos ejemplares. Los Poetas era un repertorio de poesía que coincidió con el fin de la dictadura de Primo de Rivera. El primer volumen de la colección apareció en 1928, y el último, en marzo de 1930; es decir, apenas disfrutó de una vigencia de dos años. Ya para ese momento, dentro de España, la colección resultaba anacrónica y extemporánea, si nos atenemos a los autores representados, más vinculada a las postrimerías del siglo XIX que a la década de los veinte del siglo XX. Hay que considerar que a finales de los veinte convivían en España diferentes tendencias artísticas y literarias, como el ultraísmo, un incipiente surrealismo o los jóvenes poetas de la Generación del 27, cuyo acto fundacional ya había tenido lugar, que hacían del modernismo practicado por Camín y de su antología una estética en desuso (Mainer, 1986:181-214). Marta Palenque afirma

que “en conclusión, el canon que ofrece *Los Poetas* está anclado en el siglo XIX, en los modelos poéticos realistas. Junto a ellos habría que situar los precedentes del Romanticismo y la parcial entrada del Modernismo, minoritaria si se compara con la poesía decimonónica. No se hallan poetas vanguardistas ni del 27” (1986:99). Sin embargo, desde el punto de vista del diseño, los números exhiben una modernidad que desmiente la nómina de los autores registrados, ya que ha abandonado el formato de cuadernillo, habitual en las colecciones populares, y presenta otro cercano al libro de bolsillo, con unas portadas atractivas y sensuales, inspiradas en el *art nouveau*, y distintas para cada entrega. Sobresale el repertorio por los prólogos introductorios, una novedad si se considera que los números estaban destinados al gran público, además suelen acompañarse de grabados e ilustraciones alusivas para cada número. Palenque también destaca las diferencias entre esta colección popular y otras con las que coincide:

En el contexto de la literatura popular, este *Los Poetas* manifiesta una evolución coincidente con otras colecciones paralelas. Ya ha tendido a desaparecer la caduca forma del cuadernillo, tan cercana al folletín (que mantienen sin embargo algunas colecciones dirigidas al mercado proletario como *La Novela Política*) y se evoluciona hacia un nuevo formato, cercano al moderno libro de bolsillo, con cubiertas en colores vistosos e ilustraciones interiores, como se observa, además de en *Los Poetas*, en *La Farsa*, *El Teatro Moderno* y *Comedias*, todas de igual precio (50 céntimos). *Los Poetas* parece querer individualizarse en su formato y en sus contenidos como producto de cultura, y se caracteriza por su muy cuidada presentación, que incluye grabados, textos críticos de introducción a los autores seleccionados y un prólogo (19086:62).

En estas circunstancias apareció la *Antología de poetas mexicanos*, al cuidado de Alfonso Camín, que nutría así el repertorio de una colección que había publicado ya a Campoamor, Espronceda, Villaespesa, Fray Luis de León, Manuel Reina, Francisco Villaespesa, Felipe Sassone, Jacinto Verdaguer, Emilio Carrere, Salvador Rueda, etcétera. Si la antología resultaba relativamente trasnochada para España, lo mismo puede decirse de la nómina de poetas mexicanos respecto de su país. En los veinte, México vivía una efervescencia en lo literario que había arrumbado, a finales de esa década, al modernismo que exhibe la compilación de Camín; habían surgido los poetas de la provincia, había aparecido el estridentismo y Xavier Villaurrutia ya había leído su conferencia en la Biblioteca Cervantes acerca de la nueva poesía de México, punto de partida de los Contemporáneos (véase Pascual,

2011a y 2011b; Sheridan, 1985). Además, un año antes de la antología de Camín, había aparecido la de Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, cuyos criterios de selección poco tienen que ver con aquella, como recuerda Guillermo Sheridan, en la “Presentación” de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, al escribir que “el espíritu de la selección fue, por otro lado, el de la *actualidad*, término favorecido por el grupo sobre *modernidad* o *vanguardia*” (1985b:18). Además, mientras la compilación de Alfonso Camín es más bien un muestrario de la poesía mexicana de finales del siglo XIX, muy del gusto de su autor, la de Cuesta, como también dice Sheridan:

Fue en principio un ejercicio crítico. El que pareciera estar hecha a contrapelo del gusto popular sólo es el resultado del espíritu crítico que la presidió y de su negativa a hacer concesiones importantes. Más que iconoclastia, habría que ver en ella una reconsideración del pasado en pos de aquello que el pasado puede ofrecer: una lección y una advertencia. El trabajo buscaba simultáneamente una raíz funcional y un desarraigo fatal, una conciencia de pertenecer a una tradición y una voluntad de continuarla o de negarla (que es la otra forma de hacerlo) (1985b:19-20).

Poco o nada tenía que ver una antología con otra, ni por sus propósitos, ni por sus intenciones, ni por sus autores. Mientras la de Cuesta buscaba ocupar un espacio a partir de la actualidad poética en el panorama literario del país, presidida en todo momento por una voluntad de grupo, la de Camín obedecía a un gusto personal, seguramente guiado por afectos y adhesiones en algunos casos personales, además de la evidente afinidad por el modernismo. Por otro lado, la *Antología de poetas mexicanos* buscaba dar a conocer esta poesía para un público extranjero, a diferencia de la de Cuesta dirigida a un lector versado y conocedor del medio. No hay comparación posible entre ambas, a no ser el hecho de que las dos aparecen de manera casi simultánea, pero ofrecen un panorama completamente diferente de la poesía mexicana. Un texto de Xavier Villaurrutia, “Cartas a Olivier”, publicado en el número 2 de la revista *Ulises*, en 1927, daba cuenta de la profunda distancia entre una antología y otra, entre el propósito de una y el de otra, al registrar:

Oscuro destino el de los modernistas de América. Como en el poema de Juan Ramón, precisa ir desnudando su poesía porque, si no lo hacemos, corremos el peligro de ir la odiando sin quererlo. ¿Cuándo tendremos —me decía no hace mucho Alfonso Reyes— una selección estricta de la obra de nuestros líricos? No las obras completas sino las

poesías mejores. Pienso que bastarían unas cuantas páginas. Othón ocuparía el mayor número. Díaz Mirón, Nervo, González Martínez, Tablada y López Velarde tendrían derecho a figurar con unas cuantas poesías. Gutiérrez Nájera, ¿por qué no decirlo?, a unos cuantos versos apenas (1927:15).

Unas palabras significativas de la manera en que los Contemporáneos consideraban a los autores modernistas dentro de la tradición literaria mexicana y su discrepancia con los criterios, no sólo de elaboración, sino también de significación, de la de Alfonso Camín.

Quizá estas diferencias no tendrían mayor importancia si no hubiera aparecido igualmente en 1928 la *Galería de los poetas nuevos de México*, de Gabriel García Maroto, publicada por la *Gaceta Literaria*, en Madrid. Se trata de un florilegio inspirado en la antología de Cuesta, que reúne a los “poetas nuevos” de México, que, con todo, llevaban publicando hacía más de una década en diferentes revistas literarias como *México Moderno*, *La Falange*, *El Maestro* y, además, casi todos eran autores de varios libros de poesía, como Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Manuel Maples Arce, Salvador Novo, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia. Quizá la antología de Maroto fue una estrategia de promoción del grupo Contemporáneos, pero era ya elocuente de que otra poesía se estaba cultivando en México, alejada definitivamente de los postulados y premisas modernistas y finiseculares en los que todavía estaba varada la de Alfonso Camín. Además, a diferencia de la de Camín, la *Galería* no presenta introducción ni presentación, más bien se añade una breve semblanza y una pequeña nota bibliográfica de cada autor consignado. La *Galería* de Maroto, a diferencia de la *Antología* de Cuesta, no es tanto una declaración o un manifiesto de los Contemporáneos como sencillamente una presentación de ese grupo ante el público español, y corrige en parte los excesos en los que incurrió aquella, seguramente motivada por la recepción en Madrid de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, como recoge Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*:

La *Antología*, publicada con el sello de *Contemporáneos* en mayo de 1928, fue considerada —con razón— una antología-declaración como las que circulaban en España y Europa en ese momento. La reacción en México fue inmediata y, por supuesto, condenatoria. César Arconada, comentarista de *La Gaceta Literaria* de Madrid, expresó su desencanto ante la ausencia de un tono épico y cívico en la antología y, sobre todo, en la poesía de los nuevos (1985:314).

Paradójicamente, ese tono épico y cívico añorado por el reseñista de *La Gaceta* es el que ofrece en España la *Antología de poetas mexicanos* de Alfonso Camín. Por lo demás, este compendio no comparte ni el espíritu beligerante, ni el aliento rupturista, ni el ánimo declarativo de la de Cuesta. En este sentido, la temperatura literaria de la de Camín está más próxima a la de Maroto, que ésta a la de Cuesta. Con todo, no hay duda de la voluntad de García Maroto de confeccionar un volumen que a la vez que presentaba a los nuevos poetas mexicanos subrayara la singularidad del grupo representado. En realidad, la antología de Cuesta guarda más afinidad de criterios y propósitos con *Poesía española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego, publicada en 1932, que con la *Galería de los poetas nuevos de México*.

Hay que recordar que tanto Alfonso Reyes como Pedro Salinas son autores de unas líneas que permiten clasificar las antologías según su propósito e interés. Para el primero:

Las hay [antologías] en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo. Para nuestro fin, las segundas no interesarían fundamentalmente, y las primeras sólo como ilustración accesoria. Las antologías —prácticamente tan antiguas como la poesía— tienden, pues, a correr por dos cauces principales: el científico o histórico, y el de la libre afición. Estas últimas, en su capricho, pueden alcanzar casi la temperatura de una creación (1952:113).

Para el español:

Yo veo —*latu sensu*— dos criterios para hacer una antología. El primero, el histórico. Fidelidad a lo existente. Aspiración a presentar con propósito informativo y noticiario una producción determinada de una determinada época. Todo lo que ha alcanzado cierto rango de fama, de difusión, de influencia, hasta de venta, cabe y debe caber en ella. Tipo muestrario, repertorio abreviado donde conviven, como en la realidad, tendencias y gustos dispares [...] Y otro criterio, el que yo llamaría de estilo. Parcial, pero de parte, no de partido. Se trata de recoger obras que respondan a una cierta concepción espiritual o formal del arte [...] Y admitido un punto de vista sobre la poesía, hay que aceptar las inclusiones y omisiones que de él se derivan, y que no son sino obediencia, fidelidad al modo de ver inicial (1997:263).

Los dos autores coinciden prácticamente en los criterios en los que reside la elaboración de una antología, aunque, como señala José Francisco Ruiz Casanova,

en *Anthologos: Poética de la antología poética*, Salinas propone la “actualidad” como una directriz pertinente y ajustada que se traduce en el texto de Salinas en los términos de “estilo, no de gusto estético del antólogo, de estilo de los poetas, y de *parcialidad* —esto es, la antología como muestrario— y no de *partidismo*” (2007:124).

En los términos referidos, la *Antología de poetas mexicanos* responde, sin duda, a un criterio histórico puesto que la nómina de los poetas corresponde al periodo entre 1870 y 1920, pero se trata de una selección establecida en razón del gusto del autor, por lo que sobresalen los autores propiamente modernistas, antes que los románticos y realistas. No es necesario reiterar que Alfonso Camín fue devoto de la estética modernista, para la que tenía disposición y habilidad, hasta el punto de que nunca cambió su registro poético, como tampoco de atuendo, a lo largo de su vida. Era natural que la selección de poemas y poetas respondiera a su gusto literario.

La portada del número recrea a una joven desnuda emergiendo entre las olas de un mar proceloso, pero rendidas a sus pies cubiertos por la marea; la blanca espuma rodea a la mujer, sobre las olas azules y verdes. La imagen ilustra los versos de Salvador Díaz Mirón que se leen en el margen inferior izquierdo de la portada: “Alumbrar es arder. Estro encendido / será el fuego voraz que me consuma / la perla brota del molusco herido / y Venus nace de la amarga espuma”. Los versos corresponden al poema “A Gloria”, fechado en diciembre de 1884, estando el poeta en la ciudad de México después de haber sido elegido diputado para El Congreso de la Unión (1929:55-56). A continuación, Alfonso Camín firma el prólogo, pero es una introducción curiosa y anómala puesto que, en lugar de comentar la selección de los poetas o, por lo menos, unos rasgos de la poesía mexicana encerrada en esas páginas, se limita a hablar de Salvador Díaz Mirón, y no tanto de su obra como de algunas anécdotas personales que atestiguan el carácter irritable y violento, pero también amigable y fraterno del veracruzano:

La juventud de Díaz Mirón es temeraria y aciaga, insurrecta y magnífica. Su impetuosidad le hace dejar las bardas provincianas para saltar hasta las barricadas de la política. Desde las columnas del periódico lanza sus prosas de hoguera. Es el hombre completo: un gran prosista, un gran periodista, un gran poeta. Hombre de arrestos y hombre de extraordinaria cultura. Sufre prisiones y duelos. Van hacia él los ultrajes, en cabalgata de bárbara romería. En uno de estos lances, pierde el vigor de un brazo. Lo llevará encogido como rama de parra cimarrona, con la que irá aguillotinando un puro. Pero no ceja en

sus bríos. Su frente se alza tanto por sobre los hombres, los pueblos y los paisajes, que mira sin alzar los ojos, las cimas de los volcanes, vigías de la nación coronados de nieves perpetuas, a los que luego canta como a hermanos mellizos (1929b:9).

Apenas Camín comenta la obra de Mirón, parece obsesionado con el prestigio adquirido entre los más conspicuos hombres de letras del momento; más que una introducción a la poesía del mexicano, hay una exacerbación del mérito literario y del carácter del poeta justificados tanto por el afecto como por la adhesión incondicional del asturiano. Escribe, por ejemplo:

Su negra melena rebelde y violenta, de agresivos mechones retintos, su genio de hijo predilecto de los ciclones del Golfo, alargan su prestigio en América en momentos en que Darío lanza al azul sus primeros poemas. El bardo nicaragüense admiraba al poeta de Méjico. Ignoro por qué circunstancias diplomáticas, una vez que fue Darío a Méjico, no pasó de Veracruz, primer puerto de escala. Cuando partió de nuevo, sin poder admirar la belleza de las cumbres de Maltrata, le preguntaron al poeta:

—¿Va usted molesto?

—No. Olvido el incidente, doy por bien hecho el viaje, en gracia de haber conocido a Díaz Mirón (1929b:10).

Pero el prólogo desmerece el número de poemas de Díaz Mirón incluidos en la antología, ya que se limita al referido. Además del veracruzano, Camín ofrece poemas de Vicente Riva Palacio, Manuel Olaguíbel, Francisco G. Cosmes, A. Manzanilla, Gregorio de Gante, Rafael López, Amado Nervo, Manuel M. Flores, Enrique González Martínez, Santiago Sierra, Joaquín D. Casasús, Enrique Fernández Granados, Juan B. Delgado, Adalberto A. Esteva, Balbino Dávalos, José M. Bustillos, Francisco A. de Icaza, Rubén M. Campos, Manuel Gutiérrez Nájera, José María Roa Bárcena, Ignacio Ramírez, Antonio Zaragoza, Manuel José Othón, Eduardo E. Zárate, Joaquín Arcadio Pagaza, Antonio Médez Bolio, Felipe T. Contreras, Wenceslao Alpuche, Francisco Sosa, Manuel Acuña, José Juan Tablada y José Joaquín Pesado. En total, 33 poetas de diferentes tendencias particularmente efervescentes a finales del siglo XIX: desde poetas románticos, hasta naturalistas y realistas; desde modernistas de la primera hora, hasta decadentes. Llama la atención la inclusión en la nómina, por ejemplo, de Balbino Dávalos o José María Bustillos, escritores importantes en su momento, pero que hacia mediados de los veinte ya estaban olvidados. El repertorio consignado por

Camín es amplio y completo para tener un conocimiento de los poetas finiseculares sin importar su tendencia literaria o su signo poético. Es relevante, por otro lado, que apenas haya escritor alguno que se diera a conocer en las primeras décadas del siglo XX.

La *Antología de poetas mexicanos* de Alfonso Camín obedece a criterios históricos y de gusto personal; siendo él mismo modernista de temperamento, aprovechó la ocasión que le había ofrecido la colección Los Poetas para confeccionar una selección que diera cuenta antes de sus intereses que de los de la literatura mexicana en ese momento. Es curioso que no aparezcan poemas de López Velarde, quizá debido a un descuido, algo que se antoja poco verosímil si nos atenemos al afecto que siempre sintió Camín por el zacatecano. Seguramente, además de la afinidad personal, la directriz histórica operó como instrumento para excluir la presencia de Velarde y, seguramente, la de otros conocidos ya mencionados. Sin embargo, la nómina de autores consignados en el repertorio de la antología exhibe un conocimiento serio y riguroso de la poesía mexicana en ese periodo, algo particularmente significativo para un momento, 1929, en el que la mayoría de esos poetas habitaba el olvido. Dentro de la mejor tradición de las antologías, la de Camín aspiraba a ser un muestrario noble y generoso de una poesía que quizá no había recibido en España la atención merecida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO, Gastón (1969). *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*. Madrid: Editora Nacional.
- CAMÍN, Alfonso (1920). “La pistola”. *Tricolor. Una Revista Mexicana de Cultura*, 25:s. p.
- \_\_\_\_\_ (1921). “Los tres perfiles. En la muerte de Ramón López Velarde”. *México Moderno*, 11-12:289-291.
- \_\_\_\_\_ (1929). *Antología de poetas mexicanos*. Madrid: Los Poetas.
- \_\_\_\_\_ (1929b). “Prólogo”. En: *Antología de poetas mexicanos*. Madrid: Los Poetas:5-16.
- \_\_\_\_\_ (1948). *El retorno a la tierra (Nuevos poemas asturianos)*. México: Impresora Azteca.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1996). *La novela de un literato (Hombres-ideas-efemérides-anécdotas, 1923-1936)*. 3 vols. Madrid: Alianza.
- CARRERE, Emilio (s. f.). *La canción de la farándula*. Madrid: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*. Ed. Marta Palanque.

Sevilla: Renacimiento.

- CORDOVÍ NÚÑEZ, Yoel (2010). "Luis G. Urbina: Bajo el sol y frente al mar de Cuba". *Temas*, 61:73-78.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador (1979). *Antología*. México: FCE.
- DIEGO, Gerardo (1991). *Poesía española. Antología, 1915-1931*. Ed. Andrés Soria Olmedo. Madrid: Taurus.
- DOMENCHINA, Juan José (1941). *Antología de la poesía española contemporánea*. México: Atlante.
- FERNÁNDEZ, Fernando (2010). "Alfonso Camín: Entre el canario y el murciélago (El amigo asturiano de Ramón López Velarde)". *Revista de la Universidad*, 71:47-56.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique (1998). "Ramón López Velarde". En: Ramón López Velarde. *Obra poética*. Ed. José Luis Martínez. México: Archivos: 414-427.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel (1928). *Galería de los poetas nuevos de México*. Madrid: La Gaceta Literaria.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1998). "Entrevista con Alfonso Camín". En: VV. AA. *Entrevistas literarias*. Gijón: Llibros del Peixe.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999). *Pombo*. Madrid: Visor-Comunidad de Madrid.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1946). *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GUTIÉRREZ VARELA, Juan Benjamín (2007). "Alfonso Camín a través del retrovisor" [en línea]. Disponible en: <http://juanbenjamin.blogspot.mx/2007/12/alfonso-camn-travs-del-retrovisor.html> [consultado: 2012, julio 25].
- LÓPEZ VELARDE, Ramón (1998). *Obra poética*. Ed. José Luis Martínez. México: Archivos.
- MAINER, José-Carlos (1986). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1990). *Alfonso Camín, un poeta modernista*. Gijón: Instituto de Estudios Asturianos.
- MORELLI, Gabriel (1997). *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos.
- PALENQUE, Marta (1986). "Una colección popular de poesía a finales de los años 20: La colección Los Poetas". En: VV.AA. *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla: 173-207.
- \_\_\_\_\_ (2001). *La poesía en las colecciones de literatura popular: Los poetas (1920 y 1928) y Romances (s. f.)*. Madrid: CSIC.
- \_\_\_\_\_ (2009). "La Corte de los Poetas y el Modernismo hispánico". En: Emilio Carrere.

- La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas.* Sevilla: Renacimiento.
- PASCUAL GAY, Juan (2011). *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño.* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- (2011b). “Una antología mexicana incómoda: *Ocho poetas (1923)*”. *Semiosis*, 14:155-174.
- (2011c). “Emilio Carrere, Gregorio Pueyo, cinco poetas mexicanos y una antología de 1906”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 2:89-108.
- PHILLIPS, Allen W. (1987). “Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)”. *Anales de Literatura Española*, 5:377-424.
- PRADA, Juan Manuel de (2001). *Desgarrados y excéntricos.* Barcelona: Seix-Barral.
- REYES, Alfonso (1952). “Teoría de la antología”. En: *La experiencia literaria.* Buenos Aires: Losada:113-114.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética.* Madrid: Cátedra.
- SALINAS, Pedro (1992). “Carta a Jorge Guillén. 26 de octubre de 1946”. En: *Pedro Salinas y Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951).* Ed. introd. y nots. Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets:403-404.
- (1997). “Una carta de Pedro Salinas”. En: Gabriel Morelli. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego.* Valencia: Pre-Textos:261-265.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1988). “El día de la muerte”. En: VV. AA. *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde.* México: UNAM:255-270.
- SESTO, Julio (1918). “Primer saludo de nuestro director”. *Tricolor. Una Revista Mexicana de Cultura*, 1:s. p.
- (1918b). “Larga crónica de un largo viaje”. *Tricolor. Una Revista Mexicana de Cultura*, 11:s. p.
- SHERIDAN, Guillermo (1985). *Los Contemporáneos ayer.* México: FCE.
- (1985b). “Presentación”. En: Jorge Cuesta. *Antología de la poesía mexicana moderna.* México: FCE:7-29.
- VILLARRUTIA, Xavier (1927). “Cartas a Olivier”. *Ulises*, 2:61-66.

## Hacia una teoría de la literatura de vanguardia en México

### RESUMEN

Este ensayo, antes que presentar una teoría del arte de vanguardia en México, pretende acercarse a algunos de los problemas que le incumben a los estudios literarios. En la primera parte aparece una síntesis de las teorías del arte de vanguardia más difundidas; en la segunda, se contraponen un par de acepciones de “autonomía del arte”. En la tercera parte se aprovechan los conceptos de las secciones anteriores para ponderar su pertinencia al hablar de literatura de vanguardia en México. Más que conclusiones, lo que se busca son las interrogantes que permitan configurar investigaciones ulteriores.

**PALABRAS CLAVE:** SURREALISMO, VANGUARDIA, LITERATURA, REVISTA.

### ABSTRACT

This essay, rather than presenting a theory of avant-garde art in Mexico, aims to bring some of the problems that its to literary studies. The first part shows a synthesis of the theories of the most widespread avant-garde art; in the second, a couple of meanings of “autonomy of art” are contrasted. In the third part the concepts of the previous sections take advantage to weigh its relevance when talking about literature of vanguard in Mexico. Rather than conclusions, what is being sought are the questions allowing you to configure further investigation.

**KEYWORDS:** SURREALISM, AVANT-GARDE, LITERATURE, MAGAZINE, MEXICO.

Recibido el 14 de septiembre de 2012.

Recibido el primer dictamen sin modificaciones el 6 de octubre de 2012; el segundo, con modificaciones menores, el 9 de octubre de 2012.

# HACIA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA DE VANGUARDIA EN MÉXICO

MIGUEL DOMÍNGUEZ ROHÁN\*

Como otros fenómenos aparecidos después de la declinación de los grandes sistemas de pensamiento, el arte de vanguardia excede la racionalidad y se coloca entre lo inteligible y lo impreciso. Si bien han surgido intentos por entender esta modalidad del arte —tan sintomática de la modernidad— aún quedan vacíos que la crítica ha ido disminuyendo al ampliar sus horizontes teóricos hacia la pluralidad.

En México, la pertinencia del arte de vanguardia ha sido siempre debatida. Como tantos productos importados, sus manifestaciones han sufrido la metamorfosis de la adaptación. Al utilizar los modelos europeos y americanos para rastrear expresiones artísticas nacionales semejantes, aparece inevitablemente el prejuicio de la imitación y luego el de la decepción. Por eso, una teoría del arte de vanguardia mexicano necesita, primero, entender que las condiciones para su existencia han sido muy distintas a las de Europa o Norteamérica, y que si las teorías extranjeras no se ajustan a la dimensión de los fenómenos mexicanos es porque su talla es distinta a la de aquellos en los que se basan.

Este ensayo, antes que presentar una teoría del arte de vanguardia en México, pretende acercarse a algunos de los problemas que le incumben a los estudios literarios. En la primera parte aparece una síntesis de las teorías del arte de vanguardia más difundidas; en la segunda, se contraponen un par de acepciones de “autonomía del arte”. En la tercera parte se aprovechan los conceptos de las secciones anteriores para ponderar su pertinencia al hablar de literatura de vanguardia en México. Más que conclusiones, lo que se busca son las interrogantes que permitan configurar investigaciones ulteriores.

## I

Aunque desde la aparición de las vanguardias existió siempre la intuición de su nexos con el romanticismo, Renato Poggioli, en *Teoría del arte de vanguardia* (1962),

\* Princeton University. Correo electrónico: miguelrohan@gmail.com

es el primero en rastrear estos lazos y montarlos en una armazón teórica. Para él, este tipo de arte es inseparable de la modernidad occidental, tanto que los atisbos más viejos no pueden estar más allá de los preludios del romanticismo, por lo que extenderlos hacia un pasado más remoto sería caer en la enajenación conceptual. Algo en lo que han incurrido aquellos que califican a Góngora o El Bosco como vanguardistas, por ejemplo.

Doce años después del libro de Poggioli, Octavio Paz vincula, en *Los hijos del limo* (1974), el arte de vanguardia, específicamente la poesía, con los románticos alemanes e ingleses, a la vez que estipula el mecanismo mediante el cual una cosa llevó a la otra: la tradición de la ruptura. Esta suerte de oxímoron, que describe las coyunturas más importantes del arte desde el romanticismo, lleva en su interior una chispa dialéctica: en cada momento de cambio hay una negación de la tradición anterior; negación que se convierte, asimismo, en lo negado por la siguiente promoción vanguardista.

Aunque Poggioli y Paz coincidan en la génesis del arte de vanguardia, la metodología con la que recorren el trecho que va desde el romanticismo a las vanguardias de principios de siglo XX es radicalmente distinta. Mientras Poggioli considera el vanguardismo como un hecho ideológico, derivado de unas condiciones psicológicas específicas, bien fechadas y colocadas en una clase social privilegiada, Paz se deja llevar por lo que encuentra de particular en la poesía de cada etapa histórica. Al final, el primero obtiene las actitudes fundamentales del artista de vanguardia; el segundo, los componentes retóricos esenciales de la poesía vanguardista y las visiones de mundo inherentes a ellos.

Poggioli establece como características del artista de vanguardia cuatro actitudes derivadas de dos momentos distintos. El primero de estos, apegado a la racionalidad, es el que genera el activismo y el antagonismo. Como parte de un proyecto de cambio, el artista de vanguardia se empeña en realizar actos en los que se manifieste su rechazo de la tradición. En cierto punto, lo que hasta entonces había sido propositivo se vuelca hacia lo irracional, engendrando el nihilismo y el agonismo, es decir, la negación exacerbada y el consecuente agotamiento de los afanes rupturistas. Con menos palabras que Poggioli —quizá por estar menos interesado en lo psicológico—, Paz enumera estas mismas características al comparar el romanticismo y las vanguardias:

Ambos [romanticismo y vanguardia] son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; [...] Los futuristas, los dadaístas, los

ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. [...] La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura (1974:146).

Aunque Poggioli y Paz coincidan en las conductas esenciales del espíritu vanguardista, éstas no son tan importantes para el segundo como sus decantaciones en el lenguaje: analogía e ironía. La primera tiene que ver con la reincorporación de la intuición mágico-primitiva —que vincula el microcosmos con el macrocosmos y todos los elementos que los componen— en el discurso poético de la modernidad. Consecuencia de una emancipación secularizada, el romanticismo rescata este culto de las correspondencias que había estado latente desde la institucionalización del cristianismo, para convertirlo en la que será “la verdadera religión de la poesía moderna” (1974:83).

Como todo valor va siempre acompañado de su contrario en el pensamiento de Paz, la ironía se sitúa en contra de la analogía. La primera es la herida por la que se desangra la segunda (1974:109), el desencanto ante la imposibilidad de llevar las correlaciones más allá de lo intuitivo y lo poético; sin embargo, es también una forma de semejanza, aunque negativa.

Lo irónico es producto de la orfandad metafísica de la modernidad, pero también su causa; es la configuración retórica de la crítica, del ejercicio individual del pensamiento inaugurado por la ruptura protestante. Según Paz, la edad moderna se gesta con la negativa de Lutero: negación, crítica y ruptura son sinónimos de la modalidad histórica que ha configurado el arte de Occidente desde los albores del romanticismo, cuyas condiciones psíquicas y morales no hubieran existido sin el protestantismo (1974:93).

Hasta aquí puede observarse que en lugar de divergir, las ideas de Poggioli y Paz se complementan, toda vez que el primero se concentra en lo externo, en los actos de los artistas de vanguardia, mientras que el segundo se detiene en lo interno, en la lectura atenta de los textos. Una y otra visión complementan un enfoque histórico del arte de vanguardia en distintas dimensiones.

Pero decir que el arte vanguardista es históricamente rupturista no significa nada si no se especifica contra lo que rompe. El romanticismo soslayó la tradición grecorromana, y fue así como descubrió el folclore y las formas poéticas tradicionales. La vanguardia sigue este mismo tenor, pero de una manera más exagerada y exacerbada (1974:159): con la misma violencia con la que niega ciertos elementos

de la tradición, afirma otros. El caso del surrealismo es paradigmático de esta beligerancia. Al igual que los románticos, rechazaron la tradición grecolatina, pero al mismo tiempo entronizaron con grandilocuencia a los escritores franceses que habían permanecido al margen de la tradición: Lautréamont y Sade.

El rechazo de la tradición, no obstante, es imposible de comprenderse cabalmente sin colocar al artista de vanguardia en el foco de una visión sociológica. Este es uno de los propósitos de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974): entender los movimientos de vanguardia como una ruptura, no sólo contra algunos de los valores culturales que los precedieron, sino contra el desarrollo del arte en la sociedad burguesa (Bürger, 1987:159).

Quizá la ambigüedad más marcada de la vanguardia esté en su relación con la burguesía. No solamente es el objeto de sus más vehementes ataques, sino que es en ella, y gracias a ella, que nace y puede existir. “El arte de vanguardia no puede existir más que en aquel tipo de sociedad que desde el punto de vista político se llama democrático-liberal y desde el punto de vista económico y social burgués-capitalista”, dice Poggioli (1964:118), y no porque las conductas vanguardistas sean el resultado de ciertas concesiones del liberalismo, sino porque su efectividad se encuentra acotada por los límites del privilegio burgués.

## II

Si el arte de vanguardia reacciona contra lo burgués, no es raro descubrir que su origen está en la capital de una de las naciones europeas donde la burguesía poseía el control de la cultura y el comercio a mediados del siglo XIX: Francia. Poggioli corrobora este hecho con el modo en que la cultura angloamericana ha considerado a la vanguardia: como galicismo y fenómeno extranjero (1964:24), pero quizá sea Pierre Bourdieu quien analiza con más detenimiento esta ruptura por antonomasia:

A partir de la década de 1840, y sobre todo después del golpe de Estado, el peso del dinero, que se ejerce especialmente a través de la dependencia respecto a la prensa, a su vez sometida al Estado y al mercado, y el entusiasmo, estimulado por los fastos del régimen imperial, por los placeres y las diversiones fáciles, particularmente en el teatro, propician la expansión de un arte comercial, directamente sometido a las aspiraciones del público. Frente a este “arte burgués”, se perpetúa, con dificultad, una corriente “rea-

lista” que prolonga, transformándola, la tradición del “arte social” —recurriendo, una vez más, a las etiquetas de la época—. En contra de uno y otro se define, mediante un doble rechazo, una tercera posición, la del “arte por el arte” (Bourdieu, 1997:113).

Una vez que el descontento se inoculó en cierta minoría parisina, los caminos del arte divergieron para siempre. Por ejemplo, a principios del siglo XX, en el seno de la creación poética, se establecieron dos bandos: uno de investigación, que después se conocería como vanguardia, frente a otro más comercial, sometido al gusto de las masas (1997:185).

El desdén del artista de vanguardia por el gusto de la mayoría es un resentimiento —fecundo, ciertamente— hacia la incorporación del arte dentro de las leyes del mercado. Aun así, no dejó de participar en la competencia, antes bien, inventó un nuevo modo de hacerlo: consiguiendo la independencia suficiente para gestionar la ruptura y lucrar simbólicamente con su separación.

Bourdieu llama a lo anterior “autonomía del arte”; sin embargo, no todos están de acuerdo en lo que esto significa. Bürger, por ejemplo, siguiendo a Benjamin, estipula que la autonomía es la progresiva separación del arte con respecto de la vida práctica (Bürger, 1987:63-65). Contra ella reaccionarían los artistas de vanguardia, especialmente los surrealistas: para devolver el arte a la esfera de lo social. Para Bourdieu, en cambio, la conquista de la autonomía del arte, y por lo tanto del artista, es análoga al paso del criado a trabajador libre. En otras palabras, lo que distingue al artista moderno del de épocas anteriores —sometido a los designios de la corte o las instituciones religiosas— es la emancipación.

La definición de Bürger es un juicio de valor negativo en contra de la libertad creativa que la autonomía de Bourdieu facilita. El artista de vanguardia no reacciona contra el desapego del arte con respecto de la vida, sino que prolonga esta crisis, y en cierto momento intenta resarcirla. La bifurcación entre vida y arte fue uno de los primeros momentos que configuraron la autonomía —o mejor dicho, uno de sus síntomas— cuando el artista superó la incomodidad de su postura dentro del mercado volcándose sobre sí mismo para buscar una legitimación, primero personal y luego colectiva, entre sus semejantes. La ambigüedad del artista de vanguardia con respecto de la burguesía tiene su origen en esta marginación intencional: siempre que critique se estará criticando a sí mismo o a una de sus potenciales posiciones dentro de la sociedad.

En opinión de Paz, “el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (1974:18). Como ya se mostró arriba, la

crítica es un derivado de la interiorización de la experiencia religiosa operada por el protestantismo, y la crítica de las vanguardias, un cuestionamiento de las bases económicas que sustentan el gusto burgués y sus instancias de legitimación. Poggioli no pierde de vista que este reclamo nunca es completamente sincero: en su opinión, la posición antiburguesa del artista de vanguardia no pasa de ser una ilusión y una postura (1964:100). Primero, porque la mayoría de los artistas provienen de la burguesía y, segundo, porque tanto el gusto como las prebendas, monetarias o simbólicas, son también administradas por ella.

Existe otro factor que también despoja algo de la solemnidad convencional del arte moderno: la lógica de la moda. Para Paz, la ruptura es un instante de encuentros y desencuentros ideológicos que determinan el flujo del arte, pero esta pujanza entre lo nuevo y lo viejo, impulsada por las imposiciones de la sociedad de consumo, genera una obsesión por la innovación, “que ya no se puede distinguir de la moda” (Bürger, 1987:121); pulsión por demás evidente en los desmesurados afanes por la originalidad de algunas vanguardias.

De lo anterior podemos colegir que una teoría del arte de vanguardia, mientras más abierta hacia las interacciones entre el arte y la sociedad, más pertinencia adquiere. El punto de partida tiene que ser, no obstante, un examen del entorno económico, pues este tipo de arte requiere de ciertas condiciones de estabilidad y privilegio para su florecimiento. Una teoría del arte de vanguardia mexicano debe empezar de esta manera, para después cuestionar la efectividad de sus conceptos. Si las condiciones económicas en México han sido distintas a las francesas —y mundiales—, la literatura de vanguardia será, entonces, muy distinta a la de otros lugares.

### III

Aunque los manifiestos y exposiciones de las vanguardias europeas están fechados, no existe un consenso respecto al tiempo que permanecieron activas. No obstante, lo más álgido de su itinerario ocurrió en el periodo de entreguerras, durante las décadas de los veinte y treinta.

Mientras Europa aprovechaba este lapso para recuperarse de la Primera Guerra Mundial, México se encontraba atascado en una revolución que no terminaría definitivamente hasta 1940 (Meyer, 1999:289-290). En el ínterin, una nueva clase se apropiaría del poder: una especie de protoburguesía que durante los años veinte resistiría las sangrientas transiciones presidenciales para consolidar

su control político y económico hasta después de la crisis de 1929 (1999:179). La Gran Depresión, no obstante, complicaría económicamente el siguiente decenio: mientras los demás países latinoamericanos comenzaron a industrializarse durante esta década, México no lograría hacerlo sino hasta después de 1940 (1999:225). En suma, el trecho que va de 1920 a 1940, políticamente accidentado y de crecimiento económico a trompicones, fue el tiempo durante el cual emergió la burguesía, y con ella, las inquietudes aceleradas para apoderarse de una sensibilidad acorde con la época.

En 1920, después de once años de luchas intestinas, Álvaro Obregón comenzó con la reconstrucción institucional del país. José Vasconcelos fue rector de la Universidad Nacional durante un año, para después fungir como secretario de Educación hasta 1924. Durante su gestión se lograron reparar algunos de los daños provocados por la guerra civil, pero sobre todo se catalizó una especie de renacimiento artístico y cultural que atraería a distintas personalidades extranjeras: Gabriela Mistral, Ramón del Valle-Inclán, José Eustasio Rivera y Raúl Haya de la Torre, son solo algunos de ellos. Mientras Vasconcelos educaba a la nación y promovía el mito de una nueva y magnética civilización americana, un grupo de jóvenes se lanzaba apasionadamente a depurar las rebabas de ese nacionalismo incipiente, para incorporarse al flujo vanguardista de la época: los estridentistas.

La Revolución había cortado las “fuentes de sustentación cultural” (Monsiváis: 2000:986) europeas, provocando que los intereses artísticos del país se retroyectaran hacia lo nacional. La beligerancia inicial del estridentismo parece una reacción en contra de este bloqueo, pero es otra de sus caras. Los estridentistas fueron los primeros en apropiarse de la agenda revolucionaria con fines estéticos, intentaron emular aquella promesa romántica de empatar el arte y la vida —al igual que las otras vanguardias de su tiempo—, pero declinaron junto con Heriberto Jara, el general veracruzano que los patrocinaba, y pasaron a formar parte de la maquinaria política y diplomática del gobierno. En otras palabras, la burocracia absorbió sus impulsos revolucionarios, aparentemente vanguardistas.

Entre 1921 y 1927 el grupo encabezado por Maples Arce publicó cuatro manifiestos, varios libros de prosa y poesía y unas cuantas revistas. Durante esos años, su carácter fue muy semejante al del futurismo: modernolatría y rechazo de los elementos canónicos de la cultura occidental, a lo que hay que añadir la detonación de la iconografía mexicana para alcanzar las esferas del cosmopolitismo. Aunque el furor estridentista se ajuste al primer instante de las vanguardias propuesto por Poggioli, al activismo y antagonismo, no alcanzaron el segundo estadio

correspondiente a la irracionalidad: su incorporación en la administración estatal impidió cualquier decadencia de esta clase.

El estridentismo no puede ser considerado una vanguardia porque no significó ninguna ruptura, sino la puesta en escena de las inquietudes artísticas europeas mezcladas con las revolucionarias. “Los estridentistas fueron quienes se prestaron para inaugurar la política de cooptación de los intelectuales por el Estado en su vertiente más descarada” (Domínguez, 1999:237), y quizá eso es en lo único que fueron absolutamente modernos.

Si bien el comportamiento estridentista está lejos de ser auténticamente vanguardista, uno de ellos, Arqueles Vela, fue el “auténtico pionero” de la prosa de vanguardia en México (1999:244). Desde la publicación de *La señorita etcétera* (1922) comenzaron a aparecer narraciones cortas pero sustanciosas, de un lirismo inusitado y con dislocaciones temporales desconcertantes. *La llama fría* (1925), de Gilberto Owen; *Margarita de niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet, y *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia, son algunos ejemplos de esta prosa novedosa, pero que resultaría incómoda para los círculos más conservadores de la literatura mexicana.<sup>1</sup>

En diciembre de 1924, Julio Jiménez Rueda publicó un artículo donde acusa a los jóvenes escritores de imitar las modas europeas y desapegarse de las agitaciones revolucionarias del pueblo mexicano; exactamente como las mujeres (1924:3). Denuncia también a los eruditos por habitar en “una torre de marfil” y desdeñar lo nacional, y declara que tanto éstos como aquéllos, para salvar las letras nacionales, deben volcarse hacia lo masculino, que es, para él, “dar frente con valor a todas las contingencias de la vida”.

Cuatro días después, Francisco Monterde responde a Jiménez Rueda con “Existe una literatura mexicana viril” (1924:3), donde cuestiona sus conclusiones y propone a Mariano Azuela como el más viril de los escritores mexicanos de la época. Alude también a la falta de crítica, la causa de que los nuevos valores literarios sean tan desconocidos.

Jesús Zavala acoge la anterior querrela en otro artículo publicado en enero de 1925, y se pone del lado de Monterde con respecto de la falta de críticos, pero rechaza el diagnóstico de Jiménez Rueda. Afirmar que existe una auténtica literatura mexicana moderna, en la que se encuentran las huellas de catorce años de entusiasmo revolucionario, y nada de pusilanimidad.

<sup>1</sup> Además de Arqueles Vela y sus coqueteos con la vanguardia, Luis Quintanilla (Kyn Taniya), también miembro del estridentismo por un tiempo, se acercó a la poética dadaísta en sus libros de poemas *Avión* (1923) y *Radio* (1924) (Schneider, 1997:82).

Dos conclusiones pueden sacarse de lo anterior. Por un lado, la “torre de marfil” que menciona Jiménez Rueda es un signo incuestionable de la emancipación del campo literario en pos de su autonomía durante los años veinte. No se trata de la distancia entre el arte y la vida como propone Bürger, sino de la autogestión de formas y contenidos independientemente de las demandas académicas y sociales. Por otro lado, la ausencia de crítica es síntoma del accidentado tránsito hacia el libre albedrío literario. Cuando la narrativa mexicana comenzaba a guiñar con determinación hacia las vanguardias, los críticos seguían empedernidos en que lo autóctono era lo único válido.

Entre la segunda mitad de la década de los veinte y principios de la de los treinta, aparecieron en la escena cultural mexicana un grupo de jóvenes a los que después se les conocería como Contemporáneos. Desdénaron el compromiso político y la literatura realista de protesta, paradójicamente comercial, y se instalaron en su “torre de marfil” para nutrirse de la cultura universal de su tiempo. Asimismo, rechazaron el México de los muralistas, y tal vez en esto consista su principal ruptura.

Después de la constipación cultural provocada por la Revolución, estos autodidactas y políglotas difundieron y asimilaron la nueva poesía internacional. En las páginas de la revista que les daría nombre se tradujeron poemas de Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, y aunque su predilección estuvo en la nueva poesía anglosajona, también aparecieron traducciones de Éluard, Saint-John Perse y Cocteau, entre otros. Irónicamente, también fueron estos cosmopolitas los que rescatarían a Sor Juana de los relicarios.

Podría decirse que fue en las páginas de *Contemporáneos* donde se fundó la autonomía del campo literario en México. Sus colaboradores fueron acusados de un grosero elitismo, pero solamente así pudieron conseguir el sosiego para ponerse al corriente de lo que había ocurrido en la literatura universal durante y después de la guerra revolucionaria. Ejercieron al mismo tiempo una crítica documentada y con atisbos líricos como antes no había existido: en la nómina de *Contemporáneos* hay tan buenos poetas como ensayistas.

Adolfo Castañón ha señalado que estos escritores practicaron una política del espíritu aristocrática, pero en el sentido griego y no burgués del término (cit. en Domínguez, 1999:263), es decir, fueron elitistas para no servir a la ideología nacional de la época y poder cultivar sus intereses sin presiones de ninguna clase. Pero los Contemporáneos no pueden ser considerados una vanguardia: a diferencia de otros grupos de escritores, respetaron la existencia de escuelas rivales (1999:263), y fue así como evitaron las neurosis del artista de vanguardia señaladas por Poggioli.

Rechazaron lo mexicano del nacionalismo de Estado no por afrenta, sino porque consideraban que la mejor manera de vivir la mexicanidad durante su época era abriéndose a lo que estaba ocurriendo fuera de las fronteras. Más que romper con la tradición, los Contemporáneos inventaron una.

En 1932, cuando *Contemporáneos* había desaparecido, Jorge Cuesta publicó una serie de artículos en los que explicaba un poco el origen y razón de ser de su grupo. Le atribuye a su carácter elitista y suspicaz ser una reacción en contra de lo que se quejaba Monterde: la ausencia de crítica durante los años veinte. No sólo crítica literaria, sino crítica del sistema de valores emanados del nacionalismo, en el que Cuesta veía un conformismo retrógrado y una modalidad de la misantropía (Cuesta, 1991:317-320).

Esto es lo que hace de algunos colaboradores de *Contemporáneos* ser completamente modernos, pero no por ello vanguardistas. Existen muchas razones para refutar este adjetivo. Entre ellas está que su trabajo no tiene las características presentadas por Poggioli. Primero, porque su activismo siempre fue muy discreto, y quizá lo más antagónico que hicieron haya sido la *Antología de poesía moderna* (1927), de Cuesta. Al igual que los estridentistas, tampoco tuvieron tiempo de rasgarse las vestiduras en el nihilismo, pues muchos de ellos pasaron pronto a ocupar cargos gubernamentales. Por último, sería insensato querer encontrar algo de agonismo en el destino funesto de varios de ellos.

No obstante, de acuerdo con Paz, y volviendo a su espíritu crítico, sí puede ser considerado el grupo de escritores más moderno de su época. En los ensayos de Cuesta, Novo y Villaurrutia hay más ironía que analogía en sus poemas, debido quizá a la importancia que le otorgaron a ser siempre críticos, no para oponerse a otros escritores y buscar enemigos, sino para distinguirse de sus antecesores.

Falta aún mucho por hacer para tener una teoría de la literatura de vanguardia en México, pero aquí ya han aparecido algunas restricciones. La primera tiene que ver con el desarrollo del capitalismo y la consecuente emergencia de la burguesía. Un ejemplo: Monsiváis señala que el fracaso de las novelas líricas de los veinte se debió a que representaban un sentimentalismo burgués, cuando todavía no existía una burguesía en México (2000:1000). En segundo lugar, hay que tomar en cuenta que la psicología de los escritores y artistas mexicanos era muy distinta a la de los europeos. La Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial provocaron trastornos muy distintos en cada uno de ellos. Algunas facciones de ambos lados reaccionaron contra el nacionalismo derivado de estos eventos, pero lo hicieron de modo diferente. Por último, las discrepancias que existían entre los artistas

Europeos en México fueron solamente una pantalla, como muchas otras. Basta revisar la nómina de las revistas literarias mexicanas de la época para comprobar que existía más bien un clima de convivencia.

Y es de este último hecho que se deriva la acotación más grande de una teoría del arte de vanguardia en México: que la ruptura contra la tradición y el gusto de la burguesía ocurrió aquí de manera más atenuada que en Europa.

## REFERENCIAS

- BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CUESTA, Jorge (1991). “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”. En: *Ensayos críticos*. México: UNAM.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1999). *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. 2ª ed. México: Ediciones Era.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1924). “El afeminamiento en la literatura mexicana”. *El Universal*, diciembre 21, 1ª secc.:3.
- MEYER, Jean (1999). *La revolución mexicana 1910-1940*. 2ª ed. México: Editorial Jus.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. En: *Historia general de México. Versión 2000*. México: El Colegio de México. pp. 957-1076.
- MONTERDE, Francisco (1925). “Existe una literatura mexicana viril”. *El Universal*, diciembre 25, 1ª secc.:3.
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- POGGIOLI, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1997). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CONACULTA. 583 pp.
- ZAVALA, Jesús (1925). “La literatura mexicana moderna”, *Revista de Revistas*, año XVI, 768, 25:20-21.

## Ruptura y continuidad de la novela histórica contemporánea en la tradición narrativa mexicana e hispanoamericana

### RESUMEN

En este ensayo se propone la interpretación de la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica como resultado de la evolución lógica de la tradición novelesca propia, en un ejercicio integrado y diacrónico que explique la presencia del subgénero en nuestro contexto literario y cultural actual.

**PALABRAS CLAVE:** RELACIONES HISTORIA/LITERATURA EN MÉXICO E HISPANOAMÉRICA; NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN MÉXICO E HISPANOAMÉRICA; NUEVA NOVELA HISTÓRICA Y TRADICIÓN EN MÉXICO E HISPANOAMÉRICA; NUEVA NOVELA HISTÓRICA Y AMBIGÜEDAD EN MÉXICO E HISPANOAMÉRICA.

### ABSTRACT

This paper proposes the interpretation of the contemporary historical novel in Mexico and Latin America as a result of the logical evolution of the novelistic tradition itself, in an integrated exercise and diachronic explaining the presence of the subgenus in our current cultural and literary context.

**KEYWORDS:** RELATIONS HISTORY / LITERATURE IN MEXICO AND LATIN AMERICA; NEW HISTORICAL NOVEL IN MEXICO AND LATIN AMERICA; NEW HISTORICAL NOVEL AND TRADITION IN MEXICO AND LATIN AMERICA; NEW HISTORICAL NOVEL AND AMBIGUITY IN MEXICO AND LATIN AMERICA.

Recibido el 12 de septiembre de 2012. Enviado a dictamen el 13 de septiembre.

Recibido el primer dictamen el 6 de octubre de 2012. Segundo dictamen, el 26 de noviembre de 2012.

# RUPTURA Y CONTINUIDAD DE LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA EN LA TRADICIÓN NARRATIVA MEXICANA E HISPANOAMERICANA

GERARDO BOBADILLA ENCINAS\*

Para comienzos de los años 80 —algunos estudiosos consideran que desde mediados de la década anterior—, la nueva novela o novela del boom, primer periodo del sistema narrativo contemporáneo en México e Hispanoamérica, había agotado sus planteamientos y resoluciones artísticas (Shaw, 1999). Muchos de sus autores repetían —casi como una fórmula— percepciones, técnicas y estructuras que habían devenido en modelizaciones narrativas que ya no expresaban necesariamente una resolución artística original a los motivos de un contexto histórico y cultural desencantado ante el fracaso de los proyectos modernizadores y de justicia social implementados y asumidos en las décadas anteriores como la superación de los anacronismos y obstáculos que impedían la inserción representativa y trascendente de la región en el concierto universal.

Ante ese agotamiento ético y estético, estilístico y compositivo, el sistema de la novela contemporánea en México e Hispanoamérica configura una nueva propuesta artística, a la que algunos críticos e historiadores literarios llaman la novísima novela o la novela del posboom (Shaw, 1999; Bellini, 1997); así marcan límites esenciales y temporales con la práctica anterior. A diferencia del desenvolvimiento que hasta entonces había tenido la tradición literaria, basado en planteamientos más o menos homogéneos y constantes, vigentes y dominantes en periodos culturales y literarios de mediana duración,<sup>1</sup> la nueva propuesta se diversifica, se desborda casi, en múltiples y distintas modelizaciones éticas y estéticas que coexisten cultural y temporalmente, las más de las veces de manera contradictoria, revelando la vorágine de un fin de siglo cada vez más caótico y disperso, más incierto y desesperanzador (Ramírez Gómez, 1992). Surgen así temas existenciales, históricos, de género, de entidades marginales o marginadas social y culturalmente, que plantearán resoluciones artísticas concretas, ya mediante la recuperación de una perspectiva

\* Universidad de Sonora. Correo electrónico: gbobadil@capomo.uson.mx

<sup>1</sup> Por ejemplo, la novela de la Revolución mexicana, cuyo periodo de vigencia abarca aproximadamente entre 1915 y 1947, con base en una poética narrativa realista-testimonial; o la misma novela del boom, vigente entre 1955 y 1980, con planteamientos mítico-universales, resueltos a partir de la experimentación con el lenguaje.

realista y desacralizadora al abordar temas considerados tabúes hasta entonces, ya mediante alguna de las modalidades de la narración en primera persona, que recuperan y revaloran la conciencia individual como elemento generador de sentido; ya mediante la recuperación simultánea de distintos registros del lenguaje coloquial, como indicios de la diversidad cultural y del carácter transculturado de la realidad mexicana e hispanoamericana (Garganigo, 2001); ya mediante el establecimiento de la metáfora narrativa del recorrido como el estrato estructurante que resuelve artísticamente las problemáticas planteadas tanto en el plano de las acciones —es decir, del significante— como en el plano de la narración —esto es, del significado o la interpretación literaria—.

De esa diversidad temática y formal a la que nos enfrentan la literatura mexicana e hispanoamericana desde la década de los 80, sin duda una de las propuestas artísticas más constante y consistente es la de la novela histórica contemporánea, cuyo auge, maduración y continuidad, quizá sólo en parte, han estado determinados coyunturalmente por la conciencia histórica que en México e Hispanoamérica reforzaron, en 1992, el V Centenario del llamado ahora, de manera eufemística, “encuentro de dos mundos” y, más recientemente, en 2010, el bicentenario del inicio de la independencia de diversos países de la región. Así, condicionados además por la teoría metahistórica de la historia y su tesis que reconoce homologías estructuradoras y significativas entre la historia y la narrativa a partir de las formalizaciones tropológicas del discurso, se concibe que

la historia y lo histórico se originan en los hechos —hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción—. En esa medida el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos. Para nuestra civilización y su inexorable dependencia de la palabra escrita, literatura e historia conjugan y conjugan en el ámbito de la escritura.

[...] Como proceso y géneros discursivos, la historia y la novela comparten el lenguaje. El novelar y el historiar son equivalencias del tramar, es decir, de decisión poética (Kadir, 1985:297-298).

Desplegando todas las posibilidades que el subgénero ofrecía, en esa década se escribieron, entre otros, textos básicos y fundamentales para el renacimiento y auge del subgénero como *Gonzalo Guerrero* (1980), de Eugenio Aguirre; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *Los pasos de López* (1982), de Jorge Ibarguengoitia; *Los perros del paraíso*, de Abel Posse, y *El entenado*, de Juan José Saer

(ambas, 1983); *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985), de Homero Aridjis; *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, y *La ceniza del libertador*, de Fernando Cruz Kronfly (ambas, 1987); *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino Ponce de León, y *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez (ambas, 1989). En las dos décadas siguientes, continuaron publicándose novelas históricas, algunas de ellas —no todas— igualmente básicas e imprescindibles como *La campaña* (1990), de Carlos Fuentes; *La lejanía del tesoro* (1992), de Paco Ignacio Taibo II; *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez; *El seductor de la patria* (1999), de Enrique Serna; *La visita. Un sueño de la razón* (2000), de Agustín Ramos; *Yo, el francés* (2002), de Jean Meyer; *Victoria* (2005), de Eugenio Aguirre; *Morelos, morir es nada* (2007), de Pedro Ángel Palau, por mencionar unas cuantas.

La crítica literaria ha reconocido en estas obras el renacimiento y auge de un subgénero que reflexiona y replantea la tradición de la novela histórica clásica europea —nuestro referente obligado—, la tradición de las relaciones historia-literatura en México e Hispanoamérica, la tradición de la historiografía continental, prefigurando, además, quizá sin querer, apuntes para una filosofía de la historia en ciernes. Así, primero en estudios de caso reveladores y sugerentes, después en sendas categorizaciones igualmente interesantes y provocadoras, la crítica y la historia literarias se han dado a la tarea de reflexionar y correlacionar la especificidad de la novela histórica contemporánea en estudios como *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992* (1993), de Seymour Menton; *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), de María Cristina Pons; *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana* (2001), de Juan José Barrientos; *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* (2003), de Fernando Aínsa; *Poéticas de la novela histórica contemporánea* (2006), de Begoña Pulido; *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008), de Magdalena Perkowska, por mencionar los más sistemáticos.

Pese a lo sugerente e ilustrativo de varios de ellos, muchas de sus consideraciones se han convertido ya en dogmas interpretativos, en afirmaciones repetidas, incuestionadas y acríticamente asumidas (el eterno problema de la reflexión teórica de nuestra región cultural), que centran la discusión, sobre todo, en el horizonte de expectativas que condiciona al subgénero, así como en la función ética que podrían cumplir las obras en sus enunciaciones concretas, soslayando o relegando el reconocimiento y explicación de los múltiples elementos y procesos estilísticos que los textos plantean. Por lo anterior, a partir de un diálogo crítico con la crítica que la ha estudiado, busco analizar los alcances y límites de esas consideraciones

paradigmáticas, para proponer luego una relectura y revaloración de la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica basada en el reconocimiento y postulación de las determinantes que dimanar de la propia tradición novelesca, en un ejercicio que permita explicar integrada y diacrónicamente la presencia intermitente del subgénero en nuestro contexto literario y cultural actual.

\* \* \*

Los estudios sobre la novela histórica contemporánea, cada uno desde la perspectiva específica de sus marcos teóricos y metodológicos concretos, coinciden y destacan como propio del subgénero alguno de los siguientes rasgos reconocidos por Seymour Menton en su estudio de 1993: la presentación de ideas filosóficas, en vez de la reproducción mimética del pasado; la distorsión de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos, pues explican y llenan vacíos de información desde perspectivas o procesos psicológicos, culturales, existenciales, ajenos a las imágenes y valores del tiempo-espacio de la acción; la ficcionalización de personajes históricos, en vez de protagonistas ficticios, variante estructural que se advierte desde la tradición decimonónica del subgénero y que en mucho ha originalizado su praxis en México e Hispanoamérica (Bobadilla, 2001); la intención metafictional o el desarrollo de comentarios autorales sobre el mismo proceso de creación; la intertextualidad o reescritura de otros discursos literarios, históricos o culturales, que revela la vocación contestataria del texto, y el carácter carnavalesco, paródico y heterogléxico del discurso novelesco, particularidades reconocidas y explicadas de manera unánime desde la perspectiva de la semiótica bajtiniana. De estos señalamientos, considero que son dos las características que han determinado la comprensión y explicación de la novela histórica contemporánea, subordinando a las otras en algún nivel de significación: primero, la distorsión consciente del pasado y, segundo, la capacidad autorreflexiva del discurso novelesco acerca de su formulación bivalente, es decir, como respuesta a la historia oficial, tanto como reescritura de esa misma historia, que ha ubicado la discusión en torno a los alcances, límites y contradicciones de “la escritura como instrumento constitutivo del conocimiento” histórico (Jiménez, 2010). Como decía antes, la cuestión se ha centrado, pues, en la función significativa y cultural de la novela histórica contemporánea, de que ha derivado el reconocimiento —que no el estudio— de las particularidades estilísticas y compositivas que determinan la configuración de los textos concretos y que permiten comprender su inserción en la tradición.

El planteamiento de esta jerarquización ha llevado a entender la novela histórica contemporánea como un discurso ético-estético cuya función es la de contribuir en la configuración de las identidades nacionales emergentes, ya que tal forma artística tiene la capacidad de manifestar más humana, más eficazmente, los grandes principios e ideales identitarios de nuestra región cultural o, en su defecto, de expresar mejor las denuncias y las dudas sobre las versiones oficiales de la historiografía (Aínsa, 1996: 12-13): de esta manera se cuestiona la legitimidad ética e histórica de la historia oficial al darse voz “a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido” (Aínsa, 1996: 12). Se comienza a perfilar la comprensión de la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica como “un cuestionamiento al discurso historiográfico en cuanto discurso producido desde los espacios hegemónicos de poder y su producción de las versiones oficiales de la historia” (Pons, 1996: 259).

Esta comprensión de la novela histórica contemporánea se explica de manera casi unánime por la crítica especializada como producto de la posmodernidad, de la teoría planteada como una nueva episteme o filosofía por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), que reconoce “una transformación epistemológica debida al advenimiento de la sociedad posindustrial [...] cuyo rasgo principal es la desconfianza de las metanarrativas de la época moderna” (Perkowska, 2008:51-52), cuyo rasgo principal es la duda sobre los alcances y la congruencia de los grandes discursos y explicaciones totales y abarcadores que el racionalismo y positivismo de la época moderna (1750-1950), la etapa histórica y cultural previa, habían establecido como las verdades últimas que permitirían al hombre alcanzar su plenitud y realización. Tal marco epistemológico cobró particular importancia para el estudio de la cultura y la literatura a partir de las formulaciones inmanentistas y deconstructivistas (desmitificadoras, delegitimadoras) de posestructuralistas como Jacques Derridá, Michel Foucault y Roland Barthes, que condujeron a las certezas, primero, de que todo conocimiento es una formulación discursiva, sujeta y determinada por su propia condición textual, y que, por lo tanto, tiene un carácter artificioso, artesanal; segundo, de que la legitimidad del conocimiento no depende necesariamente de su contenido de verdad, sino de las instituciones y cánones que condicionan su producción y valía; tercero, de que la crítica debe responder a esos discursos hegemónicos mediante conceptos y análisis que particularicen las situaciones.

Algunos estudiosos, repito, han considerado que la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica se manifiesta “como una respuesta al debate

sobre la posmodernidad en tanto narrativa de resistencia a la línea de pensamiento moderno hegemónico regresivo” (Pons, 1996:258). Explicación que no comparto o que podría compartir, quizá, sólo en sus líneas y planteamientos más generales, pues muchas de las características y funciones de la novela histórica contemporánea que se reconocen ahora como manifestaciones o reapropiaciones del pensamiento posmoderno se encuentran ya en la propia tradición literaria y cultural de México e Hispanoamérica enmarcadas en otros sistemas y modelos epistemológicos.

Trataré de explicarme. Se ha dicho que la novela histórica contemporánea es “un cuestionamiento al discurso historiográfico en cuanto discurso producido desde los espacios hegemónicos de poder y su producción de las versiones oficiales de la historia” (Pons, 1996:259), en el sentido de que se busca debatir y desacralizar esas versiones e interpretaciones oficiales, con la intención de repensar o replantear las motivaciones de los hechos históricos fundacionales de nuestras nacionalidades desde espacios o modelos de reflexión y escritura alternos. Sin embargo, esa misma vocación contestataria, de debate con versiones o interpretaciones oficiales desde un espacio ideológica, política e históricamente marginal, son la intención y espacio éticos y estéticos que determinaron tanto el surgimiento y la definición de la modernidad literaria y cultural del subcontinente como el nacimiento y el auge del subgénero, de las características compositivas de la mayoría de las novelas históricas allá en el siglo XIX, ya en México —como sucedió con *La hija del juicio* (1847-1849), de Justo Sierra O’Reilly; *Clemencia* (1869), de Ignacio Manuel Altamirano, o *El cerro de las campanas* (1868), de Juan Antonio Mateos—, ya en Hispanoamérica —como lo revelan *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, o *Amalia* (1844), de José Mármol—, las cuales “responden”, “cuestionan”, los planteamientos e interpretaciones de los historiadores conservadores y de hispanófilos en el poder, desde un espacio escriturario política o culturalmente marginal. La única gran diferencia entre las manifestaciones decimonónica y contemporánea está en la perspectiva mimética de la primera y en la carnalesca de la segunda, lo que, si bien diferencia, sobre todo originaliza la misma intención y marca y explica una evolución literario-cultural.

Se plantea y asume que esta inserción de la novela histórica contemporánea en el debate posmoderno posibilita la configuración de las nacionalidades emergentes al vertebrar con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos y al coagular mejor las denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historiografía, dándole voz “a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido” (Aínsa, 1996:12-13). Sin embargo, reitero, ¿no fue esa precisamente la función que cumplió la novela

histórica moderna, la del siglo XIX, en México e Hispanoamérica, al ser planteamiento y resolución artísticos de proyectos nacionales emergentes entonces, en el momento de la enunciación? ¿O es que los planteamientos de la posmodernidad no necesariamente se ajustan o son equivalentes a las dinámicas significativas de la cultura en México e Hispanoamérica? ¿O es que, acaso, en el último extremo, concediendo lo inconcedible, México e Hispanoamérica nacieron, se definieron y se legitimaron entonces como espacios y realidades posmodernos, al iniciar la larga lucha por la búsqueda de representatividad y proyección histórica y cultural universal desde el inicio de las revoluciones de independencia a principios del siglo XIX, a partir de dudar, de desconstruir, de reescribir los grandes discursos, modelos y percepciones que el pensamiento renacentista colonial y la modernidad ilustrada dieciochesca habían definido, buscando con el cultivo dominante del subgénero de la novela histórica “reescribir la historia desde este continente” ? (Treviño, 1996:64).

Con el planteamiento de estos interrogantes no quiero caer en el chauvinismo de negar las posibles influencias epistemológicas de la teoría posmoderna en la realidad cultural y literaria mexicana e hispanoamericana, pues en escritores e intelectuales tan representativos (tanto por sus alcances como por sus límites y contradicciones, he de decir) como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa encuentran eco —por contigüidad, hay que subrayar— los principales postulados del modelo teórico. Propongo, en todo caso, una relectura y reinterpretación del renacimiento y auge de la novela histórica mexicana e hispanoamericana desde los años 80, a partir de trabajar una vertiente sugerente y polémica, que sin desconocer ni soslayar, sino matizando en todo caso, sus posibles ascendientes posmodernos, indague y desarrolle el auge y el proceso evolutivo de la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica como resultado de las posibilidades del lenguaje que ya había reconocido previamente la tradición literaria de nuestra región cultural, como han apuntado, mas no desarrollado, algunos críticos literarios filiados a la posmodernidad.<sup>2</sup> También, sobre todo, propongo una relectura y reinterpretación de la novela histórica contemporánea mexicana e hispanoamericana desde una perspectiva que problematice al menos las características estilísticas y composicionales del subgénero como resultado de la noción de ambigüedad que el sistema literario y cultural contemporáneo de nuestra región cultural había planteado,

<sup>2</sup> Me refiero concretamente al ya citado Djelal Kadir, quien afirmaba en 1985 que la novela podía generar un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de las especificidades del proceso histórico y cultural. A él habría que sumar a estudiosos como Donald Shaw, quien reconoce en afirmaciones de Carlos Fuentes y Julio Cortázar ese mismo sentido y función.

con bastante anterioridad debo decir, a la postulación de la posmodernidad como modelo teórico y epistemológico, que comienza a proyectarse y consolidarse desde fines de los años 70. De esta manera, me parece que podrá comprenderse y explicarse la novela histórica contemporánea en México e Hispanoamérica como fenómeno literario concreto cuyas características y funciones éticas y estéticas son manifestaciones representativas y trascendentes tanto de las particularidades de la tradición literaria propia como de las interrelaciones dialógicas y dialécticas con los otros elementos y procesos de la tradición cultural.

\* \* \*

Luego de diversas manifestaciones importantes y básicas, pero un tanto aisladas e inconexas si se contemplan desde una perspectiva diacrónica,<sup>3</sup> que comienzan a perfilar la madurez técnica y el diálogo crítico y propositivo, no sólo con las tradiciones literarias propias, sino también con la occidental,<sup>4</sup> surge la novela del boom como primera manifestación de la contemporaneidad literaria de México e Hispanoamérica. Desde mediados de la década de los 50 comenzaron a escribirse en nuestra región cultural una serie de obras que, publicadas y premiadas la mayoría de ellas en el extranjero, en España sobre todo, conformarían el corpus de la posteriormente llamada novela del boom por la crítica literaria estadounidense, nueva novela hispanoamericana por los propios autores, o novela del lenguaje, según postuló y difundió Emir Rodríguez Monegal; así lo demuestran textos como *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; *Rayuela* (1963), *62 Modelo para armar* (1968), *El libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar; *La región más transparente* (1958), *Aura* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1963) y *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967), *Conversación en la catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa. Se considera que

no cultural phenomenon of the 1960s did more than the apparent explosion of creativity in the Spanish American novel to bring Latin America to international attention. It is no exaggeration to state that if the Southern continent was known for two things

<sup>3</sup> Como es la obra de autores tan básicos y sugerentes como Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti o José María Arguedas, por mencionar unos cuantos.

<sup>4</sup> A partir del magisterio narrativo de James Joyce, Marcel Proust, Scott Fitzgerald o John Dos Passos.

above all others in the 1960s, these were, first and foremost, the Cuban revolution and its impact both on Latin America and the Third World generally, and secondly, the boom in Latin America fiction, whose rise and fall coincided with the rise and fall of liberal perceptions of Cuba between 1959 and 1971 (Martin, 1984:53).

Escritores asociados al boom como Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros, teorizaron en torno a la originalidad y, sobre todo, la trascendencia de su propuesta ética y estética. Y articularon esa teorización explicando que la nueva y reciente producción novelesca de México e Hispanoamérica tenía un carácter y sentido universal y contemporáneo, coetáneo, debido a que cada una de sus manifestaciones expresaba y era resultado de la conciencia sobre el compartimiento de una misma estructura y modelo generadores de sentido, el lenguaje: señalaba Carlos Fuentes que, más allá de las diferentes lenguas, de los diferentes temas, los escritores “escriben como sujetos y objetos del lenguaje, a partir de las antinomias universales de lo histórico y lo sistemático, lo eventual y lo virtual, la alocución y el anonimato, la innovación y la institución, la selección y la obligación, la referencia y la clausura, para concluir en ‘la incesante conversión de la estructura en evento, y de éste en aquélla, en el discurso’: en el fenómeno mismo del lenguaje” (Fuentes, 1969:32-33). En este contexto, entonces, se consolida la certeza de que

[...] la textura más íntima de la narración no está ni en el tema [...] ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está [...] en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: “El medio es el mensaje”. La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela “dice”, y no lo que suele discutirse in extenso cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, como si la novela fuera *la realidad* y no una creación verbal paralela (Rodríguez, 1970:60).

Como se colige de las citas anteriores, la lingüística ya había articulado y establecido en el imaginario cultural e intelectual de la época la certeza hermenéutica de que la concepción estructural del lenguaje nacida con las propuestas saussurianas era el paradigma a partir del cual podían describirse y explicarse los fenómenos humanos y culturales en una dimensión ontológica universal, misma dimensión que, filosófica, éticamente, se interpretaba como sinónimo de contemporaneidad. Es que teniendo por base la concepción del lenguaje como generador de significados a partir de las

antinomias semánticas universales, señala Carlos Fuentes que entre los escritores e intelectuales del boom se gesta la convicción de que la ambigüedad es el elemento o proceso cognoscitivo que permite reconocer y explicar la diversidad de sentidos que coexisten en un mismo valor, idea o conducta del hombre, como resultado de las constantes reorganizaciones de significado a la que las diversas coyunturas humanas y culturales someten a la naturaleza humana, a las antinomias genésicas. Así, dice Fuentes (1969:15), la ambigüedad es entendida y asumida como una categoría que explica el carácter cambiante, diverso, provisional y transitorio del significado de todo ente y entidad vivos, a partir del carácter dinámico y dialéctico, dialógico, de una naturaleza humana y cultural conformada por valores, percepciones y conductas antinómicos casi infinitos, que se encuentran en constante tensión y choque dado el carácter móvil y dinámico de sus relaciones, concepción que implica la superación trascendente del modelo y la lógica dual de significación planteados por la filosofía y la estética romántica decimonónica. En este sentido, pues, con el concepto de ambigüedad se reconocen y se explican los valores, las percepciones y las conductas del hombre como manifestaciones significativas dinámicas, por provisionales y transitorias, que son resultado del movimiento, del cambio, de la transformación perenne del Ser Humano en las relaciones que establece con las otras entidades vivas con las que interactúa, sean los demás hombres, la historia o la cultura, condiciones, éstas, que conducen a la generación de nuevos órdenes de significación humana o cultural igualmente provisionales hasta que la dinámica dialéctica de la vida conduzca a su reconfiguración.

Con base en estos presupuestos, pues, se articula una imagen del hombre como una entidad viva ambigua, por inacabada, irresuelta, en devenir constante y dinámico, como en su momento lo revelaron los personajes de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, o de los cuentos de la revolución de Rafael F. Muñoz (el caso de “El feroz cabecilla” es único y particularmente representativo), o como también lo muestran el tiempo-espacio y las entidades vivas de *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez (con esa representación señera del tiempo-espacio mexicano como el azaroso plano inclinado de los juegos populares de canicas, donde la vida misma está representada por el rodar ciego de cada una de las pequeñas esferas)<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> Llama la atención que, en los antecedentes y desarrollo de la novela mexicana contemporánea, el azar y la vida como un canto rodando a su propia suerte tengan una representación y función ética y estética tan constante e importante.

Esta es una metáfora narrativa que es necesario estudiar más para explicar plenamente las implicaciones éticas de las representaciones artísticas.

o de *La región más transparente*, del mencionado Carlos Fuentes (con ese juego de máscaras que se impone y aniquila a quien se atreve a descubrirse humanamente), o los narradores tan ubicuos e inasibles de *La tumba*, de José Agustín; de *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, o de *El miedo a los animales*, de Enrique Serna, por ejemplificar con unos cuantos casos. Es que al visualizarse como unas entidades en diálogo dialéctico constante (permítaseme el aparente pleonismo; no es tal) tanto consigo mismo como con el entorno humano, social y cultural en medio de los que están inmersos y con los que interactúan, el hombre y sus esquemas explicativos, valorativos y conductuales se perciben y se expresan como realidades inmersas en un proceso de significación ambiguo por cambiante, en movimiento, que constantemente se reorganiza dadas las posibilidades significativas que abren perennemente sus interacciones con los demás hombres y con la cultura. De esta manera, superando y trascendiendo las pretensiones de la modernidad racionalista e ilustrada que encontraba en la definición y establecimiento de leyes y patrones fijos e inamovibles que articulaban una explicación única y, según su lógica, por eso universal para los fenómenos de la realidad, el hombre, visto desde la perspectiva contemporánea y estructural del boom, se erige como una entidad ambigua, inacabada, irresuelta y en constante devenir, debido a la recomposición continua de sus esquemas y relaciones de significación, proceso al que obliga el carácter dinámico, dialógico y dialéctico de la naturaleza humana, social y cultural.

Más allá de los alcances y límites del modelo estructural a partir del cual se definían y asumían la nueva novela y la contemporaneidad como movimiento y sistema literarios y culturales,<sup>6</sup> y, también, más allá del agotamiento ético y

<sup>6</sup> Creo que los señalamientos sobre la universalidad y la contemporaneidad del hispanoamericano a partir del dinamismo que otorgan al lenguaje sus intersecciones sincrónicas y diacrónicas, pese a lo sugerente y polémico, son afirmaciones artificiosas que más atienden al planteamiento teórico de moda en esa época —las décadas de los 60, 70—, esto es al estructuralismo campante de esos años, que a una reflexión y planteamiento surgidos de una comprensión cabal de la realidad mexicana e hispanoamericana: y es que el modelo lingüístico-antropológico estructural en el cual están basadas las aspiraciones universalistas del boom es un modelo cerrado, inmanentista y autorreferencial, que al concebir el proceso de significación sólo a partir de las posibilidades del lenguaje está imposibilitado para dar cuenta de las particularidades idiosincrásicas de las aspiraciones universalistas de cada colectivo.

Supongo también que los narradores hispanoamericanos del boom no pudieron sustraerse a las aspiraciones universalistas que presagiaban ya la tan controvertida era de la globalización. Aunque, quizá, el problema no sean precisamente las dichas aspiraciones, sino el giro o manejo totalmente —¿tendenciosamente?— abstracto que se le dio. Y es que en su búsqueda de la universalidad, muchos escritores e intelectuales plantearon el problema no en un nivel humanístico, valorativo, interpretativo, sino en un ámbito lingüístico-antropológico conceptual hartamente, abstractamente, codificado que, pese a las intenciones éticas manifiestas, incurrieron en un olvido, en una desconexión con respecto de la realidad histórica y cultural, en la cual el latinoamericano era concebido como contemporáneo de todos los hombres.

estético de sus resoluciones a las temáticas que solía abordar, considero que los planteamientos referidos a la comprensión de toda manifestación novelesca como una manifestación artística del lenguaje que tenía toda una dimensión epistemológica, esto es, como una expresión consciente y responsable de una determinada forma de ver y entender el mundo, lograron su inserción en el imaginario cultural de México e Hispanoamérica porque eran una respuesta concreta a las aspiraciones representativas y trascendentes de nuestra región cultural, y, de manera lúcida, crítica y consciente, fueron recuperados, replanteados y continuados por los narradores posteriores, los del posboom. Es que, si bien buscó alejarse de los excesos lingüístico-experimentales en los que incurrió su antecesor, el boom —en textos tan sugerentes, pero también tan polémicos y artificiosos como *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *Rayuela*, de Julio Cortázar, o *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa—, la narrativa del posboom, en general, la novela histórica contemporánea, en particular, compartieron y asumieron la certeza cognoscitiva, ética y estética de que al ser la novela una estructura verbal “se abre a la aventura de mantener, renovar, transformar las palabras de los hombres. Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y, también, su real dimensión psicológica, que son las de dar vida, mediante la construcción y comunicación verbales, a los diversos niveles de lo real” (Fuentes, 1969:31).

La ascunción de esta concepción fue muy importante para el desarrollo subsiguiente que ha tenido la novela como género en México e Hispanoamérica durante las décadas posteriores, pues articula un planteamiento original mediante la recuperación del sentido social e histórico asociado al género y sus subsecuentes resoluciones artísticas desde sus orígenes, aspecto del que habían abjurado sus

---

Me parece que en este sentido, precisamente, van los señalamientos de Carlos Fuentes, quien consideraba que los escritores “pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente, ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México. Porque, vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común generación de las estructuras universales del lenguaje” (Fuentes, 1969:32).

Estas aspiraciones universalistas, obsesivas y recurrentes en la historia de la cultura y del pensamiento de Hispanoamérica, fueron planteadas por Carlos Fuentes no en el compartimiento de motivos o valores humanos universales, sino

a partir de las antinomias universales de lo histórico y lo sistemático, lo eventual y lo virtual, la alocución y el anonimato, la innovación y la intuición, la selección y la obligación, la referencia y la clausura, para concluir en “la incesante conversión de la estructura en evento, y de este en aquella, en el discurso” [...] La gráfica universal del lenguaje puede establecerse entre los polos del cambio y la estructura. El cambio engloba las categorías de proceso y el habla, de la diacronía; la estructura, las del sistema y la lengua, de la sincronía. La intersección de estas categorías es la palabra, que liga a la diacronía con la sincronía, al habla con la lengua a través del discurso y al proceso con el sistema a través del evento, así como al evento y al discurso entre sí (Fuentes, 1969:32-33).

antecedentes inmediatos, los escritores del boom. Aún más determinante fue para el auge que cobró el género de la novela histórica contemporánea a partir de la década de los 80, al asumirse que

[...] el lenguaje poético es a fin de cuentas mecanismo desenmascarador, descubridor, que se transforma en homología estructural de la metahistoria y en analogía funcional del proceso de reinención de la variabilidad, contingencia e impureza; que desconstruye a la historia arrancándola del mito petrificado del historiador para devolverla al hombre, así transformándola en proceso vivencial, en memoria no de pasado muerto pero oprimente sino en memoria del porvenir; no en acto mudo de gesticulador sino en energía en gestación y perpetuo renacimiento (Kadir, 1985:301).

En este contexto, la novela del posboom, en general, la novela histórica contemporánea, en particular, y como una de sus manifestaciones más logradas y sistemáticas, se revelan como prácticas profundamente propositivas y comprometidas, tanto ética como estéticamente, que a partir de un diálogo crítico y dialéctico con la realidad diversa expresan las posibilidades rectoras de un orden alterado por el materialismo capitalista y su percepción vacuamente fragmentada de la realidad, a partir de asumir el lenguaje como vehículo, no como fin, de dicha reconstrucción. Y es que luego de los mencionados escauceos lingüísticos experimentales y evasivos predecesores que descansaban en “la idea de que lo verdaderamente revolucionario es desquiciar las ideas habituales de los lectores, realizar lo que Elizondo llama ‘subversiones interiores’, más que atacar de frente las estructuras del poder social y político” (Shaw, 1999:251), el posboom, en palabras de Mario Benedetti, se dio a la tarea de desmitificar esa estética, “de rechazar el concepto de la novela como una ‘hazaña verbal’, y de abrazar una ‘cultura de la liberación’ cimentada en el realismo y en la fidelidad a la condición humana”, replanteamiento sugerente que descansa en la certeza de que la palabra es instrumento, no protagonista del acto novelesco (cit. en Shaw, 1999:268). En este sentido, el posboom reconoce y restablece “la vieja obligación de la denuncia [que] se convierte en una obligación mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (Fuentes, 1969:30).

En este contexto es en el que quiero retomar las dos características que, como decía más arriba, considero han determinado la comprensión y explicación de la novela histórica contemporánea: la distorsión consciente del pasado y la

capacidad autorreflexiva del discurso novelesco acerca de su formulación bivalente, es decir, como respuesta a la historia oficial como reescritura de esa misma historia. Ambas características adquieren un sentido original más pleno tanto en el nivel ético como en el estético, no sólo a partir de los modelos explicativos de la posmodernidad, sino también, y sobre todo, de las posibilidades significativas de la ambivalencia, de la ambigüedad, que planteó y consolidó inicialmente en el imaginario literario y cultural de México e Hispanoamérica la novela del boom y que continuó el posboom.

Me explico. Dentro de la tradición hispanoamericana, la novela del boom había postulado la concepción del texto narrativo como un enunciado o sistema lingüístico concluso y autónomo, es decir, independiente de los otros procesos humanos y culturales, pues consideraba fuera de su ámbito de significación las presuntas correlaciones éticas y culturales de la novela con los otros enunciados o signos de la realidad (Barthes, 1990:29). La validez y, por tanto, la universalidad de su significado estaban determinadas, no por los valores o interpretaciones específicos a partir de los cuales se le daba sentido al mundo, sino por los modelos y esquemas antinómicos que, en el nivel global, conducían a una significación determinada. La novela del posboom, por su parte, si bien recupera y continúa la conciencia del texto narrativo como un enunciado lingüístico, lo hace, no ya desde la perspectiva estructural, sino desde un enfoque pragmático que, gracias a la intención y función de denuncia reconocida y asumida por Benedetti, Fuentes y Shaw, refuncionaliza la comprensión y sentido primeros. En este nuevo contexto hermenéutico, la novela como enunciado crea, o genera o detona, un significado y una función ética y estética original a partir del establecimiento de ambigüedades semánticas resultantes de la coexistencia o relación por disyunción lógica entre las distintas situaciones o interpretaciones concretas que posibilita y que son puestas en correlación por la concepción del texto novelesco como articulación y entramado dialéctico de enunciados socioculturales y de horizontes de expectativas que se condicionan mutuamente al ponerse en correspondencia en un proceso de significación conscientemente inacabado, siempre en proceso de resolución ética, debido al carácter dinámico de los procesos de sentido como articulaciones interpretativas provisionales, cambiantes gracias a la reestructuración significativa de las coordenadas valorativas de cada acto de emisión/recepción del enunciado. Es decir, el punto de vista de la novela del posboom, al plantear como elemento activo del proceso de significación la coexistencia disyuntiva de distintos enunciados y horizontes de expectativas, introduce conscientemente

la ambigüedad entendida como una pluralidad de significados para un mismo hecho, noción o planteamiento que diversifica la significación e interpretación novelescas de la historia.

En este marco, entonces, la novela histórica contemporánea trasciende la mera copia o mimesis de los hechos históricos (característica de la tradición narrativa previa), y establece y asume la distorsión del pasado como un proceso generador de significado resultado del planteamiento y desarrollo de una diversidad de situaciones e interpretaciones posibles —humanas, históricas, culturales— que abren el espectro de sentido de los mismos hechos concretos. En la presentación simultánea de esta diversificación y coexistencia de significados posibles, la ambigüedad se revela como núcleo generador de sentido ético-estético original. Al mismo tiempo, esa ambigüedad conscientemente articulada propicia el desarrollo de la capacidad autorreflexiva del discurso novelesco acerca de su formulación tanto como respuesta a la historia oficial como reescritura de esa misma historia. Es que el planteamiento y la coexistencia en un mismo enunciado de significados o interpretaciones posibles, que incluso se contradicen pero que coexisten, parte del reconocimiento de la novela histórica contemporánea como enunciado histórico, cultural y literario que mantiene relaciones tensas y conflictivas, significativamente divergentes con otros enunciados históricos y culturales, lo que obliga precisamente al reconocimiento de su vocación contestataria y, por tanto, a su conformación como reescritura de la historia.

Por los planteamientos anteriores, considero que la ambigüedad es el principio estructurador a partir del cual se han articulado las características éticas y estéticas, composicionales y estilísticas que han permitido la configuración original, representativa y trascendente de la novela histórica contemporánea como resolución artística original que emana de la lógica explicativa producida por la tradición literaria y cultural propia. Sólo a partir de la percepción y reconstrucción ambivalentes del hombre y del mundo en la Hispanoamérica y el México contemporáneos, el subgénero ha logrado captar y dar cauce a la representación artística de la dinámica bullente y contradictoria, polifacética de la historia.

\* \* \*

Luego de un diálogo crítico con la crítica que la estudia, he intentado explicar las características éticas y estéticas de la novela histórica contemporánea a partir de los elementos y procesos que ofrece la propia tradición narrativa mexicana e

hispanoamericana. La comprensión dinámica del subgénero, es decir, en correlación con los otros elementos y procesos de la serie literaria, me ha permitido reconocer y plantear que sus percepciones y procesos de significación atienden al reconocimiento consciente de la ambigüedad como núcleo generador de significado: si bien su postulación inicial estuvo anclada en modelos y relaciones dimanados del estructuralismo francés (antinomias universales, percepción inmanentista del proceso de significación, etcétera), la ambigüedad en la tradición cultural y literaria contemporánea de México e Hispanoamérica (del posboom, de la novela histórica contemporánea en particular) rebasó trascendentemente los parámetros europeos y los refuncionalizó gracias a la lectura pragmática que restableció la vocación crítica y de denuncia de la tradición mexicana e hispanoamericana, generando sus propios mecanismos de significación (como la disyunción semántica).

El desarrollo y los resultados de este trabajo me permiten apuntar, primero, que la tradición literaria y cultural de nuestra región, como realidad viva y bullente, ofrece los elementos suficientes para realizar lecturas y planteamientos (relecturas y replanteamientos) que no únicamente se sustenten en el criterio explicativo de la imitación (cultural y literaria), sino que también reconozcan, recuperen y correlacionen los elementos y procesos de significación propios, en aras de captarlos a la luz de la dialéctica y contradictoria, transculturada, realidad mexicana e hispanoamericana. Sobre todo, este análisis y sus conclusiones revelan que los afanes universalistas de la cultura y la literatura mexicana e hispanoamericana, si bien tienen referentes de significación propuestos por la tradición y el imaginario occidentales, cuentan con procesos de sentido propios, generados luego del reconocimiento, asunción y reflexión de las particularidades de nuestro ser colectivo en aras de consolidar un pensamiento mexicano e hispanoamericano relativamente independientes, en aras de proyectar, representativa y trascendentemente, una comprensión de la realidad cultural y literaria nacida de nuestras propias contradicciones y procesos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (1996). “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Casa de las Américas*, 202.
- (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida, Venezuela, CELARG / Ediciones El Otro.

- BARRIENTOS, Juan José (2001). *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: UNAM.
- BARTHES, Roland (1990). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premia.
- BELLINI, Giuseppe (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo (2001). *Historia y literatura en el siglo XIX mexicano*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura.
- FUENTES, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- GARGANIGO, John et al. (2003). *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. New Jersey: Prentice Hall.
- JIMÉNEZ TORRES, Ladys (2009). "Apreciaciones en torno a la nueva novela histórica en América Latina". *Cacumen, Revista de la Facultad de Educación*, 3(3).
- KADIR, Djelal (1985). "Historia y novela. Tramaticización de la palabra". En A. Carpentier, E. Rodríguez Monegal et al. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- MARTIN, Gerald (1984). "Boom, Yes; "New! Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America". *Bulletin of Latin America Research*, 3(2).
- MENTON, Seymour (1993). *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- PERKOWSKA, Magdalena (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.
- PONS, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.
- PULIDO, Begoña (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México: UNAM.
- RAMÍREZ GÓMEZ, José Agustín (1992). *Tragicomedia mexicana II*. México: Grijalbo.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1970). "La nueva novela latinoamericana". En: *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México.
- SHAW, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- TREVIÑO, Blanca Estela (1996). Presentación de "José María Lafragua (1813-1976). 'Carácter y objeto de la literatura'". En: J. Ruedas de la Serna (org. y presentación). *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: UNAM.

## Historia y género en la novela *La virgen de los cristeros*, de Fernando Robles

### RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo caracterizar el desempeño de la mujer mexicana que participó en la primera rebelión de los cristeros (1926-1929), a partir de la imagen y representación realizada por Fernando Robles en su novela *La virgen de los cristeros*, publicada en 1934. Se enfatiza en Carmen y su actitud como maestra católica y en su relación con los hombres y la sociedad de los años 20 del siglo XX. Una perspectiva de género dentro de una historia compleja y polémica, desde la percepción y apreciación de un literato mexicano como testigo presencial de los acontecimientos históricos. El trabajo se estructura con una introducción breve y cuatro epígrafes que permiten cumplir el objetivo deseado. Se consultaron fuentes diversas, bibliográficas, publicísticas y periodísticas.

**PALABRAS CLAVE:** HISTORIA, GÉNERO, NOVELA, MAESTRA, EDUCACIÓN, CRISTEROS.

### ABSTRACT

This paper aims to characterize the performance of the Mexican woman who participated in the first Cristero rebellion (1926-1929), from the image and representation by Fernando Robles in his novel *The Virgin of the Cristeros*, published in 1934. Emphasis was placed on Carmen and her attitude as a teacher and Catholic in their relationship with men and society in the 20's of last century. A gender perspective in a complex and controversial history, from the perception and appreciation of a Mexican writer as eyewitness to historical events. The work is structured with a brief introduction and four sections capable of meeting the objective sought. This was consulted many sources: literature, publicist and journalist.

**KEYWORDS:** HISTORY, GENDER, NOVELS, TEACHER, EDUCATION, CRISTEROS.

Recibido el 30 de mayo de 2012. Enviado a dictamen el 10 de junio.

Recibido sin modificaciones, el primero el 15 de agosto, el segundo el 3 de septiembre de 2012.

# HISTORIA Y GÉNERO EN LA NOVELA

## *LA VIRGEN DE LOS CRISTEROS*, DE FERNANDO ROBLES

OMAYDA NARANJO TAMAYO\*

### INTRODUCCIÓN

En pocas ocasiones la literatura carece de acontecimientos en su relación espacio-temporal. En el extenso y variado cúmulo de obras de la literatura, por lo general se encuentra la referencia a una época histórica concreta. Este elemento posibilita a los historiadores el conocimiento de las vivencias de los actores sociales, masculinos o femeninos, la ideología, la idiosincrasia y la mentalidad prevalecientes en los diferentes grupos recreados por el autor en un contexto específico.

Este trabajo pretende caracterizar el desempeño de la mujer mexicana que participó en la primera rebelión de los cristeros, a través de la imagen y la representación realizadas en 1934 por Fernando Robles en su novela *La virgen de los cristeros*. Al constituir una obra que fue escrita cuando habían transcurrido cinco años del suceso, se tienen en cuenta para su análisis varios elementos importantes como las motivaciones que llevaron al novelista a tomar la complejidad de un hecho histórico entonces negado por la historia tradicional del país, y el hecho de haber representado a la mujer como protagonista de su novela en una época en la que aún no ocupaba socialmente un lugar de privilegio y protagonismo, a excepción del marco reducido del hogar. También se toman los disímiles criterios y valoraciones que han inspirado tanto la rebelión de los cristeros como la obra escrita por Fernando Robles.

Para la elección y el estudio de una de las novelas de tema cristero no se tuvo en cuenta la calidad literaria del texto leído; en particular se enfatizó en el tratamiento histórico del tema y en los datos o reflexiones que aporta, así como en las prácticas, las costumbres y la vida cotidiana de la sociedad mexicana. Un lugar especial lo ocuparon las mujeres en su relación social con los hombres con los que interactuaban, sobre todo la maestra Carmen, en medio de la complejidad de los años veinte del siglo XX. Aunque una opinión autorizada como la del historiador francés Jean

\* Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos. Dirección electrónica: omayda.naranjo@umcc.cu

Meyer, en su estudio *La cristiada*, haya asegurado que *La virgen de los cristeros* “es una ficción muy alejada de la historia” (1990:403), se pretende reconstruir a partir de sus páginas a este sujeto histórico de gran importancia, “rescatarlo y hurgar en su desempeño activo”, tomando la premisa que refiere Paul Veyne: “cada sociedad considera su discurso algo obvio. Es tarea del historiador restituir esta impresión, que vuelve la vida cotidiana secretamente aplastante en todas las épocas: esa banalidad o lo que es lo mismo, esa extrañeza que se ignora” (Ewal, 1986:7).

## CONTRAPUNTEO HISTORIA-LITERATURA: EL CASO DE LA NOVELA DE TEMA CRISTERO

En la década de los setenta del siglo XX, algunos académicos se referían a la crisis de la historia y a que su problema básico era la relación que se establecía entre el discurso narrativo y la representación histórica. En este sentido, el historiador estadounidense Hayden White planteaba: “esta relación se convirtió en un problema para la teoría histórica al comprender que la narrativa no es un recurso discursivo neutral que puede o no ser utilizado para representar los eventos como procesos, sino que supone escogencias ontológicas y epistemológicas con implicaciones políticas e ideológicas” (1987:ix).

En su libro titulado *Metahistoria*, consideraba que la historia, lejos de ser disciplina científica, era un género literario equivalente al cuento o la novela, y que no existían diferencias entre los discursos de la historiografía y la ficción. White cuestionaba la importancia de la disciplina de la historia y su objetividad frente a los hechos reales, las interpretaciones a partir de la intencionalidad, las narraciones y las explicaciones históricas a partir de la búsqueda de material documental sobre el tema.

Para la historia, tanto el giro lingüístico y su énfasis en el papel del lenguaje como constructor de realidades y significados, así como la textualidad, fueron determinantes y derivaron finalmente en un cambio metodológico. El historiador francés Paul Veyne, en su libro *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología* (1972), aseguraba que las fronteras entre la historia y la ficción eran por demás inciertas.

Por otra parte, ante el cuestionamiento del carácter científico de la disciplina de la historia en relación con otro tipo de discursos como la literatura, el historiador francés Roger Chartier aconsejaba estar vigilantes, y anotaba que el historiador tiene por tarea específica ofrecer un conocimiento apropiado y controlado de esta “población de muertos-personajes, mentalidades, precios”, que constituye su objeto (1998[1994]).

Una de las funciones del historiador es conocer y descifrar el pasado, así como ser el mediador entre el presente que vive y ese pasado que investiga. Siempre que el historiador sea consciente de que su trabajo tiene que tener una dimensión tanto ética como axiológica, será capaz de extraer de los géneros de la literatura una selección de imágenes acerca de las relaciones que se establecen en la sociedad. A partir del cuestionamiento y utilización de la literatura como fuente de trabajo y, a la vez, de fuentes alternativas de conocimiento, encontrará el testimonio vivo de una sociedad, la manifestación de unas creencias determinadas y de la mentalidad que el autor refleja, frente a los cuales toma partido, de un modo directo o a través de sus personajes.

Ante el evidente contrapunteo que se ha establecido entre historia y literatura, en la actualidad no hay duda de que esta última presenta una soltura interpretativa que es muy valiosa para el historiador. La relación entre ambas disciplinas como expresión de un proceso integrador del conocimiento es innegable. En las últimas décadas del siglo XX se comenzó a desandar un camino con el objetivo primordial de romper con las barreras existentes entre literatura e historia, lo cual se logró a partir del surgimiento de los estudios culturales.

Es indudable el hecho de que el creciente interés por la cultura y las mentalidades ha obligado a los historiadores a buscar nuevas fuentes, nuevos métodos que puedan introducirlos en una dimensión que les permita captar situaciones y personajes más propensos a dejar huellas. Tal vez por ello, en los estudios cubanos, “el valor de la literatura como documento histórico —cualquiera que sea su factura— se ha incrementado en los últimos años, por el empleo de nuevas técnicas de investigación en el campo historiográfico” (Portuondo, 2005:17).

Sobre este particular, el novelista cubano Alejo Carpentier acotaba que la función cabal de la novelística consistía en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético a los lectores para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas, modo de conocimiento que rebasaba, en muchas cosas, las intenciones de su autor. También es válido retomar el criterio del historiador francés Roger Chartier, quien en su libro *La historia o la lectura del tiempo* (2007) planteaba que hay una proximidad seductora pero peligrosa entre la historia como ejercicio del conocimiento y la ficción, sea literatura o mito.

A la literatura se le ha caracterizado tradicionalmente como una fuente poco confiable, carente de rigurosidad y objetividad al no tener como finalidad expedita una representación fidedigna del pasado; sin embargo, múltiples ejemplos

atestiguan las posibilidades que ofrece como testimonio histórico-cultural en su intento de reflejar el ambiente rural o urbano de un siglo, época o año específico, además de servir en algunos casos como memorias de las experiencias vividas por generaciones pretéritas.

En medio de la polémica que se ha sostenido por varias generaciones en cuanto a la utilización de la literatura como reflejo de la historia, se sugiere el estudio de una de las novelas de tema cristero. Este tipo de novela, que ha sido objeto de estudio de investigadores, historiadores y críticos, mexicanos y extranjeros, contiene una temática que todavía en el actual siglo XXI tiene la capacidad de inspirar a los novelistas, autores que para elaborar sus novelas acuden a las fuentes documentales, periodísticas u orales con el objetivo de agrupar una copiosa información que resulte atractiva en su escritura. Este propósito loable de cautivar favorablemente a los lectores con un tema histórico muy interesante es visto como la continuación de las obras que al inicio concibieron novelistas como David G. Ramírez (Jorge Gram), Luis Rivero del Val, José Guadalupe de Anda, Julio Monetti (Spectator), Fernando Robles, Jesús Goytortúa Santos y Elena Garro, entre otros.

Es necesario acotar una notable diferencia entre unos y otros; éstos últimos, que fueron los primeros en proponer la recreación del suceso histórico, reflejaron en sus novelas una visión autobiográfica o testimonial a partir de sus vivencias personales. Fueron autores que “construyeron” sus obras a partir de la secuencia de la historia que les tocó vivir en diferentes estados del país, de la que fueron testigos, y de la que cada uno se apropió de un subtema entre los disímiles que conformaron el suceso histórico desde 1926 hasta 1929. Sin embargo, aunque cada uno se interesó por mostrar aristas diferentes, a favor, en contra e incluso para mostrar su neutralidad ante el suceso, se puede aseverar que todas las novelas escritas hasta 1953 tuvieron un elemento en común: fueron capaces en cada caso de incorporar y representar a la mujer mexicana en su accidentado y trastocado acontecer. Sin duda, se erigieron como fuentes indispensables que enriquecieron la historiografía propia de este periodo convulso de la historia de México.

## UNA MIRADA A LA REBELIÓN CRISTERA (1926-1929): CRITERIOS, INTERPRETACIONES Y VALORACIONES

La primera rebelión de los cristeros, cuyo inicio puede enmarcarse en el segundo semestre de 1926, se extendió hasta junio de 1929, cuando el Estado, representado

entonces por el licenciado Emilio Portes Gil, pactó con la alta jerarquía eclesiástica católica. Fue un hecho sui géneris en la nación mexicana, en el que se involucraron, directa e indirectamente, hombres y mujeres, en menor número, niños. Extendida mayoritariamente por las regiones del centro-occidente del país, se caracterizó por la lucha armada violenta entre los que no acataron las disposiciones gubernamentales de hacer cumplir estrictamente los artículos 5, 7, 24, 123 y 130 ya preceptuados por la Constitución de 1917, frente a otros que, conocidos como agraristas deseosos de obtener un “pedazo” de tierra, o federales, tuvieron otro desempeño en los acontecimientos a favor de la postura que exteriorizaba el Estado revolucionario.

Aunque también hubo terratenientes y sacerdotes involucrados en las acciones militares, el grueso de los enfrentamientos tuvo como protagonista al hombre campesino o ranchero de las zonas rurales del país, el que, por una parte, mantenía una indisoluble dependencia al patrón y hacendado propietario de tierras y, por otra, también un estrecho vínculo emocional e ideológico con respecto de la hegemonía e influencia de la Iglesia católica, su prédica y mentalidad patriarcal.

Como movimiento de gran complejidad y heterogeneidad no debe desconocerse la presencia de mujeres de determinadas zonas del país, como los estados de Jalisco, Michoacán, Querétaro, Colima, Guanajuato, Durango, Zacatecas, que se movilizaron en oposición o a favor de la causa cristera, aunque también se constató la indiferencia o el desacuerdo ante lo que sucedía de otro grupo de mexicanos que no se involucraron con su acontecer, prefirieron estar al margen de lo que sucedía y manifestar de ese modo su neutralidad ante el mismo hecho.

El suceso histórico fue estudiado inicialmente por Alicia Olivera Sedano y Jean Meyer, historiadores que precisaban detalles de un tema “silenciado” tanto por el Gobierno como por la Iglesia católica. Con sus investigaciones a fines de los 60 e inicios de los 70 del siglo XX develaban que, lejos de ser un tema sencillo, por el contrario, merecía un acercamiento desde diferentes ángulos, variadas fuentes y contraposiciones, aunque siempre bajo el imperativo inviolable de reconocerlo en su específico contexto histórico. Debido a su indiscutible importancia ha recibido diferentes interpretaciones y valoraciones a partir de las décadas transcurridas; por ejemplo, ha sido denominado por la historiografía como una guerra o guerrilla de carácter contrarrevolucionario, con un punto de vista reaccionario por oponerse a los postulados que emanaban del Estado posrevolucionario, criterio expresado por la mexicana Alicia Olivera de Bonfill (1970:1-4) y Edgar Danés Rojas (2008:83). Los levantamientos que conformaron el hecho en el periodo 1926-1929 han sido vistos históricamente como el producto derivado de las deterioradas relaciones

entre la Iglesia católica mexicana y el Estado emanado de la Revolución a partir de 1917, pero también a estos análisis se ha añadido como poderoso antecedente la política que en materia religiosa llevó a cabo el presidente Benito Juárez en el siglo XIX, quien dictaminó medidas que afectaban de manera directa la condición privilegiada que la Iglesia católica mantenía en el país.

Por otra parte, ha sido considerado como un fenómeno religioso tomando como base la respuesta que dio el pueblo mexicano a las limitaciones y restricciones que impuso el Estado en materia religiosa. Si para José Fuentes Mares se estaba en presencia de un “conflicto religioso que exhibió de bulto que el Estado y la Iglesia eran poderosos” (1982:258), y para Pablo Serrano Álvarez, la cristiada tuvo como esencia la lucha por la libertad religiosa y el cambio social, para María del Carmen Millán la rebelión de los cristeros fue una “sangrienta lucha que se suscitó en tiempos del presidente Calles por cuestiones religiosas” (1967:XXV).

Para Andrés Antonio Fábregas Puig es insostenible la interpretación de Jean Meyer en su obra *La cristiada* relativa a concebir el movimiento cristero como una guerra religiosa en la que no interviene la Iglesia (1980:12). El general revolucionario Cristóbal Rodríguez ha avalado una tesis que expresa que la rebelión fue bendecida y estimulada por el episcopado mexicano, aunque Lorenzo Meyer exprese lo contrario a partir de un estudio donde aseguraba que “la llamada guerra cristera (1926-1929) tuvo un carácter fundamentalmente rural, aunque la dirección de la Liga Nacional de la Defensa de La Libertad religiosa fue urbana. Siguiendo las instrucciones del Vaticano, el episcopado mexicano nunca se pronunció abiertamente en apoyo de la vía armada, pero varios sacerdotes se incorporaron a ella como capellanes, o de plano como líderes” (Meyer, 2000:830).

El propio Fábregas Puig, en un estudio más reciente de 2003 en que “revisaba” de nuevo la guerra cristera, ha manifestado que fue un movimiento armado en el que, además de la reacción de la Iglesia católica en contra del anticlericalismo del Gobierno revolucionario y la lucha del poder entre ambas instituciones, se originó por la reacción regional o local contra el centralismo y el contexto agrario por el problema de la tierra, conflicto que se exteriorizó entre la colectivización de la tierra y el respeto a la propiedad privada de la misma tierra (2003:11). Al referirse a este último aspecto, Olivera de Bonfill refería como una hipótesis el hecho de que a las huestes campesinas no sólo les preocupaba el factor religioso, sino también el originado por la defectuosa, nula, aplicación de las cláusulas de la Constitución en materia agraria, y que su actitud rebelde implicaba una respuesta en contra de esa situación (1970:8).

En la historia mexicana, la rebelión también es considerada como una insurrección “enraizada en una serie de levantamientos rurales cuya consecuencia más crítica para la autoridad eclesiástica fue la de querer convertir a las iglesias en edificios públicos y a los sacerdotes en empleados civiles” (Jrade, 1994:65), o como una guerra en la que pelearon algunos sectores de campesinos y sus aliados en contra de un estado conformado por los grupos de poder emergentes de la Revolución que, en su afán de limitar el poder político de los grupos tradicionalistas católicos involucraron y se enfrentaron a una gran diversidad de actores y grupos sociales (Avitia, 2006).

La conformación y el desempeño del ejército cristero convidan a imaginar un cuerpo militar que fue forjándose a medida que transcurrían los meses durante los cuales se desarrolló la lucha. El general Joaquín Amaro, al referirse a los combates que libró contra el ejército cristero, anota que utilizaban básicamente la guerra de guerrillas y la movilidad constante. Aunque llegó a reclutar a miles de hombres, se presentaron al combate como hombres inexpertos, improvisados y en general carentes de provisiones. Este ejército, que contó a partir de 1927 con la conducción de Enrique Gorostieta y, tras su muerte, de Jesús Degollado Guízar, se enfrentó a uno que bajo el apelativo de federal se mostró más cohesionado y con mayores y mejores posibilidades no sólo de aprovisionamiento, sino de organización y conducción. Sin embargo, en cada uno de los bandos en pugna irreconciliable se materializó una similitud que consistió en la utilización desmedida de la defensa de una causa, expresada en la acentuada violencia y la crueldad, las muertes, los ahorcamientos y las violaciones.

Servando Ortoll recordaba lo difícil que le resultó al jefe cristero Degollado Guízar enfrentarse al Estado mexicano, que contaba con un ejército superior en número, tecnología y organización diferente al conformado por las huestes cristeras compuestas por hombres con una gama infinita de intereses rivales (2005:40). A partir de esta interpretación se está en presencia de otro elemento a la hora de valorar la rebelión: no sólo lucharon los cristeros contra los federales o agraristas y viceversa, sin que también dentro de estos tres grupos hubo rivalidades, desavenencias y confrontaciones en cuanto al motivo por el que luchaban. Mexicanos contra mexicanos que, en definitiva, muchas veces no sabían contra quién o quiénes luchaban, cuál era el móvil definitorio para ello, ¿la defensa de la Virgen de Guadalupe?, ¿el respeto y derecho a profesar la fe?, ¿la obtención de un pedazo de tierra?, ¿la apertura de las iglesias? Preguntas que derivaban en respuestas más complejas aún. Tal vez baste recordar lo que atesora la memoria colectiva, que ha dejado constancia de federales

que, al igual que los cristeros, llevaban bajo su camisa el escapulario. No se puede perder de vista en estas disímiles interpretaciones la preeminencia en México de la religión católica como credo mayoritario en los años 20 del siglo XX.

Dada la complejidad de su análisis, la rebelión de los cristeros tuvo causas muy diversas relacionadas con una situación inestable en el orden político-social. No se debe olvidar que el país se encontraba, a fines de los años 20, en un proceso de normalización luego de concluida la fase armada de la Revolución. A este importante elemento se suman otros, como la latente cuestión de la tierra en el predominante espacio rural, la polémica en torno a quien detentaba la propiedad y la postura de los que la trabajaban; la influencia ideológica siempre creciente de la Iglesia católica y las disposiciones e imposiciones del Estado que la regularon a partir de 1926; la actitud de la jerarquía católica mexicana ante las reglamentaciones oficiales que se pusieron en práctica. Las medidas drásticas dictadas por el presidente Plutarco Elías Calles desencadenaron finalmente una confrontación inusitada en la que combatieron con extrema crueldad tanto los católicos cristeros como los católicos federales y agraristas. Trágico suceso que bajo la égida de la conformación de un Estado revolucionario laico desencadenó odios y carencias, éxodos y rencores, devastación y miserias. En ese contexto social, las mujeres, en relación indisoluble con los hombres, estuvieron presentes asumiendo y desempeñando diferentes roles, en unos casos aparentemente pasivos, en otros con una considerable proyección activa.

## LA MUJER MEXICANA DE INICIOS DEL SIGLO XX: UNA MIRADA NECESARIA

En la historia de México, la representación y la actuación de la mujer del siglo XX han sido presentadas por la historiografía como un estudio sumamente complejo. Si bien en las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI han sido testigos de un acercamiento mayor al estudio y significación de las familias y las mujeres del periodo colonial y de inicios del siglo XX, se ha detectado y constatado que aún quedan importantes espacios por tratar sobre el papel de la mujer y su importante actuación desde diferentes escenarios donde se ha desenvuelto, sea como empleada pública en oficinas, talleres y comercios, o ejerciendo determinada profesión.

Diversos estudios que han revelado los pormenores de la sociedad mexicana han considerado mayoritariamente a la mujer de inicios del siglo XX como la ama de casa, “la reina del hogar”, siempre imprescindible en la conducción y educación de

sus hijos y en la comprensión e incondicionalidad a su esposo dentro del recinto familiar. Además de la prevaleciente concepción patriarcal; en otros casos ha sido vista sólo como elemento de apoyo a una causa determinada o el proyecto social que defendía.

La reiterada carencia de estudios históricos que la hayan analizado en su desempeño como activo sujeto social de los diferentes periodos de la historia mexicana se debe en parte a la representación de los hombres como genuinos hacedores y relatores de la historia, sin tener en cuenta un componente decisivo en la sociedad como es la mujer, cuyo poder ha sido generalmente “minimizado y hasta ignorado debido a la fuerza de los estereotipos sexuales” (Chávez, 1998:310-311). Hurgar en la mujer, indagar en su trayectoria, su condición social, su desempeño o simplemente en su existencia en determinado espacio geográfico trae a colación el intento de dar un giro reivindicatorio a su persistente invisibilidad en los documentos o en las memorias escritas por los hombres de la época en cuestión.

En 2002, Luis Gachuz Meza, al estudiar la participación de las mujeres en el suceso armado, reafirmaba que la rebelión (1926-1929) era quizá uno de los más oscuros e inexplorados periodos de la historia mexicana, y en éste el desempeño que tuvieron las mujeres, mientras que María Alicia Puente Lutteroh, en la introducción de su libro *Movimiento cristero. Una pluralidad desconocida*, advertía que debía tenerse en cuenta el papel de la mujer cristera en los acontecimientos porque “hay hilos que llegan a mujeres de todas las condiciones sociales, quienes con diferente intensidad en su forma de hacerse presentes en la lucha, defendían la libertad de expresar su fe que para ellas era un valor fundamental en su vida y por tanto en la sociedad” (2002:7).

El antecedente más inmediato de las mujeres cristeras fueron las mujeres que participaron en la Revolución de 1910, conocidas como soldaderas o Adelitas. La mujer que se involucró en la rebelión cristera, como continuadora de su predecesora, desempeñó un papel activo, aunque no haya sido reconocido en la magnitud que merece. Si las soldaderas habían acompañado incondicionalmente a sus “Juanes” con el objetivo de servirles de cocineras, en la elaboración de tortillas, pasteles y galletas, o como amantes y colaboradoras en las acciones que se libraron para derrocar a la dictadura de Porfirio Díaz Morí, las denominadas cristeras en las diferentes regiones del centro-occidente mexicano habían reflejado una fuerza que no se circunscribió a las funciones de recolectoras, acompañantes o cocineras. Estas últimas participaron como activas contrabandistas: pasaron armas y municiones clandestinamente por diferentes medios, entre ellos dentro de su propio cuerpo.

Otras fueron maestras, enfermeras o correos que trasladaron información de unas regiones a otras. En las acciones, dígame el boicot contra el gobierno decretado por la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa (LNDLR) o en la defensa a ultranza de la religión católica ancestral, la mujer mexicana desplegó una actividad importante como colaboradora, incitadora o auxiliadora de los que combatían.

Una de las áreas más importantes en la que colaboró activamente la mujer mexicana fue la educación, en el zona citadina o en la rural. La segunda década del siglo XX se había caracterizado por el acceso de la mujer mexicana de origen humilde y provinciano a desempeñarse como maestra de las escuelas rurales emprendiendo una cruzada a favor de la civilización. Aunque en los años posteriores “la educación siguió estando abierta a la participación de las mujeres a todo lo largo del periodo posrevolucionario, llegando a convertirse en uno de los principales terrenos para el ejercicio del poder de la mujer y en un organismo de la esfera pública” (Levinson, 2003:74), se constata un alto índice de analfabetismo de hombres y mujeres en este periodo.

Asimismo, se encontraban maestras cuyo desempeño consistió en educar dentro de las haciendas rurales a los niños y niñas que pertenecían a éstas, además de incorporar a los de las zonas aledañas. En el propio ejercicio de la profesión había una diferencia: mientras los maestros y las maestras que respondían al proyecto del Estado alertaban a sus educandos de lo pernicioso que resultaba la labor del clero católico, las maestras de las haciendas rurales fomentaban en los niños el amor a la religión católica, su defensa e incondicionalidad como baluarte de la identidad mexicana. Ambos proyectos ocurrieron paralelamente cuando la nación se debatía en la lucha armada de los cristeros.

Un balance historiográfico revela que, aun cuando en la actualidad se han realizado artículos, reseñas e investigaciones sobre la mujer desde diferentes ámbitos, sea social o político, se ha tendido a no incluir su papel en la complejidad que caracterizó a la primera rebelión de los cristeros. A diferencia de la historiografía, la literatura, en particular la novela de tema cristero, sí estuvo interesada en reflejar la representación e imagen femenina. En tal sentido, hubo novelas que colaboraron en la comprensión de los modos en que se crea y recrea la idea de nación, a partir de la inclusión de la mujer cristera. Es importante el “rescate de la imagen” de un grupo tradicionalmente preterido en los relatos de la nación: la mujer, incorporada como refuerzo cultural decisivo en el periodo 1926-1929.

El estudio de la participación de la mujer no se realiza tomando en cuenta sólo su desempeño, sino también como centro en su relación con el medio social

y con los hombres con los cuales interactuó. Una construcción social, histórica y cultural que no reduzca su importancia a su identidad biológica, lo doméstico y la maternidad, sino que observe su papel relevante en los sucesos históricos en la nación mexicana. Un estudio que tiene como prioridad “devolver la dimensión histórica a este grupo específico pero diverso, sacándolo de la eternidad de una supuesta naturaleza lindante con la biología” (Tuñón, 2001:10).

Ante la historia tradicional que le negó su papel protagónico es necesario el conocimiento y tratamiento que se dio a la mujer de parte de los literatos que se inspiraron en su desempeño social. Entre las múltiples labores de la mujer cristera durante la rebelión, existen algunas que la literatura, en tanto reconstrucción de ambientes, mentalidades y personajes de la cotidianidad, ofrece. Para ello se hace necesaria “la aplicación de la perspectiva de género al análisis de las distintas formas literarias para paliar las carencias que el tradicional tratamiento del elemento femenino presenta para una comprensión global de los textos [...] la importancia de la mujer posee una importancia fundamental [...] en lo que a contexto sociocultural se refiere” (Calero y Alfaro, 2005:137).

Bajo este enfoque de género merece comentarse y estudiarse la imagen y representación femenina en la novela *La virgen de los cristeros*, a partir de la carga subjetiva que le designó su autor, en un intento de reflejar lo que la historia omitió a partir de una de sus aristas: la colaboración de una maestra rural que con su actuación directa apoyó incondicionalmente la causa de los cristeros católicos. La maestra Carmen, de *La virgen de los cristeros*, es fiel ejemplo de esta actitud. ¿Cómo representó el novelista Fernando Robles su movilidad social e influencia política en la rebelión durante el periodo 1926- 1929?

### *LA VIRGEN DE LOS CRISTEROS*, DE FERNANDO ROBLES, SU REPRESENTACIÓN FEMENINA

No cabe duda de que la novela de Robles (1982) presenta un asunto de carácter histórico porque está basada en la primera rebelión de los cristeros. Un marco conformado en el periodo “1926-1929, cuando fieles y sacerdotes empuñaron las armas [...] la lucha entre la fe fanática y el raciocinio en un país donde la religión devino como elemento ideológico de la conquista” (Rufinelli, 1977:63).

En un escenario específico que se define desde el título de la novela, la trama de Robles se sintetiza de la siguiente manera: en la hacienda del Nopal, donde viven don

Pedro y su hijo Carlos, quien ha llegado de estudiar en Europa, los peones y caporales del lugar se oponen a los agraristas que se disponen a ocupar las tierras, mientras que, paralelamente, la maestra Carmen se convierte en promotora e instigadora de la lucha armada que libran los grupos cristeros contra las fuerzas del gobierno. Esta maestra deviene finalmente en la virgen de los cristeros y la figura simbólica de los sublevados cuando es asesinada en un tren de pasajeros atacado por los grupos cristeros. La decepción ante este hecho invade al joven Carlos y decide partir al exilio.

Visto de esta manera, el lector podría imaginar que la mujer es sólo el pretexto perfecto para relatar los pormenores que suceden por el polémico tema de la tierra y las ventajas o desventajas del agrarismo; sin embargo, el novelista fue más lejos en sus pretensiones, porque le confirió importancia de primer orden a Carmen, mujer a través de la cual se tejen los acontecimientos de los cristeros y la defensa de la religión católica. Al relatar su “historia” estableció su intención de contrastar la belleza y fineza de una maestra rural con la tragedia de un conflicto armado que tuvo consecuencias nefastas para la nación mexicana, tal vez por ello es el único personaje que Robles caracteriza físicamente, y lo hace de la siguiente manera:

[...] era más bien alta que baja, de silueta como las que aparecen en las páginas dedicadas a los deportes femeninos en las revistas ilustradas. Toda su figurilla antojábase maciza y ágil [...] Su traje era de percal, sencillísimo, pero de un corte tan vistoso y lo llevaba con tanta gracia que parecía la imagen de una nueva mujer en el paisaje mexicano. La cabellera castaña [...] rostro blanco, ligeramente pálido y oval [...] y los labios, suaves y ligeramente carnosos [...] de dientes diminutos y perfectos (1982:17).

Como maestra rural de educación primaria, Carmen consideraba que al gobierno vigente liderado por el general mexicano Plutarco Elías Calles le faltaba la moral al fomentar la persecución religiosa y cometer toda clase de atropellos y vejaciones contra los sacerdotes y los católicos. En recuerdo y homenaje a su padre, exmaderista asesinado por los hombres del expresidente Victoriano Huerta, manifestaba su odio hacia la falsedad de los gobiernos y sus gobernantes. Por ello se había afiliado a la causa de los cristeros y le brindaba su ayuda en todo momento, para ella su padre: “de estar vivo, no hubiera aprobado la persecución religiosa que venía a poner una nueva barrera de odio entre los mexicanos. México necesitaba salvarse y deshacerse de los hombres que ahogando la revolución tiranizaban al pueblo. Si los católicos traían el factor moral que era necesario para la reconstrucción de la patria, había que estar con ellos” (1982:125).

La colaboración de Carmen con el Comité de la Revolución Libertadora que apoyaba a los sublevados cristeros era secreta. En la hacienda se había conocido que, en los últimos combates, las tropas cristeras habían tenido muchos heridos y por ello debían ayudar enviándoles vendas y armas. Además, junto a cinco jóvenes católicas de lugares cercanos, había confeccionado blusas y pantalones con urgencia para las fuerzas rebeldes que carecían de ellos. La filiación a una causa que consideraban muy justa las había llevado a organizar importantes envíos de provisiones y avituallamiento para los diferentes grupos que integraban estas fuerzas con la ayuda de un emisario, refuerzo que se enviaba en unión a “los pantalones azules de mezclilla y camisas de manta que han sido enviados desde León para los que combaten en la sierra” (1982:23).

Las labores manuales, unidas a la utilización de la máquina de coser, simbolizaban la paciencia, eficiencia y elaboración hacendosa de las manos femeninas mexicanas en una época en la que en el espacio rural se elaboraban las prendas a mano, a pesar de la todavía incipiente propuesta de industrialización que desarrollaría el país. Robles presenta a estas mujeres como las valiosas colaboradoras que reforzaban con su trabajo otras actividades, tal es el caso de los correos que enviaban en claves y ocultos, o de la ayuda que brindaron en lo relativo al nombramiento de Felipe, uno de los rancheros de la hacienda del Nopal, quien se alistaba a las filas cristeras de la región porque se le había considerado como el líder que le faltaba a la región mexicana del Bajío. De las manos de un agente de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM) recibía Felipe su importante designación, y de parte de las jóvenes miembros de las Brigadas Femeninas Santa Juana de Arco, “una bandera de seda con los colores nacionales, pero que lucía en el centro blanco un Sagrado Corazón y circundado de una corona de espinas bordado con hilo de oro, con la leyenda Corazón de Jesús, tú reinarás, también bordada [...] Con ella le comunicaban a Felipe la lista de las haciendas amigas, neutrales, dudosas y francamente hostiles” (1982:144).

Consciente Felipe de la causa que los animaba, se manifestaba asimismo consciente de la necesidad de su jefatura para las llanuras y los cerros contra el gobierno revolucionario que impedía con sus acciones tener el derecho de profesar la religión católica. En la lucha por mejorar las condiciones de vida de los peones y restablecer la normalidad de los cultos del país, en materia religiosa se mostraba orgulloso al ser elegido como cabecilla de las acciones combativas, y planteaba que en la lucha que se estaba librando, las “valientes mujeres” lo tenían todo muy bien arreglado. Se mostraba asombrado cuando comentaba a los peones que varias jóvenes habían

llegado de la capital del estado a traer el parque y le sorprendía que “Ellas mismas [*sic*] me trujieron el parque [...] en el cerro, mientras sus acompañantes se echaban sus tragos, ellas se fueron apartando y de debajo de los vestidos fueron soltando los cartuchos nuevecitos [...] además con unos arrieros me han estado mandando las pistolas metidas en unos botes de manteca y ya llegaron también las carabinas que tenemos escondidas entre los yerbales del cerro” (1982:137).

Si Robles insiste en la laboriosidad de las mujeres que constantemente trasladaban en sus cuerpos el avituallamiento para los que permanecían en los campamentos cristeros, contrapone la actitud y apacibilidad de don Pedro, el dueño de la hacienda del Nopal, quien amante de lo auténticamente mexicano frente a la música norteamericana que se escuchaba en 1927, “alaba nuestra música ranchera, es tan nuestra, expresa tan bien nuestra vida semibárbara” (1982:51).

La visita y luego permanencia de Carmen en la hacienda del Nopal es uno de los pretextos para comunicarse secretamente con los sacerdotes, para relacionarse con los hombres que bajo un nombre supuesto al recorrer los campos se ocultan del gobierno (1982:63), pero además es un pretexto de parte del autor de la novela para mostrar que pese a las restricciones impuestas por el gobierno en materia religiosa se rezaba en la capilla de la hacienda, se realizaban misas clandestinas y se mostraban en las paredes de las habitaciones las imágenes propias del catolicismo, cuando en una de sus habitaciones aparecía colocada la imagen de la Virgen de los Remedios (1982:48).

Durante la cristiada [...] las prácticas religiosas (misas, bodas, bautizos, novenas) dejaron de efectuarse públicamente porque los templos fueron cerrados. Pero las mujeres no dejaron que se olvidaran sus creencias, por lo que muchos de sus rituales seguían llevándose a cabo de manera clandestina en algunos lugares adonde llegaban los sacerdotes en las noches a realizar los servicios religiosos (Juárez, 2006:44).

Aunque el gobierno había prohibido las imágenes públicas de los santos del catolicismo, como bien lo reiteraba el periódico político *El Yunque* (1926:1), en la práctica fue un precepto no respetado por las haciendas alejadas de las ciudades donde se practicó el culto clandestinamente por los hombres, mujeres y niños del lugar, y de esa manera lo reflejó la novela. La significación de las imágenes del santoral católico en más de una ocasión habían suscitado polémicas de parte de los estudiantes de diferentes niveles de enseñanza. Ante la aplicación de la medida, los directores de los planteles religiosos habían acudido al secretario de Instrucción Pública, el doctor José Manuel Puig Causaranc, con el objetivo de que intercediera

ante esta nueva restricción. El permiso solicitado les había sido negado y por ello los salones de estudio de la república, bajo los preceptos de la ley, quedarían sin el tradicional culto a las imágenes del cristianismo.<sup>1</sup>

En uno de los diálogos de la novela, el joven hacendado Carlos considera que en el fondo el gobierno está sinceramente inspirado en los ideales de una revolución realmente renovadora, sólo que los dirigentes del gobierno no estaban preparados para la obra que emprendían en materia educacional. Ante tal criterio que insistía en la inexperiencia de un gobierno que debía afrontar con efectividad la materia educativa, Carmen consideraba, por el contrario, que al gobierno mexicano en el poder le faltaba la moral y el catolicismo, porque durante la persecución religiosa los sacerdotes son cazados como perros rabiosos y los católicos sufren atropellos y vejaciones (Robles, 1982:72).

Robles, a través de Carmen, reafirma su crítica acerca de la actitud de los padres y el gobierno en relación con la asistencia a las escuelas rurales de las niñas y niños de diferentes edades. Si bien en aquellos años “se crearon escuelas técnicas y agropecuarias para hombres, mujeres y niños, en las que se fabricaba el material escolar, se perfeccionaban las artesanías y se enseñaba agricultura y alimentación animal” (Pozas, 1983:52), no fue suficiente para desarrollarla y perfeccionarla en las áreas rurales del país. Según aseveraba la maestra rural de la novela:

Ni sus padres ni el gobierno se preocupan porque aprendan [...] se llama a los padres y no hacen caso, se advierte a las autoridades del distrito y tampoco atienden [...] en verdad lo único que les interesa es que exista la escuela, para contarla en la estadística y poder anunciar pomposamente: Tenemos miles de escuelas rurales!, pero la instrucción, el que en realidad se eduquen los niños del campo, los tiene sin cuidado [...] aquí en nuestro país todo es una comedia más o menos bien representada (Robles, 1982:71).

La tan expresada idea de la preocupación estatal por crear una educación rural que expresara los valores de la revolución se enfrentaba constantemente a la educación

<sup>1</sup> La protesta de la Confederación Nacional de Estudiantes Católicos se suscitó en noviembre de 1926. En ella alegaban que tal determinación, además de ser una intromisión de parte de las autoridades, atentaba contra los principios básicos de la libertad, oponiéndose a la pedagogía cristiana y ofendiendo la cultura y la moralidad. “Incesantemente repite la Secretaría de Educación Pública que el problema máximo de Méjico es el educativo... por tanto es antipatriótica la labor de esa misma Secretaría en contra de las escuelas particulares, especialmente católicas [...] El secretario de Educación da, para explicar semejante decisión, una razón que es a la verdad, fútil pretexto. Dice que el crucifijo es el lábaro de cierta rebeldía. Un Cristo no puede ser símbolo de rebeldía, puesto que lo es de paz y de redención [...] además en un pueblo consciente, no se suprime la inconformidad... suprimiendo símbolos y emblemas” (véase *La controversia. Periódico Independiente* [México]. 1926:1).

impartida por los católicos. El novelista Fernando Robles expresaba su pesimismo en torno a la efectividad de los valores educativos que se proponía el gobierno de Calles como una de las vías para la reconstrucción del país.

Los niños y niñas que asistían a la pequeña escuela ubicada en la hacienda del Nopal eran los hijos de los peones que no se decidían a tomar partido en la rebelión cristera, salvo pocas excepciones. Robles hizo énfasis en la imparcialidad de algunos peones, igualmente católicos, que no mostraban la más mínima disposición de colaborar con la causa de los cristeros. Ante los que consideraban la defensa de la religión católica como el único camino, se levantaban estos peones cuya preocupación sólo consistía en velar celosamente por que los dejaran sembrar tranquilos. Robles expresaba que la peonada no tomaba partido por nadie porque para ellos, “mande quen [*sic*] mande, todos han de robar lo mismo [...] Claro que ellos hubieran querido que les abrieran los templos de las ciudades y sobre todo tener su misa muy temprano, todos los domingos, en la hacienda para irse ya arreglados al pueblo [...] la suerte de los padrecitos les afligía, pero no los enternece al punto de arriesgar la vida y abandonar sus huertas” (1982:91).

Carmen les reprochaba a los hombres que no se mostraban partidarios de defender la causa de los católicos cristeros, el poco ánimo de auxiliar a los que habían ido a la guerra. Una visión del descontento campesino que mostraron algunos por la repartición de tierras fue sugerido por el novelista. Robles, como escritor, no quiso dejar de expresar el descontento y decepción ante lo que emprendía la revolución en materia agraria, pero eso partía de su propia existencia como hijo de un hacendado de Guanajuato, propietario de unas tierras que fueron objeto de la repartición que se comenzó a realizar en la nación en los años 20 del siglo XX. Sobre el tema de la tierra y lo que arrastró a su paso como perspectiva y posibilidades para los agraristas en detrimento de los peones que desde antaño laboraban en las haciendas, Robles ofrecía su visión y su versión a través de los diálogos.

Sobre todo mediante la maestra Carmen, el novelista buscó incidir en la psicología social del México posrevolucionario. La imagen de la mujer cristiana fue representada por Robles como la legítima reivindicadora de los valores refrendados por la Constitución de 1917, y las palabras de la maestra dejaban un sedimento de amargura y desesperanza ante uno de los problemas cruciales en el país, aún no resuelto a fines de los años 20, como fue la educación de los niños en los cuatro grados de la enseñanza elemental obligatoria.

La preparación y cultura que imprime Robles a la maestra Carmen contrasta sobremedida con las de otras mujeres que desempeñaban las tareas “propias de su

sexo”, las que iban en grupos al río a bañarse, “con sus papas a cuestras o metidas en costales atravesados en el lomo de los borricos [...] aquellas carnes campesinas olorosas a río [...] y las muchachas ruborizadas, que escondían la cara bajo los rebozos haciendo reír a las más viejas” (1982:76).

La revolución, luego de su fase armada, había conducido a “la creatividad y la autorrealización de cientos de mujeres mexicanas, de origen humilde y provinciano que se convirtieron en maestras de escuelas rurales” (Levinson, 2003:74). Sin embargo, con la maestra de *La virgen de los cristeros* se develó un sentimiento de nostalgia por la despreocupación estatal y familiar que aún persistía durante el gobierno de Calles, un terreno por demás sensible como la educación. Transcurrían los años en que asistían a la escuela en México la mitad de los niños en edad escolar (González Navarro, 2001:538-539), aun cuando la gestión de José Vasconcelos, bajo la presidencia del general Álvaro Obregón, había pretendido extender la educación a las áreas rurales, bajo el proyecto político de un país regido por la ideología liberal, conducido por un estado laico, con una educación laica orientada hacia la ciencia y con una sociedad abierta a todos los cultos (Fábregas, 2003:14).

Carmen fue presentada por el novelista como la defensora de los católicos cristeros. Resultó ser la protagonista femenina a través de la cual se entregó al lector una visión neutral del tema de la rebelión de los cristeros. En un contrapunteo evidente entre la necesidad de la tierra, religión y educación, Robles no desaprovecha la posibilidad de dejar constancia de su neutralidad ante el suceso histórico cuando a través de uno de los diálogos aseveraba que para el hacendado Carlos la persecución a los católicos es simplemente salvaje, pero prefiere vivir bajo la tiranía de bandidos con pantalón (en referencia al gobierno) que bajo los bandidos con sotanas (Robles, 1982:58).

La imparcialidad de la propuesta de Robles es singular y fue cuidadoso en el tratamiento del tema histórico. Aunque no puede considerarse un cristero a pesar de haberse enrolado en la rebelión por un breve tiempo, logró caracterizar críticamente tanto a cristeros como a federales con un realismo que en ocasiones se devela cruel, en otras, ilógico e idílico en las relaciones patrones y peones, como lo sugiere Manuel Pedro González en su estudio titulado *Trayectoria de la novela en México* (1951). Luis Ramón Bustos ha afirmado que “la novela nos pinta un panorama descarnado del fracaso de la revolución y describe con desgarrada objetividad las atrocidades de ambos bandos” (s. f.), apreciación compartida por Antonio Avitia Hernández (2006), quien la incluyó como una de las novelas neutrales, junto con *San Gabriel de Valdivias*, de Mariano Azuela; *Pensativa*, de Jesús

Goytortúa Santos, y *José Trigo*, de Fernando del Paso. Estos criterios difieren de los que décadas anteriores habían sustentado Luis Arturo Castellanos, en 1968, y Alicia Olivera de Bonfill, en 1970; mientras Castellanos la incorporaba entre las que pertenecían a la novela de la revolución mexicana, sin tener en cuenta su posible neutralidad, Olivera de Bonfill la incluía entre las que hablaban a favor de la causa cristera (Olivera, 1970:106).

Para Sara Sefchovich (1987), la novela relata el valor y entrega de los cristeros. Agustín Vaca, en su estudio *Los silencios de la historia: Las cristeras* (1998), en el que la obra de Robles, junto a *Héctor*, de Jorge Gram, y *Pensativa*, de Jesús Goytortúa Santos, es estudiada minuciosamente y revalorada como una de las novelas que aluden a ambas facciones con crudeza, pero en la cual “la presencia femenina invade todos los ámbitos narrativos” (Vaca, 1998:98).

Al igual que la Consuelo de Jorge Gram en su novela *Héctor*, Carmen representó a la mujer de clase media e instruida. A pesar de respetar la doctrina católica que estipulaba la subordinación de la mujer al hombre, ambas emergen como católicas, dotadas de criterio independiente al masculino. La diferencia entre ambas radicaba en que la maestra rural de Robles fue capaz de formar a las generaciones jóvenes e insistir en la necesidad de saber leer, escribir y conocer de la historia patria para de este modo defender lo nacional con la justeza debida. A la condición de mujer católica y abanderada de su defensa se le sumaría ahora otra categoría: mujer-maestra.

No se representó a Carmen como la encargada de recargar cartuchos, limpiar y manejar las armas o llevarlas escondidas bajo sus vestidos o pantalones, como lo hicieron las colaboradoras y brigadistas que en el periodo 1926-1929 desarrollaron labores excepcionales, como Marta Torres, la brigadista que nos develó la novela *Los cristeros*, de José Guadalupe de Anda, aunque tanto una en Jalisco (Marta) como la otra en Guanajuato (Carmen) fueron brigadistas de las Bi-Bi que desempeñaron diferentes roles a partir de las tareas encomendadas. Tampoco se destacó Carmen en calidad de líder con excepcionales aptitudes para ello, ni tuvo que vestirse como hombre para conducirlos en los combates, como la *Pensativa* de Jesús Goytortúa Santos, en la novela del mismo nombre.

Carmen es la mujer virgen capaz de imponer sus criterios y relacionarse con las mujeres y hombres cristeros. Su identidad ideológica y social no sufre el sojuzgamiento masculino; por el contrario, reacciona vigorosamente y se rebela ante el conservadurismo hispanista subyacente en Carlos, con quien vive un idilio. Envueltos en una relación romántica, Robles vuelve a sugerir una contradicción; en este caso, mientras la proyección inicial del joven frente al gobierno de Calles

es de dudas y reservas, sin considerar inicialmente la posibilidad de arremeter contra él, en el caso de la maestra sí se encuentra dispuesta a colaborar con la causa armada de los cristeros, sin anular o minimizar los intereses femeninos. Virtuosa, bondadosa y abnegada como la Virgen de Guadalupe, reafirma ante los alumnos que la defensa de la religión católica era la base y el origen de la educación de México (Arredondo, 2003:7).

Robles presentó la obra de la maestra católica cristera como una alternativa al modelo educacional propugnado por el gobierno de Calles. La convirtió en una imagen narrativa que buscaba respaldar el ideal católico en la sociedad mexicana, porque dentro de ella devenían como continuadoras de la labor educativa materna en un país donde el Estado, desde hacía más de 100 años, había asumido la educación con carácter oficial y público.

Como fuente de gran importancia, *La virgen de los cristeros* aportó una novedosa perspectiva al análisis histórico del conflicto, mostró aristas del espacio rural y, desde una posición política, fue capaz de cuestionar y criticar la política educacional que se desarrollaba en México en la posrevolución, criterio avalado por el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, quien aseveraba que la novela de Robles estaba “bien escrita, su objetivo es político” (1968:441).

La maestra Carmen, a diferencia de las mujeres que en la historia tradicional se encontraban marginadas, adquiere por el novelista una personalidad y una profesión definidas y reconocidas en el espacio público rural. Con su reiterada insistencia sobre la necesidad del conocimiento, la utilización correcta del lenguaje y la instrucción, representaba a la mujer de clase media, instruida, capaz de formar con dedicación a las generaciones más jóvenes. No fue la madre abnegada, la esposa fiel, o la buena hija circunscrita a la familia o al ámbito privado del hogar, no tuvo esta intencionalidad de parte de su autor, sino que fue la mujer concedora, tanto de las materias históricas de su país como de las artes, quien al ofrecer clases de piano y guitarra a sus matriculados se constataba su esfuerzo en educar y formar a las niñas y niños de la hacienda. Las clases de música fue otro de los pretextos que utilizaba para sus reuniones con los emisarios que llegaban con peticiones e informaciones desde otras regiones, hombres que aparentaban el deseo de escuchar los ensayos musicales de los alumnos y marchaban luego con sus objetivos cumplidos, a veces llevando consigo mensajes escritos con zumo de limón, difíciles de descifrar en caso de ser descubiertos por las fuerzas del gobierno federal.

La imagen profesional e instruida de la maestra fue aportada a partir de la experiencia personal de su autor. Robles, quien había desandado por Estados Unidos,

Inglaterra, Italia, África, Francia y España, poseía una gran cultura. Era, al decir de Marcelino Domingo, un devoto de la lectura y el conocimiento, “un amante de Méjico, conocedor de las costumbres y los hombres de Méjico [...] Méjico es una cantera de sugerencias espirituales para quien sepa servirse de ella. El campo, con la tragedia de sus hogares en esclavitud; el indígena [...], el trastorno religioso producido en la conciencia por la pugna entre dos creencias que más que dos líneas morales son el pugilato entre dos fanatismos” (Domingo, 1926:4).

Aurora Maura Ocampo de Gómez planteó que “todos los libros de Fernando Robles persiguen una intención, retratan una realidad. Son todos históricos, en donde se puede conocer nuestra evolución y revolución. Son, en realidad, documento, artículo de fondo, crónica, reportaje” (1965:249). Lo cierto es que cuando la cultura oficial pretendió borrar de los mexicanos su historia tradicional, los acontecimientos dramáticos y violentos que muchos habían experimentado personalmente en la primera rebelión de los cristeros acontecida en el periodo 1926-1929, Robles revalora el suceso como motivo principal en su novela, sin dejar de utilizar a fondo el controvertido tema de la tierra, su reparto y el sistema productivo de las haciendas. Al igual que otros novelistas de tema cristero que escribieron antes y después de los años treinta del siglo XX, Robles fue consciente de la importancia de un tema que todavía es considerado tabú por algunos, y sujeto a variadas interpretaciones de otros, que no podía borrarse de un día para otro, ni de una generación a otra; era necesario dejar constancia escrita de su impronta, como también lo hicieron el testimonio, el cuento, las memorias, el corrido.

Fue Robles de “los ídolos de los letrados” que vivieron en la primera mitad del siglo XX, al decir de Luis González y González (2004:26); el autor de *La virgen de los cristeros* realizó una versión personalísima de lo que vio, vivió y quiso reflejar. Si bien su obra propone perspectivas diferentes que posibilitan su análisis desde diferentes ópticas, develó su perspectiva del hecho, demostrando muchos rasgos autobiográficos, además de su ingeniosidad e inteligencia como novelista.

Fue, sin dudas, un testimonio devenido en “prisma”, un texto literario que funge como motivo de reflexión para los lectores de México y del mundo. No fue propiamente historia porque no era su objetivo, sino su contribución valiosa como escritor y literato en una novela que, no exenta de innumerables elementos de ficción, fue capaz de tomar la historia de su país natal, para incidir en la mentalidad e imaginario social de la nación mexicana. Todo ello a partir de la representación e imagen de la mujer católica cristera, como el hilo conductor de una historia convulsa, heterogénea y todavía polémica a la luz de la contemporaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, María Adelina (coord.) (2003). *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*. México: UPN / Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio (2006). “Las cristiadas noveladas”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Humanidades, con especialidad en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana.
- BUSTOS, Luis Ramón (s. f.). “Novelas de la Cristiada. Ni tan santos ni tan demonios” [en línea]. *etcéter@Política y Cultura en Línea. Ensayos*. Disponible en: <http://www.etcetera.com.mx/2000/396/lrb396.html> [consultado: 2011, nov. 3].
- CALERO SECALL, Inés, y Alfaro Bech, Virginia (coords.) (2005). *Las hijas de Pandora: Historia, tradición y simbología*. Málaga: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- CHARTIER, Roger (1998 [1994]). “L’Histoire entre récit et connaissance”. Trad. Renán Silva. En: *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétudes*. París: Éditions Albin Michel.
- CHÁVEZ TORRES, Martha (1998). *Mujeres de rancho, de metate y de corral*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- DANÉS ROJAS, Edgar (2008). *Noticias del edén. La Iglesia católica y la Constitución mexicana*. México: Miguel Ángel Porrúa / Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- DOMINGO, Marcelino (1926). “Fernando Robles”. *El País*, año I, t. I, núm. 9, domingo 4 de abril.
- EL YUNQUE. PERIÓDICO POLÍTICO* [MÉXICO], 1926, octubre 29, año I, núm. 9.
- EWALD, Francois (1986). “Una nueva etapa de la nueva historia: Entre lo privado y lo público. Entrevista a Paul Veyne”. *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 14, julio-septiembre.
- FÁBREGAS PUIG, Andrés (2003). “La guerra cristera a revisión. Una mirada desde la antropología histórica y política”. *Vetas. Revista de El Colegio de San Luis*, año V, núm.13.
- FUENTES MARES, José (1982). *Biografía de una nación. De Cortés a López Portillo*. México: Océano.
- GACHUZ MEZA, Luis (s. f.). “Women, Freedom and God: The Cristero Rebellion and the Work of Women in Small Towns of Los Altos” [en línea]. Disponible en: [www.mcnair.berkeley.edu/2006journal](http://www.mcnair.berkeley.edu/2006journal) [consultado: 2011, nov. 8].

- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (2004). “La historia como novela verídica”. En: Hernández López, Conrado (coord.). *Historia y novela histórica*. Zamora de Hidalgo: El Colegio de Michoacán.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés (2001). *Cristeros y agraristas en Jalisco*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro (1951). *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas.
- JRADE, Ramón (1994). “La organización de la Iglesia a nivel local y el desafío de los levantamientos cristeros al poder del estado revolucionario”. *Estudios del Hombre*, 1.
- JUÁREZ CERDI, Elizabeth (2006). *Modelando a las Evas. Mujeres de virtud y rebeldía*. Zamora de Hidalgo: El Colegio de Michoacán.
- LA CONTROVERSIA. PERIÓDICO INDEPENDIENTE* [MÉXICO]. 1926, noviembre 3, año I, t. I, núm. 27.
- LEVINSON, Bradley, A. (2003). “Contradicciones de género y pérdida de poder de las mujeres en una escuela secundaria mexicana”. En: Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (coord.). *Género y cultura en América Latina*. México: El Colegio de México.
- MEYER, Lorenzo (2000). “La institucionalización del nuevo régimen”. En: El Colegio de México. *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- MEYER, Jean (1990). *La cristiada*. 12 ed. México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (1980). “Polémica de la cristiada”. *Nexos*, 30, año III.
- MILLÁN, María del Carmen (1967). “Panorama de la literatura mexicana. La época contemporánea”. En: *Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM.
- OCAMPO DE GÓMEZ, Aurora Maura (1965). *Literatura mexicana contemporánea. Bibliografía crítica*. México: UNAM.
- OLIVERA DE BONFILL, Alicia (1970). *La literatura cristera*. México: INAH.
- ORTOLL, Servando (2005). “El general cristero Jesús Degollado Guízar y la toma de Manzanillo en 1928”. *Signos Históricos*, 14, julio a diciembre.
- PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga (2005). “¿Es la literatura fuente para el historiador?”. *SIC. Revista Literaria y Cultural*, 25, enero, febrero y marzo.
- POZAS HORCASITAS, Ricardo (1983). *El triunvirato sonoreense*. México: Martín Casillas Editores.
- PUENTE LUTTEROH, María Alicia (2002). *Movimiento cristero. Una pluralidad desconocida*. México: Editorial Progreso.
- ROBLES, Fernando (1982). *La virgen de los cristeros*. 3a. ed. México: Premia Editora de Libros (La Matraca 24).

- RUFINELLI, Jorge (1977). *José Revueltas. Ficción, política y verdad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1968). *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- TUÑÓN, Julia (2001). “El álbum de la mujer”. En: Torres Vera, María Trinidad. *Mujeres y utopía. Tabasco garridista*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- VACA, Agustín (1998). *Los silencios de la historia: Las cristeras*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- WHITE, Hayden V. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press.

## Prometeo, Casal y Moreau

### RESUMEN

Este trabajo presenta el mito de Prometeo en Casal y Moreau, así como la relación entre ellos y la traslación del cuadro al poema. Por otro lado, se muestra como el común paradigma entre ellos explica las coincidencias existentes entre ambos, así como el interés del poeta por la obra del pintor.

**PALABRAS CLAVE:** PROMETEO, CASAL, GUSTAVE MOREAU, *EKPHRASIS*, MODERNISMO.

### ABSTRACT

This article introduces the myth of Prometheus in Casal and Moreau's work, the relationship between both artist and the representation of the picture in a poetic form. This article proves a common paradigm between the artist and how this paradigm explains the existing similarities for both artist. Furthermore, it reveals the interest of the poet in Moreau's paintings.

**KEY WORDS:** PROMETHEUS, CASAL, GUSTAVE MOREAU, *EKPHRASIS*, MODERNISM.

Recibido el 11 de septiembre de 2012. Enviado a dictamen el 13 de septiembre.  
Dictámenes recibidos uno sin modificaciones el 17 de septiembre de 2012, otro con modificaciones menores el 26 de septiembre. Recibido en su versión definitiva el 1 de octubre de 2012.

# PROMETEO, CASAL Y MOREAU

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS\*

Como es bien sabido, el pintor Gustave Moreau (1826-1898) es no sólo un pintor clave para el simbolismo y el decadentismo, sino también es una referencia ineludible en la obra de Casal (1863-1893). Éste le dedica una serie completa de *Nieve* (“Mi museo ideal”), a la vez que hay extrañas coincidencias entre ambos, y un contacto directo a través de las cartas (Glickman, 1972-1973) que se conservan. En este trabajo se explora tanto la importancia de Prometeo en la obra del cubano como su conexión con el cuadro del pintor francés motivo de la recreación *ekphrástica* por parte del poeta.

Casal y Moreau participan del mismo paradigma, razón por la cual los hallazgos artísticos del pintor tendrían que ser entendidos por el poeta como el descubrimiento de un alma gemela. En el caso del Titán, las fuentes para ambos son semejantes, en particular la idea de que Prometeo es una anticipación de Cristo (Albouy, 1969:160-169; Duchemin, 2000:109; Mathieu, 1994:105). Como dice García Gual, “Prometeo parece un anuncio helénico del Redentor Crucificado del Cristianismo. Ya Tertuliano llamó a Cristo *verus Prometheus*, evocando tal imagen” (2009:20-21). Al igual que el Redentor, Prometeo se sacrifica por los hombres, es castigado porque los ha amado más allá de lo razonable (Jünger, 2006:92). De uno de sus cuadros inacabados, “Prométhée foudroyé”, Moreau dice: “Il tient encore en main le flambeau Divin dont la flamme doit éclairer le monde” (1984:67), y, en el mismo apunte, “piédestal de pitié, de jéneusse et de vie, pour ce grand sacrifié, pour cette victime auguste mourant pour l’Humanité” (1984:67). Este “sacrificado”, por otro lado, es signo de la imaginación, de la genialidad (Trousson, 1964, II:299), lo cual es evidente para Moreau, pues siempre está la llama o la lengua de fuego tan evidente en sus cuadros (véase la foto 1 y la foto 2), se conecta con el genio:

Non! Il est certaines choses que votre main ne peut atteindre, que votre esprit positif sans flamme, que votre âme sans amour ne peut atteindre, ni expliquer, ni prouver, ni définir,

\* Universidad de Valladolid. Correo electrónico: ricardodelaf@hotmail.com

ni circonscrire, ni manier. C'est cette essence inaisissable pour l'esprit, seule appréciable pour l'âme et le coeur, cette essence divine qui seule fait le grande artiste, seule le rend maître des âmes, des esprits, ce don d'en haut, immatériel de nature (Moreau, 2002:290).



Foto 1. *Prométhée*. 1868. Óleo. París, Museo Gustave Moreau

Por lo que se refiere a su cuadro “Prométhée” (1868) (véase la foto 1), origen de uno de los poemas de Casal, Moreau dijo: “Semblable au pilote du navire, il regarde au loin les espaces glacés, sondant les horizons tout entiers, souriant à son rêve, tandis que son flanc saigne sous le bec altéré du vautour toujours inassouvi” (1984:66).

Las fuentes que utiliza Moreau son sus habituales Ménard y Decharmes, además de Hesíodo (*Teogonía*, 1986:507-516; *Trabajos* 1986:41-105) y Esquilo (*Prometeo*).<sup>1</sup> También es posible que conociese el *Prométhée* (1838) de Edgar

<sup>1</sup> Otras fuentes posibles son Goethe —autor frecuentado habitualmente por el pintor—, Byron o Shelley.



Foto 2. *Prométhée*. 1880-1885. Acuarela. Colección Particular

Quinet. En el prólogo<sup>2</sup> de su obra, además de incidir en los elementos clave del mito prometeico —revuelta contra el poder establecido por los dioses, robo del fuego para entregarlo a los hombres, suplicio en el Cáucaso, etc.—, justifica su obra a través de la tradición, empezando por los Padres de la Iglesia, a saber: la alianza entre “la fábula antigua y las ideas cristianas”.<sup>3</sup> En suma, Prometeo es el profeta de Cristo (1993:XXI), y cada edad de la humanidad pone nuevos oráculos en la boca del Titán (1993:XXV).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Este prólogo se editó también en la *Revue des Deux Mondes*, en el número 4-13 de 1838 (pp. 337-351).

<sup>3</sup> “L’alliance que j’ai établie entre la fable antique et les idées chrétiennes n’est pas un artifice de la fantaisie moderne; qu’elle repose au contraire, sur une sorte de tradition et, j’ose dire, sur la nature intime des choses” (1993:XIV-XV).

<sup>4</sup> Esta cristianización del Titán se puede ver en la acuarela titulada “Prométhée” (1880-1885), en la que el rostro toma el aspecto convencional de Cristo (véase la foto 2). En la carta 2 (1891, agosto 15, La Habana) que envía Casal a Moreau, le dice: “vuestro Prometeo es un Cristo pagano, tal como debió ser el primer Redentor de los hombres” (Glickman, 1972-1973:108).

Por lo que se refiere a las fuentes artísticas, Mathieu (1994:105) apunta la de James Pradier (1790-1852) (véase la foto 3 y la foto 4), pues se conserva en el Museo Gustave Moreau un croquis realizado por el autor de una escultura expuesta en las Tullerías. También, dentro de la iconografía de la época Allan ofrece dos interesantes ejemplos claramente relacionados con la obra de Moreau: el “Prometeo liberado” de Joseph-Victor Ravier que se presentó en el Salón de 1874 y el “Prometeo” de Pierre Auguste Cot (1837-1883) presentado en el Salón de 1870. En ambos, en vez de la tradicional águila devorando el hígado del Titán (Kerényi, 2011:197), aparece un buitre haciendo lo mismo, como también es el caso de Pradier. La razón de esta sustitución está en el paralelismo entre el mito de Prometeo y el de Ticio, que lleva al intercambio de aves. Ticio, hijo de Gea, fue castigado por Zeus por intentar violar a Leto; está en el Infierno con dos buitres que le devoran el hígado, el cual se regenera constantemente (Graves, 1996, I:95).



Foto 3. *Prométhée*, 1827. James Pradier. Jardin des Tuileries

En la iconografía pictórica se puede ver cómo se va del uso recto de la mitología en Rubens (véase la foto 5) a su desvío en Miguel Ángel (véase la foto 9), el propio Tiziano (véase la foto 6) o Ribera (véase la foto 8) que representan a Ticio cebando a un águila.



Foto 4. *Prométhée*. Mármol. 1827. James Pradier. París, Musée du Louvre



Foto 5. *Prometeo*. Peter Paul Rubens y Franz Snyders (c. 1617). Museo de Arte de Philadelphia



Foto 6. "Ticio". Tiziano. Lienzo. 253 x 217 cm. Madrid, Museo del Prado



Foto 8. *Ticio*. José de Ribera, el Españoletto (1591-1652). Museo del Prado



Foto 9. *El castigo de Tityus* (1532). Michelangelo Buonarroti. Black Chalk. Royal Collection

El interés de Moreau por Prometeo está conectado íntimamente con su idea romántica del héroe, encarnada por personajes de la talla de Prometeo, Moisés, Jasón, y artistas, en particular poetas, que encarnan al vate, al profeta —como es el caso del Titán cuyo nombre alude a su carácter “previsor”—; “son seres divinos, instrumentos de Dios y de la Providencia” (Moreau 2002:79). Como dice Cooke (2003:81), la presencia obsesiva del poeta y de las musas en este pintor es un “caso único en la historia del arte” (véase también Cooke, 1995).

Estamos dentro de una poética romántica, que vemos reiterada por los poetas modernistas, como es el caso de Rubén Darío o del propio Casal (1945:143), que también se define como “visionario”. Es también la conexión crística uno de los modelos heroicos reiterados en la literatura finisecular (Hinterhäuser), pero que está dentro también de los modelos de lectura prometeicos, según se explicita en Quinet, y está presente en los primeros momentos de la recepción del cuadro de Moreau, como se puede leer en la crónica de Théophile Gautier publicada en *Le Moniteur Universel* el 15 de mayo de 1869:

Ce n'est pas un Titan, c'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques pères de l'Église, il est la figure et comme la prédiction païenne. Car lui aussi il voulut racheter les hommes et souffrit pour eux. Lui aussi, il fut cloué avec des clous sur la croix du rocher et il eut au coeur sa blessure toujours saignante (Cooke, 2003:84).

Por otro lado, Prometeo es también una figuración de la rebelión y la libertad (Aghion, Barbillon y Lissarrague, 1997:296), como señala García Gual “El poeta o pensador (Goethe, Heine, Marx, Nietzsche) se siente identificado —en cierto modo— con el antiguo Titán, sufriente y orgulloso de su acto revolucionario, combatiente trágico, solitario y tenaz contra la rigurosa e inflexible autoridad antigua” (2009:232-233).

Mucho de esta concepción encontramos en Casal, en los dos poemas escritos sobre el Titán: “Las Océánidas” y “Prometeo encadenado”. Ambos se publicaron en *La Habana Elegante*; el primero, el 5 de octubre de 1890, y el segundo, el 14 de agosto de 1891; luego serían publicados en *Nieve*; el primero en la sección “Bocetos antiguos”, y el segundo, en “Mi museo ideal”. “Las Océánidas” abre en un escenario y en un retrato que parecen tomados del cuadro de Moreau:

Hosco el semblante, torva la mirada,  
abierta la nariz, alzado el pecho,  
flacias las piernas, rígidos los brazos,  
encadenados los robustos miembros  
por manos de potencias infernales,  
en lo más alto del peñón escueto  
donde sólo la espuma llegar puede,  
tendido está el doliente Prometeo  
y sobre él, con las alas entreabiertas,  
desciende airado el buitre carnicero (1945:147-148)

Seguro que la elección por parte del francés del buitre en vez del águila le debía complacer,<sup>5</sup> pues el ave de presa, así como el alción, siempre son en la poesía del cubano una referencia positiva, pues, al igual que el alma “halla en el Arte dichas ignoradas”, este noble pájaro busca “asilo” en una peña (1945:94). En suma, el poder ascensional<sup>6</sup> de estas aves —básicamente, una imagen arquetípica— hace

<sup>5</sup> Moreau dijo a este respecto: “me niego a rebajar al águila, el más noble de los animales, a la condición de verdugo” (citado en Hofstätter, 1980:79).

<sup>6</sup> Un ejemplo lo encontramos en la crónica publicada el 2 de noviembre de 1890 en *El País*, que contiene un poema titulado “Blanco y negro”, en el que leemos:

“Que estoy enfermo y solo y fatigado  
Y deseo volar hacia la altura,  
Porque allí debe estar lo que yo he amado

que el poeta pueda o sueñe en alejarse de la cruda y fea realidad, con frecuencia adjetivada como “cieno” o “lodazal”. Así, al retratar a Esteban Borrero Echevarría, dice: “Su mano, hecha para la pluma, tuvo que esgrimir el escalpelo. Su pensamiento anhelaba ascender en pos de las águilas hacia el sol y tuvo que marchar tras los reptiles hacia el lodazal” (Casal, 1963, I:262). Otro ejemplo está en el poema “A un amigo”, en el que le dice que si sólo ansía morir debe abrir el libro de Leopardi que le envía, pues le enseñará “todo lo grande que el dolor encierra / y la infinita vanidad de todo” (Casal, 1945:190), y vuelve a utilizar la imagen de águila, pues el poeta es “águila que vivió presa del lodo” (1945:190).

La introducción del poema concluye con la explicación en torno a cómo Zeus ha enviado el buitre para atormentar a Prometeo y hacerle expiar la culpa de haber robado la “sagrada chispa del celeste fuego” (1945:148). La segunda parte introduce a las Oceánidas, siguiendo fielmente la tragedia de Esquilo —ya señalado por Miranda Cancela (1983:22)—,<sup>7</sup> para desarrollar en la tercera parte del poema en toda su extensión la rebelión y su significado: “Aunque mi cuerpo para siempre exista / encadenado al pico de esta roca, / jamás el llanto empeñará mi vista / ni brotará un gemido de mi boca” (1945:149). Que coincide, por otra parte, con la representación moreana, en la que la impasibilidad es uno de los rasgos más llamativos.

Prometeo, para Casal, es un mártir:<sup>8</sup> “El martirio, si el pecho me tortura, / no mi viril espíritu consterna” (1945:149); es un personaje sufriente, como el propio poeta, que sólo encuentra la impasibilidad de Dios ante su tortura: “Hoy que estriba en sufrir mi único orgullo / ante la faz del impasible cielo” (1945:150), cuya rebelión se mantendrá *ad aeternum*: “Rebelde quiero ser eternamente / antes de

---

[...]

Despedazad mi ser atormentado  
Que cayó de las célicas regiones  
Y devolvedme al seno de la nada...

¿Tampoco estará allí lo que yo he amado?” (Casal, 1963, III:23).

<sup>7</sup> En cualquier caso, en el poema “Las Oceánidas” no es más que un elemento para enmarcar el castigo del héroe, mientras que en la tragedia ellas son un ejemplo de *sympátheia* (García Gual: 2009:90-91), pues no sólo lo compadecen, sino que además siguen su suerte, no lo abandonan y se precipitan con él en el infierno (Esquilo: 1978:218).

<sup>8</sup> En la crónica sobre Bonifacio Byrne, Casal dice: “Yo estimo al hombre, sin conocerlo, porque lo creo un mártir, un mártir que sufre el triple martirio de su destino, de sus aspiraciones y de su medio social. Lo tengo, como diría Verlaine, por un maldito o un saturniano. Y, a la vez que estimo al hombre, yo admiro en alto grado al poeta, porque me ha iluminado, con la antorcha de su talento, las tinieblas de su corazón; porque es un espíritu triste, y las almas felices, como los objetos grotescos, me inspiran repugnancia sin límites; porque no ha halagado, con sus estrofas, los caprichos de la inmensa mayoría de los lectores; porque se ha atrevido a cantar en admirables versos, lo que aquí no se puede apreciar, porque no se acierta a comprender, sin temor a la indiferencia del público, a las censuras de los críticos o a las burlas de los critiquillos; y en fin, porque ha interrumpido el tono monótono de la poesía cubana, lanzando en ella una nota nueva, extraña y original”. (1963:274-275).

resignarme a mi tristeza, / que es la resignación fácil pendiente / por donde llega el alma a la vileza” (1945:150). La parte final del poema prolonga el castigo, con la retirada de las Oceánidas, el amanecer, el silencio del Titán y la carnicería del buitre.

En cualquier caso, toda la sección “Bocetos antiguos” tiene algo en común, no sólo que se trate de personajes de otra época, sino también que en todos ellos se desarrolla la idea de la rebelión, que está en la esencia del Titán. Así “Bajo-relieve” introduce un gladiador herido en el circo romano. El público le grita para que siga luchando, pero “desdeñando los placeres vanos / que ofrece a su alma entristecida, / sepulta la cabeza entre las manos / viendo correr la sangre de su herida” (1945:152), renunciando a su vida y a los dones que le ofrece un edil y una hetaira si consigue vencer. “La muerte de Moisés” presenta a este personaje como un rebelde ante Dios, que cambia las plegarias por blasfemias; ¿por qué Dios no lo consuela?, ¿por qué no puede entrar en la tierra prometida?, “¿Por qué me hiciste grande entre pequeños?” (1945:157). Dios es insensible al dolor, es impasible, según vimos, como Zeus ante Prometeo. Finalmente, Dios deja muerto a Moisés, y su cuerpo queda abandonado “donde nadie ha elevado una plegaria / ni lloraron jamás ojos humanos” (1945:158).

Otro *alter ego* de Casal es Petronio (“La agonía de Petronio”). Este “bardo decadente” está en la bañera desangrándose hasta que consigue liberarse de la vida, “libre por siempre de mortales penas” (1945:160). Lo más relevante del poema es la delectación en el momento supremo de la muerte y que muestra la rebelión de Petronio, que tampoco se inclina ante el poder. El último poema de la sección no encaja con los textos anteriores, pues trata de la anagnórisis de San Pablo (“El camino a Damasco”).

Por otro lado, este tema de la rebelión es más constante en la obra de Casal de lo que se pudiera figurar, en particular si observamos la recepción del poeta —Nicolás Heredia (1892), Ricardo del Monte...— y las numerosas exégesis modernas (Marinello, 1977), obsesionadas por hacer encajar el perfil de éste con reivindicaciones anticolonialistas a fin de valorar más positivamente su producción, como sucede en la monografía de Armas (1981).<sup>10</sup>

Básicamente tres poemas “La perla”, “A un héroe” y “A los estudiantes”, amén de textos en prosa en los que critica a las clases altas cubanas y personajes representativos de la metrópoli en Cuba, como en el artículo sobre el general Marín

<sup>9</sup> Moreau tiene tres cuadros con Moisés como protagonista: “Moïse en vue de la Terre promise, ôte ses sandales”, “Moïse exposé sur le Nil” y “Moïse sauvé des eaux”.

<sup>10</sup> Para una valoración del tema patriótico en Casal véase el trabajo de Merino, 2005.

(Hernández, 1963:310), como dice Armas (1979:14), Casal era un “crítico lúcido e implacable de la sociedad en que vivía”.<sup>11</sup> Para José Antonio Portuondo, el poeta cubano “muestra desnudos en su pequeñez y sus miserias” a los nobles (1963:58). Pero, en cualquier caso, lo que queda claro, como este mismo autor señala, es que la política no es un tema atractivo para Casal (1963:66).<sup>12</sup>

Volviendo al tema de la rebelión en forma semejante a la que aparece en “La muerte de Moisés” la encontramos en el soneto “Al juez supremo”, en el que la “férvida plegaria” (1945:199) se convierte en blasfemia; que repite en “Flores”: “Marchita ya esa flor de suave aroma, / cual virgen consumida por la anemia”, / hoy en mi corazón su tallo asoma / una adelfa purpúrea: la blasfemia” (1945:213); o su identificación con los “Bohemios” que no soportan “extraño yugo” porque están llenos de “independencia”, sólo siguen su “ensueño” y porque el “desengaño” “no extingue vuestras locas ilusiones” (1945:258). Asimismo, “A un héroe” muestra su identificación con Maceo,<sup>13</sup> a la vez que muestra la desilusión de ambos ante la falta de compromiso de los moradores de Cuba, esclavos dominados por la sed del dinero:

así al tornar de costas extranjeras,  
cargado de magnánimas quimeras,  
a enardecer tus compañeros bravos,

hallas sólo que luchan sin decoro  
espíritus famélicos de oro  
imperando entre míseros esclavos (1945:271)

Pero, es más, toda la obra de Casal se puede leer de la siguiente manera, es como el dandi, no encuentra su lugar en la sociedad de su época, sus valores son los contrarios a los imperantes en ella. El primero, el del pragmatismo, todo aquello que se relaciona con el triunfo social: el dinero. El poeta tiene como misión la búsqueda del ideal, el mundo del arte que nada tiene que ver con la cruel y fea realidad

<sup>11</sup> Básicamente, para Casal la función del poeta en su época no es la de ser un patriota, como se puede comprobar en el artículo que dedica a José Fornaris: “El poeta moderno no es un patriota, como Quintana o Mickiewics, que sólo lamentan los males de la patria y encaminan los pueblos a las revoluciones, ni un soñador... ni un didáctico... ni un moralista... sino un neurótico sublime... un nihilista... un blasfemo... un desesperado... un analista cruel... un pintor... un músico... un alucinado... un satiriasico... un gransubjetivista...” (1963, I:300-301).

<sup>12</sup> Véase lo que dice Armas (1981:104-107) sobre el poema “A los estudiantes”.

<sup>13</sup> Para este poema y su relación con Maceo véase Armas, 1981:130-133.

representada por el cieno (“Nihilismo”), o el valor del dinero (“Autobiografía”). Como dice en “A un poeta”: “[...] habituado a espiritual tormento, / tenías la pasión del sufrimiento / y odio de muerte a los terrenos bienes” (1945:293).

Expresiones semejantes, por otro lado, se pueden entresacar en Moreau, alma gemela que busca el ensueño, los valores espirituales, frente al materialismo pim-pante de la época: “ici je veus rendre l’homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile” (Moreau, 2002:79).

Para cerrar de una forma paladina este asunto de cómo entendía Casal la rebelión conectada a la escritura veamos lo que dice en su artículo sobre Esteban Borrero: “Los grandes artistas oyen la voz de la realidad, pero no se aprovechan de sus lecciones. Esos soñadores, a la par que los espíritus más lúcidos, son también los más rebeldes” (1963:260).

El soneto “Prometeo”, que aparece en “Mi museo ideal”, sección que es un homenaje al pintor francés, es una clara transposición del cuadro:

Bajo el dosel de gigante roca  
yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,  
marmóreo, indiferente y solitario,  
sin que brote el gemido de su boca.

Su pie desnudo en el peñasco toca  
donde agoniza un buitre sanguinario  
que ni atrae su ojo visionario  
ni compasión en su ánimo provoca.

Escuchando el hervor de las espumas  
que se deshacen en las altas peñas,  
ve de su redención luces extrañas,  
junto a otro buitre de nevadas plumas,  
negras pupilas y uñas marfileñas  
que ha extinguido la sed en sus entrañas (1945:168).

Si el texto se compara con el cuadro, llama la atención la exactitud de la reproducción a la vez que la capacidad del poeta para entrar en el universo de significaciones que el cuadro tiene.<sup>14</sup> Es decir, Casal tiene la capacidad de leer el cuadro y posicionarse

<sup>14</sup> Frente a esta lectura destacan interpretaciones como la de Robb que obvia la evidencia del cuadro para ensayar interpretaciones como esta:

junto a las ideas del pintor, en las que encuentra a su semejante. Prometeo es el mártir de la cruz, y en su pasión se muestra “marmóreo, indiferente y solitario”. Esta era la intención de Moreau, y Casal lo reproduce fielmente con simplemente tres notas de color: “junto a otro buitre de nevadas plumas, / negras pupilas y uñas marfileñas”, pues el poeta no pretende rivalizar con el cromatismo del cuadro, sino que busca el espíritu de la tela inspiradora, sugiriendo su significado por medio de una descripción parnasiana llena de contención.

La pintura de Moreau había sido criticada por sus excesos decorativos, a la vez que por su tendencia a la inmovilidad, conectada con una falta de gestualidad, de hieratismo, de antiteatralidad; es lo que llama la “inmovilidad contemplativa” —que podría representar también la contención, ya aludida más arriba, con la que trata Casal las pinturas de Moreau— que le lleva a la alegoría, a la quietud escultórica, en un intento de profundizar en el interior del sujeto, a una búsqueda de la trascendencia que iluminase el alma del personaje, siempre conectada con la belleza plástica del cuerpo:

Il me semble que ces figures rappellent le spectateur à la beauté purement plastique, calme pour être plus belle. Ces morceaux tyranniques par leur air d'innopportunité, appellent les yeux et l'attention sans partage, et forcent l'esprit à préférer l'immobilité coterplative du corps humain à l'action et au mouvement de ce corp (2002:54; véase también Cook, 2003:104-110).

Esta manera de pintar y expresar el alma del sujeto la encuentra en lo que él llama “el ideal del sonambulismo” miguelangelesco:

Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixes dans un geste de somnambulisme idéal... Sublimité de cette combinaison pastique. Moyens puissants d'expression dans cette combinaison unique: le sommeil dans l'attitude. Absorption par l'individu par le rêve... L'idée divine, immatérielle, l'idée d'une autre sphère à laquelle elles ont l'air d'appartenir

---

En el soneto III, Prometeo, el sexo débil (el masculino) como cuerpo restringido o imperfecto también se manifiesta. Casal como ‘titán’ sexual y creador, con su propio cuerpo ‘encadenado’ a causa de su enfermedad, se compara, tal vez a nivel subconsciente, con el cuerpo de Prometeo, también encadenado. El tema de lo sexual-erótico del cuerpo malsano y referencias fállicas en forma de ‘ojos’ y picos se unen para crear un ambiente sórdido: ‘...buitre sanguinario / que ni atrae su ojo visionario’ (2003:6-7). Escuchando el hervor de las espumas / que se deshacen en las altas peñas’ (2003:9-10) y ‘junto a otro buitre de nevadas plumas, / negras pupilas y uñas marfileñas’ (2003:12-13). Puede ser que ‘el hervor de las espumas’ que connota la sangre y las vísceras recién sacadas de Prometeo sugieran el caso análogo de Casal que escupía en un pañuelo esputos de sangre debido a su tuberculosis (2003:49).

ou d'aspirer, car tout, chez elles, est pour nous mystère. On ne se repose pas, on n'agit pas, on ne marche pas, on ne médite pas, on ne pleure pas, on ne pense pas de cette façon sur notre planète. Dans notre monde, le geste est toujours explicable dans toute oeuvre plastique; dans Michel-Ange, le geste, l'attitude extérieure du corps, es toujours en contradiction avec l'expression à rendre et vive-versa (admirable ressource plastique). L'artiste se dédouble et il écrit pour la terre et pour le ciel (Moreau, 2002:305-306).<sup>15</sup>

Por otro lado, es interesante que Casal en este soneto se demore en el buitre que agoniza a los pies de Prometeo, demora que en el cuadro está conectada al triunfo final del héroe, de ahí que vea “de su redención luces extrañas”. Jean-Paul (pseudónimo de Charles-Alphonse Brot), en la *Gazette de France* publicada el 13 de mayo de 1869, lo interpreta de forma semejante: “Il [Prometeo] regarde à l'horizon, calme, presque souriant, oublieux du supplice dans la sérénité d'une vision lointaine, laissant la férocité des vautours, dont l'un s'épuise à lui fouiller le flanc et dont l'autre vient de rouler à ses pieds sans avoir pu laisser sa victime”.

En suma, la estética mística moreana es compartida por el cubano, al que un crítico como Balseiro esboza como un Prometeo “encadenado por la fatalidad va consumiéndose en su propia abulia, aprendiendo el deleite de sentirse entrañablemente y amorosamente devorado por la vida” (1960:132). La poética de ambos artistas es tan semejante que las coincidencias menudean, como es el caso de “El poeta y la sirena”, poema de Casal publicado en el semanario *El Ensayo* el 5 de marzo de 1881 y luego recogido en *Bustos y rimas* (1893). La sirena le dice: “La vida tiene encantos, poeta de los sueños; / la gloria sólo ofrece martirios y dolor; / ¡oh!, ven a mis palacios de perlas y corales / para apurar beodos la esencia del amor”. Pero una voz resuena y dice:

tú simbolizas el error del mundo  
y el poeta la luz de la verdad.

desapareció la maga entre la espuma  
exánime, sin vida y sin aliento;  
alzó el poeta su inspirado acento  
y el eco resonó en la eternidad (1945:321).

<sup>15</sup> Véase, para este asunto, el trabajo de Sebastiani-Picard (1977).

Curiosamente, Moreau representa una escena semejante, pero diez años después. Como dice Figueroa:

faltaban muchos años para que el poeta cubano conociera las obras del pintor francés Gustave Moreau, que inspiraría los preciosos sonetos de *Mi Museo Ideal* en 1892. Un año después de la muerte de Casal la fábrica de Gobelinos de Francia contrató a Moreau para que dibujara los cartones de un tapiz denominado *El poeta y la sirena*. Prueba rotunda de que Casal era un legítimo y avanzado intérprete de las corrientes artísticas de su tiempo, un escritor cosmopolita que podía predecir y adelantarse a las fórmulas expresivas del arte nuevo (en Casal, 1993:26).



Foto 10. *Le poète et la sirène* (1893). Japón. Colecc. Hiroshi Matsuo.

Se conservan dos piezas: el óleo titulado “Le poète et la sirène”, de 1893 (véase la foto 10), y “La sirène et le poète”, que es el modelo para el tapiz al que se refiere Figueroa, que se conserva en el Museo Sainte-Croix de Poitiers (Mathieu, 1991:110-111). La representación moreana sigue modelos anteriores relacionados con el dominio de la mujer y la aparente sumisión del hombre (Fuente 2011); en este caso, con la lira a sus espaldas que simboliza para el francés “el instrumento eterno del pensamiento humano” (“l’instrument éternel de la pensée humaine” [Moreau, 2002:58]) —el poeta, que es uno de sus personajes más reiterados, como es el caso de Hesíodo, Orfeo, etc.—. En cualquier caso, tanto Casal como Moreau son magníficos ejemplos de una *episteme* compartida.

## OBRAS CITADAS

- AGHION, I.; Barbillon, C., y Lissarrague, F. (1997). *Héroes y dioses de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- SALVADOR JOFRÉ, Álvaro (2008). “*El Museo ideal: Gustave Moreau y Julián del Casal*”. En: Fernández Ariza, María Guadalupe (coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Literatura y arte*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. pp. 51-66.
- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. París: A. Colin.
- ARMAS, Emilio de (1979). “Prólogo”. En: Casal, Julián del. *Prosa*. Ed. Emilio de Armas. Tomo I. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 11-54.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Casal*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BALSEIRO, José (1960). *Expresión de América*. Barcelona: Rumbos.
- BERMÚDEZ, Silvia (1999). “¿*Ut pictura poesis?* ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, frente a frente?”. *Chasqui*, 28(1):66-79.
- CASAL, Julián del (1945). *Poesías completas*. Ed. Mario Cabrera Saqui. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1963). *Prosas*. 3 vols. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1963b). *Poesías*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*. Ed. Esperanza Figueroa. Miami: Universal.
- COOKE, Peter (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Nueva York: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. (1995). “Gustave Moreau, ‘painter-poet’”. Tesis doctoral. Oxford University.

- DECHARME, Paul (1879). *Mythologie de la Grèce Antique*. París: Garnier Frères Libraires Editeurs.
- DUCHEMIN, Jacqueline (2000). *Prométhée: Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*. París: Les Belles Lettres.
- ESQUILO (1978). *Prometeo. Teatro griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias completas*. Madrid: Aguilar. pp. 191-218.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (2011). "Imágenes de Oriente: La Salomé de Casal". Eds. Rodríguez Gutiérrez, Borja, y Gutiérrez Sebastián, Raquel. *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: PUBLICAN-ICEL. pp. 251-67.
- GLICKMAN, Robert Jay (1972-1973). "Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau". *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII:101-135.
- GLICKMAN, Robert Jay (1978). *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition*. 3 vols. Gainesville: UP of Florida.
- GRAVES, Robert (1996). *Los mitos griegos*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.
- HEREDIA, Nicolás (1895). "Para una enfermedad nueva". *El Cojo Ilustrado*, agosto 15:531-532.
- \_\_\_\_\_ (1892). *Artículos y conferencias*. La Habana: Imprenta de A. Álvarez y Comp.
- HERNÁNDEZ MIYARES, Enrique (1963). "Julián del Casal, patriota". En: Casal. *Poesías*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. pp. 307-11.
- HESÍODO (1986). *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Ed. Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza Editorial.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HOFSTÄTER, H. (1980). *Gustave Moreau*. Barcelona: Labor.
- JÜNGER, Friedrich Georg (2006). *Los mitos griegos*. Barcelona: Herder.
- MARINELLO, Juan (1977). "Sobre el modernismo. Polémica y definición". En: *Ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. pp. 281-320.
- KERÉNYI, Karl (2011). *Prometeo. Interpretación griega de la existencia humana*. Trad. Brigitte Kiemann. Madrid: Sexto Piso.
- MATHIEU, Pierre-Louis (1991). *Tout l'oeuvre peint de Gustave Moreau*. París: Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Gustave Moreau*. París: Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*. París: ACR Édition.
- MÉNARD, René (1878). *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*. París: Libraire Ch. Delagrave.
- MERINO, Eloy (2005). "Los límites del compromiso cívico y político en Julián del Casal". *Chasqui*, 34(1):74-80.

- MONTE, Ricardo del (1978). "Mi deuda". En: Glickman, Robert Jay. *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition*. Gainesville: UP of Florida. Tomo II. pp. 404-10.
- MOREAU, Gustave (1984). *L'assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*. Pról. Jean Paladilhe. Ed. Pierre-Louis Mathieu. París: Bibliothèque Artistique et Littéraire.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Écrits sur l'Art*. Ed. Peter Cooke. París: Fata Morgana.
- PORTUONDO, José Antonio (1963). "Angustia y evasión de Julián del Casal". En: Casal, Julián del. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. Tomo I. pp. 42-68.
- QUINET, Edgar (1838). *Prométhée*. París: F. Bonnaire Éditeur.
- \_\_\_\_\_ (1838b). "De la fable de Prométhée considérée dans ces rapports avec le Christianisme". *Revue des Deux Mondes*, 4<sup>a</sup> s., 13, febrero:337-351.
- ROBB, Anthony (2003). "De mármol, morbo y mariposas: Una posible confluencia de lo sexual-erótico entre Julián del Casal y los sonetos de *Mi museo ideal*". *Káñina*, 27(1):45-53.
- SEBASTIANI-PICARD, Odile (1977). "L'Influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau". *Revue du Louvre et des Musées de France*, 27-3:140-152.
- TROUSSON, Raymond (1964). *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. 2 vols. Ginebra: Librairie Droz.



## Desbordar y expugnar la piel Un acercamiento a la poesía de Rafael Cadenas

### RESUMEN

Este artículo intenta emprender un acercamiento a algunos momentos de la poesía del venezolano Rafael Cadenas en los que el viaje dérmico aparece como una metáfora que da cuenta de su linaje nómada. En Cadenas la piel es uno de los vehículos por excelencia a través del cual el hombre conoce, comprende y se compenetra con el mundo y la naturaleza. Éste es una suerte de viaje que el poeta emprende hacia sus afueras. Pero Cadenas también poetiza sobre los viajes interiores o inmóviles, hacia los adentros de su dermis, de ahí que esta propuesta o ruta de lectura de algunos momentos de su poesía intente describir de qué forma el órgano se convierte en el “espacio” que da lugar al desborde del hombre hacia el afuera: la naturaleza, el mundo; pero también es el “puente” por el cual la naturaleza y el mundo irrumpen y conquistan al hombre. Así, desbordar y expugnar se convierten en dos movimientos que comparten el tránsito a través de la piel, pero que en ningún momento se presentan de manera separada o autónoma.

**PALABRAS CLAVE:** NOMADISMO, POÉTICA, POESÍA VENEZOLANA, VIAJE INTERIOR, VIAJE INMÓVIL.

### ABSTRACT

This article approaches some passages in the poetry of the Venezuelan writer Rafael Cadenas where dermal trip appears as a metaphor that retells his nomadic ancestry. In Cadenas the skin is the quintessential vehicle through which man knows, understands and engrosses the world and nature. This is a journey in which the poet exits himself. But Cadenas also speaks of a motionless inner travel through the dermis. Hence this reading of his poetry attempts to describe how the skin becomes the ‘space’ through which man overflows towards the outside: the nature, the world, but also the ‘bridge’ which allows the world of nature and man burst and conquer. Thus, overflow and expunge become two movements in crossed transit through the skin which never appear separately or independently.

**KEYWORDS:** NOMADISM, POETIC, VENEZUELAN POETRY, INNER JOURNEY, MOTIONLESS VOYAGE.

Recibido el 3 de septiembre de 2012. Enviado a dictamen el 12 de septiembre.

Un dictamen recibido el 29 de septiembre; el otro, con modificaciones menores, el 1º de octubre de 2012.

Recibido en su forma definitiva el 15 de noviembre de 2012.

## DESBORDAR Y EXPUGNAR LA PIEL UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE RAFAEL CADENAS

ASUNCIÓN RANGEL\*

Un poeta del linaje al que pertenece el venezolano Rafael Cadenas emprende un viaje piel adentro en su poesía, y luego de una extenuante travesía, vuelve a colocarse temperamental y sentimentalmente al ras de su propia piel, en un nivel descarnado y despojado de cualquier imaginaria o pirotecnia verbal, para hablar desde ahí de aquello que le merece toda su atención poética: la pura realidad, llena de sus contradicciones y retorcidas, colmada, si se quiere, de horrores y atrocidades. Pero, en Cadenas, se trata también de la realidad rebosante de asuntos dignos del canto de la poesía: un río, la piel de la amada, los pájaros, los puertos, el follaje.

Decir que Cadenas emprende un viaje piel adentro a través de su poesía es echar mano, sin duda alguna, de una imagen para intentar decir algo sobre sus versos, y las imágenes son irreductibles a cualquier explicación, como ha escrito Gastón Bachelard en *La poética del espacio*. Así y todo, esta imagen permite un acercamiento más o menos puntual a ciertos aspectos de la poética del venezolano. Un viaje piel adentro despliega una serie de potenciales sentidos que, como intentaré mostrar a lo largo de este artículo, resuenan en ciertos momentos de la obra de Cadenas de tal manera que convierten su poesía en una de linaje nómada.

Viajar hacia los adentros de la piel y, al mismo tiempo, ser un nómada podría parecer una absoluta contradicción. Y lo es, con toda la contundencia y fascinación que una paradoja constituye. Los viajeros dérmicos, por así decir, emprenden un periplo hacia las honduras de sí mismos, van hacia adentro de los pliegues de su subjetividad, hacia el interior de las palabras, del lenguaje; y los nómadas, que no poseen ningún territorio —ni el del cuerpo mismo—, propenden siempre hacia la huída, hacia territorios extraños y ajenos en donde no es posible reconocer lo propio si no es en el encuentro con lo diverso y diferente. Se traza, de esta manera, una suerte de vaivén: el desplazamiento dérmico hacia adentro no es de ninguna manera y en ningún momento una negación de la constante migración hacia el afuera: lo absolutamente exterior, lo radicalmente ajeno es, a su manera, el mundo

\* Departamento de Letras Hispánicas, Universidad de Guanajuato. CE: asuncionrangellopez@gmail.com

hostil y desconocido que el poeta lleva y encarna dentro de sí mismo. No se trata de una oposición, son los dos estados —el del viajero dérmico y el del obsesionado nómada— al unísono, conjuntándose y fusionándose.

La estirpe de los nómadas y viajeros, ni qué decir, es extensa y antiquísima. Si pensamos, por ejemplo, en Odiseo y en su afán por ponerse a la aventura, la data del nomadismo tendría que ubicarse ahí, en este tesón y gana de estar siempre en constante movimiento, esta propensión a partir siempre por partir, aparecerá con una fuerza poética y literaria propias en los imprescindibles textos de James Joyce y Constantino Cafavis. Las travesías en *Ulises* (1922) y en *Ítaca* (1911), *grosso modo*, son de orden ciudadano y náutico, respectivamente. Además existen los viajes inmóviles, aquellos que abren brecha desde, por ejemplo, un departamento en Bonn, como lo es *Opiniones de un payaso* (1963), del alemán Heinrich Böll. La estirpe, como ha quedado señalado, es vasta: Joseph Conrad, Thomas Mann, Ezra Pound, T. S. Eliot, Joseph Brodsky, si se trata de literatura escrita en una lengua distinta al español. En cuanto a la tradición literaria latinoamericana resulta fundamental mencionar *El viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, entre muchísimos otros más.

El tópico del viaje o del periplo, sin duda, atraviesa y se enrosca de manera sólida y permanente en la literatura (Argullol, 2008); se trata de un asunto que puede aparecer de manera explícita y deliberada, o tematizado en los textos, aunque en otras ocasiones permanece oculto, encarnado, en los contenidos o la “anécdota” que se “cuenta” en alguna obra literaria. Sin embargo, el nomadismo o la propensión hacia el viaje pueden ser, sobre todo, vértices o asideros de lectura si consideramos que la lectura de la poesía es, a su manera, una suerte de viaje, un periplo interpretativo que no puede encontrar puerto definitivo, porque en la poesía refulgen con fuerza y pulsión propias múltiples latitudes y horizontes literarios que incitan al lector a viajar.

## EL VIAJE A LA DERMIS

En Cadenas, hablar de la propia piel implica referirse a la piel del mundo, y hablar de ambas es emprender un viaje hacia ellas. La dermis propia y la dermis del mundo son metáforas a través de las cuales este poeta se refiere al lenguaje literario, en particular al de la poesía. En este tenor, los poderes y las incapacidades que la palabra poética inaugura son asuntos que reverberarán a menudo en los versos

del venezolano, y la potencial conquista de la palabra que alcance a decir lo que afanosamente se desea o el posible fracaso de esa empresa aparece en sus poemas cifrado en la metáfora del viaje, visto como un desplazamiento o movimiento. Así, por ejemplo, en algún momento de su libro *Aproximaciones* (1973):<sup>1</sup> “Vives piel adentro./Ignoras que ser/significa: alcanzable” (2000:265). El viaje, que es la vida misma, aparece en el primer verso a manera de aparente reclusión; vivir piel adentro no es otra cosa que una suerte de encierro o enclaustramiento dérmico de ese tú al que se dirige Cadenas en todo el poema. Pero el encierro del que se poetiza poco tiene que ver con la carencia de movimiento: vivir hacia los adentros implica un afanoso y despiadado trabajo de introspección en el que difícilmente prevalece el sosiego. Y en sus interiores, este tú del poema encuentra uno de los rostros más terribles, quizá, de su existencia: la indolencia, la ignorancia de un asunto capital como lo es el significado de ser.

Vives e ignoras: éstos son los únicos momentos del pequeño — lo digo por su extensión, por supuesto— poema de Cadenas en que se interpela de un modo directo a un tú de manera lapidaria. Vivir e ignorar es lo único realizado, bien a bien, por ese tú. El significado de “ser”, de acuerdo con los contenidos del poema, implica algo que puede también realizarse, pero que permanece en condición de latente, en una germinación que tiene la virtud de alcanzar una o cualquier tipo de manifestación.<sup>2</sup> En este sentido, hay una ruptura de códigos en diferentes niveles si se observa la manera en que se relacionan las acepciones que teje Cadenas respecto del vivir, del ignorar y de lo alcanzable.

La primera ruptura se refiere a la vida piel adentro. El vivir, experimentado en hondura en la dermis, repele la realidad exterior porque a un poeta como Cadenas no le interesa la exterioridad como único modelo digno de reproducir, le interesan la médula, los pliegues del hombre, las honduras de “la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, *su Yo*”, para decirlo con Rafael Argullol (2008:45). Sin embargo, Cadenas no desatiende lo que en él suscita el exterior, el mundo; todo

<sup>1</sup> Las referencias de la obra de Rafael Cadenas provienen de *Obra entera*, que se publicó en 2000 por el Fondo de Cultura Económica, en la colección Tierra Firme. El texto reúne su poesía y prosa publicadas de 1958 a 1995: *Una isla, Los cuadernos del destierro, Falsas maniobras, Derrota, Intemperie, Memorial, Notaciones, Nupcias, Amante, Gestiones*, y los ensayos *Realidad y literatura, Anotaciones y Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*.

<sup>2</sup> Me parece que esta idea se enlaza con algunos de los contenidos del ensayo *Literatura y realidad*, en el que Cadenas, a propósito de una carta de Keats, se refiere al “Proteo interior” que es el poeta. Dios de las transformaciones, Proteo es una manera de referirse al estado infinitamente potencial, que todo lo abarca, que todo lo incluye, y que es susceptible de tomar cualquier forma que se desee, que priva en el poeta cuando se encuentra a punto de escribir. La pregunta que le interesa a Cadenas en esa parte del ensayo tiene que ver, no con qué es la escritura poética, sino con lo que sucede antes de escribir poéticamente.

lo contrario, no permanece indolente ante lo que el follaje, las urbes, las islas, los puertos, los pájaros o las ciudades engendran en su ojo poético.<sup>3</sup>

Habitar el interior de uno mismo; así, despliega en el poema que ignorar no es un asunto de índole peyorativa, sino todo lo contrario. Si bien un menoscabo se trasluce en ese desconocimiento, la ignorancia en el poema de Cadenas supone lo opuesto: la fascinación ante lo desconocido, porque sólo quien se sabe ignorante puede distinguir lo atractivo que resulta lo radicalmente otro, lo radicalmente desconocido. Ésta es, en mi opinión, otra de las rupturas que se erigen en el poema del venezolano. Se trata de una ignorancia que pone de realce un profundo conocimiento, ya que al aceptar que nada se sabe, todo se convierte en susceptible de ser descubierto; todo es, para decirlo con el último verso, alcanzable.

Es en estos órdenes en que Cadenas transgrede, y no podría ser de otra manera, determinadas normas o códigos, ya que está invirtiendo lo que ordinariamente podría entenderse como un vivir sosegado, condenado a la reclusión y al ensimismamiento blandengue y ordinario. No hay movimiento, no existe, ni por error, un desplazamiento físico del sujeto al que se interpela en el poema; se trata, a todas luces, de un viaje inmóvil que, sin embargo, transgrede códigos. Al respecto, resulta elocuente la manera en que Gilles Deleuze se refiere al pensamiento nómada: “El nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes en intensidad, y hasta históricamente los nómadas no se mueven como emigrantes sino que son, al revés, los que no se mueven, lo que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio y escapar a los códigos” (2005:330), y el pensamiento poético de Cadenas pertenece a este linaje.

En algunos momentos en sus libros *Memorial* y *Gestiones* volverá a referirse al aparente confinamiento en el que vive o, más exactamente, al que entiende poéticamente por vivir piel adentro. En el poema número diez de *Memorial*:

Légamos jamás recuperados.

De repente, un roce. El universo de la piel. El hilo extraviado en el viaje.

<sup>3</sup> En *Hechura de silencio (una aproximación al ars poética de Rafael Cadenas)* (2002), Moraima Guanipa indica que una de las preguntas axiales en la obra de Cadenas tiene que ver con cómo entablar un diálogo poético con la realidad. Para Guanipa, en el diálogo cadeniano con lo real, la relación de los seres y las cosas ocurre en igualdad de condiciones, sin las trampas del lenguaje de por medio. Así lo dijo Cadenas en *Literatura y realidad*: “la verdadera maravilla, el mundo real, que está ahí, palpitante frente a nosotros, en nosotros” (2000:480); un ejemplo lo constituye “Mirar”, de *Falsas maniobras*: “Veo otra ruta, la ruta del instante, la ruta de la atención, despierta, incisiva, ¡sagitaria!, pico de víscera [...]” (2000:128), o en algunos fragmentos de *Recuento*: “Hay una isla que sólo ven mis ojos” (2000:188).

Estoy bañado por lo que vive, por lo que muere.

Cada día es el primer día, cada noche la primera noche, y yo, yo también soy el primer habitante (2000:163).

El primer verso refiere una situación un tanto melancólica, que se duele de la imposibilidad de recuperar o volver a estar en el lodo o en la arcilla de las tierras de labor. Sin embargo, algo de súbito sucede: un roce, que ubica al poema en una dimensión absolutamente sensorial, como lo es el conocimiento que genera la revelación poética, y esta última es, como lo mostraron los primeros románticos, una que se presenta de manera imprevista e inesperada. La dimensión sensorial a la que me refiero se establece en la referencia al roce y sobre todo en la metáfora “el universo de la piel”. En esta reunión de contrarios, Cadenas postula la dermis como el verdadero vehículo mediante el cual se conoce o se entra en contacto con el cosmos, la naturaleza. Es ese elemento minúsculo y tan humano el que vincula en realidad al hombre con el mundo. Con la metáfora “el hilo extraviado en el viaje”, por otra parte, entran en circulación en el poema otros tópicos de la tradición literaria que, de acuerdo con esta propuesta de lectura, confirman el linaje nómada de un poeta como Rafael Cadenas.

El extravío del hilo permite suponer que el nauta del que habla en el poema emprendió un viaje, y que este hilo le permitiría regresar a un punto de partida originario. Si se considera que el hilo es, en una de sus acepciones simbólicas, una manera de referirse a una conexión “esencial” (Cirlot, 1982:204), y que en el hilar se hace referencia a una acción “equivalente a crear y mantener la vida” (1982:240), el extravío del hilo convierte al nauta en un ser preponderantemente errático, nómada o, para decirlo con otras palabras, un navegante que ha perdido el rumbo fijo y viaja sin el ánimo de llegar a puerto definitivo o regresar al punto de partida. La pérdida de esta conexión esencial, del hilo como un vínculo con la creación y la vida, sin embargo, no clausura las posibilidades de existencia de la vitalidad poética; todo lo contrario, en esta pérdida la abre a una potencialidad fascinante que el sujeto poemático experimentará en los versos siguientes. Me permitiré decirlo de otra manera: perder el rumbo no implica la clausura del viaje, la renuncia al periplo, sino que lo abre, diversifica y enriquece.

Una vez que el nauta ha extraviado el hilo —la adjetivación resulta profundamente sugerente, ya que el extravío supone, no la pérdida, sino la posibilidad de volver a encauzarse, de reencontrar esa conexión—; su manera de relacionarse con el mundo entrecruza todos los puntos recorridos por su aguja náutica: se embebe

de lo que vive y de su natural contracara, con lo que muere. Más aún, abrevia de ambos estados al mismo tiempo. Esta propensión a reunir su experiencia con el mundo reluce en el cierre del texto: el tiempo se anula, la noche y el día son siempre primigenios. Cabe destacar que por lo regular las categorías empleadas para medir la duración del día o de la noche se convierten en seres que habitan, como el nauta, en el mismo espacio. Lo cual permite decir que en este poema de Cadenas se teje una de las creencias poéticas que resonarán con frecuencia en su obra: el conocimiento del mundo se generará si quien comienza una empresa de esa naturaleza es capaz de experimentar su relación con el cosmos al ras de la piel convirtiéndose en un nauta que, como él, extravía el hilo del viaje.

El vínculo entre lo vivido en los pliegues de la dermis y esta hebra de la que habla Cadenas en el poema *Memorial* aparece también en el poema que abre la colección *Gestiones*. Ahí es posible advertir una continuidad con las nociones poéticas desprendidas de la metáfora “el hilo extraviado en el viaje”:

Retomo tarde el hilo.

Fueron muchos los años de desconexión de ella, la nunca adornada. ¿Por dónde deambulaba yo, suspendido? Pues nunca dejé de ser nervadura del asombro, de vivir en orillas, de extraviarme bebiendo un zumo oscuro, pero invadiendo los contrafuertes del día (2000:387).

La ruta de lectura que sugiere que el “hilo” es una manera de referirse a una “conexión esencial” adquiere un estatuto privilegiado en este poema. Al retomarlo, aunque sea tarde, se restablece el vínculo sagrado entre el sujeto poemático y “ella” que no podría ser más que la madre natura.

Si se reconoce el estado de extravío, en las aseveraciones que siguen a la interrogante a propósito del deambular y de la suspensión se reconoce, más bien, que el sujeto poemático, pese al extravío, nunca dejó de ser “nervadura del asombro”, esto es, nunca dejó de pertenecer y de habitar en el seno de la naturaleza. A través de la imagen “nervadura del asombro”, Cadenas incide de nuevo en asuntos capitales en su poética; primero, apela al conjunto de nervios de una hoja, pero dota esta nervadura de una de las capacidades del demiurgo, del poeta: el asombro, la fascinación. Me parece, además, que no sólo adjudica esa potestad a la hoja, sino que aun él mismo intenta atribuirse una facultad que no le corresponde si pensamos en un mundo bipartito en el que la naturaleza y el hombre están desgarradoramente alejados. Con esta imagen, Cadenas intenta hablar en el lenguaje de la naturaleza y darle a ésta un corazón humano.

Ahora bien, las otras diligencias que el sujeto poemático nunca dejó, además de ser “nervadura del asombro”, tienen que ver con la manera en que el poeta se relaciona y vincula con el mundo; a saber: vivir, extraviarse e invadir. Respecto del “vivir en orillas”, encuentro profundamente significativa la predilección de Cadenas por acudir a este tipo de términos, como lo es “orillas”, que dan cuenta de su fascinación por aquello que está en el borde, en el margen. La piel, la dermis, ni qué decir, forma parte de esta pléyade en el sistema poético de este nauta. “Vivir en orillas” no es sino vivir al ras de la piel. Cadenas es un poeta que, además de que repele la realidad exterior, se niega a habitar o a ocupar el centro de un círculo, entendido como cerrado y acabado. Le interesa la orilla porque ahí se advierte la posibilidad de escapar, de ponerse infinitamente a la aventura; en la orilla, el poeta siempre está expuesto a la salida o la fuga.<sup>4</sup> La predilección por el extravío se trasluce en “de extraviarme bebiendo un zumo oscuro”, pero será un extravío, como se indica a continuación, que no cederá al asedio de lo que sustenta al día.

Tenemos así que desde esas condiciones —de conciliación entre naturaleza y hombre, de propensión a la fuga, de reunión entre el oscuro zumo y del asedio que sostiene lo diurno—, Cadenas se pronunciará sobre la palabra poética: “Transparencia que levanté de lo más acosado como pieza cobrada en la tormenta. / Pero la palabra se escondía. / Por tender hacia donde no pesa y fundar ahí morada” (2000:387). Pareciera que la claridad de la palabra llegará al sujeto poemático, no sin antes librar una pugna en medio de la tempestad. La transparencia que logra advertir el sujeto poemático no llega a ser llevada a la palabra, como se indica en el segundo verso citado, porque ésta tiende un espacio en que “no pesa”. La palabra que no pesa es, sin duda, la que le interesa a Cadenas como piedra angular de su poética. Se trata de una palabra despojada de florituras, transparente, directa. En otros momentos de su obra, volverá sobre este asunto capital. En “El monstruo”, de *Falsas maniobras*, se refiere a este ser como a un “hombre incompleto”, “inconcluso”, como un “casi hombre” que carece de piel, por lo cual las “sensaciones no le llegan atemperadas sino de lleno” (2000:109).

La ausencia de la dermis, como es de esperarse, sugiere una veta de lectura importantísima, de la que me ocuparé más adelante. Ahora quisiera detenerme en la

<sup>4</sup> Me es inevitable vincular esta idea a ciertas reflexiones del pensador francés Maurice Blanchot, para quien “Errar, es dar vueltas y más vueltas, abandonarse a la magia del desvío. El extravío, aquel que salió de la custodia del centro, da vueltas alrededor de sí, entregando al centro, y ya no custodiado por él” (1996:62). De esta manera, una vez colocados en el umbral o en la zona indecisa entre adentro y afuera, el extravío se vuelve una forma de búsqueda. Hablar de extravío no implica no conocer el camino, sino estar fuera de él, esto es, en el límite, en el umbral o, como algunas de las veces lo menciona Blanchot, “andar en las regiones fronterizas y en la frontera del andar” (1996:62).

manera en que Cadenas se refiere a la palabra, porque las nociones contenidas en los poemas mencionados anteriormente guardan una estrecha relación con lo dicho en “El monstruo”: “Ni siquiera el lenguaje mitigador, que desarma, que embota, que oculta, quitando poder a las cosas, le sirve para nada porque vive en significados” (2000:109). El adjetivo “mitigador” no podría ser más elocuente: el lenguaje sería capaz de moderar o atemperar la manera en que el mundo, las sensaciones, entran al monstruo carente de piel. Aquí, también, Cadenas alude al poder de ocultar de las palabras, y la manera en que describe las funciones de este lenguaje da más claridad sobre la metáfora “la palabra que oculta”. El desarme, el embote y el despojamiento de todo poder, referente a la palabra poética, no es otra cosa que esa pretensión de Cadenas de volver a la palabra poética ligera, desenfada, transparente.

El lenguaje mitigador es inútil, porque el monstruo vive en el plano de los significados. Esto permite decir que la palabra que prefiere Cadenas es absolutamente contraria al embotamiento, al desarme y a la ocultación que profesa cierto lenguaje; es decir, el lenguaje de los significados, más que entorpecer o encubrir, muestra o revela con transparencia lo que se desea comunicar. Las palabras, para decirlo de una vez, se refieren a la realidad tal y como es, porque la realidad es ya de por sí poética. Así lo dejará por sentado en un poema del libro *Gestiones*, de 1992: “Lo que miras a tu alrededor / no son flores, pájaros, nubes, / sino / existencia. / No, son flores, pájaros, nubes” (2000:406). En la prosa poética “El monstruo”, como señalé antes, el tópico de la piel, más bien, la ausencia de ésta, sugiere una ruta de comprensión del texto que abona en la idea de que Cadenas es un poeta de linaje nómada.

## DESBORDAR Y EXPUGNAR LA PIEL

El hombre sin piel, que es el monstruo, vive y se relaciona con el exterior de manera hiperbólica: la ausencia de dermis genera que el contacto con el mundo le resulte desgarradoramente atroz. Sin embargo, no se trata de un sujeto que permanezca pasivo ante el avasallador bombardeo de lo exterior, sino que de la misma manera en que el mundo entra en él, “lo que él entrega también se produce así, sin más intermediario que el aire” (2000:109). Y el natural resultado de esta relación es, sin más, “suficientemente cruel” (2000:109) o “conmoveramente común” (2000:111), y ahí radica su grandeza. Conviene, en este sentido, tener presente el origen de la palabra *monstruo*. Para los romanos, quienes acuñaron la acepción, *monstruum*, cuyo verbo correspondiente es *monstro*, *monstrare*, *monstravi*, *monstratum*, significa

“mostrar”, y lo que pone al descubierto es precisamente su ser sin dermis que a la vez es lo radicalmente otro que carece, igualmente atroz, de piel.

Si tenemos presente que la piel es una metáfora del límite, de borde o de margen, entre el monstruo y lo exterior, también debemos pensar que la ausencia de ésta convierte a este ser en uno susceptible de ser invadido, como lo dirá Cadenas en las líneas que cierran el texto:

Le falta la piel, la piel adiestrada, la piel enseñada en los duros textos, lo que le da una cualidad ilímite, pero lo hace fácilmente expugnable.

Aunque tiene acceso a lugares donde sólo se llega desguarnecido, es fácil presa de todas las invasiones, está hecho para recibir de frente la inseguridad, y tiende a lacerarse más de lo que acepta la poesía (2000:112).

Si bien la ausencia de la piel convierte a este monstruo en un ser hipersensible, hasta la cursilería podría decir, simplemente advertir que la falta de dermis lo convierte en una suerte de romántico trasnochado y ramplón es ignorar otra posibilidad de lectura del texto de Cadenas: ver en la piel, y en la ausencia de ésta, una manera de hablar de la frontera —ausente, por supuesto— que separa al monstruo del mundo exterior y todo lo que esto implica. La falta de piel, ni qué decir, lo convierte en un ser carente de pórticos o de umbrales, y por ello, como lo indica Cadenas, en un ser ilímite, propenso al desborde continuo, o en un ser que propende a la fuga constante e infinita hacia el afuera, hacia lo otro. Cabe decir que esta falta de dermis también lo hace “fácilmente expugnable”, es decir, a todo desborde le sigue su correspondiente contención, su respectivo movimiento a la inversa, hacia dentro. La falta de dermis sabotea la idea de que los pórticos, las fronteras, los umbrales son un punto de unión y de separación entre dos mundos. Con esta manera de poetizar sobre la piel y la falta de ésta, Cadenas pone en circulación una noción antiquísima, que tiene su data en ciertas ideas de los románticos alemanes, a saber: la gana y la inclinación de estos poetas por ser uno, análogamente, con el macrocosmos, sin ningún tipo de intermediario. Antoni Marí lo explica al referirse al proyecto de un poeta de la envergadura de Novalis:

La obra de Novalis no está concebida desde el camino que conduce a la unidad, sino desde la unidad misma: “Soñamos con viajar por el espacio cósmico: ¿acaso no está en nosotros? Ignoramos las honduras de nuestro espíritu. La senda misteriosa va hacia adentro. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos,

lo pasado y lo futuro”. El hombre es una representación analógica del Universo. Microcosmos y macrocosmos en perfecta analogía y correspondencia proporcionales (1979:147-148).

Cadenas participa de esta creencia poética al despojar al hombre de “la piel adiestrada, de la piel enseñada en los duros textos”, para que pueda sentirse Uno con el Todo, en una armonía que, en el caso de Cadenas, no deja de ser desgarradora.

Esta imposibilidad de permanecer sitiado, incluso en la propia dermis, o la idea de borde como una que constantemente concede o da lugar a la irrupción, aparecerá con otros matices en otra prosa del libro *Memorial* (1977), y en una suerte de aforismo incluido en *Anotaciones* (1983). En el primero de ellos, titulado “Reaparición”: “Hoy descubrí que aquel borde maligno aún existe. No se mostraba porque yo vivía al margen. En lo calculable, con un hilo en la mano. Mis cautelas habían reemplazado los deseos. No había intrusos en mi cuarto. La serenidad amanecía sobre las sábanas después de recoger sus víctimas [...]” (2000:186). Lo calculable, la cautela y la serenidad corresponden a una esfera diametralmente opuesta a lo que el sujeto poemático llama “aquel borde maligno”, el cual, como es de esperarse, da abrigo a la dimensión irracional de la existencia: el deseo, lo infinito, lo inadvertido. Sin embargo, la división entre ambos espacios no es del todo radical y lapidaria. Además de la cualidad de “maligno”, el borde tiene el poder de mostrarse en una suerte de descubrimiento, de manera súbita, esto es, asoma de manera intempestiva. Como en el poema número diez de *Memorial*, aquí vuelve a aparecer la figura del hilo, pero en esta ocasión a manera del hilo de Ariadna que, como indica el mito, ayudaría al héroe en su salida del laberinto luego de la lucha contra el Minotauro. En esta prosa, sin embargo, el hilo es una manera de referirse a la sujeción con lo calculable, lo previsible; se trata de una metáfora de las ataduras a un mundo cauto e indolente. Pero el tesón, la querencia del sujeto poemático, está puesta, más bien, en ese lado maligno y perverso, que sólo asoma gracias a la estadía, siempre permanente, de “aquel borde”.

Este estar en el borde, con todo lo fascinante y aterrador que encierra, no deja de recordar el cuadro de Caspar David Friedrich, *El monje contemplando el mar*, sobre el cual Rafael Argullol apunta:

El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada.

La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo (2006:13).

Estar en el borde, como el monje o como el sujeto que habla en la prosa de Cadenas, sin duda alguna, genera este ser atraído hacia el abismo, para decirlo con Argullol. Se trata de una predilección por la inmensidad, por lo oscuro y lo lóbrego que dista mucho de la existencia ordinaria y blandengue. Estas predilecciones son también las del nauta, las del eterno navegante de los mares íntimos y propios, así como las querencias de los aventureros que se arriesgan a recorrer las otras planicies, los océanos desconocidos. La estadía en el borde encierra esta doble fascinación: hacia el interior de la dermis o de la piel, o hacia lo absolutamente otro y diferente.

En *Anotaciones*, Cadenas volverá a ocuparse del estatuto privilegiado de la estadía en el borde: “El mundo está en un borde. Se necesitan palabras que golpeen, no necesariamente con estridencia. Pueden ser calladas; dejan una herida más profunda” (2000:550).

El silencio de las palabras y la herida profunda que éstas generan es otra de las creencias poéticas que en Cadenas guarda una estrecha relación con lo dicho por Argullol a propósito del monje experimentando el “gran ruido del silencio”. Para Cadenas, el “peso”, el “golpe”, de las palabras no tiene nada que ver con la estridencia, como se apunta en el fragmento arriba citado. Cuando este poeta se refiere al “peso” o al “golpe” de la palabra poética, se refiere, no la floritura del lenguaje, sino a una actitud vital, absolutamente sensorial y sensitiva, que el poeta puede descubrir en sus versos.

Así lo pone de manifiesto en “Ars poética”, que cierra la colección titulada *Intemperie*. Ahí, Cadenas se refiere al deber ser de la palabra literaria: “Que cada palabra lleve lo que dice. / Que sea como el temblor que la sostiene. / Que se mantenga como un latido”. Ninguno como este escritor de los viajes piel adentro y piel afuera podría proferir una declaratoria de esta naturaleza para la palabra poética, una que tiembla y una que late en el torrente sanguíneo de manera sostenida y transparente.

Las travesías que Cadenas emprende, hacia su propia dermis o desprovisto de ésta, lo llevan a recorrer la piel del mundo, a experimentarlo en hondura, con lo dudoso y penoso que pueda resultar, pero también en aras de multiplicar el peligro y la sorpresa que el mundo —el propio y el ajeno— prometen.

## OBRAS CITADAS

- ARGULLO, Rafael (2008). *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona: Acantilado.
- (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- BLANCHOT, Maurice (1996). *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila.
- CADENAS, Rafael (2000). *Obra entera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de los ismos*. Pról. Ángel González García. Ed. Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot. Madrid: Siruela.
- (2004) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DELEUZE, Gilles (2005). “La isla desierta”. En: *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis Pardo Torío. Valencia: Pre-Textos.
- GUANIPIA, Moraima (2002). *Hechura de silencio (una aproximación al ars poética de Rafael Cadenas)*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- MARÍ, Antoni (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.



## ¿Hacen milagros los santos de madera? Devociones y escepticismos, poder y carnaval

### RESUMEN

Leyendas y cuentos recogidos en El Salvador y Cuba, y en otros lugares como Mallorca, cuentan la historia de hombres escépticos que ponen en duda la capacidad milagrosa de las imágenes de santos de madera y que son castigados por ello. Pero la tradición oral de otros países de América y de diversas regiones de España recoge también fábulas contrarias, que además son mucho más abundantes: parodias cómicas y escépticas de los santos de madera y de sus facultades supuestamente milagrosas. El contraste entre los dos tipos de fábulas, con mensajes ideológicos enfrentados, muestra una dimensión más, cifrada en las tradiciones orales de Hispanoamérica y de España, del conflicto entre religión oficial y sátira popular, entre las expresiones de la autoridad y las expresiones del carnaval.

**PALABRAS CLAVE:** EL SALVADOR, CUBA, LITERATURA ORAL, RELIGIOSIDAD POPULAR, CHISTE, PARODIA, CARNAVAL.

### ABSTRACT

Folk legends and folktales registered in El Salvador and Cuba, as well as in some other places, such as Mallorca, tell the story of some skeptical men that doubt the miraculous skills of some saints made of wood. They are punished because of their ungodliness. But folk traditions of some other Latin American countries and of several regions of Spain are extremely rich in just the opposite type of story: comic and skeptical parodies of saints made of wood and of its supposed miraculous skills. Comparison in the field of oral traditions of Latin America and Spain of both types of stories, with their opposite ideologies, show another level of the conflict of official religion and popular satire, of expressions of authority and expressions of carnival.

**KEYWORDS:** EL SALVADOR, CUBA, ORAL LITERATURE, POPULAR RELIGIOUSNESS, JOKE, PARODY, CARNAVAL.

Recibido el 14 de octubre de 2012.

Recibido el primer dictamen sin modificaciones el 23 de enero de 2013; el segundo, sin modificaciones, el 6 de febrero de 2013.

## ¿HACEN MILAGROS LOS SANTOS DE MADERA? DEVOCIONES Y ESCEPTICISMOS, PODER Y CARNAVAL\*

JOSÉ MANUEL PEDROSA\*\*

### UN SAN ANTONIO DE MADERA EN EL SALVADOR Y UN ICONOCLASTA CASTIGADO

El señor Catarino García, del Caserío Santa Lucía, en el municipio de San Esteban Catarina, en El Salvador, recordaba en la década de 1990 este relato acerca de una imagen de madera de San Antonio de Padua que había sido víctima del escarnio y de la violencia de un sujeto escéptico e irreverente, el cual sufrió el castigo de graves heridas y quebrantos que no tuvieron curación mientras no se arrepintió de sus actos y se convirtió en el más ferviente devoto del santo:

#### *San Antonio de Padua*

Había un señor que hacía San Antonios. Estaba afinando uno, dándole terminación, y otro señor le había llevado un trozo de níspero para que le hiciera uno.

Entonces llegó un chero allí de él, a verlo. Y le dijo:

—Mira, Julano, ese San Antonio que estás haciendo como que es de madera.

—Pues sí, sí es de madera —le dijo.

—Con razón no hace milagros —le dijo— si es un pedazo de palo, ¡qué milagros va a hacer!

—Pues, mira —le dijo— muy de madera puede ser, pero la verdad, como ya trae el don que va a ser San Antonio, ya bendito, tiene parte con el Señor, ya el Señor le ha dado el lugar de que haga milagros —le dijo.

—¿Y de aquí vas a hacer otro? —le dijo.

—Sí —le dijo.

\* Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de investigación *Historia de la métrica medieval castellana*, concedido por el Ministerio de Educación con referencia FFI2009-09300, y del proyecto de investigación *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época*, concedido por el Ministerio de Educación con referencia FFI2009-11483, y dentro de las actividades del grupo de Investigación de la Universidad de Alcalá-Comunidad de Madrid Seminario de Filología Medieval y Renacentista, con referencia: CCG06-UAH/HUM-0680. Agradezco su ayuda y consejos a José Luis Garrosa, Gisela Roitman, José Luis Agúndez, Carina Zubillaga y José Joaquín Díaz Marques.

\*\* Universidad de Alcalá. CE: josem.pedrosa@ual.es

Ah, pues, el trozo así mire, y con el zapato lo restregaba así, mire.

—Mira —le dijo— vas a fregar el palo, ya viene destinado que va a ser un San Antonio, te puede castigar.

—¿Te pones a creer que este pedazo de palo me va a castigar?

Entonces se subió en el palo, y pateándolo así, cuando de presto lo llevaba de reculada así y topa en una piedra, se va el hombre de lomo, el trozo se le viene y le cae así, le quiebra las dos canillas. Y pega el grito el hombre.

—¡Ay, San Antonio, me castigaste!

—¡Ya viste, va! —le dijo el hombre.

Dejó de afinar el San Antonio y dijo a quererlo levantar y ¡qué lo iba a levantar, si quebraditas las dos patas!

—Ya viste, te dije que no estuvieras ahí pateando el palo porque ya está destinado que va a ser un San Antonio; ¡mira si no va a ser milagroso! Ya hizo el primer milagro con vos.

—Sí, sin dudar que sí, va ser milagroso.

—Ahora te pido un favor a vos, que hagas este San Antonio lo más luego que podás, no se lo entregues al dueño durante, no, me lo pasés a mí. Le gua mandar a decir una misa, lo gua llevar a bendecir, le gua decir la primera misa, ¡pero solemne!, gua vender una yunta de bueyes y todo ese pisto lo voy a invertir en la misa, pero que me haga el milagro San Antonio, también de componerme estas canillas porque yo quiero ir a la misa, andando.

—Mire —dijo el señor— a hacer el San Antonio.

Y se lo hizo. Ya le mandó razón al padre, mire; le hizo el milagro de poder andar.

Quebradas las dos canillas y en un mes, el otro hizo a San Antonio y el quebrado pudo andar y lo fue a traer, lo llevó a bendecir. Le dijo al padre que hiciera una misa solemne, vendió los bueyes y todo eso lo empleó en cohetes. Pagó el padre, hizo la misa.

Hasta que hizo la misa se lo entregaron al que lo había mandado a hacer. Todo lo que se cree, sale, pero se cree de corazón (Melgar, 2007:176-178).

Para don Catarino García, quien evocaba esta *historia* desde el muy apartado y campesino Caserío Santa Lucía salvadoreño, igual que para los demás narradores que han formado y seguirán formando parte de la cadena de su transmisión oral, este relato tenía, sin duda, una dimensión local, histórica, inmediata, real o realista: es posible que para él refleje un acontecimiento que *debía haber sucedido* de verdad a algún hombre que *podría ser* cualquiera de los suyos, en algún lugar que el relato no especifica, pero que *podría ser cualquiera* de los pueblos de su municipio, o de su país, o de Centroamérica, en los que la talla de imágenes de santos (de San Antonio en particular) tiene una cierta tradición, y en los que las actitudes y los grados de

creencia diferentes de cada persona frente a las imágenes y frente a la religión en general suelen ser motivo de conversación y a veces de propaganda o de refutación, de adhesión o de burla, cuando no de polémica o de enfrentamiento. Igual que lo es, casi siempre también, de síntesis e hibridismo con una amalgama muy densa y enredada de creencias de tipo mágico y supersticioso, extracristiano, que conviven de manera perfectamente armónica y natural, en aquellos lugares, con las ortodoxamente católicas, pese a los esfuerzos que hace la Iglesia oficial para impedirlo.

Las ideologías que de una manera tan clara y esquemática aparecen enfrentadas en el relato, la devota y la escéptica, en definitiva son dos realidades, dos formas de pensar y de vivir bien presentes, operativas, cotidianas, en la mentalidad colectiva y en la experiencia de la comunidad en las que se transmite.

Su relato debía de tener también, para don Catarino, una dimensión acaso de mayor alcance, más trascendente, por cuanto pretende dar cuenta de hechos que se da por supuesto que acaecieron, de los que podría o debería deducirse una enseñanza presuntamente moral que el narrador o, mejor dicho, el propio relato, creía de rango intemporal, universal: la de que no hay que hacer burla de los santos, porque ellos, con su milagroso poder, tienen la capacidad de castigar al burlador con algún tipo de accidente o de enfermedad imposibles de curar mientras no se cumplan los requisitos de la conversión, de la reintegración, de la sumisión incondicional al catolicismo y a sus símbolos.

De todas maneras, y aunque él nos lo haya transmitido, no podemos estar del todo seguros del grado de adhesión de don Catarino a la ideología edificadamente católica que intenta afirmar este relato. Lo habitual entre los transmisores de saberes folclóricos es que posean un repertorio oral amplio y heterogéneo, en el que suelen tener cabida desde el apólogo moral hasta el chiste irreverente, sin que a ellos les cause incomodidad ni extrañeza.

La sensibilidad hacia lo que narran suele ser, por lo tanto, muy laxa e inestable, a menudo llena (al menos desde nuestra óptica de observadores objetivos) de contradicciones y heterodoxias, muchas veces también de ironía, dependiente siempre de las circunstancias y del entorno concretos en que en cada ocasión es transmitido el relato. Todos los que hemos hecho trabajo de campo hemos tenido motivos para asombrarnos del amplísimo registro ideológico que alienta bajo los relatos que recogemos de muchos informantes concretos y de la desenvoltura con que una misma memoria tradicional es capaz de pasar, en pocos segundos, del relato edificante al obsceno, sin que la convicción e incluso la pasión que pone en cada uno de ellos difiera de manera apreciable.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que este milagro de San Antonio de Padua, como en general los relatos orales explícitamente moralizantes y religiosos, no puede ser considerado como una expresión en estricto sentido singular, local, biográfica, o sociológicamente distintiva de un tipo de experiencia o de ideología representativas de algún misticismo autóctono, por más que haya sido asumido o asimilado con profundidad por voces auténticamente campesinas y creyentes del lugar, y en tonos de verdad sinceros.

De hecho, este relato es popular sólo en lo que se refiere a su transmisión y a su recepción, pero no en lo relativo a su producción. Seguramente, sus fuentes inmediatas remontan a un tipo muy bien conocido de narración adoctrinadora cristiana, de origen europeo y eclesial, fijado desde muy antiguo por la escritura, que ha sido transmitido con intensidad durante muchísimos siglos, en libros de devoción y de catequesis, y luego en sermones de iglesia o de plaza pública, por sacerdotes y predicadores de toda especie, que han reciclado una y otra vez, con no demasiadas innovaciones, una estructura narrativa de extrema pero muy efectista simplicidad, que se ajusta a este esquema, a grandes rasgos: una persona escéptica se burla de algún sujeto o de algún objeto sagrado; de inmediato es castigada con algún accidente, enfermedad o pérdida, de los que sólo se recupera cuando pide perdón a la divinidad o a sus representantes y se convierte en su más sumiso y entregado devoto.

Esto no quiere decir que don Catarino se haya tenido que limitar por fuerza a escuchar de manera directa alguna prédica eclesial y luego a reformularla con sus propias palabras ante el folclorista que registró su relato. Entre la prédica eclesial (sobre la que debe planear sin duda algún libro de catequesis o algún devocionario escrito, autorizado y refrendado por la Iglesia) y el relato campesino ha podido haber una cadena, no sabemos cuán dilatada, de versiones intermedias, más o menos folclóricas, y acaso también algún proceso de *imitatio* oral con respecto de otros relatos orales de estructura, sentido y función adoctrinadora similares, aunque puede que atentos a objetos y a sujetos sagrados distintos. Cabe la posibilidad de que el San Antonio de Padua de nuestro relato sea reflejo de otros santos cuestionados y maltratados en otras narraciones (letradas u orales) similares, que hayan podido influir sobre esta narración en concreto. Cabe la posibilidad también de que su protagonismo dentro de este tipo de relatos sea viejo o al menos muy arraigado, ya que se trata de un santo al que una tradición popular muy extendida, pero de la que no podemos dar cuenta aquí por falta de espacio, suele representar sometido a golpes, injurias y vejaciones por parte de fieles e infieles. En cualquier caso, es

indudable que la sombra de la consabida familia de relatos eclesiales sobre santos injuriados, luego justicieros y por fin triunfantes planea de cerca o de lejos sobre el relato folclórico de don Catarino.

## TALLAS DE VÍRGENES Y CRISTOS, Y MÁS ICONOCLASTAS CASTIGADOS

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que los relatos acerca de imágenes de madera cuyo carisma milagroso es puesto en duda por alguien y luego probado o testificado a lo largo de una secuencia narrativa que pasa por los jalones de la enfermedad penitencial y de la curación sobrenatural, para culminar con la exaltación de la imagen por la comunidad al completo, pueden ser considerados como un subgrupo pequeño y acotado dentro de una categoría muy amplia y general de relatos que integraría también, por poner un ejemplo, las muchas narraciones que se conocen acerca de pastores que encuentran una imagen de la Virgen y que lo comunican a su comunidad, la cual (liderada a veces por algún escéptico individual y muy significado) se resiste a aceptar el carisma sagrado de la talla hasta que algún tipo de enfermedad o de desgracia (personal o colectiva) obliga a abandonar tal escepticismo y a abrazar la devoción a la imagen. Momento en que milagrosamente queda despejada la enfermedad o la epidemia, o superada la desgracia que habían asociado a aquel transitorio y culpable estado de descreimiento y de alejamiento de los designios divinos.

Otro conjunto de relatos que parece tener alguna relación estructural con esta familia, y que tampoco podemos comentar ahora por extenso, son las leyendas apócrifas acerca de la infancia de Jesús que lo muestran modelando unos pajaritos de barro de los que se burlan sus compañeros de juego, que son judíos descreídos, hasta que él, en público, les infunde el soplo vital, señal triunfante de su condición demiúrgica. En algunas versiones, los niños escépticos mueren, y Jesús los resucita para que den testimonio de su carisma divino.

Salvando algunas distancias, dentro de esta muy plural constelación de relatos orbitan también los numerosos *exempla* (sobre todo medievales, renacentistas, barrocos) acerca de judíos, moros, turcos, conversos, luteranos, herejes, etc., que tenían como ocupación supuestamente favorita la de profanar imágenes sagradas, en particular de Cristos y de Vírgenes, por lo que eran castigados de modo indefectible, y luego o bien convertidos o bien muertos. La *Cantiga* 34 de Alfonso X el Sabio describe, por ejemplo, el caso de un judío que sustrajo de la calle y llevó a su casa (donde cometió

contra él las peores vejaciones) un cuadro de la Virgen, hasta que el mismísimo diablo llegó para quitar la vida al injuriador.

## DON JUAN, LAOCONTE Y OTROS ICONOCLASTAS CASTIGADOS

Otro caso emparentado posiblemente con éstos es el denso complejo literario y cultural que tiene como centro la figura de Don Juan, el sujeto escéptico e irreverente, injuriador y maltratador de imágenes a las que se debe respeto, que en algunos relatos no puede sustraerse al contundente castigo divino, pero que en otros tiene tiempo de arrepentirse y es salvado *in extremis*, para que pueda así brillar la clemencia divina y escarmentar en cabeza ajena toda la comunidad.

Esquemas narrativos, todos los que parece que orbitan en esta proteica constelación de relatos, que es probable que hundan sus raíces, como es común, en tradiciones literarias precristianas y extracristianas, que no tenemos espacio aquí para explorar en detalle. Bástenos con dejar apuntadas, a título de ejemplo y salvando las distancias, las analogías con el mito grecolatino de Laoconte, quien movido de su (muy bien fundado) escepticismo se atrevió a proclamar la falacia y a arrojar una lanza contra el caballo de madera que había sido dejado ante las murallas de Troya cual si fuera una imagen sagrada. El atentado verbal y físico contra aquel ídolo no puede dejar de recordarnos el del campesino escéptico del relato salvadoreño contra la talla de San Antonio de Padua, y las palabras con que Virgilio explica el trágico final del avisado héroe, devorado por una horrible serpiente junto con sus hijos (“Dicen que Laoconte ha pagado la culpa que su crimen merecía / por profanar el roble sagrado con su hierro, / disparando la impía lanza contra su flanco” [Virgilio, 2000, II:219-231]) añaden un eslabón más, ilustrísimo, a nuestra familia de relatos acerca de ídolos que sufren el ataque verbal y físico de librepensadores escépticos, los cuales acaban siendo castigados por ello. El detalle que apunta Virgilio de que el caballo era de *roble* es digno de que quede retenido en nuestra memoria, ante la que pasarán, a medida que vayamos recorriendo estas páginas, otras imágenes de las que se especifica, como si fuera un rasgo de estilo muy relevante, su composición de madera: nogal, peral, ciruelo, canelo...

Por otro lado, el que el caballo fuera de madera, el que suscitara una controversia entre los creyentes (los troyanos) y los escépticos (Laoconte y sus hijos) acerca de su naturaleza mística, el que los escépticos fueran horriblemente castigados y el que se impusiese al final la opinión (aunque fuese falsa) del carisma religioso de

aquella talla son tópicos cruciales para nosotros, pues establecen analogías muy significativas en relación con el resto de los relatos que hemos analizando en el inicio de este artículo.

El mito de Laoconte sólo se explica como pieza de una tradición narrativa, a buen seguro arraigada en la Grecia antigua (y en muchas otras culturas), acerca de activistas contrarios a los dioses y a sus representaciones que acaban siendo castigados con severidad por sus injurias iconoclastas, para escarmiento de ellos y del conjunto de la sociedad. Pero tiene una dimensión en extremo original e interesante, que revela una distancia crítica muy llamativa del narrador y de la propia narración con respecto de los hechos que se relatan: el escepticismo de Laoconte acerca del carácter sagrado del caballo de madera estaba perfectamente justificado, pues el caballo era, antes que nada, un engaño, una falacia, una trampa mortal; el ataque de Laoconte contra el caballo de madera fue un acto de alta estrategia militar, de justicia moral, de ejercicio libre, crítico y responsable (y clarividente) de la facultad de pensar, y la credulidad de los necios troyanos, que optaron por confiar en la naturaleza sagrada de la imagen de madera, fue primero una especie de suicidio filosófico y después un auténtico suicidio físico, político, militar.

## UN SAN ISIDRO DE MADERA EN CUBA Y OTRO ICONOCLASTA CASTIGADO

El que el milagro que relató don Catarino García, del Caserío Santa Lucía, se halle protagonizado por San Antonio de Padua, católico medieval, nacido en Portugal, aunque pasase parte de su vida en Italia (países que es muy posible que don Catarino tuviera dificultad para situar en el mapa), habla con elocuencia acerca de la producción foránea, además de elitista e impuesta, de este relato y del resto de los relatos de su estirpe, que llegaron a América con los predicadores y conquistadores (o, si se quiere, con los predicadores-conquistadores) españoles y europeos, que fueron impuestos en el marco de una catequización forzosa que ha durado siglos y ha destruido total o parcialmente la mayor parte de los patrimonios religiosos y culturales autóctonos, y que han seguido siendo transmitidos por las clases populares de aquellas tierras con una vitalidad muy singular hasta el día de hoy.

Sin duda, favorecidos por la ingenua credulidad de unas masas que no han tenido las oportunidades de formación ni el acceso a la cultura ilustrada, la ciencia o la tecnología que se desarrollaron mucho antes en Europa y en lo que suele llamarse

el Primer Mundo. Favorecidos también por el miedo, que (es importante señalarlo, porque se trata de un ingrediente central de la poética interna y de la función social de nuestro relato) es la más poderosa y eficaz estrategia que las elites tienen a su disposición para imponer su ideología (religiosa, cultural, política) a las clases humildes, subalternas, productoras, que no por casualidad son también las más desinformadas y las más vulnerables a este tipo de imposiciones y alienaciones.

Pero si para don Catarino García este relato es una pieza perfectamente asumida de su manera personal y social de mirar y de entender el mundo, y está imbricado con intensidad en la comunidad en la que él vive, en sus valores, conflictos ideológicos y tensiones internos, para nosotros este milagro de San Antonio es algo muy diferente: sin duda, se trata de una pieza enormemente interesante y significativa, de un mosaico verbal y de ideas amplísimo, intertextual, polifónico, en el que han ido confluyendo voces y tradiciones que se hacen eco las unas a las otras, se preguntan y se contestan, se subrayan o contradicen de manera tan cercana y tan coherente que, fuera de ese paradigma que las acoge a todas, es imposible entender cabalmente el relato de don Catarino o cualquiera de los demás que vamos a ir conociendo.

Como cada ejemplo vale más que mil palabras, empezaremos a apreciarlo a la luz de este interesantísimo relato cubano, de estructura narrativa, significado y mensaje tan parecidos al salvadoreño, por más que el santo que lo protagoniza sea en esta ocasión San Isidro Labrador:

Como aquella zona es de vegas de tabaco, la siembra se hace en invierno, que es época de seca. [Pero] a veces se perdía la cosecha y no era bueno. En aquel tiempo se tenía la fe que pidiéndole a San Isidro Labrador, el santo haría llover. Allá se compraban muchas velas y se salía de rogativa al santo.

Una vez en que salieron en una rogativa y no llovió, un isleño que se le chivó la cosecha, cogió la imagen del santo, que era de madera, y la rajó para leña.

Al otro día por la tarde, se formó una tempestad y cayeron unos granizos del tamaño de huevos de gallina, y la gente decía que era un castigo de Dios. Recuerdo unas décimas que fueron muy populares por esto que te cuento. Decían así, más o menos:

En fin, para terminar,  
recibiendo este consejo,  
sea joven o viejo  
debe un camino tomar  
para poder alcanzar

de Dios el perdón sagrado,  
no cometiendo pecado  
al cumplir nuestro deber,  
que nada hacemos con ver  
a San Isidro quemado (Victori, 1998:77).

## UN CRISTO DE MALLORCA, UN SANTO DE ÁVILA Y LA MADERA DE LA FE

Para que podamos entender de manera aún más amplia y general el paradigma de fuentes y de paralelos internacionales y pluriculturales en que es preciso interpretar este tipo de relatos vamos a dar un salto transoceánico, que nos llevará hasta Palma de Mallorca, donde se venera la imagen de un antiguo Cristo cuyo nombre, del Nogal, marca un jalón significativo en nuestro peregrinaje en busca de imágenes de madera y de las devociones y escepticismos que despiertan:

La milagrosa imagen de Cristo [del Nogal] que toda Palma venera en el convento de religiosas agustinas de Santa Margarita y de la que reciben sus devotos grandes favores espirituales y temporales, fue hallada [...] en tan especiales circunstancias que si en unas es admirable su arte, en ésta el arte es milagro conocido ya que en su fábrica no ha tenido parte la industria humana, por ser absolutamente obra de la mano divina.

Para despertar la vocación en las gentes, dispuso Dios nuestro Señor que, después de largo tiempo y en medio de grandes necesidades, se encontrasen algunas imágenes y figuras devotas. La de este Santo Cristo tiene su origen en la devoción de una religiosa del convento que, antes de profesar en clausura, quiso costear una a sus expensas. Buscando la materia necesaria, pedía continuamente a una amiga suya, Catalina Nadal, que vivía en la calle de los Olmos, un gran nogal que tenía en el huerto y del que cogía cada año abundante fruto.

Catalina remediaba como podía su pobreza con la fertilidad del árbol y esto le sirvió de pretexto para negárselo a la religiosa. Al siguiente año, sin embargo, el nogal dio por todo fruto una sola nuez y en una noche de gran tempestad, el árbol se partió cayendo al suelo y su propietaria, tomando en sus manos el único fruto lo llevó a las monjas a la mañana siguiente diciéndoles que enviasen a por el nogal y se quedasen con él ya que, sin duda, habían sido sus oraciones las que lo habían arrancado. Haced con él y conforme a vuestra devoción la imagen de Cristo.

Mandaron las religiosas que cortasen el árbol y, cuando aserraron el tronco, encontraron en su interior el Cuerpo de Cristo y en las ramas sus brazos con la misma perfección en que hoy se halla. Visto tan portentoso milagro la imagen fue llevada en solemne procesión a la capilla donde actualmente se venera.

Causó este prodigio tal admiración y respeto en el ánimo de la monja que, sospechando que la nuez encubriría un tesoro semejante, con toda devoción y en compañía de las demás religiosas la abrió, hallando en su interior, a una parte, la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles y, en la otra, la de Cristo crucificado entre las de San Juan Evangelista y la Virgen; y para que comprendiera que era todo obra de un mismo Artífice, eran tan semejantes la imagen del Cristo de la nuez y la del tronco, que solo se diferenciaban en ser grande una y muy pequeña la otra (Sabrafin, 1978:19-21).

No son muchos los relatos que he podido reunir acerca de imágenes católicas hechas de algún tipo de madera cuya fabricación sobrenatural o cuya efectividad milagrosa son puestas en un primer momento en duda, luego reveladas o corroboradas de manera prodigiosa y al final aceptadas por los escépticos más recalcitrantes y, de paso, por el conjunto de la comunidad. Pero en su órbita sí puede ser considerada alguna versión más, concentrada en breves y muy interesantes versos, como éstos de la provincia de Ávila, que nos ponen en primer contacto con una de las proyecciones más interesantes de los materiales orales que van a ir saliendo a nuestro encuentro, con su ágil y dinámica facilidad para fluctuar entre los géneros más diversos (la leyenda, el cuento, la supuesta historia oral, la canción lírica, el refrán, la oración):

Hecho de leña y raíces  
parece el Santo Bendito,  
hecho de leña y raíces,  
pero los ojos, madre,  
al cielo miran felices,  
al cielo miran felices,  
hecho de leña y raíces (Jiménez, 1993:155).

## REFUTACIONES Y PARODIAS CARNAVALESCAS DE LOS SANTOS DE MADERA

Hay un fenómeno crucial, mucho muy llamativo, que afecta la esencia misma de estos relatos y que no puede menos que condicionar, por tanto, el eje de nuestro

análisis: si consideramos el repertorio oral panhispánico de un modo global, apreciaremos que en él son mucho más comunes (y que tienen facturas poéticas más dinámicas y variadas) los relatos satíricos que niegan las facultades milagrosas de los santos fabricados de madera que los relatos que afirman y corroboran el carisma religioso de tales imágenes. Más aún, las dos ramas de relatos, la crédula y devota, por un lado, y la descreída y burlesca, por otro lado, parece que saben de la existencia de sus opuestas, que se configuran de algún modo como réplicas o reacciones (pues utilizan tópicos y hasta fórmulas parecidos) frente a sus opuestas, que se alinean a ambos lados de una raya que las divide en reflejos simétricos y complementarios de una matriz ideológica y narrativa común, que podría quedar sintetizada en esta simple pregunta: ¿es posible que un trozo de madera humilde y común pueda, tras ser tallado como santo católico, curar y otorgar favores milagrosos?

Las respuestas positivas que daban los relatos que ya hemos conocido han recibido el contrapeso de las respuestas escépticas, irónicas, burlescas, a veces brutalmente negativas, de los que vamos a conocer a partir de ahora. Fijémonos, para empezar, en estas cancioncillas que han sido documentadas en las tradiciones orales de Nicaragua, Panamá, Venezuela, relativamente aledañas de las tradiciones salvadoreña o cubana que nos ocuparon al principio:

Hasta los palos del monte  
tienen su separación:  
unos sirven pa hacer santos  
y otros para hacer carbón (Mántica, 1997:280).

Los árboles en el bosque  
tienen su distribución;  
unos sirven para santos  
y otros para carbón (IADAP, 1982:374).

Hasta los palos del monte  
tienen su separación;  
unos sirven para santos,  
y otros para hacer carbón (Machado, 1922:19).

Versos que conocen paralelos abundantes y sugestivos en otras tradiciones americanas de habla hispana,<sup>1</sup> a las que han debido llegar procedentes, sin duda, del solar español, según revela, entre muchos testimonios que podríamos convocar, este leonés:

Hasta los palos del monte  
tienen su destinación;  
unos nacen para santos  
y otros para hacer carbón.<sup>2</sup>

Los muy variados e ingeniosos avatares del tópico que han quedado registrados en otros lugares de la geografía tradicional española dan cuenta de la enorme creatividad y de la ironía desbordante que pueden alentar en la voz oral y en la imaginación del pueblo:

¡Ay, bárgame San Crispín,  
San Juan, San Pedro y San Roque,  
la Birgen der Trochipín  
y todos sus palitroques!

Glorioso San Sebastián,  
hijo der chaparro grande,  
mi madre te alimentó  
y t'enderesó mi padre (Rodríguez, 1882-1883, núms. 7460-7461).

Cuatro serranos  
hay en Sierra Morena  
que adoraban a un niño  
que era de palo.  
¿Por qué en la sierra  
adoran los serranos  
a la maera? (Caro, 1993:221).

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, la versión colombiana de Abadía, 1971:106, o la venezolana en IADAP, 1982:45.

<sup>2</sup> Esta versión me la refirió Rosa Abella, de 68 años de edad, a quien entrevisté en Espinareda de Ancares, León, el 16 de julio de 1993.

Era de peral el santu,  
que lu fizo un carpinteru;  
por eso pesaba tanto  
el demoniu del maderu.  
Era de peral,  
por eso pesaba tantu el animal (Martínez Torner, 1920:125).

Era de nogal,  
de nogal era el santo,  
era de nogal,  
por eso pesaba tanto (Panero, 2008:49-50).

No faltan las recreaciones del tópico que se adentran en el terreno de lo extremadamente obsceno e irreverente, como revela esta cancioncilla canaria que se atreve a jugar con la metáfora genital *palo de madera=pene* en tanto que solicita al pobre San Antonio de Padua que conceda la potencia sexual a su devoto (¡qué sentido tan opuesto al del relato salvadoreño sobre el mismo santo que abrió estas páginas!):

Padre mío San Antonio,  
hecho de un moral sanguíneo,  
dame fuerza en la pieza  
como la trompa (de) un cochino (Bravo, 2007:204).

Resultan también muy interesantes, y amplían de manera muy sugestiva el espectro geográfico tradicional de nuestros poemas, las versiones gallegas y portuguesas. La primera que vamos a conocer, gallega, solicita de este modo la curación de la vista al santo “de pau de canela”:

Santo San Breixo de Barro  
feito de pau de canela,  
dádem'a vista os meus óllos,  
que non vou d'aquí sin ela (Casal, 2000:294).

Otras versiones gallegas y portuguesas se articulan como simples y escépticas burlas al santo, al que no se llega a solicitar ninguna curación:

Meu santo, San Antoniño,  
nacido n-o Sobreiral,  
ó pesebre d'ó meu burro  
êvos vôso hirman carnal.

Divino San Cayetan,  
feito de pau de cerdeira,  
libraime santo bendito  
d'unha muller cabuxeira.

Meu Santiño San Andres,  
feito de pau d'amieiro;  
primo carnal d'ós meus zocos  
néto d'ó meu tabaquêiro.

San Amaro de Oira,  
feito de pau d'amieiro  
hirman d'ás miñas chanquiñas  
criado n-o meu lameiro.

Santo San Breixo de Barro  
feito de pau de canela,  
dádema vista os meus ôllos,  
que non vou d'aquí sin ela (Casal, 2000:214, 251, 291).

São Gonçalo de Amarante  
feito de pau de amieiro,  
irmão das minhas tamancas,  
criado no meu lameiro (Leite, 1975, III:326).

Todas estas canciones pueden funcionar como canciones líricas autónomas, aunque lo más común es que aparezcan engastadas, según iremos comprobando, en la trama narrativa de un tipo cuentístico de cierta extensión y complejidad. Justo en aquel que de manera más directa y precisa parece que da la réplica burlesca y descreída a los relatos piadosos y edificantes, articulados sobre secuencias narrativas que desgranar episodios de escepticismo-castigo-conversión (el salvadoreño, el cubano, el mallorquín) que conocimos al principio.

Comencemos conociendo, para comprobarlo, este relato cubano:

Éste era un cura que fue a la finca de un guajiro y le pidió un naranjo, y lo tumbó y del palo hizo un santo y lo puso en la iglesia. Y luego fue el guajiro por allí, y cuando vio el santo, le dijo:

En la finca de Tumbaga  
naranjas de ti comí;  
los milagros que tú hagas,  
que me los claven aquí.

Y se apuntaba *pa* un *lao* feo (Feijoo, 1962, II:146).

En su catálogo de los cuentos folclóricos centroamericanos de 1972, el folclorista Stanley L. Robe ofreció las referencias de un puñado de versiones de este cuento que habían sido documentadas en el sur de Estados Unidos, en México y en otros países del área. A todas les asignó el número 1829\*D, que (seguramente porque se trata de un tipo de cuento de difusión limitada al mundo hispánico) no ha prosperado en los índices internacionales, como prueba el hecho de que no lo haya incorporado Hans-Jörg Uther a la última versión (la de 2003) del catálogo internacional de cuentos folclóricos (Uther, 2004).

Como adenda insólita a las versiones americanas catalogadas por Robe, puede ser interesante que conozcamos la muy velada e ingeniosa alusión al cuento que asoma en *El bandido de los ojos transparentes*, una novela de Miguel Littin que refleja muy bien los tipos y los ambientes populares chilenos:

—Yo mismo te ayudé pala en mano a hacer el hoyo y a meter en la tierra un ataúd lleno de piedras.

—Con razón pesaba tanto.

—Y era de nogal y era de nogal el santo —cantaba riéndose a carcajadas el endemoniado viejo (1999:118).

Aparte de en América, el cuento ha sido registrado, en variantes muy numerosas y dinámicas, en la península Ibérica. No es éste el espacio más adecuado para trazar una panorámica de su dispersión, a cuyos perfiles se han aproximado ya unos

cuantos folcloristas ilustres,<sup>3</sup> pero sí puede ser iluminador que reproduzcamos unas cuantas versiones que tienen el interés de ser inéditas o de haber sido dadas a conocer en publicaciones de circulación muy limitada, por lo que han quedado al margen de los catálogos y de los estudios críticos de uso más común. Empezando por una versión de hacia 1660 que había pasado inadvertida a los críticos: “Como le conozí çerezo, / no le tengo devoçion” (Galindo, 1659-1668, f. 92v.).

He aquí una variante hasta ahora inédita del pueblo de Siete Iglesias de Trabancos (Valladolid):

Yo tenía un amigo que se llamaba X y era de Cerecinos de Campos, Zamora. Él siempre me contaba este cuento, que él decía que era verdad. Decía que la talla de San Sebastián de su pueblo era de ciruelo, y que también el pesebre del burro que había en su casa era de ciruelo. Cuando sacaban al santo en procesión, porque era el patrón del pueblo, toda la familia pasaba vergüenza porque salía el abuelo a la puerta y le cantaba al santo:

Quien te conoció ciruelo,  
glorioso San Sebastián,  
del pesebre de mi burro  
eres hermano carnal.<sup>4</sup>

Conviene llamar la atención, además, sobre estas otras versiones (de Murcia, de Canarias o de Galicia) que sus narradores identifican con refranes:

Quien te conoció ciruelo  
no pudo adorarte luego (Sevilla, 1926:45).

<sup>3</sup> El primero que dio un amplio elenco de versiones antiguas y modernas del cuento fue Maxime Chevalier, quien desveló las refundiciones barrocas de Lope de Vega en *El espejo de casadas*, de Góngora en una de sus letrillas, de Francisco López de Úbeda en *La pícaro Justina* o de Baltasar Gracián en el *Oráculo manual*; detectó, además, alusiones o recreaciones del cuento en obras de Fernán Caballero, Juan Eugenio Hartzenbusch, Francisco Rodríguez Marín o Pío Baroja, y dio el detalle de varias versiones orales modernas; al respecto puede verse Chevalier, 1979:155-168, 167, núm. 19; 1983, núm. 86. Otros folcloristas han ampliado de manera sustancial el elenco de versiones del cuento; véanse las entradas correspondientes a 1829\*D (algunos han catalogado también el cuento, inadecuadamente, como variante del tipo 1824, *El sermón parodiado*) en Camarena, 1991, y 1995; González, 1996 (ahí lo cataloga como 1824A); 1998:7-60, y 2010; Agúndez, 1999; Beltrán, 2007; Noia, 2010.

<sup>4</sup> El informante fue Elías García, quien tenía 66 años cuando lo entrevisté en Alcalá de Henares (Madrid), el 19 de febrero de 2003.

Santo, de mi patio fuistes, de ti naranjas comí, los milagros que tú hicieras, me los metan por aquí (Barrios y Barrios, 1988:271).

Uns nacen pra santos e outros pra pés de banco (Lorenzo, 1983:68, núm. 990).

## LAS BURLAS DE JUDÍOS Y CONVERSOS CONTRA LOS SANTOS DE MADERA

Extraordinariamente interesante y significativo es este refrán sefardí que refuta de manera rotunda (muy en la tradición judía) las supuestas facultades milagreras de las imágenes católicas de madera: “Santos de palo, no hacen milagros” (Benazeraf, 1978, núm. 494). Se halla relacionado este refrán (aparte, claro, de con las numerosas condenas judías bíblicas y posbílicas de los ídolos) con ciertas oraciones criptojudías portuguesas que insisten en la condena de los ídolos de madera, del tipo de “Nesta casa entro, /nã adoro nem pau nem a pedra, / só a Deus, que tudo governa” (Costa, 1990-1993:79).

Algunas crónicas nos han dejado testimonios dramáticos del alto precio que tuvieron que pagar los judíos y los criptojudíos ibéricos por el escepticismo que mostraban hacia los ídolos de madera y por las burlas de que hacían (supuestamente) objeto a las imágenes de los santos, según lo que propagaban las históricas acusaciones cristianas. El detonante de determinados asesinatos en masa de judíos que tuvieron lugar en Lisboa en los años finales del siglo XV no fue ajeno a esta polémica (seguramente falaz, porque no es demasiado creíble que los judíos se dedicasen, en tiempos tan adversos, a hacer burlas tan abiertas de los ídolos cristianos) acerca de las facultades milagreras o no de las imágenes de madera:

Alboroto de Lisboa y muerte de algunos judíos.

En este año, por Pascua de Resurrección, se levantó la comunidad de Lisboa contra los judíos. Y la ocasión de ello fué que como el rey don Manuel hiciese tornar cristianos de por fuerça a todos los judíos de su reino, pensando hacer servicio a Dios, los judíos no por eso dexavan de hacer encubiertamente sus ceremonias, y lo que se les antojava. Y como un martes de la Semana Santa, que se contaron seis de abril, andando el alcalde mayor rondando por la ciudad, prendió hasta veinte cristianos nuevos de aquellos, que los avían hallado de cuatro en cuatro, haciendo su pascua, comiendo pan cenceño y lechugas y otras cosas.

Y como el alcalde supo que todos estaban aquella noche celebrando su pascua, no osó prender más, porque temió hacer enojo al rey, que estava bien con ellos. Y como le

dixesen que estavan presos los veinte que tengo dicho, mandó que no les hiciesen mal, sino que los tuviesen presos.

Otro día se hizo gran alboroto por la ciudad, diciendo que porque no se hacía justicia de aquellos judíos, que por esto les dava Dios pestilencia y males. Un viernes, de la semana de Pascua se hizo una procesión por toda la ciudad al monasterio de Santo Domingo, de la orden de Predicadores, donde se dixo la misa muy solemne. Y después de acabada, como estava en la dicha iglesia un crucifijo muy devoto, el qual tenía puesto el Santo Sacramento de Corpus Cristi dentro de la llaga que tenía en el costado, en una concavidad que allí estava hecha, cubierta con un sol hecho de plata, comenzó a salir fuego con grandes llamas de aquel costado del Crucifijo.

A la qual cosa maravillosa vinieron los grandes de la ciudad, regidores y gobernador y alcalde, y pareciéndoles causallo la lumbre que entrava por las ventanas, o de las lámparas, cerráronse las ventanas y apagáronse los lámparas, y cerráronse las puertas. Pero no por eso cesaron de salir las llamas del fuego. Y el rey don Manuel, por quitar aquel escándalo, mandó quitar de allí el Santo Sacramento, lo cual todos tuvieron a mal.

Y el domingo siguiente, estando aquella yglesia llena de jente, como estuviesen algunos encareciendo el milagro, un cristiano nuevo dixo, escarneciendo del milagro: —Todos han de estar mirando un palo seco que ha de hacer milagros.

Y luego otro cristiano nuevo dixo:

—¡Échenlo en una caldera de agua, y luego se amatará aquel fuego!

Y como esto oyesen algunas mujeres que cerca de ellos estaban, arrebataron los chapines y comenzaron a dar en ellos, diciéndoles:

—¡Por vosotros, perros, vienen esas pestilencias y males!

Y a las voces acudieron los frailes, y comenzaronlos a repelar y a mesar las barbas. Y en esto acudieron otros seglares y les dieron muchas coçes y puñadas, y los llevaron por encima de las jentes fuera de la yglesia, do les hicieron pedaços, diciendo:

—¡Fuego! ¡Fuego!

Y luego se truxeron muchas tablas y palos y leños, y los quemaron. Y como el alcalde viniese y les dixese mal y amenaçase porque mataban así los hombres sin oírlos a justicia, dieron tras él y tras su jente a pedradas. Y así se fueron huyendo, que más no parecieron.

Y como vieron ido al alcalde, y que no parecía, fueron por la ciudad, dando voces:

—¡Mueran los perros herejes!

Y así comenzaron a dar tras los cristianos nuevos, y algunos dellos lançavan en el fuego vivos y vestidos. Esto duró desde medio día hasta la noche, que no cesó la quema, asiendo cuantos cristianos nuevos encontravan, chicos y grandes, haciéndolos pedaços sin ninguna piedad.

Luego otro día de mañana, un fraile de misa del dicho monasterio de Santo Domingo tomó una cruz y salió por la ciudad, y con él se juntaron trecientos o cuatrocientos hombres, e combatieron las casas [e] yglesias de cristianos nuevos, en que estavan encerrados, y los mataban sin aver remedio. Y esto fué hasta mediodía. Y otro fraile hiço lo mesmo a la tarde con otra cruz (Santa Cruz, 1951, II:85-87).

## POETAS EN PIE DE BURLA CONTRA LOS SANTOS DE MADERA

Volvamos al cuento que Robe catalogó con el número 1829\*D, rama de referencia dentro del espeso follaje de versos y de prosas que nos están saliendo al paso, para decir que ha sido seguramente el modelo en el que se han fijado unos cuantos poetas y narradores españoles (igual que inspiró al chileno Littin, como ya vimos) a la hora de diseñar algunas de sus composiciones. Un poema de sátira política muy poco conocido de Gustavo Adolfo Bécquer comenzaba por esta estrofa: “Querido Posada Herrera, / Polaco te conocí: / los milagros que tú hagas, /que me los claven aquí...” (Martínez Sarrión, 1997: 315-316).

Un siglo después, José Ángel Valente incluyó esta “Rueda de los Santos” en su poemario *Punto cero*, que escribió entre 1955 y 1971:

—Señor San Amaro  
de tierra y de palo,  
pariente del álamo.

—Señor San Benito,  
pequeño y retinto,  
sacristán del vino.

—San Martín de otoño,  
sin capa ni adorno,  
corazón redondo.

Pierde prenda y mano  
quien calle este santo:  
—Señor Santiago,  
a pie y a caballo.

Y el que tenga el florón  
que dé fin al son:  
—¡San Cristobalón! (Valente, 1972:253).

Por su parte, Manuel Garrido Palacios engastó también este episodio, de resonancias para nosotros inconfundibles, en su novela *El hacedor de lluvia*:

Fermín sentenció entonces junto al macetón de ñames: “Si este cura sale santo, mi regalo será un corte demangas; jamás una lápida con su nombre”. Le cantaba:

...maculado ...maculado,  
yo te conocí en Herrumbre,  
y tus tonterías sufrí,  
los milagros que tú hagas  
que me los cuelguen a mí.

A veces cambiaba el último verso por: “que me los cuelguen aquí”, al tiempo que se palpaba semejante parte, es decir, en palabras del alguacil: “el entresijo de la encojonadura”; para eso era él más etiquetero y le gustaba paladear el habla (Garrido, 2006:94).

## LA CONTROVERSIA SOBRE LOS ÍDOLOS DE MADERA: EL PODER POLÍTICO-RELIGIOSO FRENTE A LA CRÍTICA DE LA RAZÓN CARNAVALESCA

Como conclusión, y a la luz de lo que nos han enseñado todos estos relatos, podemos resumir que los pueblos de España, de América, de casi todo el mundo, han sido durante muchos siglos el campo de acción de la poderosísima máquina de adoctrinamiento de la Iglesia católica y de otras Iglesias y credos proselitistas. En el caso concreto de España y de Hispanoamérica, la Iglesia de Roma ha sido, sin duda, la que mayores medios e instrumentos de presión ha desplegado con el fin de extender y de afirmar su control ideológico sobre el conjunto de la sociedad: los recursos políticos (muchas veces político-inquisitoriales y político-policiales), educativos, festivo-rituales, artísticos, propagandísticos, económicos, etc., que ha movilizado para alcanzar tal objetivo han dejado una huella profundísima (aunque,

según lamenta y denuncia la misma Iglesia, tienda a decrecer) en la cultura y en la identidad de innumerables pueblos.

En el conjunto de tan nutrido y elaborado arsenal, los instrumentos etiquetados como *narrativos* no han dejado de desempeñar un papel eficacísimo: los sermones, las prédicas, los relatos morales y ejemplares impregnados de *pathos* amedrentador que prometían y prometen a escépticos y librepensadores las miserias y las enfermedades más penosas antes de la muerte y los infiernos más horribles después de ella han contribuido de manera muy efectiva a mantener un control ideológico verdaderamente férreo sobre innumerables personas, generaciones, sociedades, en especial sobre las menos educadas y más vulnerables a tales presiones. Los relatos edificantes (el salvadoreño, el cubano, etc.) que hemos traído a colación en las primeras páginas de este artículo son ejemplos muy representativos de esa tipología de narraciones propagandísticas católicas que blanden miedos impresionantes (a la enfermedad en la vida, a la condenación en la muerte) para intentar asegurar la sumisión de su grey.

Sin embargo, las mismas personas, las mismas generaciones, las mismas sociedades que han estado sujetas durante siglos a estas acciones sistemáticas de propaganda católica (o de propaganda de otras religiones fuertemente proselitistas y politizadas) han sido capaces de desarrollar, en paralelo, discursos alternativos, paródicos, carnavalescos, imbuidos de ironía, atravesados de ingenio, de frescura, de escepticismo, de descreimiento, de crítica corrosiva, de desenfadado espíritu carnavalesco, que han acabado configurando un corpus de relatos mucho más amplio, complejo, arraigado, difundido, popular, libre, representativo, construido y cimentado desde abajo, como refugio y contrapeso del que ha estado irradiando incansable, favorecido por todo tipo de privilegios (los púlpitos, las escuelas, los libros, las fiestas religiosas, las leyes, las policías inquisitoriales, las violencias criminales como las que se desencadenaron en Lisboa a fines del siglo XV), desde las alturas eclesiales. Es prueba irrefutable de ello toda la desbordante rama de relatos burlescos que hemos visto que se oponían a los relatos de propaganda católica que conocimos al principio.

¿Cómo es posible que de tan desigual enfrentamiento (de sometedores y sometidos, de poderosos y débiles, de ricos y pobres, de más letrados y menos letrados) hayan salido mucho más airosos, mucho más vivos y fuertes, los relatos de los débiles, las palabras de resistencia, de escepticismo, de parodia, si desde el momento mismo de nacer y hasta el momento mismo de la muerte, cada ser humano estaba (y en muchos casos sigue estando) sometido a la presión ideológica imperativa de la religión institucional? ¿Cómo es posible que personas que habían tenido que aprenderse el

catecismo de niños recitasen de adultos fórmulas satíricas como “Los milagros de San Ponciano, / que con agua y tierra, hizo barro”,<sup>5</sup> o que ciudadanos educados en la sumisión obediente a los dictados del catolicismo cantasen cuando encontraban la ocasión “No he visto gente más bruta / que la que hay en Aragón, / que le rompieron a Cristo / los morros con un tizón” (Urbano, 1999:18).

Los conceptos de catarsis colectiva, de liberación mental, de resistencia a lo impuesto desde fuera y desde arriba habrían de ser muy tenidos en cuenta a la hora de intentar dar respuesta a tales preguntas. También las ideas de enfermedad y de sanación habrían de operar en un primer plano dentro de esa discusión. Pero no sólo con el sentido que les dan los relatos de tipo edificante, institucional, católico, que, llevando el agua a su molino, resemantizan y redefinen esas ideas como enfermedades penitenciales y como sanaciones milagrosas. También habría de ser tenido muy en cuenta el sentido inverso, paródico, carnavalesco, que confiere el pueblo a los conceptos de enfermedad y sanación en el marco de sus relatos, cuando presentan como una patología obsesiva el ansia de control y de poder de la religión institucional, y como una falsedad grotesca y ridícula los milagros que esa religión se atribuye con el fin de propagar y de reforzar su dominio ideológico.

El contraste, entre las dos ramas de relatos (la devota y la escéptica, la católica y la carnavalesca) que hemos puesto a dialogar en estas páginas se resuelve en una pedagogía irrefutable: mientras el discurso institucional, prescriptivo, religioso, amenaza con la pérdida de la salud a quienes se atreven a desafiar el orden impuesto y promete la sanación sólo a quienes se acogen o se reintegran obedientemente a ese orden religioso-político, el discurso de los sometidos, de los resistentes, de los que buscan expresarse al margen del pensamiento único religioso-institucional, sitúa el origen y el núcleo de la enfermedad (moral, mental, política; también narrativa, discursiva, argumental) en los sujetos y en las organizaciones que viven obsesionados por ejercer el dominio más absoluto sobre todo lo humano y lo divino, sobre lo terrenal y lo celestial, sobre la —afortunadísima metáfora— simple madera del nogal, del peral, del ciruelo, igual que sobre los supuestos milagros de unos santos que, al final, vienen a ser trozos de madera.

<sup>5</sup> Mi informante fue Elena, de Madrid, a quien entrevisté en 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA, Guillermo (1971). *Coplerío colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (1999). *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*. 2 vols. Sevilla: Fundación Machado.
- BARRIOS RODRÍGUEZ, Cristóbal, y Barrios Domínguez, Ruperto (1988). *Crónica de La Guancha a través de su refranero*. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular.
- BELTRÁN, Rafael (2007). *Rondalles populars valencianes: Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*. Valencia: Publicacions Universitat de València.
- BENZAERAF, Raphael (1978). *Recueil de "refranes" (proverbes) judéo-espagnols du Maroc (hakitia)*. París: Ed. de autor.
- BRAVO, Manuel (2007). *Cantares de candil*. Las Palmas de Gran Canaria: Cíclope.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio (1991). *Cuentos tradicionales de León*. 2 vols. Madrid-León: Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / Diputación Provincial de León.
- (1995). *Repertorio de los cuentos folklóricos registrados en Cantabria*. Santander: Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- CARO BAROJA, Julio (1993). *Notas de viajes por Andalucía*. En: *De etnología andaluza*. Málaga, Diputación Provincial: A. Carreira.
- CASAL LOIS, José (2000). *Colección de cantares gallegos*. Ed. Domingo Blanco. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- CHEVALIER, Maxime (1979). "De los cuentos populares cubanos a los cuentos folklóricos del Siglo de Oro". En: *Hommage des Hispanistes Français a Noel Salomon*. Barcelona: Laia.
- (1983). *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- COSTA FONTES, Manuel da (1990-1993). "Four Portuguese Crypto-Jewish prayers and their Inquisitorial counterparts". *Mediterranean Language Review*, 6(70):67-104.
- FEIJOO, Samuel (1960-1962). *Cuentos populares cubanos*. 2 vols. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas.
- GALINDO, Luis (1659-1668). *Sentencias filosóficas i verdades morales, que otros llaman prouerbios o adagios castellanos*. 10 vols. [Mss. 9772-9781 de la Biblioteca Nacional de Madrid].
- GARRIDO PALACIOS, Manuel (2006). *El Hacedor de Lluvia*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996). *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología.

- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1998) “Revisión del *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*: Correcciones y ampliaciones”. *Temas de Antropología Aragonesa*, 8:7-60.
- (2010). *De la chaminera al tejao... Antología de cuentos folklóricos aragoneses*. 2 vols. Guadalajara: Palabras del Candil.
- IADAP (Instituto Andino de Artes Populares) (1982). *Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- JIMÉNEZ JUÁREZ, Enrique (1993). *Cancionero español: Arenas de San Pedro (Ávila)*. Madrid: edición del autor.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José (1975). *Cancioneiro popular português*. 3 vols. Ed. Maria Arminda Zaluar Nunes. Coimbra: Universidade.
- LITTIN, Miguel (1999). *El bandido de los ojos transparentes*. Barcelona: Seix Barral.
- LORENZO, Xaquín (1983). *Refraneiro galego*. Vigo: Edicions Castrelos.
- MACHADO, José E. (1922). *Cancionero popular venezolano*. 2ª ed. aumentada y corregida. Caracas: Librería Española.
- MÁNTICA, Carlos, y Ramírez F., César A. (1997). *Cantares nicaragüenses: Picardía e ingenio*. Managua: Editorial Hispamer.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (ed.) (1997). *Poesía satírica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1920). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Nieto y Compañía.
- MELGAR BRIZUELA, Luis (coord.) (2007). *Oralitura de El Salvador: Antología de la narrativa oral popular*. El Salvador: Universidad de El Salvador.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010). *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral: Clasificación, antoloxía e bibliografía*. Vigo: Universidade.
- PANERO, Juan Antonio (2008). *Canciones tradicionales de Sayago*. Zamora: Aderisa.
- ROBE, Stanley L. (1972). *Index of Mexican Folktales Including Narrative Texts from Mexico, Central America, and the Hispanic United States*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882-1883). *Cantos populares españoles*. 4 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- SABRAFÍN, Gabriel (1978). *Mallorca: Leyendas, tradiciones y relatos*. Palma de Mallorca: Luis Ripoll.
- SANTA CRUZ, Alonso de (1951). *Crónica de los Reyes Católicos*. Ed. Juan de Mata Carriazo. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- SEVILLA, Alberto (1926). *Sabiduría popular murciana: Refranes comentados*. Murcia: Sucesores de Nogués.

- URBANO, Manuel (1999). *Salgorda: Cantares picantes del folklore español*. Madrid: Hiperión.
- UTHER, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientiarum Fennica.
- VALENTE, José Ángel (1972). *Punto Cero*. Barcelona: Barral Editores.
- VICTORI RAMOS, María del Carme (1998). *Cuba: Expresión literaria oral y actualidad*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- VIRGILIO (2000). *Eneida*. Ed. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

## El coyote

Protagonista ambivalente en el imaginario mexicano

### RESUMEN

El coyote recorre la literatura como un personaje que ama y odia, que se ama y que se odia, que ayuda y ofende, que agradece y traiciona, que se respeta y se teme, que es invencible y capaz de vencerse, que es el más astuto y, en el género del cuento, el más tonto. En los géneros literarios vemos reflejados los múltiples significados ambivalentes que posee el animal; a veces, según el género, predomina uno de los sentimientos opuestos y, a veces, conviven ambos.

**PALABRAS CLAVE:** COYOTE, LEYENDA, CUENTO, ORALIDAD.

### ABSTRACT

Coyote runs through literature as a character who loves and hates, that she loves and hates, it helps and offends, which appreciates and betrays, who is respected and feared, which is invincible and able to be overcome, which is the most cunning and, in the genre of the story, the dumbest. Literary genres we see reflected the multiple ambivalent meanings that owns the animal; Sometimes, according to gender, dominates one of the opposing sentiments and, sometimes, coexist both.

**KEYWORDS:** COYOTE, LEGEND, TALE, ORALITY.

Recibido el 10 de agosto de 2012. Enviado a dictamen el 13 de septiembre.

Recibidos los dictámenes sin modificaciones el 25 de septiembre y el 1 de octubre.

## EL COYOTE

### PROTAGONISTA AMBIVALENTE EN EL IMAGINARIO MEXICANO

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE\*

El coyote es uno de los animales que con más vigor está y ha estado presente en el imaginario colectivo mexicano. Se le ha representado en pinturas y esculturas, ha recorrido las letras en todas las manifestaciones literarias tanto tradicionales como populares: ha sido protagonista de mitos, leyendas, cuentos, canciones, corridos, refranes, conjuros. Su piel ha servido de materia para conformar instrumentos musicales, para vestir danzas, para realizar magias.

El coyote está presente en el panteón prehispánico en el zoomorfo Huehucóyotl, ‘coyote viejo’, ‘el dios coyote’, deidad de la danza y de la música, en él “se expresaban los conceptos fundamentales de placer y lujuria, calidades que se atribuían, por cierto, a los coyotes. Ahí estaba Huehucóyotl, dando cuenta de una de las realidades del mundo: el erotismo” (López, 1996:163); el coyote también está presente como el nagual de Tezcatlipoca. En el calendario mágico adivinatorio, *tonalamatl*, el coyote, forma parte de la compleja trama de dioses y animales instigadores de la sexualidad. El coyote era temido no sólo por su sagacidad para encontrar pareja, sino también por su desarrollado instinto sexual, por el largo tiempo que dura su coito y su rápida recuperación para repetirlo (Díaz, 1984:113). En las jerarquías militares, parece estar asociado con la parte religiosa del militarismo encargada de obtener prisioneros para los sacrificios, cuya representación podemos observar en Teotihuacán: figuras del coyote en contextos de guerra y sacrificio, rodeados de elementos como escudos, cuchillos de obsidiana, o tratando de asir a otro animal más débil (Giral, 2003:206). El coyote es orfebre de la creación, como lo muestra el mito quiché transmitido en el *Popolvuh* en el cual la pareja primigenia está representada por el Abuelo, *utiú* (coyote), y la Abuela, *vuh* (tlacuache), “los dos animales parecen quedar en oposición binaria en la que el coyote es el cielo nocturno, la potencia masculina” (López, 1996:312).

Con la Conquista y la llegada de una nueva cosmovisión y tradición cultural, al coyote se le impusieron una serie de interpretaciones que los depredadores

\* El Colegio de México. Correo electrónico: nievesrv@colmex.mx

caninos (lobo y zorro) habían alcanzado en el mundo occidental. Se le relacionó con las fuerzas oscuras demoniacas; así encontramos, por ejemplo, el testimonio de Sahagún en la *Historia general de las cosas de Nueva España*:

[...] siente mucho, es muy recatado para cazar, agazápase y pónese al acecho, mira a todas partes para tomar su caza, y cuando quiere arremeter a la caza primero echa su vaho contra ella, para inficionarla y desanimarla con él. *Es diabólico este animal*: si alguno le quita la caza nótales, y aguárdale y procura vengarse de él, matándole sus gallinas u otros animales de su casa; y si no tiene cosa de estas en que se vengue, aguarda al tal cuando va camino, y pónese delante ladrando, como que se le quiere comer por amedrentarle; y también algunas veces se acompaña con otros tres o cuatro de sus compañeros, para espantarle, y esto hacen o de noche o día (Sahagún, 1979:623).<sup>1</sup>

El pequeño cánido americano posee unas características naturales que han llevado a la colectividad a depositar en él un sinnúmero de significados. Como depredador, el coyote adquiere características de poderoso, estrategia, feroz, fuerte e incluso diabólico. Por esta condición de poderoso, simultáneamente se presenta como depositario de agresiones que a través de la ficción, y sólo a través de ella, lo hacen vulnerable. Por su capacidad de aparearse, representa el poder fecundador y la lujuria. Por su diferenciación con otros cánidos, pues éste es el *canislatrans*, ‘perro aullador’, se le ha asociado con la música.

Con estos significados, el coyote recorre la literatura como un personaje que ama y odia, que se ama y que se odia, que ayuda y ofende, que agradece y traiciona, que se respeta y se teme, que es invencible y capaz de vencerse, que es el más astuto y, en el género del cuento, el más tonto. Esta ambivalencia —‘condición de lo que se presta a dos interpretaciones opuestas’ (DRAE, 2001)—, que la psicología define como estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos, refleja la complejidad simbólica que el coyote, *Canis latrans*, ha despertado en el imaginario colectivo de quienes compartimos este su territorio natural. En los géneros literarios vemos reflejados los múltiples significados ambivalentes que posee el animal, como dijo Sahagún, “propio de esta tierra”; a veces, según el género, predomina uno de los sentimientos opuestos y, a veces, conviven ambos.

En cuentos en los que el coyote es uno de sus protagonistas, cuya popularidad se muestra en el gran número de cuentos recopilados, observamos el intercambio

<sup>1</sup> Las cursivas son mías.

cultural mestizo vigente. Estos cuentos giran alrededor de tres grandes contenidos o ejes temáticos, según la función que le corresponde desarrollar a nuestro cánido: los cuentos en que el coyote es engañado, torturado y asesinado, que parten de su ridiculización y la expresión de que “es tonto”; aquellos en que el coyote es agrade-cido, generoso y solidario, merecedor entonces de un final no trágico, y, en menor número, aquellos en los que el coyote es el que engaña. La función de los coyotes en los primeros es de víctima, en los segundos es de ayudante, en los terceros es de astuto y hasta sabio.

A través de la elaboración imaginaria que permite el género del cuento, el coyote pasa de ser un depredador victimario a una víctima. En esta inversión de papeles, el coyote queda ridiculizado una y otra vez, y así el poderoso puede ser siempre vencido y el débil triunfa con su astucia. Este triunfo oscila entre escapar de ser comido (huir) y librarse del coyote asesinándolo, pasando por la crueldad y el sadismo. Los cuentos del coyote en los cuales es víctima de los engaños de otro animal más débil y potencialmente su alimento narran enfrentamientos entre dos personajes: el fuerte, que trata de aprovecharse de la debilidad de su oponente y el débil, cuya astucia siempre vence.

En un mismo contexto cultural podemos encontrar cuentos en los cuales el coyote se intercambia en las visiones, a pesar de ser el mismo animal.<sup>2</sup> En el primero, el coyote ejemplifica esta ridiculización; el hambre y el instinto natural por satisfacerla provocan que el depredador salga a cazar; el animal cazable lo engaña y se salva:

*Ra 'mede radetikoramíño*

N'akin'arazidetibigohi ha n'aratohonguhñuxui ha bintheuin'aramíño. Ra miñ'obi 'ñem-bäradeti:

—Nubychäämagatsa'izideti, hñnjagi 'youaseche.

Ha un radetibi 'ñembäramíño.

—Oxkitsagi ha gaxi'ihabubi 'main'arataxändäni.

Nderamiñ'obijohyange'äbigamfrinu'äbixipärazideti. Ra detibi 'ñembäramíño:

—Xägínext'ihipadäzagimihi.

Di 'medin'azi tui pagitsudigi 'yengan'arasagipadäzagimihi ha nguxäbitsoniha mi 'mairandänibi 'yengarasagi. Tebe'ä ge n'andä 'mairataxäp'eminu'ämabähuufti.

<sup>2</sup> En este trabajo presento dos cuentos otomíes de los que transcribo su versión y su traducción al español. La zona Nahnú abarca el noroeste del estado de México, parte central de Hidalgo, zonas de Veracruz, Querétaro, Puebla, Michoacán, Tlaxcala, Guanajuato y Morelos.

*La borregua y el coyote*

Una vez una borreguita que se quedó en el cerro durante tres noches, se encontró con un coyote que le dijo:

—Hoy te voy a comer, borreguita, ¿para qué andas solita?

—No, coyote, no me comas —dijo la borreguita— y te digo dónde está un borrego blanco.

El coyote creyó lo que le decía la borreguita y se puso muy alegre.

—Córrele para que lo alcances —le dijo la borreguita— y cuando llegues cerca de él, le brincas encima para poderlo agarrar.

El coyote obedeció: corrió mucho, y cuando vio un bulto blanco, brincó para agarrarlo. Pero lo único que agarró el pobre coyote fue una mata grande y blanca de cardón (*Relatos otomíes*, 1995:108-109).

Pero el coyote también está presente en otro grupo de cuentos en los que su función es completamente distinta, pues participa como ayudante, ya no es “tonto”, sino es agradecido o generoso. Estos cuentos se encuentran menos difundidos en número y espacio. Temporalmente, tenemos esta visión ya recogida por Sahagún cuando el agradecido coyote, porque un caminante lo libera de una serpiente, le lleva en varias ocasiones guajolotes a su casa (León Portilla, 2007:48-50). Este agradecimiento se conserva en un cuento actual de Tlaxcala en el que el coyote, a quien una boa está a punto de estrangular, es ayudado por un hombre; el coyote agradecido ofrece al hombre lo que justo necesitaba para cumplir con la mayordomía que le había sido otorgada.<sup>3</sup>

El coyote también puede ser generoso sin deber nada a nadie. Los coprotagonistas de los cuentos en los que el coyote es un ayudante son el perro (otro cánido) o el hombre. El cuento, que por lo general se titula “El perro y el coyote”, tiene la siguiente estructura: un perro viejo ya no le sirve al hombre, por lo que será asesinado o abandonado, el coyote oye sus penas, le ofrece ayuda, trama un plan para que el hombre vuelva a considerar útil al perro y triunfan en la consecución de dicho plan. Así en este cuento otomí:

*Ra' mede ratsat'yokon'aramiñò*

N'arapan'aramiñò mi hooni te dāzi ha binteuin'azindo'yo ha bi 'nembi:

—Te gipefizindo'yo.

Ndebidādi:

<sup>3</sup> Véase el cuento “La boa y el coyote” (Navarrete, 1998:211-212).

—O'thozimbomiño. Di 'youangeãmähmuubäkikägiha mi nedähyogingetho ya drän-däxjua ha hin di su ránguyäoni.

Hänge ra ngeã hin gi hmäkägi.

Nubye biñembi:

—O gi japãmasu gi nuhma ge pëtsi dã mãi, pe ge ma ga xi'i nã ra noya. Nuna xuibye ma ga mabu ha ri nguu pe hin gi ähã mètò gi tomi ga tsoni pa gi 'yode nubyexkrã jukã nã ra oni. Númu gi hyat'i gi tsagi ha gi next'ihi, gi tetkãgi pa ga ra'i ra o ni ha gi hñã spi gi pekuã ha rá nãxu ri hmuu ha gi nuhma ge dã mãi.

Nde xi bi 'yode razindäxjuatsatyo ha xi bijabu. Nubye mãnã rap a bintheuibi 'yandui:  
—Te xkãotãthozindoyò.

—Aa, nubye hãã xi magäkãginduunthi mãhmuu. Di jamãdi'induunthizimbomiño. Hänge di xi'i.

—Ndenumuganzenjuathohu.

### *El perro y el coyote*

Un día un coyote andaba buscando qué comer y se encontró a un perrito viejo.

—¿Qué haces aquí, perrito viejo? —le preguntó.

—Nada, señor coyote, ando aquí porque mi amo me correteó; dice que como ya estoy viejo, ya no puedo cuidar el gallinero; por eso no me quiere.

—No tengas cuidado, te tiene que querer —lo consoló el coyote—, pero vamos a hacer una cosa: esta noche voy a ir a tu casa, pero no te duermas: esperas a que llegue para que me oigas cuando saque una gallina. Entonces engañas a tu amo, haces como si me mordieras, te echas a correr y me persigues para que yo entregue la gallina; se la llevas, se la das, se la pones a tu amo junto a la cabeza y verás cómo te va a querer.

Efectivamente, así hizo el perrito viejo. Al día siguiente se encontró otra vez al coyote.

—¿Cómo te ha ido, perrito viejo? —le preguntó.

—Ah, ahora sí, me quieren mucho los amos. Te lo agradezco mucho, coyotito.

—Ya te decía yo. Por allí nos estaremos viendo (*Relatos otomíes*, 1995: 106-107).

El cuento se encuentra con mayor elaboración en el noroeste de la República, entre los tepehuanos del norte (Olmos, 2005: 291-294), en el cual el coyote y el perro se van juntos. Sin embargo, Robe recoge una versión en los Altos de Jalisco en la cual el desenlace es trágico, pues los amos se enteran de lo sucedido y acaban asesinando al perro y al coyote con toda su familia; el perro para recompensar al coyote lo había invitado a una boda, el coyote se presenta con la coyota y sus coyotitos a la fiesta, el perro les lleva mucha carne y vino, los coyotes se emborrachan y hacen escándalo:

[...] que andaban en el baile todos los del matrimonio cuando empiezan a oír... la aulladera de los coyotes y el perro en revuelta, borrachos. Y entonces dijeron: ¡Bueno! ¿Ya se burla de nosotros el coyote? Vamos a buscarlos.

Se van yendo y se van encontrando el robadero de coyotes, la coyota, el padre, el coyote grande, y hasta el perro. Dijeron: —Ora sí. Te pegamos bien en esta casa. El perro muy amigo del coyote, vámoslo matando. Y hicieron matazón de animales allí (Robe, 1970:71).

La leyenda, por su parte, lo trata como un ser poderoso al que se le suman características sobrenaturales, que muchas veces se explican por su relación con el Mal. Las leyendas se definen como narraciones que presentan hechos extraordinarios considerados reales por el narrador, experimentados por él, por alguna persona cercana o por alguna autoridad; que suceden en un espacio conocido y en un tiempo pasado más o menos definido y real. En la leyenda se potencian las capacidades depredadoras del coyote; es invencible porque, además de sus cualidades naturales, posee elementos extraordinarios, como vaho paralizador, un objeto en su frente (talismán poderoso) con el que vence a sus víctimas, al igual que con el movimiento de su cola. No se le puede engañar, y lo único capaz de tener alguna influencia sobre él es la oración.

Estas fortalezas alcanzan también a las creencias tradicionales en las que utilizando al animal o alguna de sus partes se logra obtener beneficios. La piel del coyote está cotizada en el mercado de Sonora, Distrito Federal, en 500 pesos.

El poder sobrenatural del coyote se puede obtener también mediante conjuros: textos mágicos en el que intervienen personajes malignos que se pronuncian para obtener un favor que puede perjudicar a otras personas (Campos, 1999: 34), como lo vemos en la siguiente oración-conjuro del coyote, que proviene de Uruapan, Michoacán:

Coyotito hermoso, por la virtud que Dios te dio con tu talismán poderoso que cargas en la cabeza, préstamelo para que con él haga cuanto yo quiera: salirme de una prisión, y en cualquier juego a que yo juegue siempre lo gane; líbrame de cuantos enemigos yo tenga, y que se enamore de mí cuanta mujer yo quiera, sea doncella, viuda o casada.

Yo te juro por los espíritus endemoniados, que son Samuel, el Muerto, la Muerte Blanca y la Muerte Negra y los espíritus que vagan por todo el mundo, que me concedas todos mis deseos, que todos tus favores te los pagaré con quererte y hacerte tus ayunos (Campos, 2004:61).

También se cree que el colmillo del coyote puede ser un talismán, como lo encontramos en la siguiente oración dedicada al coyote, en la cual se pide el sometimiento del hombre amado. El siguiente texto se encuentra en un paquete que incluye un pequeño colmillo de plástico y un saquito con semillas, en cuyo exterior se encuentra adherido un mechón de pelo supuestamente de coyote: “Coyotito hermoso, / por el poder que tienes con tu colmillo virtuoso / voy a hacerlo relicario para que me devuelvas el cariño de fulano de tal, para que olvide a la mujer que tenga y venga humillado a cumplir lo que me ha ofrecido” (Rodríguez, 2005:88).

Dejando lo sobrenatural, al poderoso coyote que favorece a quien le reza para conseguir logros sexuales, amorosos, triunfo en el juego o salir de la cárcel, nos encontramos con un coyote distinto cuando abordamos la lírica. En los textos poéticos de la tradición mexicana existen un gran número de coplas de animales en las que estos adquieren características humanas; es frecuente que dialoguen con el hombre o con otros animales y aparezcan como metáfora del ser humano (CFM, 3:xxiii). En la lírica popular, nuestro coyote se encuentra con el amor. Existen coplas que muestran al coyote enamorado y penando por una tuza, dialogando con ella y cortejándola:

Estaba un triste coyote  
enamorando una tuza;  
de tanto que la quería  
hasta se le iba de bruza (CFM: 3-6010)  
—¿Cómo le haré, cómo le haré?,  
el coyote le decía;  
—Oyes, tucita de mi alma,  
sal del pozo, vida mía.  
Y siempre salió la tuza  
poco a poco del pocito;  
haciéndole garamuzas,  
se le acercó al coyotito (CFM, 3:6148).

El coyote también puede ser objeto de amor, como lo muestra la siguiente estrofa de Tabasco, en la que *coyote dañero* podría interpretarse como el que encanta o fascina, no para atraer beneficios, sino en sí mismo, si asumimos que *daño*, “en lenguaje vulgar de casi toda la América española, es maleficio. Fascinamiento, mal de ojos” (Santamaría, 2000:430). “Coyote, coyote, / coyote dañero, / échame los brazos, / que por ti me muero” (CFM, 1:1483).

Este coyote, por el que se muere de amor, a pesar de sus otros atributos, ejemplifica los sentimientos encontrados, ambivalentes que despierta esta figura que es capaz de representar también el dolor y la soledad humanas, como en esta copla de Nayarit: “¡Qué tristes aúllan / los coyotes en la selva! / ¡qué tristes cantan / los jilgueros en la rama!” (CFM, 3:5864).

Compartiendo la visión de otros géneros, el coyote, en la lírica tradicional, además puede estar involucrado en amores ilícitos:

Iba llegando un coyote  
A la gran ciudad de León,  
Cuando llegó un zopilote  
Que andaba de comisión.  
Y le dijo en la calzada:  
—Oiga, amigo, ¿a dónde va  
Con esa mujer casada?  
Ahora me la pagará (CFM, 3:6181).

Así como también puede formar parte de coplas que expresan “lo imposible”:

Vide a un par de guajolotes  
también corriendo parejas;  
de pastor de unas ovejas  
vide venir un coyote;  
de vecino a un tecolote,  
los dos se paran cantando;  
vide un chapulín marchando  
con su gorro en la cabeza  
y un conejo en una mesa  
estaba desquelitando (CFM, 4:124).

Al coyote viejo también lo encontramos en canciones lúdicas; es un viejo que quiere conservar su vitalidad, pero que constantemente se confunde y comete errores, como en el siguiente son *El coyote viejo*, de Tierra Caliente, cantado por Francisco Solórzano y Ambrosio Ramírez en El Guayabal, municipio de Buenavista, Michoacán, y comunicado por Raúl Eduardo González:

Este es el coyote viejo  
debajo de una enramada,  
como un águila en el suelo,  
nomás los ojos pelaba.

Este es el coyote viejo  
que cayó en una bandeja,  
y ahí el perro viejo  
que le muerde las orejas.

Este es el coyote viejo  
debajo de una alegría,  
con una gallina al suelo  
para comer al mediodía.

Este es el coyote viejo  
adentro de la cocina,  
se comió la cocinera  
pensando que era gallina.

Lloraba el coyote viejo,  
lloraba decepcionado,  
diciendo que el perro viejo  
era su cuñado.

Ya con esta me despido  
al pasar los arrabales,  
ya les canto a mis amigos  
lo que son los animales.

También los coyotes saltaron al corral de los corridos. El corrido, género épico-lírico-narrativo, cuyos orígenes, en el romancero vulgar y en el romancero tradicional, permitieron la configuración de una “forma épico-lírica mixta que permite desarrollar los contenidos de amor y aventura” (Mendoza: 1954:ix), también cumple una función noticiosa elaborada desde una concepción artística y una postura ideológica determinada (González, 2003:137). De este modo, la función noticiosa,

la narrativa que ofrece el corrido de un acontecimiento, puede encerrar una enseñanza o exponer el hecho para que se tome ejemplo.

Entre los corridos populares de autor y contemporáneos, el coyote sigue siendo una figura que aporta al compositor elementos metafóricos, como en el siguiente ejemplo, en el cual el protagonista es apodado “el coyote”, corrido interpretado por Roy Rosas, titulado precisamente “El coyote”:

Lo apodaban el coyote  
por solitario y muy vago,  
siempre huyendo de la gente,  
él siempre muy desconfiado;  
se había criado allá en la sierra,  
sus padres lo abandonaron.

Siempre bajaba hasta el pueblo  
a conseguir provisiones,  
siempre llegaba de noche  
y de noche se marchaba,  
por las orillas del río  
la luna lo acompañaba.

Los habitantes del pueblo decían  
que él era un hombre cabal y callado  
que a nadie le andaba buscándole pleito,  
él no quería ser malo y malvado,  
pero un día las circunstancias, de plano,  
al coyote trastornaron.

Con oro pagaba siempre  
por eso un día lo emboscaron,  
sabían que era muy valiente  
por eso lo venadearon;  
dando su cuerpo por muerto  
a un barranco lo arrojaron.

El viento lleva un silbido  
está llamando un caballo,  
el coyote mal herido  
ahora anda buscando el rastro;  
lleva en sus ojos la muerte  
sabe que querían matarlo.

Hay seis cuerpos en un árbol colgados  
por un robo y un agravio cobrado,  
el coyote ya se había vengado  
de aquellos seis que lo habían emboscado;  
sigue bajando hasta el pueblo de noche  
pues de él nunca sospecharon.

En este corrido podemos encontrar características que se le atribuyen a los coyotes: solitario, antisocial y desconfiado; valiente, de naturaleza que escapa al concepto de maldad, pero que cuando se le ataca se vuelve vengativo y poderoso, pues él sólo asesina a seis rivales. En la percepción popular es “cabal y callado”, no se mete con nadie, no roba gallinas, sino que baja por provisiones al pueblo; se presentan sus hábitos nocturnos, la compañía de la luna y la vida salvaje, en la sierra. Son las circunstancias las que lo conducen a llevar “en los ojos la muerte”, no su naturaleza, ya que fue abandonado y atacado; este personaje misterioso y reservado es respetado y a la vez temido por la reacción que puede desatar.

Otro género en el que participan los coyotes es el paremiológico. Los refranes llegaron con la lengua española a nuestra tierra, y en ella se adoptaron, se adaptaron o se crearon, así siguieron cumpliendo su propósito: ser utilizados para el argumentar cotidiano.

La función de los refranes no es narrativa, no sirven para describir una situación, sino para calificarla, “no son descripciones, son denominaciones. Utilizar una paremia para calificar una situación viene a ser lo mismo que presentar esta situación como un caso particular del caso general que denota la paremia” (Anscombe, 1997:47). Como están formados por imágenes metafóricas que permiten el traslado a otras situaciones, en las cuales se emite un juicio o un parecer determinado sobre un comportamiento humano, social, del funcionamiento de la vida, de la muerte, del destino, etcétera, los refranes presentan premisas irrefutables al acertar en la elección de dicha imagen al cumplirse cabalmente. Así cualquier astilla será de la

misma naturaleza del palo del que proviene, y, hasta ahora, quien toca el fuego se quema; hechos que científicamente están comprobados; si esto funciona de este modo en el mundo natural, ¿por qué se va a negar en el mundo metafórico, en el que el palo no es el palo, ni el fuego, fuego?

Como afirma Jean-Claude Anscombe: “insertada en un discurso, la paremia permite sacar cierto tipo de conclusión, y el carácter prescriptivo radica no en la paremia, pero en su aplicación al caso particular contemplado” (Anscombe, 1997:48). El saber compartido, por lo menos en un determinado momento histórico, y validado, es una premisa o un garante del razonamiento discursivo para llegar a una inequívoca conclusión.

Si bien hemos visto que en algunos cuentos el coyote convive armoniosamente con el perro estableciendo una relación de ayuda, el refranero toma, de la observación de la realidad, la rivalidad entre estos cánidos, en la que, por lo que se ve, son los perros los vencedores y únicos capaces de contrarrestar su poder: “Pa’ los coyotes, los perros”. Así, para un bravucón, otro mayor; para un valiente, otro; para un narcotraficante, otro más poderoso. En corridos populares de autor conocido, en especial en los llamados narcocorridos, por el tema que abordan, el coyote está presente cuando se insertan en ellos refranes con los que se sustenta un saber o un juicio colectivo que se vuelve inapelable.

El refrán en los narcocorridos aparece como una muestra contundente de cómo la tradición puede validar su conducta y actividades; de que los códigos de valores de estos grupos encontraran un respaldo en la comunidad lingüística desde la antigüedad. Los refranes sobre el perro son numerosos, ya sea para expresar que entre ellos no se comen, o que son los únicos que son capaces de acabar con los coyotes: habrá entre los traficantes algunos más fuertes, aunque en un principio se respeten. En el siguiente corrido, interpretado por El As de la Sierra, que lleva por título precisamente “Pa’ los coyotes, los perros”, vemos que el refrán con la imagen del coyote cumple su cometido argumentativo.

*Pa’ los coyotes, los perros*  
Creyeron que era un pichón  
y resultó águila real;  
eran cien kilos de coca  
los que le querían tumbar,  
pero nunca imaginaron  
que no lo iban a lograr.

*Pa' los coyotes los perros,*  
*así lo dice el refrán,*  
aunque no se oye muy bien,  
ésta es la pura verdad,  
a todo el que es precavido  
casi nunca le va mal.

Hay una gran diferencia  
del miedo a la precaución,  
Adrián era muy matrero,  
ahí se los demostró,  
hombre de mucho cerebro,  
también de mucho valor.

Cuando llegó hasta el lugar  
a todos los saludó,  
les dijo: —Aquí está la carga,  
yo ya cumplí mi misión.  
Como vieron que iba solo,  
la confianza los mató.

El jefe de aquellas ratas  
sonriendo le dijo a Adrián:  
—Qué lástima que el dinero  
no lo vas a disfrutar.  
Adrián les dijo sonriente:  
—Se acaban de equivocar.

Varios balazos de cuerno  
y de R15 se oyeron,  
y todos los bajadores  
ahí mismo se murieron.  
El cuatro estaba bien puesto  
y ellos ni cuenta se dieron.

Yo soy nacido en Chihuahua  
y mi nombre ya lo saben,  
mi apellido se los debo  
por razones personales.  
A quien quiera verme, amigos,  
los espero en Ciudad Juárez.

El refrán también es utilizado en un corrido de Los Tucanes de Tijuana dedicado a Carlos Hernández, el mayor de los hermanos Hernández.

*El Mayor*

Por ser el número uno,  
asesinarlo planearon:  
lo sacaron de su casa  
y a balazos lo mataron;  
dicen que fue por envidia  
porque les ganó el mercado.

Carlos llevaba por nombre  
el mayor de los Hernández.  
Ya no está con sus hermanos,  
pero sigue los embarques;  
Carlos del cielo los cuida  
cada vez que sale en viajes.

Siguen las lanchas cruzando  
el mar abierto, señores;  
el cargamento se entrega  
a los grandes compradores.  
Los hermanitos no paran,  
rugen los grandes motores.

No sufras querido hermano,  
descansa en paz en el Cielo;  
nosotros nos encargamos  
de resolver esto luego;

*como lo dice el refrán:  
'pa los coyotes los perros.'*

Te extraña mucho tu pueblo  
por tu gran filantropía:  
siempre ayudaste a tu gente,  
así feliz te sentías.  
Eras retemujeriego,  
pero a todas atendías.

Adiós, hermano del ama;  
ya se grabó tu corrido  
con los paisanos tucanes,  
tal como te prometimos.  
¡Arriba Carlos Hernández,  
el mayor de los marinos!

Así, el coyote presta su piel para que se depositen en ella cargas afectivas de diversa naturaleza: vencido en los cuentos, temido en las leyendas, conjurado para obtener beneficios, amado en la lírica y comprendido, con todas las contradicciones que se le adjudican, en los corridos; creador y demonio, naturaleza animal y naturaleza humana, instinto de sobrevivencia y depredador que trafica con paisanos que desean cruzar la frontera; esta figura se nos presenta como una de las más significativas en nuestro imaginario.

El coyote, protagonista ambivalente en la tradición mexicana, ha generado, y lo sigue haciendo, una serie de reacciones y actitudes que se traducen en manifestaciones literarias y culturales de gran riqueza; así, el coyote, en el imaginario, transita por terrenos muy variados; este depredador fecundo y musical, apreciado y despreciado, continúa vigente y representa uno de los seres que sigue despertando la necesidad de transformar en cultura, en enseñanza y en arte la vida cotidiana con sus contradicciones de abismos y luces.

## BIBLIOGRAFÍA

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1997). "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias". *Paremia* 6:43-55.

- CAMPOS MORENO, Araceli (2004). "Oraciones mágicas impresas, para diversos dolores y aflicciones. México". *Revista de Literaturas Populares*, IV-1:54-68.
- CFM *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO* (1975-1985). 5 vols. Coord. Margit Frenk. México: El Colegio de México.
- DÍAZ INFANTE, Fernando (1984). *La educación de los aztecas*. México: Panorama.
- DRAE (*Diccionario de la Real Academia Española*) (2001) [en línea]. Disponible en: www.rae.es [consultado: 2012, feb. 2].
- GIRAL, Nadia (2003). "La simbología del coyote en Teotihuacán". En: "La vida cotidiana de los teotihuacanos de Atenco a través de su pintura mural". Tesis. México, UNAM. pp. 196-209.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003). "Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual". En: Pérez Martínez, Herón, y González, Raúl Eduardo (eds.). *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes. pp. 135-148.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (2007). *Animales del Nuevo Mundo. Yancuic Cemanahuac Iyolcahuan*. Edición bilingüe español-nahuatl clásico. Ilustraciones de Miguel Castro Leñero. México: Nostra.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1996). *Los mitos del tlacuache*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- MENDOZA, Vicente T. (1954). *El corrido mexicano. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRETE GÓMEZ, Pablo Rogelio; Zepeda Manzano, Elías; Pérez Velázquez, Filiberto, y Zepeda Pérez, Carlos Santos (1998). *Tradiciones, costumbres y cuentos de San Isidro Buensuceso, Tlaxcala*. México: Tlaxcallan / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de Cultura / Coordinación Nacional de Descentralización / CONACULTA / INBA.
- OLMOS AGUILERA, Miguel (2005). *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía: Hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte / Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- RELATOS OTOMÍES. *NFINIHÑAHHÑU* (1995). Inv. y ed. Lucila Mondragón, Jacqueline Tello y Argelia Valdéz. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. Lenguas de México 15.
- ROBE, Stanley L. (1970). *Mexican Tales and Legends from Los Altos*. Valencia: University of California Press.

- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2005). "El coyote en la literatura de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares*, V-1:79-113.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de. (1979). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- SANTAMARÍA, Francisco J. (2000). *Diccionario de mejicanismos*. 6ª. ed. México: Porrúa.



N O T A S

## *General Estoria*. Breve panorama crítico

### RESUMEN

La *General Estoria*, de Alfonso X El Sabio, empezó a redactarse hacia la década de 1270; su importancia radica, además del interés de su contenido, en el uso de la lengua vulgar en la redacción, su complejidad, su riqueza de fuentes y su voluntad de estilo. En las siguientes páginas se hará un recorrido del camino de la obra a lo largo de los siglos y de los estudios que numerosos investigadores, de diferentes disciplinas, han realizado en torno a este importante documento que ya se considera como una de las mejores obras literarias de las letras castellanas.

**PALABRAS CLAVE:** EDAD MEDIA, CRÓNICA, TRADUCCIÓN, MANUSCRITOS.

### ABSTRACT

The *General Estoria*, of Alfonso X The Wise, was started in earlies 1270s. The importance of the manuscripts lies, besides the interest of its contents, in the vernacular writing, its complexity, its wealth of sources. In the following pages we will see the work over the centuries and studies that researchers from different disciplines have made around this important document, that is already considered as one of the best literary works of Spanish literature.

**KEYWORDS:** MIDDLE AGES, CHRONICLE, TRANSLATION, MANUSCRIPTS.

## GENERAL ESTORIA

### BREVE PANORAMA CRÍTICO

BELÉN ALMEIDA\*

La *General Estoria* se proyectó como una historia universal que debía abarcar desde el origen de la humanidad hasta el siglo XIII, momento en que fue redactada. El rey Alfonso X de Castilla, llamado el Sabio (que reinó entre 1252 y 1284), ordenó y dirigió su composición. La obra forma así parte de un gran proyecto político, jurídico y cultural ideado por este monarca, que incluye, como es conocido, sobre todo obras jurídicas (*Partidas*, *Setenario*, *Espéculo...*), obras científicas (*Lapidario*, *Libro del saber de astrología*, *Libro de las formas e de las imágenes*, *Libro complido en los judizios de las estrellas...*) y obras historiográficas (*Primera crónica general* o *Estoria de España* y *General Estoria*).

Aunque la idea de recoger en una obra los sucesos principales de toda la historia de la humanidad no es nueva, puesto que ya existían numerosas crónicas universales, el uso de la lengua vulgar en la redacción de la *General Estoria*, su complejidad, su riqueza de fuentes y su voluntad de estilo la hacen descollar extraordinariamente entre las otras. El rey Alfonso X promovió la formación de equipos que tradujeron obras muy variadas desde el latín, el árabe y el francés, crearon una rigurosa organización por edades, reinados y pueblos, y redactaron las informaciones precisas sobre cada periodo combinando informaciones procedentes de diversas fuentes y añadiendo comentarios y críticas, así como observaciones sobre su propio trabajo.

La *General Estoria* empezó a redactarse hacia la década de 1270, aunque ya antes se habían traducido algunas de las obras que luego se emplearon en su redacción (algunas de ellas se usaron también como fuentes para la *Estoria de España*). En 1284 murió Alfonso X; las labores de composición de la obra no debieron continuar tras su muerte. Se habían completado hasta entonces cinco partes de la *Estoria*, que narraban desde la creación del mundo hasta el nacimiento de Cristo, y se estaba trabajando en la sexta. Una comparación detallada entre las diferentes partes muestra que el grado de imbricación de los diferentes materiales entre sí, un proceso muy laborioso y complejo, es mayor en las dos primeras partes que en las restantes, por lo que también puede suponerse que el ritmo de trabajo se aceleró

\* Universidad de Alcalá. Correo electrónico: belen.almeida@uah.es

paulatinamente, o bien que se destinaron menos recursos a la redacción con el paso del tiempo y las dificultades políticas que acompañaron los últimos años del reinado del rey Sabio. En la quinta parte, que narra desde el año 590 a. C. hasta el año del nacimiento de Cristo, parece que nunca se llegaron a combinar la historia judía y la historia gentil, que se conservan separadas en todos los manuscritos.

La obra, tal como quedó a la muerte de Alfonso X, fue muy leída en la Edad Media. Las diferentes partes se copiaron de manera independiente (incluso se llegó a copiar a veces solo el contenido bíblico o solo el gentil de una parte), y sabemos que fueron leídas por buena parte de los letrados y escritores de los siglos XIV y XV. Su influencia se aprecia en la obra de Juan de Mena, del marqués de Santillana y de Juan Rodríguez del Padrón, entre otros, que se acercaron a Ovidio o Lucano, por poner dos ejemplos, a través de las versiones alfonsíes. Algunas partes de la obra fueron traducidas al portugués. Conservamos numerosos testimonios manuscritos de las distintas partes, pero solo de la primera y de la cuarta contamos con manuscritos procedentes del *scriptorium* regio.

Durante el siglo XVI, la llegada del Renacimiento pleno trajo consigo nuevas traducciones y un acercamiento diferente a los clásicos, y la Contrarreforma una fuerte restricción de la lectura de textos bíblicos en lengua vulgar. La *General Estoria* fue olvidada, al contrario de lo que ocurrió con la *Primera crónica general* o *Estoria de España*, que, en diferentes versiones, conoció el éxito también en la imprenta.

Aunque ya Amador de los Ríos (1863) reconocía el valor de la *General Estoria* y lamentaba la falta de una edición de la obra, hasta recientemente la *Estoria* no ha conocido una valoración crítica ni una atención de los estudiosos a la altura de sus méritos. El principal reproche que se le ha hecho es considerarla una vulgar suma medieval, una recopilación deslavazada de traducciones. Así F. Flutre, editor de los *Fet des Romains*, comenta que la sección dedicada a los mandatos de César y Augusto, es “un résumé confus, où les différents paragraphes, tirés de Suétone, Orose, Pierre Comestor, etc., sont juxtaposés sans souci de la chronologie” (Flutre 1934: 94), e incluso tras consultar la primera parte, entonces recién editada, concluye que se trata simplemente de “histoire sainte tirée de la Bible”, a pesar de que casi la mitad de esta Parte está dedicada a materia gentil; Rohland de Langbehn comenta que un autor como Santillana hubiera preferido acudir “al texto original”, “a los textos legítimos”, y evitar “los compendios” como la *General Estoria* (1997: LXI). También la calidad de esas traducciones ha sido discutida por sus “imprecisiones” y la explicitación de elementos implícitos, entre otros rasgos (v. p. ej. García Yebra 1991). Sin embargo, hoy diferentes análisis han mostrado la rigurosa estructura

de la *Estoria*, que logra compaginar de modo armónico la importante presencia de traducciones casi literales, en general de buena calidad<sup>1</sup>, con segmentos en que se prefiere la taracea de fuentes y otros de análisis y comentario. Aquí los redactores de la *General Estoria* actúan de un modo distinto de los de la *Estoria de España*, como reconoció Fernández-Ordóñez (1992), y crean una obra mucho más variada, mucho más exhaustiva, que desde su concepción se vuelca más en el reconocimiento de las fuentes y en la reproducción fiel de aquellas que por alguna razón (con frecuencia estilística) son consideradas más dignas de atención.

El interés por los estudios medievales que se despertó en la filología española con Menéndez Pidal y otros estudiosos se tradujo en excelentes ediciones de la *Primera crónica general* (Menéndez Pidal, 1955) y de la primera y segunda partes de la *General Estoria* (Solalinde 1930 y Solalinde, Kasten y Oelschläger 1957 y 1961). La publicación del resto de la *Estoria universal* quedó truncada, aunque había sido prevista por Solalinde (v. p. ej. 1930: LXXX). Estas ediciones de la *General Estoria* siguieron, según se declara en los estudios introductorios (1930: XLVIII; 1957: LXIV), el principio del mejor manuscrito, por el cual se edita en cada caso el texto del manuscrito que mejor conserva la parte de que se trate, sin intentar establecer un texto crítico tomando en consideración toda la tradición manuscrita. No se renunció, sin embargo, a modificar las lecturas del mejor manuscrito cuando se consideró necesario<sup>2</sup>. En ambos casos, un generoso aparato da cuenta de las principales divergencias textuales de otros manuscritos respecto del manuscrito elegido como *optimus* y por tanto base del texto.

El resto de la *General Estoria* (partes tercera, cuarta, quinta y un fragmento de la sexta) siguió inédito durante décadas. En los años 80 del siglo XX comenzaron a aparecer algunas ediciones parciales. Pilar Saquero y Tomás González Rolán publicaron en 1982 el segmento de la cuarta parte dedicado a la vida de Alejandro Magno; Benito Brancaforte publicó, años después, todos los segmentos de la primera, segunda y tercera partes que traducen las *Heroidas* y las *Metamorfosis* de Ovidio; Pedro Sánchez-Prieto y Bautista Horcajada editaron (1994) los libros bíblicos atribuidos a Salomón, recogidos en la tercera parte.

También se han publicado segmentos de la *General Estoria* (en general procedentes de las ediciones de Solalinde, y posteriormente de las transcripciones del

<sup>1</sup> Pero con otros principios rectores de los que son hoy reconocidos para las traducciones.

<sup>2</sup> A pesar de que en general la crítica considera muy fieles al manuscrito *optimus* las ediciones de Solalinde y de Solalinde, Kasten y Oelschläger, lo cierto es que la intervención de los editores es bastante frecuente. (V. Almeida, en prensa).

Hispanic Seminary of Medieval Studies, de las que hablaremos más adelante) en diversas antologías. El propio Antonio García Solalinde publicó una *Antología de Alfonso X el Sabio* (primera edición de 1941), que recoge fragmentos de obras poéticas, históricas, legislativas y científicas, y sólo incluye de la *General Estoria* fragmentos de la primera y cuarta partes, “por conservarse de éstas dos manuscritos salidos de la cámara real”. Carmen Castro publicó en 1946 otra antología, que incluye cinco capítulos de la primera parte y uno de la cuarta. Margarita Peña publicó en 1973 una *Antología de Alfonso el Sabio*, y otra Alejandro Bermúdez en 1983; ambas se basan en la de Solalinde. La conmemoración del séptimo centenario de la muerte de Alfonso X (1284) propició la publicación de estas obras. Incluye fragmentos de todas las partes la antología de Benito Brancaforte (1984). El mismo año apareció también una antología de Villar Rubio, que recoge capítulos de todas las partes salvo la quinta y la sexta. En 1985 Francisco Javier Díez de Revenga publicó otra antología en la que recoge capítulos de la primera, segunda y tercera partes.

Algunos capítulos aislados de la obra han sido publicados en artículos de revistas por Herrero, Morreale, Rubio y otros.

Varias tesis doctorales se dedicaron a la edición de otros segmentos de la *General Estoria*, como la de J. Pérez Navarro (1988), del libro del Eclesiástico; la de María del Carmen Fernández López (1997), del libro de Isaías; la de Belén Almeida (2004), de la sección gentil de la quinta parte, la de Elena Trujillo (2009), de la sección judía de la quinta parte, o la tesis de licenciatura de Verónica Gómez (2009) de los Salmos.

El Hispanic Seminary of Medieval Studies publicó, primero en microfichas y más tarde en soporte informático, transcripciones paleográficas de distintos manuscritos de partes de la *General Estoria*, que, a falta de ediciones críticas de muchas de las partes, cumplieron un papel importante en la divulgación de la obra entre los especialistas. Concretamente se publicaron transcripciones de los manuscritos regios de la primera (Biblioteca Nacional de España ms. 816) y cuarta (Biblioteca Vaticana, Urb. lat. 539) Partes (Ll. A. Kasten y J. Nitti, 1978) y de la primera mitad de la segunda parte (la única conservada en el manuscrito BNE 10237), de la sección gentil de la quinta parte (el contenido que copia el manuscrito escurialense R-I-10) y del segmento de la sexta parte (manuscrito 43-20 de la Biblioteca y Archivo de la Catedral de Toledo).<sup>3</sup> Estas transcripciones pueden consultarse actualmente

<sup>3</sup> Transcripciones debidas a Lloyd Kasten y Wilhelmina Jonxis-Henkemans (segunda parte; 1993) y a Wilhelmina Jonxis-Henkemans (quinta y sexta partes; 1994 y 1993).

también en línea en la página web del Hispanic Seminary of Medieval Studies (<http://www.hispanicseminary.org>).

También se recoge parte de la *General Estoria* en el corpus en línea CORDE de la Real Academia Española: la primera parte (en edición crítica de Pedro Sánchez-Prieto), la primera mitad de la segunda parte (en transcripción de Sánchez-Prieto del manuscrito BNE 10237), algunos segmentos de la tercera parte (Cantar de los cantares, Proverbios, Sabiduría y Eclesiastés, en edición crítica de Sánchez-Prieto y Horcajada<sup>4</sup>), la cuarta parte (en transcripción de Sánchez-Prieto del manuscrito Urb. Lat. 539), la sección gentil de la quinta parte (en transcripción de Sánchez-Prieto del manuscrito Escorialense R-I-10) y el fragmento conservado de la sexta parte (en transcripción de Sánchez-Prieto del manuscrito 43-20 de la Biblioteca y Archivo de la Catedral de Toledo. Estos mismos textos forman parte también del corpus, igualmente accesible en línea en <[www.rae.es](http://www.rae.es)>, del *Nuevo Diccionario Histórico del Español* (CDH). Las características de estos dos corpus impiden una recuperación del texto completo, pero permiten la búsqueda por formas o incluso por lemas (CDH).

En 2001 se publicó<sup>5</sup> la edición crítica de la primera parte, preparada por Pedro Sánchez-Prieto, y en 2009 aparecieron en la misma editorial las partes restantes y una reedición de la primera, con un nuevo estudio introductorio. Llevar a buen término esta tarea fue posible gracias a la colaboración de varios especialistas (Pedro Sánchez-Prieto, coordinador del proyecto, editó, además de la primera, la tercera parte<sup>6</sup> y el segmento conservado de la sexta; Belén Almeida, la segunda y la sección gentil de la quinta; Elena Trujillo, la sección de historia judía de la quinta parte, e Inés Fernández-Ordóñez y Raúl Orellana, la cuarta) y también merced a la generosa ayuda de la Fundación José Antonio de Castro.

La publicación de la primera parte por Solalinde en 1930 propició un interés crítico por la obra que se tradujo en la aparición de estudios sobre diversos aspectos,<sup>7</sup> entre los cuales destacan la identificación de fuentes y el estudio de la relación entre fuentes y texto de la *Estoria* (y el análisis, por tanto, de la originalidad o fidelidad

<sup>4</sup> Reproducción de la edición de Gredos de 1994.

<sup>5</sup> Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.

<sup>6</sup> En la edición de esta tercera parte, Pedro Sánchez-Prieto contó con la colaboración de María del Carmen Fernández López, Verónica Gómez Ortiz y Bautista Horcajada Diezma.

<sup>7</sup> Los comentarios que siguen no pretenden ser una bibliografía ni cercanamente completa, sino algunas indicaciones de grandes líneas seguidas por la investigación sobre la *General Estoria* desde la publicación de la primera parte por Solalinde (1930). Así nos limitamos a citar, por poner un ejemplo, uno o dos de los artículos de Paloma Gracia sobre la relación entre la *General Estoria* y la *Histoire ancienne*.

de aquellos fragmentos que son traducción o adaptación de fuentes identificadas), y también, aunque en menor medida, el método de trabajo en los talleres alfonsíes (Catalán, Fernández-Ordóñez), la relación con otras obras alfonsíes (Almazán, Fernández-Ordóñez 1992, Almeida 2004) y la influencia de la obra en autores posteriores. La ideología de la obra ha recibido también atención en las últimas décadas.

La identificación de fuentes fue uno de los primeros campos en que la *General Estoria* excitó el interés de los especialistas y continúa siendo uno de los que más contribuciones tienen, en general acompañadas de un análisis del modo en que la estoria utiliza determinada fuente o fuentes. Desde varios artículos de Antonio García Solalinde o uno fundamental de Eisenberg hasta la reciente tesis de Irene Salvo García (2012), decenas de fuentes de la estoria han sido identificadas y estudiadas. Aunque la *General Estoria* es mucho más detallada y rigurosa que, por ejemplo, la *Estoria de España* al mencionar sus fuentes, los distintos títulos con los que se conocían las obras en la Castilla medieval, la escasa circulación posterior de algunas y la falta de detalle (en ocasiones buscada) en la mención de otras, o incluso su ocultamiento deliberado (como ocurre con algunas obras francesas), hacen que aún no tengamos, ni de lejos, la nómina completa de fuentes empleadas por los redactores alfonsíes. Además, las investigaciones se han reducido durante muchas décadas en general a las dos partes publicadas por Solalinde y sus colaboradores, por lo que muchas fuentes de otras partes, sobre todo de la tercera (especialmente de la sección hasta hace unos años desconocida), quedan aún por identificar. Durante los últimos años, algunos trabajos han hecho hincapié en la utilización por los alfonsíes de diversos corpus de glosas a varias obras, tanto la Biblia como obras de la latinidad clásica (Ovidio, Lucano). Incluso cuando ya se puede hablar de fuentes identificadas, investigaciones posteriores están refinando esos datos y precisando las versiones o ramas de las obras (en tradiciones textuales muchas veces muy complejas) a que los redactores alfonsíes recurrieron. A esta labor contribuyen decisivamente expertos en la tradición de determinada obra o materia, que buscan huellas en un amplio abanico de obras medievales, como Herrero Llorente (que, examinando para su tesis doctoral sobre Lucano en España traducciones de Lucano consideradas prerrenacentistas, identificó varias como testimonios de la traducción alfonsí inserta en la quinta parte) o Casas Rigall, que estudia la materia de Troya en España.

La modalidad de traducción, o relación entre el texto de la fuente y el de la *General Estoria*, así como el análisis del alcance estético y ético de sus modificaciones, ha excitado también gran interés entre los especialistas. Los certeros análisis de María Rosa Lida (1958 y 1959-60) fueron pioneros en esta línea, que han

proseguido, entre otros, Fraker, Impey y Rico. Extraordinariamente populares para este tipo de análisis se han mostrado las obras de Ovidio, tanto las *Metamorfosis* como, aún más, las *Heroidas*. Diez de estas cartas ficticias de heroínas clásicas a sus amantes aparecen insertas en la *General Estoria* (una más en la *Estoria de España*), y las particularidades de su traducción las han hecho protagonistas de numerosos estudios, desde artículos hasta tesis doctorales (como ejemplo citamos los trabajos de Impey, Ashton, London y Leslie, Cuesta Torre, Puerto Benito, Salvo García). También la utilización de la Biblia como fuente ha atraído la atención de numerosos estudiosos (Morreale, Fraker, Sánchez-Prieto, González Casanovas), así como la versión alfonsí de Lucano (Solalinde, Almazán, Almeida, Herrero). La utilización de dos obras historiográficas francesas medievales, la *Histoire ancienne jusqu'à César* y los *Fet des Romains*, ha sido objeto de varios trabajos en los últimos años (Gracia, Fraker, Almeida). En relación con la estilística de la obra, podemos destacar distintos trabajos sobre norma retórica, creación de discurso o tradiciones orales y escritas en la *General Estoria* (Rico, Montoya, Almeida, Seniff).

La incardinación de la obra en el proyecto cultural y político alfonsí y su relación con otras obras compuestas en el mismo círculo han sido otro potente foco de interés, especialmente durante las últimas décadas. Estudiosos como Inés Fernández-Ordóñez, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin, entre otros, han defendido que los elementos ideológicos que resultaron decisivos en la redacción (y modificaciones) de la *Estoria de España* y de las obras jurídicas también son fundamentales para el análisis de la *General Estoria*. También son relevantes a este respecto los trabajos de Leonardo Funes.

En este sentido, el estudio de aquellos segmentos donde los redactores alfonsíes exponen su visión de la obra y sus ideas sobre la historia es ideal para la comprensión de su mentalidad y del fin que se perseguía con la redacción de la *Estoria*. Estos contenidos, aunque se encuentran en pinceladas a lo largo de toda la obra, se concentran en los prólogos y capítulos iniciales de segmentos importantes; por ello, el estudio de los prólogos ha ocupado también con frecuencia a distintos especialistas (Jonxis-Henkemans, Cano Aguilar, González Casanovas).

La discusión sobre el género de la *General Estoria* ha ocupado también muchas páginas. La preponderancia de la Biblia como fuente y la subordinación (al menos teórica) de los contenidos gentiles a los bíblicos han llevado a muchos autores a defender que la *General Estoria* es una Biblia historial, como su fuente la obra de Pedro Coméstor (Solalinde, Lida, Morreale); otros, en cambio, disputan que pertenezca a este género (Rico) argumentando la enorme importancia que, al contrario

que en las biblias históricas, adquiere en la *General Estoria* la materia gentil (llega a suponer más de la mitad del contenido en la segunda y en la quinta partes).

Una tarea fundamental en el proceso de revalorización de la obra ha sido la investigación en archivos y bibliotecas que ha dado como resultado el descubrimiento de nuevos manuscritos de la *General Estoria* y la identificación de otros ya conocidos como testimonios de esta obra. Este último proceso ha sacado a la luz, por ejemplo, cinco manuscritos de la sección gentil de la quinta parte que Solalinde aún no conocía;<sup>8</sup> uno de ellos, hasta entonces considerado una traducción de Lucano del XV y que perteneció a la biblioteca de Osuna, parece ser el ejemplar manejado por el marqués de Santillana, a juzgar por la relación textual con sus obras (Almeida 2006). Otro testimonio de la traducción alfonsí de Lucano muestra modificaciones textuales y de organización para transformar el texto en una traducción anotada en los márgenes (Almeida 2003). En el caso de la tercera parte, se ha descubierto recientemente un manuscrito (hasta entonces en manos privadas, fue comprado por la Biblioteca Nacional de España tras la identificación como testimonio de la *Estoria*) que contiene secciones hasta entonces no conocidas de la obra, por ejemplo la historia de la fundación de Roma (Sánchez-Prieto, 2001; Fernández-Ordóñez, 2002).

La influencia de la *General Estoria* en obras posteriores ha sido señalada en numerosos artículos (Lida, Parker, De Nigris, López Estrada, Almeida, 2004) que apuntan a las huellas existentes en autores como Mena, Santillana o Rodríguez del Padrón, pero también en Pero Guillén de Segovia, en el *Prologus Baenensis*, en la *Floresta de filósofos* atribuida a Fernán Pérez de Guzmán, o en las *Bienandanzas e fortunas*, de Lope García de Salazar.

El estudio de la lengua de la *General Estoria* (muchas veces como parte de un corpus mayor de textos medievales o alfonsíes, v. p. ej. Elvira, 1993-1994) se ha limitado, en bastantes aspectos, a la primera y la cuarta partes, limitación natural si se piensa que sólo estas dos partes se conservan en manuscritos copiados en el escritorio regio de Alfonso X. De la primera mitad de la segunda parte y la sección bíblica de la tercera conocemos también testimonios antiguos, aunque no regios, en los que se puede suponer que el estadio de lengua se asemeja al castellano alfonsí, pero de otras partes sólo tenemos manuscritos de fines del XIV o incluso del XV.

Todas estas líneas de edición e investigación han contribuido poderosamente al conocimiento y valoración de la *General Estoria*. Sin embargo, no sería justo dejar

<sup>8</sup> Solo cita el manuscrito escurialense R-I-10 como testimonio de esta sección de la obra.

de destacar dos libros que, aún más que otros trabajos, han dado a conocer la obra: *Las estorias de Alfonso el Sabio*, de Inés Fernández-Ordóñez, y, aún más, los sugerentes estudios recogidos en *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*, de Francisco Rico (1972). Hoy, puede decirse que la *General Estoria* es una obra bien conocida y valorada entre los medievalistas e incluso en general entre los estudiosos de la literatura española (superados ya ciertos prejuicios, de algunos de los cuales hablamos antes), de consulta habitual en cualquier estudio sobre literatura medieval.

Por último, y aunque ello abre un campo que es imposible abordar en estas páginas, hay que apuntar que contenidos de enorme interés para comprender la *General Estoria* se encuentran insertos en obras como las de Procter, Callaghan o Linehan, entre otros, dedicadas, bien a la historiografía medieval, bien a la vida y obra de Alfonso X.

La edición completa de 2009 ha sido realizada, como se ha dicho, por un equipo de cinco filólogos coordinados por Pedro Sánchez-Prieto. Todas las partes han sido preparadas siguiendo los mismos principios ecdóticos y de presentación del texto crítico. Por una parte, se trata de ediciones críticas que tienen en cuenta toda la transmisión manuscrita conocida y someten todas las lecciones a la duda ecdótica, incluso las de los manuscritos procedentes de la cámara regia, pues se considera que todo manuscrito contiene errores que lo separan de la intención autorial; se acude para ello a una revisión del concepto de original (Sánchez-Prieto, 2001). Por otra parte, para las secciones que son traducción de una fuente identificada se ha utilizado en la edición el recurso al texto subyacente (v. Morreale, Sánchez-Prieto). Se ha buscado en cada caso conocer el texto latino concreto de que el traductor dispuso, la forma en que lo manejó, incluyendo las variantes textuales, como ayuda fundamental para la determinación de lecciones correctas e incorrectas. Cada parte está precedida por un amplio estudio introductorio.

La publicación de la obra completa, unida a la popularidad que la obra ha adquirido entre los estudiosos e incluso parte del público lector, hace esperar que en los próximos años los trabajos sobre la obra sigan iluminando los aspectos citados y otros muchos, y que la *General Estoria* sea por fin generalmente reconocida no sólo como la mayor empresa historiográfica de la Edad Media europea, sino también como una de las mejores obras literarias de las letras castellanas. Para ello, aún queda por lograr, como ya indicaba hace años González-Casnovas (1997), un mayor conocimiento de la obra entre estudiosos no hispanistas de la literatura y la cultura medievales. La publicación de trabajos sobre la *Estoria* en inglés, especialmente en conjunción con trabajos dedicados a obras cronísticas, historiográficas o desde

algún punto de vista comparables en otras lenguas (v. Fernández-Ordóñez, 2010), y quizá la preparación y traducción de una antología de segmentos (propuesta que ya avanzaba el autor citado), deberían suponer un gran avance en este sentido.

## OBRAS CITADAS:

- ABAD, Francisco (1985). “Conciencia lingüística y estilo de Alfonso X”. *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia, 9-24.
- ALMAZÁN, Vincent (1963). *Lucan in der ‘Primera Cronica General’ und der ‘General Estoria’ Alfons des Weisen*. University of Windsor Press, 1963.
- ALMEIDA, Belén (2003). “Un nuevo manuscrito de la sección gentil de la Quinta Parte de la *General Estoria*”. *Revista de Literatura Medieval*.
- \_\_\_\_\_ (2004). “La historia de Roma en la Quinta Parte de la General Estoria. Edición y estudio”. Tesis doctoral inédita.
- \_\_\_\_\_ (2006). “La *Farsalia* castellana de la Biblioteca de Osuna (BNE 10805) y la obra del marqués de Santillana”. *Revista de Literatura Medieval*. 18: 71-85.
- \_\_\_\_\_ (2012). Las primeras traducciones de la *Farsalia* al castellano y al francés: semejanzas, diferencias y relaciones”. *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. II (ed. Aviva Garribba): 8-18.
- \_\_\_\_\_ (en prensa). Fenómenos sintácticos raros y edición de textos: el caso de la Segunda parte de la *General Estoria*.
- \_\_\_\_\_ y Elena Trujillo (2010). “La influencia de los documentos de la chancillería alfonsí en la quinta parte de la *General Estoria*”. F. Bautista y J. Gamba (eds.). *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 25-34.
- ASHTON, J. R. (1949-50). “Putative *Heroides* Codex AX as a Source of Alfonsine Literature”. *Romance Philology*. 3: 275-289.
- BERMÚDEZ VIVAS, Alejandro (ed.) (1983). Alfonso el Sabio. *Antología*. Barcelona: Orbis.
- BRANCAFORTE, Benito (ed.) (1984). Alfonso el Sabio. *Prosa histórica*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_, (1990). *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*. Madison: HSMS.
- CANO AGUILAR, Rafael (1989-90). “Los prólogos alfonsíes”. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*. 14-15: 79-90.
- CASTRO, Carmen (ed.) (1946). Alfonso el Sabio. *Antología*. Madrid: Breviarios del Pensamiento Español, Ediciones Fe.

- CATALÁN, Diego (1997). *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid.
- CUESTA TORRE, Luzdivina (2007). “La sección de Medea y su interpretación en la *General Estoria*”. *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*. 7: 187-215.
- DE NIGRIS, Carla (1975). “La Comedieta de Ponça e la *General estoria*”. *Medioevo Romano*. 2: 154-164.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1985). *Obras de Alfonso X el Sabio (selección)*. Madrid: Taurus.
- EISENBERG, Daniel (1973). “The *General Estoria*: Sources and Source Treatment”. *Zeitschrift für Romanische Philologie*. 89: 206-227.
- ELVIRA, Javier (1993-1994). “La función cohesiva de la posición inicial de frase en la prosa alfonsí”. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*. 18-29: 243-278.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, María del Carmen (1997). “Edición crítica del libro de Isaías de la Tercera Parte de la *General Estoria*”. Tesis Doctoral inédita.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2000). “El taller de las ‘Estorias’”. En: Fernández-Ordóñez (ed.). *Alfonso el Sabio y las crónicas de España*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- , (2002). “General Estoria”. En: C. Alvar y J. M. Lucía Megías (eds.). *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia.
- , (2002). “Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual”. *La Corónica*. 30: 105-180.
- , (2008-2009): “Orden de palabras, tópicos y focos en la prosa alfonsí”. *Alcanate*. VI: 139-172.
- , (2010): “Estoria de España <History of Spain>”. En Graeme Dunphy (ed.). *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. Leiden & Boston: Brill Academic Publishers. 587-88.
- , (1992). *Las ‘Estorias’ de Alfonso el Sabio*. Madrid: Istmo.
- FLUTRE, Ferdinand (1934). “Une traduction portugaise des Faits des Romains”. *Romania*. 60: 88-94.
- FRAKER, Charles F. (1978). “The Fet des romains and the Primera crónica general”. *Hispanic Review*. 46: 199-220.
- , (1990). “Abraham in the GE”. En *Alfonso X of Castile*. ed. F. Márquez. Cambridge (Mas.): Harvard Studies in Romance Languages, 17-29.
- FUNES, Leonardo (1997). “Las crónicas como objeto de estudio”. *Revista de Poética Medieval*. 1: 123-44.

- FUNES, Leonardo (1997a). *El modelo historiográfico alfonsí: Una caracterización*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar. 6. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- GARCÍA SOLALINDE, Antonio (1934). "Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio I". *Revista de Filología Española*. 21: 1-28.
- , (1934-1936). "Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso X II". *Mélanges offerts à Fernand Baldensperger II*. París. 251-254.
- , (1936). "Fuentes de la *General estoria* de Alfonso el Sabio III. *Revista de Filología Española*. 23: 113-142.
- , (1941). "Una fuente de la Primera Crónica General: Lucano". *Hispanic Review*. 9: 235-242.
- , (ed.) (1930). Alfonso X el Sabio. *General Estoria. Primera Parte*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- , Lloyd A. Kasten y Victor R. B. Oelschläger (eds.) (1957 y 1961). Alfonso X. *General Estoria. Segunda Parte*. Madrid: CSIC.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1991). "Traducciones (?) de Lucano en la *Primera Crónica General de España*". *Revista de Filología Española*. 71: 5-22.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998). "La corte letrada de Alfonso X (1256-1284)". *Historia de la prosa medieval castellana*. I. Madrid: Cátedra, 423-852.
- GONZÁLEZ CASANOVAS, R. J. (1991). "The Bible as Authority in Alfonso X's GE". N. Toscano (ed.). *Estudios alfonsinos*. Nueva York: NEH, 87-97.
- , (1994) "Book Culture in Alfonso X's Prologues: Texts and Contexts of Wisdom". *Hispanófila*. 37: 1-15.
- , (1997). "La historiografía alfonsí: Estado actual de investigaciones". En: J. M. Lucía (ed.). *Actas del VI Congreso de la Asociación de Literatura Medieval*. Universidad de Alcalá.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás y Pilar Saquero (eds.) (1982). Alfonso X el Sabio. *La historia novelada de Alejandro Magno*. Madrid: Universidad Complutense.
- GRACIA ALONSO, Paloma (2004). "Actividad artística y creadora en la General estoria: La sección tebana de la *Histoire ancienne jusqu'à César* reescrita por Alfonso X". *Bulletin of Hispanic Studies*. 81.
- , (2006). "Hacia el modelo de la *General Estoria*. París. la *Translatio imperii et studii* y la *Histoire ancienne jusqu'à César*". *Zeitschrift für Romanische Philologie*. 122:1. 17-27.
- HERRERO LLORENTE, Víctor José (1957). "Lucano en España". Tesis doctoral inédita.

- HERRERO LLORENTE, Víctor José (1959). "Influencia de Lucano en la obra de Alfonso el Sabio. Una traducción anónima e inédita". *Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos*. 67: 697-715.
- IMPEY, Olga Tudorica (1980). "Un dechado de la prosa literaria alfonsí: El relato cronístico de los amores de Dido". *Romance Philology*. 34: 1-27.
- , (1982). "En el crisol de la prosa literaria de Alfonso X: Unas huellas de preocupación estilística en las versiones del relato de Dido". *Bulletin Hispanique*. 84: 5-23.
- JONXIS-HENKEMANS, Wilhelmina (1989). "En torno a los prólogos de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio". *Bulletin of Hispanic Studies*. 66: 343-350.
- , (ed.) (1993). *Text and Concordance of the "General Estoria VI"*. Toledo ms. 43-20. Madison. Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- , (ed.) (1994). *Text and Concordance of the "General Estoria V"*. Escorial ms. R.I.10. Madison. Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- , Lloyd A. Kasten y John Nitti (eds.) (1997). *The Electronic Texts of the Prose Works of Alfonso X, el Sabio*. Madison. Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- KASTEN, Lloyd A. (1970). "The utilization of the *Historia Regum Britanniae* by Alfonso X". *Hispanic Review*. 38: 97-114.
- , Wilhelmina Jonxis-Henkemans (eds.) (1993). *Text and Concordance of the "General Estoria II"*. BNE ms. 10273. Madison. Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1958). "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (I)". *Romance Philology*. 12: 111-142.
- , (1959-60). "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (II)". *Romance Philology*. 13: 1-30.
- LINEHAN, Peter (1993). *History and the Historians of Medieval Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- LONDON, G. H. y Leslie. R. J. (1955). "A Thirteenth-Century Spanish Version of Ovid's 'Pyramus and Thisbe'". *Modern Language Review*. 50: 147-155.
- MARTIN, Georges (ed.) (2000). *La historia alfonsí: El modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1977). "Las biblias romanceadas y su influencia en la *General Estoria*". *Studium ovetense*. 5: 37-65.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1955). Alfonso X el Sabio. *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1995). "La norma retórica en la obra de Alfonso X". en J. Paredes (ed.). *Medievalo y Literatura*. Granada: Universidad de Granada, 147-70.

- MORREALE, Margherita (1982). "La *General estoria* de Alfonso X como Biblia". En G. Bellini (ed.). *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 767-773.
- NIEDEREHE, H. J. (1975). *Die Sprachauffassung Alfons des Weisen*. *Tabinga Zeitschrift für romanische Philologie*.
- O'CALLAGHAN, Joseph (1993). *Learned King. The reign of Alfonso X of Castile*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PARKER, Margaret A. (1978). "Juan de Mena's Ovidian material: An Alfonsine influence?". *Bulletin of Hispanic Studies*. 55: 5-17.
- PEÑA, Margarita (ed.) (1973). Alfonso el Sabio. *Antología*. Con un estudio preliminar de —. México: Porrúa.
- PÉREZ NAVARRO, J. (ed.) (1997). *General Estoria. Cuarta parte. Libro del Eclesiástico*. Padua: Università di Padova.
- PERONA, J. (1989-90). "Lenguas. traducción y definición en el scriptorium de Alfonso X". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*. 14-15: 247-276.
- PROCTER, Evelyn S. (1951). *Alfonso X of Castile Patron of Literature and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- RICO, Francisco (1972). *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*. Barcelona: Ariel.
- RÍOS, Amador de los (1863). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Régula (ed.) (1997). Marqués de Santillana. *Obra selecta*. estudio preliminar de Vicente Beltrán. Barcelona: Crítica, 1997.
- RUBIO, Fernando (1958). "Un fragmento de la traducción hecha por Alfonso el Sabio del poema de Lucano *la Farsalia*". *La ciudad de Dios*. 171: 83-95.
- SALVO GARCÍA, Irene (2012). *Ovidio en la General Estoria de Alfonso X*. Tesis doctoral inédita.
- SÁNCHEZ-PRieto BORJA, Pedro (2009). "La Biblia en la historiografía medieval". En G. del Olmo Lete (ed.). *La Biblia en la literatura española. I. La Biblia en la literatura medieval*.
- , (coord.) (2009). Alfonso X el Sabio. *General Estoria* (obra completa). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- , (ed.) (2001). Alfonso X el Sabio. *General Estoria. Primera Parte*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- y Bautista Horcajada Diezma (eds.). Alfonso X el Sabio. *General Estoria. Tercera parte (IV. Libros de Salomón: Cantar de los Cantares. Proverbios. Sabiduría y Eclesiastés)*. Madrid: Gredos, 1994.

- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (1990). "El modelo latino de la *General estoria* (GE3 Sab.)". *Revista de Literatura Medieval*. 2: 207-250.
- , (1997). "Fuentes de la Tercera Parte de la General Estoria: La vida de Salomón". en J. M. Lucía (ed.). *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidad de Alcalá.
- , (2001). "Hallazgo de un manuscrito con nuevos segmentos de la Tercera Parte de la *General Estoria*". *Revista de Literatura Medieval*. 12: 247-272.
- , (2001). "Sobre el concepto de *original* (el caso de la *General estoria* de Alfonso el Sabio)". *Studia in honorem Germán Orduna*. Ed. de L. Funes y J. L. Moure. Alcalá: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 571-582.
- SENIFF, Dennis (1992). "Aproximación a oralidad y textualidad". *Noble pursuits: Literature and the Hunt*. Newark: Juan de la cuesta, 121-142.
- SOLALINDE, Antonio G. (ed.) (1940). *Antología de Alfonso X el Sabio*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- TRUJILLO BELSO, Elena (2009). "Edición de los Libros de los Macabeos de la Quinta Parte de la General Estoria". Tesis doctoral inédita.
- VILLAR RUBIO, Milagros (ed.). *General Estoria. Antología*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

*A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes*  
Proyecto de investigación

**RESUMEN**

Esta nota presenta el proyecto de investigación *A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes*, que se centra en la importancia del trabajo de Reyes para la modernización de los estudios literarios de filología y de literatura en los campos intelectuales mexicano e hispanoamericano.

**PALABRAS CLAVE:** FILOLOGÍA, TEORÍA LITERARIA, EPISTOLARIOS, LENGUAS ROMANCES.

**ABSTRACT**

This note presents the research of *The shadow of the trial project: Philology and literary theory in Alfonso Reyes*, this study focus on the literary and philology studies developed by Reyes, and his contribuion on intellectual fields from México and Hispano America.

**KEYWORDS:** PHILOLOGY, LITERARY THEORY, EPISTOLARY, ROMANCE LANGUAGES.

*A LA SOMBRA DEL ENSAYO: FILOLOGÍA Y  
TEORÍA LITERARIA EN ALFONSO REYES*  
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

SERGIO UGALDE QUINTANA\*

En muchos sentidos, la obra de Alfonso Reyes abrió perspectivas culturales para el mundo hispanoamericano del siglo XX; sus ensayos, su poesía, sus cuentos, sus obras históricas y teóricas permitieron a muchos lectores del continente americano asomarse a universos culturales hasta entonces poco frecuentados. Reyes, el polígrafo por excelencia de la letras hispanoamericanas, escribió sobre temas tan diversos como la literatura hispánica de los Siglos de Oro (Góngora, Calderón, Quevedo, Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana), sobre la historia y el sentido de los pueblos hispanoamericanos, sobre la literatura clásica griega, sobre las fuentes de la modernidad literaria en Occidente (Goethe, Mallarmé), sobre la novela policial (Chesteron), sobre el desarrollo de las letras mexicanas y continentales y sobre un largo etcétera que sería difícil enumerar. Alguna vez, el poeta y escritor mexicano Gerardo Deniz definió la obra del autor de *Visión de Anáhuac* como una inmensa ventana.

Con el proyecto de investigación *A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes* pretendo asomarme sólo a un aspecto de la vasta obra del autor mexicano: la importancia de éste en la modernización de los estudios literarios en el campo intelectual mexicano e hispanoamericano. No son pocos los trabajos dedicados a estudiar las relaciones del escritor regiomontano con el mundo de la filología y la teoría literaria. Por ejemplo, sobre el proyecto filológico de Reyes versa el libro de Robert Conn *The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of the Latin America Literary Tradition* (Bucknell University Press, 2002). Sobre su teoría literaria hay varias investigaciones; la más significativa es, sin duda, el libro de Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, (El Colegio de México, 1989). Alfonso Reyes, desde la perspectiva de estos trabajos, tuvo un papel fundamental, y en muchos casos fundacional, en el desarrollo de los estudios literarios en México. Sin embargo, no existe un trabajo pormenorizado sobre las relaciones, muchas veces polémicas, que Reyes entabló, de manera implícita, con la disciplina filológica durante la primera mitad del siglo XX. Podría pensarse que

\* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Correo electrónico: sugalde@hotmail.com

las disputas fueron mínimas. Nada más equivocado. Una lectura detenida de sus trabajos ensayísticos, sobre todo a la luz de sus epistolarios inéditos, arroja una conclusión distinta. Fundador de los estudios filológicos modernos en México, Reyes siempre llevó una relación tensa con la disciplina.

Como resultado de este proyecto de investigación pretendo publicar: a) un libro de mi autoría, b) la edición de varios epistolarios con filólogos alemanes, españoles, franceses e hispanoamericanos y c) diversos artículos en libros colectivos. Comienzo por la descripción del libro.

## A) EL LIBRO

Hasta ahora, el libro *A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes* contempla la redacción de tres capítulos: “Alfonso Reyes y la filología romance”, “Las políticas del humanismo: Alfonso Reyes y la filología clásica” y “Fenomenología y teoría literaria en Alfonso Reyes”. De cada uno de ellos ya tengo avances sustanciales.

En el primer capítulo realizo una genealogía de las relaciones conflictivas que el escritor mantuvo con el universo de la filología romance, en específico con la filología hispánica. Tres momentos son fundamentales en este trayecto: los años del Ateneo de la Juventud, que van de 1906 a 1913; el periodo del exilio parisino y madrileño, que abarca de 1913 a 1918, y, por último, su estancia como diplomático en Sudamérica en los años treinta. En cada uno de esos momentos, Reyes estableció un vínculo estrecho con la filología. En el primer periodo, en sus años juveniles, bajo la tutela de Pedro Henríquez Ureña, Reyes descubrió el poder simbólico que la disciplina filológica había adquirido a lo largo del siglo XIX. Junto con su amigo dominicano, leyó la literatura clásica griega, desterrada de los planes de estudio positivistas de la Escuela Nacional Preparatoria, y al mismo tiempo a los filólogos encargados de comentar y editar esa literatura. Reyes y Henríquez Ureña, al intentar salir del diletantismo y de la crítica impresionista de los estudios literarios de los escritores modernistas, descubrieron el aura de poder simbólico que la filología había adquirido en el siglo anterior y que Ernest Renan había sintetizado de manera magnífica hacia 1848 en su libro *L'Avenir de la Science: la filología* “c'est la science des produits de l'esprit humain”; “les fondateurs de l'esprit moderne sont des philologues”.<sup>1</sup> Ese espíritu moderno, encarnado en el trabajo del filólogo, fue el que hicieron suyo tanto Reyes como

<sup>1</sup> Ernest Renan, *L'Avenir de la Science. Pensée de 1848*, París, Calman Levy Editeur, 1848, pp. 138, 141.

Henríquez Ureña entre 1906 y 1913. La segunda etapa, esencial en su formación y hasta ahora poco trabajada en la perspectiva de la historia de la disciplina filológica, comprende el periodo que Reyes pasó al lado de Foulché Delbosc en París y, después, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid junto con Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Tomás Navarro Tomás y Antonio G. Solalinde, durante los años decisivos de 1913 a 1918. En este periodo, Reyes estableció una relación directa con el mundo filológico de las lenguas romances. Lo que para el joven poeta y ensayista había sido un descubrimiento en la lectura, ahora representaba un destino laboral. Reyes, durante todo este periodo, iba de la fascinación al rechazo. En el mundo de la filología hispánica de Madrid, el joven intelectual, entre tensiones, distancias y disputas simbólicas implícitas, colaboró de forma estrecha en la institucionalización de lo que con razón se llama la primera escuela de filología española; sin embargo, su posición siempre fue cautelosa y reservada.

El tercer periodo que me interesa destacar es el de los años treinta, cuando Reyes, ya en plena actividad diplomática Sudamericana, conoció al famoso filólogo alemán Karl Vossler y comenzó a tener intercambio epistolar con algunos profesores alemanes de romanística. Para estos momentos ya había abandonado la tentación filológica; sus ensayos, aunque guardan las enseñanzas del trabajo erudito, se deslindan de él para reafirmar un principio de creación.

En el capítulo segundo, “Las políticas del Humanismo: Alfonso Reyes y la filología clásica”, exploro de manera especial las relaciones intelectuales que el escritor mexicano entabló con las propuestas de dos figuras emblemáticas de la filología clásica moderna: Friedrich Nietzsche y Werner Jaeger. El estudio se centra esencialmente en dos de sus obras: *El nacimiento de la tragedia* y *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Ambos libros fueron fundamentales en distintos momentos de la vida de don Alfonso. Para el joven Reyes la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche representó un descubrimiento y un deslumbramiento por dos razones: en principio, porque ahí encontró ideas fundamentales en torno a la poesía trágica y el coro griego que muchos años después reformuló estéticamente en su poema *Ifigenia cruel* (1924), y, después, porque en ese libro, Nietzsche —el joven profesor de filología clásica que acababa de obtener su cátedra en la Universidad de Basilea— destruía los principios epistemológicos de la filología. *El nacimiento de la tragedia* es también la muerte del trabajo filológico. Ese libro nietzscheano acompañó de forma peculiar la formación intelectual del joven Reyes, y con él dialogó cuando vio con desconfianza las seguridades de la filología. Por el contrario, las ideas de Werner Jaeger, elaboradas de forma sistemática en el libro *Paideia. Los*

*ideales de la cultura griega*, fueron de significado especial para el Reyes maduro. A partir de los años cuarenta, después de un exilio de 26 años, Alfonso Reyes se dedicó a fundar instituciones educativas y de investigación en México. Las ideas formativas del mundo griego, pregonadas por Jaeger en su libro cúspide, fueron de vital importancia para la construcción del ideal educativo y de civilización que defendía Reyes. Ese ideal, formado a partir de estas dos obras emblemáticas de la filología clásica, delineó el núcleo de las políticas culturales del humanismo que Reyes asumió a su vuelta a México en 1939. Grecia, al final de cuentas, le sirvió como espejo de formación del hombre y como guía de un proyecto civilizatorio.

El tercer capítulo, “Fenomenología y teoría literaria en Alfonso Reyes”, trata sobre el universo intelectual y filosófico con el cual el autor mexicano dialoga al momento de escribir su obra máxima de reflexión literaria: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944). En ese campo de ideas desempeñaron un papel fundamental dos corrientes del pensamiento lingüístico y filosófico del siglo XX: por un lado, la estilística idealista de Karl Vossler y, por otro, las reflexiones fenomenológicas del filósofo alemán Edmund Husserl. Para analizar la relación con la estilística intento acercarme a los universos contextuales y teóricos en los cuales ésta se gestó. Vossler elaboró su propuesta de la estilística idealista, con clara presencia de las reflexiones de Benedetto Croce, como respuesta al agotamiento de la filología positivista de los neogramáticos a principios del siglo XX; Reyes, al escribir su libro: *El deslinde. Prolegómenos para una teoría literaria*, dialoga con las propuestas vosslerianas y con la vertiente hispánica de esa corriente. Por otra parte, el universo de ideas de Husserl llegó a Reyes por dos caminos: por las reflexiones lingüísticas del Instituto de Filología de Buenos Aires, donde destacaban las figuras de Amado Alonso, su director, y de Raimundo Lida, estrecho colaborador del mismo, y el filósofo español trasterado en México, José Gaos. Es indudable que una investigación de este tipo nos llevará a trazar el horizonte de recepción de la fenomenología husserliana en el mundo intelectual hispanoamericano. Reyes, que conocía perfectamente la resistencia de la filología a teorizar, abrió con *El deslinde* un campo inédito en los estudios literarios en lengua hispánica; su proyecto teórico, de alguna manera, también representó una polémica con la filología.

Cada uno de estos tres capítulos servirá para desvelar una faceta poco estudiada de Alfonso Reyes: su papel en el desarrollo de los estudios literarios del mundo hispánico. Tres vertientes nuevas se derivan de ello: por una lado, las polémicas con la filología española; por otro, las políticas culturales derivadas de un ideal de humanismo surgido de la filología clásica, y, por último, la configuración de un

campo inédito en los estudios literarios en lengua española: la teoría literaria. Un proyecto de investigación con estas características, que se acerca a una biografía intelectual de Alfonso Reyes, requiere de un acercamiento interdisciplinario en el que la historia intelectual, la historia de las disciplinas humanísticas y el trabajo filológico se complementen. Al final, este libro será sustentado como tesis de Habilitation en la Universidad de Potsdam (Alemania), bajo la dirección del profesor doctor Ottmar Ette.

## B) LOS ESPISTOLARIOS

Para comprender las polémicas implícitas de la obra ensayística de Alfonso Reyes con los estudios literarios de su momento, he consultado varios archivos históricos que contienen correspondencia del polígrafo mexicano con diversos filólogos alemanes, españoles, franceses e hispanoamericanos. Hasta este momento he acudido a los siguientes acervos:

- El archivo personal de Alfonso Reyes, resguardado en La Capilla Alfonsina de la ciudad de México.
- El Deutsches Literatur Archiv de Marbach.
- Los fondos especiales de la Staatsbibliothek zu Berlin.
- El Archivo personal de Américo Castro, resguardado en la Fundación Xavier Zubiri, en Madrid.
- El archivo personal de José María Chacón y Calvo, resguardado en la Universidad Autónoma de Madrid.
- La biblioteca americana de la Universidad de Paris.

El trabajo de archivo ya ha dado los primeros resultados editoriales; hasta el momento he publicado dos libros con 18 epistolarios:

- *Un amigo en tierras lejanas: Correspondencia Alfonso Reyes/Werner Jaeger (1942-1958)*, Sergio Ugalde Quintana (estudio, edición y notas), El Colegio de México, México, 2009
- *Un cierto encanto goethiano. Correspondencia alemana de Alfonso Reyes 1914-1959*, Sergio Ugalde Quintana (estudio, edición, notas), El Colegio de México-Cátedra Humboldt-Juan Pablos Editor, México, 2013.

Se encuentran en curso las ediciones de la correspondencia de Reyes con Américo Castro, con José María Chacón y Calvo y con Raymond Foulché-Delbosc (esta última la realizaré en colaboración con Antonio Cajero Vázquez); todos ellos, personajes fundamentales para entender el universo de discusiones filológicas.

### C) ARTÍCULOS

Vinculados directamente con el proyecto de investigación, han aparecido o están en proceso de aparición los siguientes artículos en volúmenes colectivos:

- “Ifigenia coral: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y el coro dionisiaco”, en *Intimidades, los géneros autobiográficos y la literatura*, ed. Antonio Cajero Vázquez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012, pp. 61-79.
- “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: Cultura clásica y ethos agonista”, en el volumen colectivo que prepara Ignacio Sánchez Prado para la Universidad Autónoma de Nuevo León.
- “Traducción de saberes: Alfonso Reyes y la romanística alemana”, en el volumen colectivo *Zwischen Über- und Wi(e)der-Setzen: Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven auf Übersetzungs- und Aneignungsprozesse in Lateinamerika* que preparan Gesine Müller y Silke Jansen para la editorial Vervuert.



## La edición y los editores de *Los heraldos negros* [1919]

### RESUMEN

En las siguientes páginas se comentarán las circunstancias, deficiencias e incluso diferencias que se llegan a encontrar en las ediciones “críticas” que existen de *Los heraldos negros* (LHN). A la fecha, las ediciones “críticas” se han enfocado en variantes que han pasado de libro en libro, pero entre ellas se encuentran múltiples enmiendas apócrifas que tienen su origen en lecturas ultracorrectoras. La nota, de este modo, introduce al lector al proyecto de generar una edición crítica que privilegie LHN como *codice optimus*, pero también tome en cuenta todos los aspectos, ediciones y críticas que se han generado en torno a la obra vallejana.

**PALABRAS CLAVE:** EDICIÓN, FACSIMIL, APÓCRIFO.

### ABSTRACT

The circumstances, deficiencies, and even differences that come to find in “critical” editions of *Los heraldos negros* (LHN), will be subjects of discussion. Today, the “critical” editions have been focused on variants that have passed down from book to book; but among them are many apocryphal amendments which have their origin in ultracorreption readings. This note introduces the reader to the project for the creation of a critical edition that emphasizes LHN as *codice optimus*, but also try to focus in aspects, issues and criticisms that have been generated around Vallejo’s work.

**KEYWORDS:** EDITION, FACSIMILE, APÓCRIFO.

## LA EDICIÓN Y LOS EDITORES DE *LOS HERALDOS NEGROS* [1919]

ANTONIO CAJERO\*

Debido a que la lectura de las ediciones críticas de la poesía de César Vallejo, en general, y de *Los heraldos negros* (*LHN*), en particular, arroja múltiples dudas que no pueden resolverse sin la consulta directa de los testimonios aparecidos en revistas y periódicos de finales de la primera década del siglo XX, he proyectado la edición crítica y el estudio del primer poemario vallejiano. De esta suerte, primero, propongo una edición crítica con un sistema de variantes claro y accesible no sólo para los especialistas, sino para el público en general; luego, la reconstrucción del complejo contexto de producción y recepción de *LHN*; finalmente, un análisis que dé sentido a las variantes registradas entre las versiones de la prensa y la primera edición del libro. Para ello, descartaré de mi estudio, porque carecen de valor filológico, los cambios no autorizados por Vallejo, es decir, de lado las variantes impresas por sus editores siempre que no correspondan a un testimonio fehaciente o, como en el caso de Espejo Asturrizaga, que hayan sido deturpadas a la hora de transcribirlas. O algo peor: que este amigo de Vallejo no haya conservado la fecha o la fuente correctas, a pesar de haber tenido el testimonio de primera mano. De esta suerte, la mayoría de las fuentes que comprenderá mi edición se reduce a los testimonios aparecidos entre enero de 1916 y mediados de 1919, cuando *LHN* sale al público, después de un año de permanecer en la imprenta a la espera de un prólogo de Abraham Valdelomar.

Al respecto, Juan Espejo Asturrizaga ofrece un dato que permite ubicar la fecha de aparición de la *editio princeps* de *LHN*, sin el prólogo anunciado:

Vallejo llega a Lima en uno de los últimos días del año de 1917. A mediados de 1918 *Los heraldos negros* están listos para salir de la imprenta. Se espera el prólogo de Valdelomar, que no llega. El libro aparece y se lleva a las librerías de Lima en julio de 1919.<sup>1</sup>

El año que *LHN* estuvo en la imprenta sin encuadernar se debió al prólogo que en marzo de 1918 Valdelomar prefiguraba en una reseña previa a la aparición del libro.

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: [acajero@colsan.edu.mx](mailto:acajero@colsan.edu.mx)

<sup>1</sup> Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 83.

Aun cuando reproduce para la revista *Sudamérica* algunos versos del poemario, acepta una deuda con Vallejo: “yo no puedo –expresa– detenerme a analizar a este nuevo artista. En breve publicaré sobre su obra un estudio detenido”.<sup>2</sup> De acuerdo con una entrevista entre Orrego y Valdelomar, el estudio anunciado habría de convertirse en un prólogo:

En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*.<sup>3</sup>

Vallejo, por su parte, no esperó el prólogo, que a la postre nunca llegó, con los brazos cruzados: cada que podía, visitaba la imprenta y corregía algún poema. Hasta ahora se han localizado diez ejemplares de la *editio princeps* con variantes entre sí. Después del cotejo entre ellas, puede decirse que el poeta dio a la luz al menos media docena de primeras ediciones. Y pueden aparecer más.<sup>4</sup>

A la fecha, las ediciones “críticas” se han enfocado en variantes que han pasado de libro en libro; pero entre ellas se encuentran múltiples enmiendas apócrifas que tienen su origen en lecturas ultracorrectoras: agregan lo que no estaba y eliminan lo que pudo haber en *La Reforma* o *La Industria*, por ejemplo, medios en los que aparecieron al menos 40 poemas después insertos en la primera edición de *Los heraldos*.

Más que una solución, analizo los inconvenientes de las principales ediciones críticas del libro citado y esbozó un modelo para su edición. Estoy convencido de que la solución está en el texto, no en las enmiendas de los editores de Vallejo. Los avatares editoriales de la obra vallejjiana, en general, y de *LHN*, en particular, aun cuando Vallejo revisó y supervisó la primera y única edición de este poemario,<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Abraham Valdelomar, “La génesis de un gran poeta: César A. Vallejo el poeta de la ternura”, *Sudamérica*, núm. 11, 2/mar/1918.

<sup>3</sup> Antenor Orrego, “La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los heraldos negros* de César A. Vallejo (fragmentos de un estudio)”, en César Vallejo, *Poesía completa*, t. 1, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997, p. 275.

<sup>4</sup> Cf. María Ortiz Canseco, “Introducción”, en César Vallejo, *Los heraldos negros*, ed. de María Ortiz Canseco, Castalia, Madrid, 20019, pp. 44-45.

<sup>5</sup> En la página 155 de la primera edición de *Los heraldos negros*, aparece una sección de erratas atribuible a Vallejo: ¿por qué en años sucesivos no corrigió esta primera edición ni completó, siquiera, esta página ignominiosa? Me parece un indicio de que no causó ruido al poeta que tanto corregía su obra de madurez, como se observa en los manuscritos y mecanuscritos que se conservan.

apenas si han sido puestos a discusión, pues sus editores en el intento de depurarlo de erratas se han enfrascado en rectificar a sus predecesores, en detrimento de los testimonios asequibles y, por tanto, susceptibles de ser cotejados o anotados, unas veces; otras, han otorgado igual valor a los testimonios consultados directamente (en sus versiones periódicas) y a las transcritas o establecidas por un autor ajeno; unas más, han atiborrado, literalmente, el aparato crítico de anotaciones, interpretaciones, testimonios de otros editores (en buena medida han hecho una crítica genética) y, en sentido opuesto, han descuidado la precisión en el registro de variantes, lo que estrictamente constituiría la edición crítica.

En el caso de *LHN*, una edición crítica basada en las fuentes *vivas* y de primera mano deviene una necesidad, ya que Vallejo publicó varios poemas en revistas y diarios de la época antes de incluirlos, la mayoría de las veces, en el texto de 1918 [1919] con variantes. Asimismo, entre los testimonios de sus contemporáneos se han recuperado versiones que no coinciden con las publicadas en los periódicos y revistas de la época, y se les ha dado el mismo peso a unas y otras: es preciso depurar los testimonios en la fase de *recensio*. Para colmo, las diversas ediciones críticas sobre la poesía vallejiana sólo se han dedicado a *superar* a sus predecesoras, en una suerte de competencia: falta, más bien, una edición donde se colacionen todos los testimonios a la mano. Decía Blecua, y a mí me parece una regla de oro en edición de textos, que “el cotejo directo de los testimonios debería ser presupuesto crítico inicial”.<sup>6</sup>

Además, en *LHN* puede distinguirse una serie de variantes de autor, sin descartar las de los editores y las erratas evidentes; sin embargo, los editores han tratado de enmendar los *errores* de Vallejo con el afán de fijar el texto y han caído en una especie de círculo vicioso: parten de testimonios de segunda mano (ya de Espejo, ya de Coyné), corrigen la ortografía y la puntuación vallejiana indiscriminadamente, disputan con la viuda de Vallejo o entre ellos, sin embargo dejan de lado lo único que permite establecer un texto y su aparato crítico: las versiones directas de poemas publicados en revistas y diarios, así como la primera edición (y única en vida de Vallejo) de *LHN*. Los testimonios críticos, epistolares, biográficos o culturales en general permitirán enriquecer el aparato de notas y no sustituir la edición crítica de un texto fundamental en la historia de la poesía hispanoamericana.<sup>7</sup> Por si no

<sup>6</sup> Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1990, p. 43.

<sup>7</sup> No debe confundirse con la crítica genética de auge reciente. Aun cuando se trata de una visión radical de ambas disciplinas, las diferencias –más que las semejanzas– entre ésta y la crítica textual pueden verse en Ramírez, “Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, Belem Clark de Lara *et al.* (eds.), *Crítica*

fuera suficiente, mientras esperaba el prólogo que prometiera Abraham Valdelomar para *LHN*, Vallejo volvió a las pruebas de imprenta para insertar variantes en un texto cuya primera edición representa, a la vez, seis primeras ediciones por lo menos.

Por las limitaciones de espacio, solamente diré que los criterios de edición de algunos editores de *LHN* resultan cuestionables, entre ellos, la viuda y albacea del poeta, Georgette de Vallejo. En sentido estricto, la de ella no constituye una edición crítica; sin embargo, resulta muy valiosa porque incluye los facsímiles disponibles de los manuscritos y mecanoscritos de los libros póstumos. Es preciso aludirla pues en la “Advertencia” señala: “Para establecer el texto definitivo de los poemas se ha consultado las ediciones hechas en vida del autor” y más adelante: “cada vez que cabe suponer una variación ortográfica hecha con propósitos significantes, fonéticos o visuales, se ha mantenido la grafía original. En lo que se refiere a la acentuación, ha sido ajustada a las normas actuales, salvo en las palabras que Vallejo, con obvia intención, transgredió las vigentes en su época”.<sup>8</sup>

Entre otros editores de *LHN*, cuyos presupuestos discutiré en mi proyecto de edición crítica del poemario, se encuentran Raúl Hernández Novás (1988), Américo Ferrari (1989), Ricardo Silva-Santisteban (1997), René de Costa (1998), Ricardo González Vigil (1991 y 2005) y, últimamente, Antonio Merino (2007) y Marta Ortiz Canseco (2009). Salvo este último caso, cuyo riguroso esfuerzo por fijar el texto de *LHN* resulta encomiable, considero que el resto de las ediciones deja mucho qué desear: casi todas ellas tienen la limitación de los documentos disponibles en su época. Podría decirse que, sistemáticamente, incurren en decisiones que alteran la voluntad de Vallejo: no únicamente le enmiendan la plana, sino que parten de conjeturas muchas veces cuestionables. Después de revisar la primera edición de *LHN* se aprecia un cúmulo de erratas de formación, un criterio extraño para el uso de los puntos suspensivos (si se toma como paradigma la ortografía actual), signos de admiración y de interrogación cuya correspondencia tiene que adivinarse, colgados dispares de títulos de poemas, además de una “Fe de erratas” con erratas, por mencionar lo más evidente. En este sentido, para conocer el estado original del primer libro de Vallejo bien valdría una edición facsimilar de mayor tiraje y

*textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. El Colegio de México-UNAM-UAM, México, 2009, pp. 119-131).

<sup>8</sup> Georgette de Vallejo, “Advertencia”, en César Vallejo, *Obra poética completa*, ed. de G. de Vallejo, Moncloa, Lima, 1968, p. 9. Resalta, en principio, la intención de “establecer el texto definitivo de los poemas”; no obstante, no puede establecerse un texto, si no se inserta un aparato crítico donde se lleve a cabo una *collatio* de variantes y se privilegie, justificadamente, una lectura sobre otra. Si bien Georgette respeta la edición de *LHN* aparecida en 1919, omite el artículo del título del poemario.

circulación:<sup>9</sup> así se evitaría la recurrencia a ediciones hechas con base en otras ediciones.<sup>10</sup> Al mismo tiempo, se tendría acceso al estado primigenio del paratexto, específicamente del peritexto.<sup>11</sup> De esta manera, se sacaría todo el jugo posible al “mensaje subliminal y el refuerzo de sentido que la diagramación original aporta”.<sup>12</sup>

A mi juicio, mi propuesta de edición de *LHN* puede servir de estímulo para volver los ojos hacia los trabajos previos y, con ecuanimidad, considerar la pertinencia de su uso, así como sus debilidades y fortalezas; finalmente, mi pretensión de reestablecer el lugar del texto como principio fundamental, permitirá tener una edición confiable que sirva de referencia a todo público. A manera de conclusión, me gustaría recuperar los datos que constituirían un estilo de edición que facilitaría la lectura de *LHN*:

- Privilegiar la primera edición de *LHN* como *codice optimus*.
- Por la profusión de notas biográficas, críticas, léxicas, de fuentes y de contexto, sería recomendable dedicarles un espacio *ex profeso*: podría ser la página par inmediatamente anterior al texto del poema, como lo hace Antonio Carreira en su edición de los *Romances* de Góngora, o al final del texto.
- El aparato crítico de variantes iría inmediatamente después del poema y en la misma página. Además, sólo deberían anotarse las variantes que el editor constatará directamente en las versiones periódicas o en reproducciones facsimilares, siempre que fueren legibles, y no confiar en las transcripciones de autores distintos de Vallejo, si bien pueden resultar valiosas para otros fines.
- Sería pertinente no caer en la tentación de revisar los errores de los editores precedentes; en caso de hacer patente el cúmulo de erratas en que han incurrido los editores de *LHN*, bien podrían incluirse en un apartado especial.
- Salvo en algunos casos en que se pondere razonablemente la corrección de

<sup>9</sup> A la fecha, sólo se conoce una edición facsimilar de tiraje muy corto: la de Santiago Aguilar, Trujillo, 1992.

<sup>10</sup> Para no acudir a las múltiples ediciones de extensa difusión, algunas de ellas *piratas*, envío al lector a una edición de *LHN*, publicada en 2007, y en cuya portada se lee “Edición basada en la de Ricardo González Vigil (1991)”.

<sup>11</sup> Genette divide, por cuestiones metodológicas y prácticas, el paratexto en peritexto y epitexto: el primero comprendería los datos editoriales (portadas, portadillas, cintillos, colecciones), la autoría (onimato, anonimato y pseudonimato), los títulos (temáticos, remáticos y connotativos), el *prière d’insérer*, las dedicatorias (dedicadores y dedicatarios), el prefacio (destinadores, destinatarios), los intertítulos, las notas (alógrafas, autorales y ficcionales). Del “epitexto público” merecen atención las entrevistas, las conversaciones, los coloquios, los autocomentarios tardíos y otras manifestaciones que establecen nexos entre el autor del texto y el público; del “epitexto privado”: la correspondencia, las confidencias, los diarios íntimos y los pre-textos (10 y ss.).

<sup>12</sup> José Antonio Mazzotti, “Retos y soluciones en la edición de la poesía de Vallejo: el caso de la diagramación en *Los heraldos negros*”, en Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.), *Edición y anotación de textos andinos*, Vervuert & Iberoamericana, Frankfurt am Main & Madrid, 2000, p. 236.

una errata, debe respetarse la ortografía, la puntuación y la disposición de los versos tal y como aparecen en la *editio princeps* de *LHN*.

- Por último, la cantidad o la calidad de las variantes no tendría que implicar la reproducción total de un poema, aun cuando hubiere muchos o significativos cambios: sugiero que se emplee el sistema positivo de anotación cuando se trate de un cambio en el verso y el negativo (la reproducción completa del verso colacionado) cuando se registre más de un cambio (ortográfico, léxico, sintáctico o de otra índole) en el verso.

Como decía Mazzotti en su paráfrasis vallejana, después de esta lectura apresurada de las ediciones críticas de *LHN*, “hay, hermanos editores, muchísimo que hacer”.<sup>13</sup> Para cumplir con estos propósitos, se precisa un doble desplazamiento, en el tiempo y en el espacio, así como la reconstrucción de las impresiones de Vallejo, de sus amigos, de sus detractores —que no fueron pocos—, en fin, de las simpatías y diferencias frente al que, con el tiempo, se convertiría en icono de la poesía hispanoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, Luis, “Los nuevos vates de allá”, en César Vallejo. *Poesía completa*, t. 1. ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, pp. 298-301.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1990.
- CANO AGUILAR, Rafael, *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000.
- COYNÉ, André, *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, [1957].
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, *Manual de edición crítica de textos literarios*, México, UNAM, 2003.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Juan Mejía Baca, 1965.
- FERNÁNDEZ, Carlos y Valentino Gianuzzi, “César Vallejo: nuevos textos (parte I)”. *Boletín del Instituto de Estudios Vallejanos, filial Londres* 11 (2007), <http://www.ucl.ac.uk/spanish-latinamerican/news/vallejonews11.htm>, consultado: 9/sep/2008.

<sup>13</sup> J. A. Mazzotti, *op. cit.*, p. 238.

- FERNÁNDEZ, Carlos, y Valentino Gianuzzi, *César Vallejo. Textos rescatados*. Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- KORDIĆ RIQUELME, Raísa, “La crítica textual hispanoamericana: Algunas especificaciones metodológicas”, *Onomázein*, 13 (2006/1), pp. 191-202.
- NEIRA, Julio, “Ecdótica de textos poéticos contemporáneos”, en J. Neira (ed.), *Estrategias didácticas para el análisis de textos literarios en secundaria* (Anejo 1 de *Hispanogalia*), París, Consejería de Educación-Embajada de España en Francia, 2006 [versión electrónica].
- MAZZOTTI, José Antonio, “Retos y soluciones en la edición de la poesía de Vallejo: el caso de la diagramación en *Los heraldos negros*”, en Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.), *Edición y anotación de textos andinos*, Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana, 2000, pp. 231-240.
- ORREGO, Antenor, “La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los heraldos negros* de César A. Vallejo (fragmentos de un estudio)”, en César Vallejo, *Poesía completa*, t. 1, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, pp. 283-293.
- RAMÍREZ, Israel, “Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, Belem Clark de Lara et al. (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México, El Colegio de México-UNAM-UAM, 2009, pp. 209-231.
- VALDELOMAR, Abraham, “La génesis de un gran poeta: César A. Vallejo el poeta de la ternura”, *Sudamérica*, núm. 11, 2/mar/1918.
- VALLEJO, César, *Los heraldos negros*, Santiago Aguilar, Trujillo, 1992 [edición facsimilar de la de 1918 (1919)]
- , *Los heraldos negros*, ed. de Marta Ortiz Canseco, Madrid, Castalia, 2009.
- , *Los heraldos negros*, ed. René de Costa, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Los heraldos negros*, Lima, Laberintos, 2007 [versión electrónica de 2008].
- , *Obra poética*, ed. de Américo Ferrari, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- , *Obra poética completa*, ed. de Georgette de Vallejo, Lima, Moncloa, 1968.
- , *Obras completas. Tomo I. Obra poética*, ed. de Ricardo González Vigil. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991.
- , *Poesía completa*, ed. de Raúl Hernández Novás, La Habana, Casa de las Américas, 1988.

- VALLEJO, César, *Poesía completa*, 4 vols., ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- , *Poesía completa. Tomo I. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*, ed. de Ricardo González Vigil, Trujillo, INC, 2005.
- , *Poesía completa*, ed. de Antonio Merino, Madrid, Akal, 2005.

R E S E Ñ A S



Betancourt, Ignacio. 2010.

*José María Facha. El modernista desconocido. Erotismo y revolución.*  
San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 158 pp.

El último tercio del siglo XIX se presenta como el momento generador de uno de los movimientos más interesantes en el estudio de la literatura hispanoamericana: el Modernismo. La reacción de los artistas a los cambios que devinieron de la modernidad permite plantear que el término *modernismo* no sólo abarca la definición de una escuela, sino también la composición de un aire de época, una actitud y una sensibilidad (Clark y Zavala. 2011:IX).

En el contexto polifónico que supone esta actitud modernista, Ignacio Betancourt ofrece una recuperación de la obra completa del poeta potosino José María Facha (1879-1942), escritor que no ha figurado como trascendente de la literatura potosina a pesar de su trabajo literario publicado en diarios como *El Estandarte*, *El Mundo* y la *Revista Moderna*, además de ser, en palabras de Betancourt, el autor del primer libro de poemas eróticos editado en México (Betancourt, 2010:8).

Cabe destacar que en un libro de publicación previa, Ignacio Betancourt compiló el *Idilio bucólico* y algunos poemas no coleccionados de Facha (2005), lo que da un antecedente de indagación sobre la obra del autor. En este nuevo libro, Betancourt incluye la prosa recogida del periódico *El Estandarte* y añade un estudio sobre el poeta y su contexto, así como la obra del joven escritor.

El libro está dividido en seis apartados. El primero es una presentación de carácter anecdótico, en la que el autor describe de manera general sus primeros acercamientos a la obra de Facha y la inquietud que le provocó la poca información que había de este poeta en los compendios de literatura potosina. Después, la obra se desarrolla en dos vertientes principales: las apreciaciones teóricas respecto de la obra de Facha y,

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: gabiruxsa.books@gmail.com

posteriormente, la presentación de esta obra como una labor de rescate de Betancourt.

En el estudio introductorio, Betancourt expone información sobre el movimiento Modernista y sitúa a Facha dentro del contexto de la sociedad potosina de finales del siglo XIX. También señala que, a sus veinte años, Facha se forjó como una figura significativa en el ambiente político y cultural en San Luis Potosí, pues participó activamente en el Comité Literal de Estudiantes de San Luis Potosí —que ya se había fundado para 1899— y que “se manifestaban abiertamente contra el general Díaz y el Clero Aliado” (2010:14). Además de pertenecer al Club Liberal Ponciano Arriaga, junto con otros intelectuales potosinos de la época, y de fungir como colaborador en diversos medios impresos, Facha mantuvo contacto, gracias a su tío José Manuel Othón, con los escritores que formaron la *Revista Moderna*. Betancourt menciona que es muy probable que asistiera a sus reuniones en México y se nutriera del ambiente modernista de la capital (2010:27).

La figura de Facha, según lo presenta Betancourt, es de una naturaleza contradictoria, pues el poeta pertenecía a círculos de la sociedad burguesa a cuya ideología no era afín. No obstante, el investigador asevera que el profundo silencio al que se sometió Facha después de cumplir los veintitrés años se debió a que el poeta fue rebasado por las circunstancias de la época, y menciona que probablemente abandonó la política por “Uno, la amenaza de muerte que pesaba sobre ellos [...] dos, el origen aristocrático de Facha y las presiones familiares” (2010:47). Facha, como lo explica Betancourt, abandonó San Luis Potosí y se estableció en la ciudad de México, sin que haya señal de que continuara su obra política e intelectual.

Después de los datos expuestos en el estudio introductorio, Betancourt comenta el *Idilio bucólico* (1900), publicado por vez primera por la imprenta El Diario, en San Luis Potosí, que el investigador ya había recuperado en una publicación previa, como ya se mencionó. Facha dedicó el libro, entre otras personas, al escritor Efrén Rebolledo, lo que indica que aquél estaba al tanto de las publicaciones de éste, y seguramente se vio influido por algunos de sus textos, sobre todo al tratar el tema erótico. Betancourt establece correspondencias entre el *Idilio bucólico* y el *Idilio salvaje*, de Manuel José Othón, así como con el *Idilio* de Salvador Díaz Mirón;

opina que “las tres son obras de indudable calidad; en el caso de los dos primeros, productos de la madurez, a diferencia del *Idilio* de Facha, que es un trabajo inaugural” (2010:23).

En el comentario de *Idilio bucólico*, Betancourt glosa algunos de los versos más significativos de cada uno de los veintinueve sonetos que conforman la obra. También describe algunos elementos utilizados por el poeta que, argumenta, son de carácter modernista, como “el tratamiento directo de lo sexual y las drogas enervantes, en esta ocasión como metáfora de la embriaguez erótica” (2020:53). De hecho, el tratamiento sensual de la naturaleza en la poesía de Facha es, en palabras de Betancourt, “una novedad en la poesía mexicana” (2010:52).

Después de las consideraciones teóricas, Betancourt ofrece al lector el poema *Idilio bucólico*, publicado por primera vez hace más de un siglo. Se extraña en esta nueva publicación alguna imagen facsímil de la portada o contraportada originales; no obstante, el investigador señala los datos de la imprenta y el año de publicación.

El *Idilio bucólico* muestra, en un recorrido de veintinueve sonetos, los momentos que viven dos amantes en el regocijo de sus cuerpos al aire libre, rodeados por la naturaleza. El encuentro dura dos días, y cada soneto enarbola los instantes de la reunión, desde la “Invocación” a la mujer (soneto 1) hasta la despedida de la amada, “Tu partida” (soneto 24). Cabe resaltar que los sonetos de Facha comienzan siendo provocadores, precisamente por el lenguaje lleno de sensualidad con el que representa el encuentro. Pero los últimos versos muestran una voz poética llena de culpa que, en el soneto 29, “Envío”, termina llamando a la amante “obsesión de mi pecado”, y en los últimos versos del *Idilio* manifiesta: “A ti que me alejaste con tu mimo/ de la fécula santa de la espiga / y del sagrado jugo del racimo” (2010:93). En éstos se observan connotaciones a símbolos cristianos: pan (espiga) y vino (uvas), que a su vez simbolizan el cuerpo y la sangre de Cristo, cuya interpretación podría anunciarse como la del poeta que dedica sus versos a la mujer que lo alejó de Dios. La moralidad en la que al final desemboca la voz poética neutraliza la posición irreverente del principio del *Idilio bucólico*.

Posteriormente, Betancourt presenta los artículos periodísticos que Facha publicó en *El Estandarte* de 1898 a 1900. El mismo investigador ya había señalado que Facha era amigo de Primo Feliciano, director de

este periódico. La temática de los escritos es diversa y expresa opiniones lo mismo sobre si debe hacerse una estatua a Gutiérrez Nájera en la capital del país, que las apreciaciones del novel poeta respecto de algún poema de Othón. También toca asuntos sociales, como la polémica de si debían ser devueltas las banderas mexicanas que poseían los estadounidenses, que tomaron en la guerra de 1847, o la crítica de algunos usos y costumbres de México, como las corridas de toros, y de Estados Unidos, como el pugilato o el *foot ball*.

Resulta un tanto irónico que en la nota titulada “Un libro de Arroyo de Anda”, Facha exprese sus condolencias por la muerte de otro novel poeta: “he recibido un libro póstumo de Andrés Arroyo de Anda (Jr.) cuya trágica muerte, llorada por muchos amigos, llenó mi corazón de tristeza al considerar que haya intelectuales que deserten de la vida a los veinte años” (2010:111). Precisamente, Facha, siendo un novel poeta, a los veintitrés años desertó, si no de la vida, sí de las letras y de la vida política mexicanas.

Para concluir, Betancourt entrega el apartado “Prosas y poemas no coleccionados” en el que incluyó los poemas de Facha publicados en diversos medios como *El Estandarte*, *El Mundo* y la *Revista Moderna*. De esta última sobresalen tres poemas: “La esfinge” (2010:142) y los sonetos “De un éxtasis ‘habla la novicia’” (2010:143) y “De un éxtasis, ‘habla la Virgen’” (2010:144). En el primero, la atmósfera es exotista, pues Facha describe un paisaje egipcio donde se planta la Esfinge que “ve pasar en desfile sombrío /silencios y tardos camellos”. En los otros dos poemas, Facha hace gala de versos cargados de sensualidad que combina convenientemente con imágenes religiosas, con lo que ofrece un juego que va del encuentro místico al amor carnal.

El libro de Betancourt, *José María Facha. El modernista desconocido. Erotismo y revolución*, tiene el mérito de presentar el trabajo dedicado a la búsqueda de los poemas sueltos y de la obra periodística de Facha, así como, por supuesto, publicar de nuevo el *Idilio bucólico*. Esto, sin duda, hará mucho más accesible la lectura de este poeta, y con ello se abre la posibilidad de que haya interpretaciones que, junto a las de Betancourt, muestren por qué debería o no debería hacerse revisitas de la obra de Facha, y qué lugar merece él dentro de las letras mexicanas, con independencia de su carácter de poeta novel, o no.

Así, se pone sobre la mesa una obra que podrá ser comparada a la luz de la producción artística de la época, lo que enriquece el panorama de la literatura potosina e invita a estudiar la obra de Facha para valorarla dentro del panorama de la literatura nacional.

## BIBLIOGRAFÍA

- BETANCOURT, Ignacio (2010). *José María Facha. El modernista desconocido. Erotismo y revolución*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- CLARK DE LARA, Belem, y Zavala Díaz, Laura. (2011). “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”. En: *La construcción del modernismo (antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FACHA, José María (2005). *Idilio bucólico y poemas no coleccionados*. Introd. e Inv. Ignacio Betancourt. Literatura Potosina, Poesía 1850-1950. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

■ LILIA CRISTINA ÁLVAREZ ÁVALOS\*

Mercedes Zavala Gómez del Campo (editora). 2011.  
*Celdas, puertas y aldabas. El encierro en la literatura.*  
San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 153 pp.

¡Ay, qué larga es esta vida!  
¡Qué duros estos destierros,  
esta cárcel, estos hierros  
en que el alma está metida!  
Sólo esperar la salida  
me causa dolor tan fiero,  
que muero porque no muero.  
SANTA TERESA DE JESÚS.

Dice el dicho que “cuando se cierra una puerta, se abre una ventana”. Tal vez así se exprese, entre otras cosas, la imposibilidad del encierro total, lo cual sugiere una idea de contrarios: encerrar-liberar, o como santa Teresa de Jesús se preocupó por describir en *Las moradas*, la dualidad entre cuerpo-alma. *Celdas, puertas y aldabas. El encierro en la literatura* es un conjunto de artículos académicos que comparten el análisis del tema del encierro. El hecho de que este tema sea lo que mantiene la unidad en el libro permite la diversidad de las obras analizadas, pues entre ellas se encuentran desde sermones novohispanos del siglo XVIII hasta narrativa del siglo XX y literatura tradicional.

Una idea recurrente en los artículos es la relación que mantienen el castigo y el encierro. No es gratuito, por tanto, que Ramón Pérez Martínez y Antonio Cajero Vázquez, quienes analizan el sermón novohispano del siglo XVIII y la novela *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares, respectivamente, basen gran parte de su análisis en el libro de Michael Foucault titulado *Vigilar y castigar*. Pérez Martínez, además, sustenta su estudio con el análisis retórico de los sermones, que, dicho sea de paso, es

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: lilia.avalox@gmail.com

el aspecto más profundizado en el artículo. Es por este medio que el autor evidencia la función persuasiva y didáctica de los sermones, pero sobre todo del sentido de advertencia, que de no ser acatada, se correspondía con encierro no sólo corporal, sino que también suponía la clausura de la palabra. Para Cajero Vázquez, en cambio, el encierro no se utilizó en *Plan de evasión* como evidente castigo, sino como una posible liberación por medio de la prisión, pues ésta modifica los espíritus. Por esto, el autor rescata de la novela la discusión acerca de “la conveniencia del castigo como único derecho del delincuente [...]: prisioneros, enfermos, menesterosos, libres, todos, merecerían un mejor destino”.

Y quizá lo merezcan, sí, pero no fue el caso de Juana, quien sufrió el castigo de la metamorfosis como condena por desafiar a Dios a que le quitara o su hermosura o su soberbia. De este texto, difundido en la península ibérica en pliego de cordel a mediados del siglo XVII, habla Claudia Carranza Vera, quien matiza el encierro en contraposición con la apertura del cuerpo, el espíritu y la palabra. Una de las principales aportaciones de este artículo es que plantea la función que tienen los textos que, como éste, transmiten los códigos morales, ideológicos y religiosos cuya observancia se esperaba de la gente de la época. Al final, el encierro y, en este caso, la metamorfosis son un exilio hacia el espacio salvaje que no tiene cabida bajo el yugo de las normas sociales.

También se relaciona con la península ibérica, propiamente con Madrid en la primera mitad del siglo XX, el análisis de la novela *Tiempos de silencio*, de Luis Martín-Santos, hecho por Daniel Zavala Medina, quien se centra en los espacios que él llama de protección y de enclaustramiento. Hace especial énfasis en los espacios que representan el deseo de la protección materna, el ocultamiento y el encierro. En este arduo análisis simbólico se vislumbra también el perfil psicológico de los personajes.

Por otra parte, el encierro con una carga positiva es menos común en el contenido del libro, pero aparece en dos de los artículos. Uno de estos es el de Mercedes Zavala Gómez del Campo, quien, a partir de textos tradicionales como el “Romance del prisionero” y “Delgadina”, compara los motivos del encierro voluntario y del encierro como castigo. La autora encuentra que este último puede funcionar como medio de desarrollo narrativo o como trampa para el héroe, mientras que el encierro voluntario tiene una función redentora y de expiación.

En este mismo sentido, Juan Pascual Gay rescata el encierro de la obra de Tomás Segovia. En su artículo, el autor encuentra la función del encierro ligada a la casa, es decir, al cobijo y, por tanto, a la intimidad. Además, considera al encierro fundamental para la palabra, pues al ser un espacio cerrado es adecuado para el recuerdo y la evocación, por lo que es en la reclusión donde la memoria y los relatos proliferan, pero sólo hasta el regreso del poeta, quien para poder evocar sus historias en el encierro tuvo que haberlas vivido primero en los espacios extramuros.

Aun siendo éste un recuento muy generalizado del contenido del libro, permite entrever las discrepancias y los matices que implica el análisis de un solo tema, como lo es en este caso el encierro. Tal vez la virtud más evidente del libro sea el diálogo: el diálogo entre géneros literarios, el diálogo de líneas de investigación y sus respectivas metodologías, el diálogo entre manifestaciones literarias de tiempos distantes, el diálogo de académicos que quizá no hubieran compartido las páginas de un mismo libro si no fuera por la importancia de reunir artículos que no tuvieran ya en común el género, el autor o la época, sino algo tan asequible y a la vez tan volátil como lo es el tema del encierro.

El conjunto de estas características tiene también un gran punto a favor, del que, por cierto, carecen la mayoría de los libros académicos, este es la de ser atractivo incluso para el lector no especialista, sin perder su aportación a la academia literaria. Dicho sea de paso, *Celdas, puertas y aldabas. El encierro en la literatura* es el único libro del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis que hasta ahora cuenta con estas características de inclusión. Quizá sea esto lo paradójicamente valioso; la apertura al público no cautivo y la abierta relación entre obras, metodologías e investigadores a través del análisis del encierro.

Juan Pascual Gay. 2010.

*Escaparates del tiempo, galerías de vidas.*

*Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo.*

San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 425 pp.

El mundo moderno comenzó a tomar resuelta fisonomía conforme con el desarrollo industrial, cuando los espacios ciudadanos se convirtieron en el epicentro del acontecer histórico, cuando el cosmopolitismo traía consigo tribus pintorescas (lengua, hábitos, modas, sistemas de guerra y sistemas de parentescos), cuando el movimiento y la velocidad hicieron de lo efímero una cualidad de lo fragmentario, cuando la masa hizo del individuo su propio protagonista —un “hombre de la muchedumbre”, señalaría Allan Poe—; en resumen, cuando la vida cotidiana se democratizó. Esta nueva naturaleza se convirtió también en una necesidad de búsqueda que obedecía al imperativo señalado por Rimbaud desde mediados del siglo XIX: “hay que ser absolutamente modernos”. La “modernidad”, así nombrada, reflexionada y vivida por Charles Baudelaire, ocurrió cuando el hombre posromántico (positivismo, ciencia y técnica) empezó a tomar conciencia de su realidad a una velocidad superior a sus antepasados.

La conciencia de individualidad vino aunada a la conciencia de temporalidad histórica, a razón de lo cual la intimidad ha alcanzado el estatuto de género moderno. Con la modernidad vinieron aparejadas reformulaciones sobre el quehacer artístico y literario que dieron pie a otras propuestas, una de ellas fue el ejercicio del diario.

Escribe, con respecto del diario, Juan Pascual Gay que “es uno de los géneros privilegiados de la modernidad puesto que permite mejor que otros enseñar su herida entendida como la imposibilidad de mostrar un yo que ha llegado a ella descompuesto y maltrecho, sin creencias ni programas, sin refugio ni salvación posible” (2010:96).

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: davoc80@hotmail.com

Desde finales del siglo XIX hasta todo el siglo XX, el diario —escritura del yo, íntima, privada, de introspección y de diálogo interior, un “pensar contra sí mismo”, al estilo de Baudelaire, Cioran, Nietzsche y Dostoievski— ha tomado categoría genérica. Esta necesidad de introspección, de conciencia histórica, conciencia de crisis, es la resultante de movimientos sociales, políticos y culturales. Señala Eduardo Mateo Gambarte:

En el presente siglo [el siglo XX], una serie de hechos de diversa naturaleza parece que ha situado al hombre a la intemperie (conjugase aquí la trascendencia de las dos guerras mundiales con la aparición de la energía atómica en su doble vertiente, como destructivo y como energía, el desarrollo de los medios de comunicación en todas las acepciones del enunciado, la pérdida del concepto de lo sagrado).

El diario como género estuvo alejado de toda clasificación aristotélica —problema análogo con que cargó el ensayo por más de cuatro siglos— hasta época reciente, que fue cuando se le prestó atención en los medios académico, editorial y literario, pese a ser cultivado por diaristas de estirpe como Samuel Pepys, Henri Frédéric Amiel, Lord Byron, Benjamin Constant, y cuya genealogía parental está rebosante de precursores inobjetables como San Agustín, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Ávila, George Fox y John Wesley (todos “Colones metafísicos”, así llamados por Maine de Bryan, otro fundamental cultivador del género).

Del género diarístico se desprenden variantes internas, que Juan Pascual Gay aborda en *Escaparates del tiempo, galerías de vidas* con la hondura y la claridad necesarias para investigaciones de este tipo. Las cartografías del yo sobre las que discurre el investigador a lo largo del libro son el diario privado, el diario íntimo<sup>1</sup> y el diario literario.

Labor compleja la de categorizar dentro de un mismo género. Pascual Gay establece un acercamiento a la vez que ordena y ofrece una clasificación operativa en torno a esta “incipiente” vertiente escritural. Estrechamente emparentada con otros géneros, subgéneros o “intentos

<sup>1</sup> A partir de una idea fundamental sobre el diario íntimo, Pascual Gay discurre sobre las diferencias y similitudes de éste con otras escrituras del yo, con otro tipo de textos de carácter íntimo, personal y privado.

de géneros” como la crónica y el autorretrato, el cuaderno de viajes y la epístola, la autobiografía y el dietario, las memorias y la bitácora, el diario comparte con estas escrituras del yo el tono testimonial en tanto que informa y documenta sobre una realidad a la vez que describe el devenir histórico; con el tono confesional, pues indaga y pretende dar fe de su realidad en el mundo desde una perspectiva íntima, personal y “verdadera”, y con la plegaria por su voluntad de expiación:

El diario da fe no del desplazamiento del individuo, sino precisamente de su consecuencia; el diario centra al individuo que lo escribe porque es un emplazamiento; el diario emplaza a quien lo escribe porque le otorga este espacio o centro que perdió en algún momento, pero sólo después de haberlo perdido puede recuperarlo, así el diario es el lugar de la cita y también de la espera a la que el escritor acude puntualmente porque es también el lugar de masedumbre: el amansamiento de la costumbre y la de reencuentro consigo mismo (2010:62).

Roberto Calasso señala que la vida de cada persona “pone de manifiesto una singularidad irreductible, una cifra, un sabor, un perfil único, que la historia, después, se encarga de anular o atenuar y reabsorber”. El escritor tiende a permanecer en la esfera del yo, donde todo el sentido se produce a través de la accidentalidad de la vida individual, de la “experiencia personal”. A veces entra en colisión con el relato histórico, pero nunca puede sustraerse de ello, puesto que el diario refleja el devenir de la época en que es pergeñado, en que es anotado. Anota Pascual:

El diario, además, es un compendio no solo de las inquietudes y desvelos, deseos y acciones, maquinaciones ocultas y evidentes, engaños y desengaños, afectos y rechazos, afinidades y repulsiones, amores y amoríos, transmutados en testigos de cargo de la vida privada de su autor, sino también un escaparate del momento o la época en que le tocó vivir (2010:16).

Para el poeta peruano Martín Adán, “el estilo es una de las formas de la edad”. Pues bien, el diario nos lleva de la mano por las filias y fobias, gustos y disgustos, ideologías y transmutaciones, perspectivas y pasajes de vida del escritor, por ello el género es a veces una cartografía del extravío

al mismo tiempo que es una relación de hechos particulares, un trasunto del acontecer histórico. El diario contiene una escritura proteica.

El trabajo de análisis de Pascual Gay, después de un repaso sucinto sobre el género (sus variantes, su evolución y su desarrollo), y la manera en que se llevó a cabo la modernidad mexicana, se centra, de igual forma, en los diarios de José Vasconcelos (*Cuadernos de juventud*), Ignacio Manuel Altamirano (*Diarios europeos*), Federico Gamboa (*Mi diario*), Mariano Azuela (*Registro*) y José Juan Tablada (*Diarios*), todos indiscutibles protagonistas de nuestra cultura.

Pascual Gay refiere en detalle las diferencias fundamentales de cada uno de los textos de estos autores: diario literario en unos casos (Azuela), en otros, apuntes de viajes cercanos al diario privado, pero con importantes matices que lo diferencian del género (Altamirano), cuadernos autobiográficos de iniciación, de búsqueda de la identidad que atisban un diario íntimo<sup>2</sup> (Vasconcelos), textos personales expresamente escritos y recopilados para su publicación (Gamboa) y diarios hechos al resguardo de otros ojos que no fueran los de su autor pensados para no publicarse (Tablada). Si bien diferentes en su concepción, tanto en su estructura interna como en su intención original, estos diarios son un retrato moral e intelectual de los autores en que trabajó Pascual Gay en este libro, así como del panorama social y cultural del país. Dan cuenta también “del itinerario de una vida a través de la consignación de su travesía al tiempo que es un memorándum de esa vida que se consume al paso de sus días” (2010:57). Son una prueba contundente e inequívoca de la entrada de México a su propia modernidad. Anota el autor:

A veces, el diario es lo mejor que nos deja un autor; en otras no, pero siempre despierta el interés del lector por conocer una vida que de otra manera sería inaccesible. Lo que verdaderamente deja un diario privado de verdad no es solo asomarse al taller del artista, sino comprender que la vida no puede separarse de la obra, que vida y obra están íntimamente ligadas, que una no se concibe sin la otra, afirmación que no pretende asentar la necesidad de que se conozca la vida de un autor para deducir el sentido de tal o cual aspecto en su escritura,

<sup>2</sup> Hay un movimiento de la verdad insoslayable en algunos casos, como el diario íntimo —más confesional—, lo contrario, en muchas de las ocasiones, al diario literario —más artificioso y con tendencia a ocultar y enmascarar—.

aunque desde luego es mejor conocerla que no, y no tanto para comprender determinadas circunstancias de la obra sino para entender al hombre que habita ese artista. (2010:95)

Asimismo, este libro denota la importancia conferida por la ciudad al ejercicio diarístico de los autores anteriormente citados y de la modernidad misma. El diario se convierte en un espacio fundamental para la construcción de la intimidad desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX; en la ciudad confluyen el movimiento y la velocidad, las relaciones sociales y la bohemia, el desplazamiento de la información mediática y los acontecimientos históricos de mayor trascendencia.

*Escaparates del tiempo, galerías de vidas (Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo)* es un estudio pormenorizado de quehacer diarístico desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, un trabajo afortunado que detalla el contexto de una de las épocas de mayor auge cultural, social y artístico en México, ilustrado con numerosos ejemplos y una serie de lecturas certeras y avocadas exclusivamente al tema que enriquecerá el panorama de los estudios literarios en México.

Antonio Cajero Vázquez 2011.  
*Gilberto Owen en Estampa. Textos olvidados y otros testimonios.*  
San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 106 pp.

El presente volumen de la Colección Investigaciones, realizada por El Colegio de San Luis, es un esfuerzo notable de investigación por parte del doctor Antonio Cajero, que compila una serie de textos cuya autoría pertenece a Gilberto Owen, que forman parte de lo que escribió en su paso por Colombia, y que en su mayoría han permanecido “desconocidos por los estudiosos de su vida y obra” (2011:13).

Cajero evidencia que durante su residencia en Colombia, Owen, aparte de colaborar en el segmento “Lecturas dominicales” del diario bogotano *El Tiempo*, contribuía con algunas crónicas o textos diversos para el mismo diario, así como en la publicación de la editorial Bolívar llamada *Estampa. Revista Semanal de Actualidad Gráfica*, de la que también fungió como jefe de redacción, actividad que “seguramente acaparó el tiempo y la energía de Owen [...]” (2011:19).

En el primero, segundo y tercero de los cinco apartados de su trabajo, Cajero presenta un estudio sobre el autor de *Sindbad el varado* y su paso por las publicaciones colombianas *El Tiempo* (1932-1938) y *Estampa. Revista Semanal de Actualidad Gráfica* (1938-1942), además de incluir textos que publicó en esta última con su firma (ya sea con su nombre o con las iniciales G. O.), así como algunos que pertinazmente consideró atribuibles. La clase de textos que se encuentran en estos apartados es diversa; van desde pláticas o entrevistas con personajes de la época, textos informativos (en su calidad de jefe de redacción), acerca de otros colaboradores de *Estampa*, de la llegada y salida de conocidos suyos, hasta crónicas de diverso tipo, como “¿Es usted loco o cuerdo?”, que atribuye a Owen, en la que, con un estilo jocosos muy particular, hace mofa de las supersticiones.

\* El Colegio de San Luis.

Más adelante, en el cuarto apartado, “Los textos olvidados”, Cajero reproduce y comenta textos ocultos de Owen por descuidos de sus editores en publicaciones como *Ulises*, e incluso algunos que permanecieron en archivos privados, de los que destaca el saludo y la carta dirigida a Benjamín Carrión. Respecto de la “Carta”, dice Cajero que es el único “texto olvidado” no inédito, pues Guillermo Sheridan la dio a conocer en 1997.

En el apartado final, “Los testimonios”, Cajero estudia y comparte con el lector diversos textos de carácter testimonial que ha coleccionado a lo largo de varios años de estudios y acercamientos a este autor mexicano. De los textos que componen este apartado, tres se refieren a la muerte de Owen y uno más, que no es exclusivo para Owen, se trata de un comentario de *Novela como nube* escrito por Benjamín Jarnés, y otros dos prosistas mexicanos.

Como un agregado al estudio y al rescate efectuados, el doctor Cajero incluye en unos anexos algunas imágenes que prueban la estancia de Owen en Colombia, así como su colaboración en la revista *Estampa*.

En resumen, el pequeño volumen que publica el doctor Antonio Cajero es, pues, un útil aporte a los estudios de esta reconocible figura de las letras mexicanas, así como una exploración a otras facetas del autor de *Sindbad el varado* y su paso por Sudamérica.

Rogelio Castro Rocha. 2012.

*Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro.*

Guanajuato: Universidad de Guanajuato (Estudios literarios).

En la pequeña nota preliminar de *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*, el doctor en Humanidades y Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana Rogelio Castro Rocha nos hace saber que para 2006 ya había concluido su estudio sobre el cineasta mexicano enfocando solamente en el análisis del filme *El espinazo del diablo* (2001). Sin embargo, apenas un mes después, en el Festival de Cannes, se estrenó *El laberinto del fauno* (2006). La similitud que presentan ambas películas en las maneras de expresar los temas de lo fantástico y lo siniestro detonaron un aplazamiento de la publicación de aquel trabajo original. Benéfico retraso que impulsó una revisión y ampliación del análisis original. *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro* es un lúcido recorrido por la obra más representativa del cineasta mexicano.

Como bien señala Castro Rocha, Del Toro es un cineasta mexicano ajeno al paradigma de un cine nacional cansado de repetir dos fórmulas añejas: o se representa el entorno social inmediato, sobre todo el urbano, o se cae en el humor *fácil* de historias ligeras, con poco valor como propuesta fílmica. El trabajo de Del Toro está fuera del canon; él “es de los pocos directores mexicanos que se aventura y trata temas del género fantástico en su cinematografía” (2012:15). Tal vez a ello se deba la positiva valoración nacional e internacional de su trabajo. Es que los filmes de Del Toro muestran un esfuerzo constante por desarrollar una estética propia.

Si bien para la revisión de lo fantástico podría ocuparse virtualmente de toda la obra de Del Toro, es en dos películas que Castro Rocha centra su estudio: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006). La elección no es inocente, hay un tercer tema central (ausente en el

\* Correo electrónico: sanchez.j.israel@gmail.com

título) que unifica y atraviesa el análisis: la infancia en el cine. En ambas películas, los protagonistas son niños cuya visión particular da la certeza de que existe un mundo paralelo al de la Guerra Civil Española (marco histórico de ambas películas). La inocencia, característica intrínseca de la mirada infantil, no se corresponde con la mirada adulta del espectador, ante quien los elementos fantásticos se le presentan como algo irreal. En ambas películas, señala Castro Rocha, “se resaltan y establecen los límites entre lo normal y anormal, y se enfatiza aquel grado de lo extraordinario frente a la cotidianidad” (2011: 18). Por lo tanto esta diferencia de perspectivas pone de manifiesto lo extraordinario, que es una de las fronteras de lo fantástico.

Por otro lado, lo siniestro se manifiesta por la presencia de la guerra, por “la violencia y crueldad sugerida o mostrada directamente, y porque en ambas [películas] hay misterios que se velan, causantes de angustia cuando irrumpen de forma repentina y terrible” (2011:21). Por lo demás, cabe señalar que en *El espinazo* y *El laberinto* encontramos con frecuencia formas de expresión en las que lo fantástico y lo siniestro se encuentran entrelazados “por la combinación de lo sobrenatural y lo terrorífico como factores que desencadenan situaciones y acontecimientos clave en la trama del relato, y sobre todo por el tipo de puesta en escena de la película, la cual se dirige hacia el género de terror y suspenso sin por ello abandonar y enfatizar lo fantástico” (2011:17).

Rocha Castro cree necesaria una aproximación general al fenómeno del cine antes de adentrarse en el estudio específico de las películas de Del Toro. Repaso provechoso que ocupa el primer capítulo de *Lo fantástico y lo siniestro*. Revisa, desde sus orígenes hasta nuestros días, las diversas perspectivas de teóricos y filósofos que han estudiado el cine. En esta revisión predominan tres temas esencialmente: la relación del cine con el espectador, su concepción como una expresión artística y una aproximación a la estética del cine.

El segundo capítulo es un recorrido por las bifurcaciones de las teorías de lo fantástico (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*; Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*; Pampa Olga Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, por mencionar algunos) y de lo siniestro (Sigmund Freud, *Lo siniestro*, y Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro y Vértigo y pasión*). Como ya se ha señalado, para Castro Rocha los territorios de lo fantástico y lo siniestro se entrecruzan:

[...] comparte el factor [...] de lo desconocido, del suspenso. Esta relación radica en la figura de una ausencia que repentinamente invade la normalidad. En cierto grado, estos elementos podrían desencadenar condiciones de anomalía, de lo sobrenatural o de lo terrible; es decir, diferentes rasgos que alteran y perturban la estabilidad tanto psicológica del individuo como de la realidad (2011:79).

El tercer capítulo analiza la infancia en su relación con lo sobrenatural y su capacidad para comprender, aceptar y mantener un contacto con lo insólito, con lo que está fuera de la realidad adulta. *La poética de la ensoñación*, de Gaston Bachelard, hace eco en este tercer capítulo; los personajes infantiles de ambas películas “están desposeídos de todo, parecerían estar destinados al olvido, a la ausencia [...] A pesar de todo, conservan ese espacio íntimo de ensoñación donde pueden imaginar y resguardar su inocencia frente a la desolación. No se trata de un lugar físico sino del interior, de lo sensible, de la imaginación” (2011:88-89).

El cuarto capítulo ahonda en los rasgos de lo siniestro en *El espinazo del diablo*; enfatiza en la orfandad y la guerra, presencias en la película casi ocultas. De igual forma, destaca lo trágico y lo terrorífico como temas de lo siniestro; el primero es mostrado de manera velada en la película, y podría entenderse como el resultado natural de lo siniestro; el segundo, por otro lado, convive en un mismo espacio con lo fantástico y tiene claramente como finalidad principal el provocar miedo en el espectador.

El último capítulo o apostilla de *Lo fantástico y lo siniestro* es un análisis centrado únicamente en la película *El laberinto*. Gracias a la aplicación de los conceptos desarrollados a lo largo del trabajo, el resultado es un sintético acercamiento al filme tan aclamado de Del Toro. Cabe señalar, por último, que la productora de cine Bertha Navarro, Guillermo del Toro y la casa productora Tequila Gang han autorizado la reproducción a color de varias imágenes de ambas películas, lo que da un agregado visual al ya disfrutable trabajo de Castro Rocha.

José Manuel Mateo. 2011.

*Lectura y libertad: Hacia una poética de José Revueltas.*

San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 93 pp.

En esta obra, el autor pretende ofrecer al lector una aproximación a las ideas estéticas de José Revueltas, las que José Manuel Mateo señala como su poética explícita, con base en algunos de los ensayos de estética y literatura en los que el mismo Revueltas procuró explicarlas. El *corpus* analizado para dicha propuesta está en *Cuestiones e intenciones*, de Revueltas, volumen 18 de sus obras completas.

Analiza la poética revueltiana desde un planteamiento triádico; a saber: 1) la relación entre el arte y la realidad; 2) la relación entre el arte y lo humano, y 3) las tareas del arte desde una perspectiva que considera una actuación ética. Las formulaciones capitales que el autor propone como el pensamiento de Revueltas son la existencia de un lector eterno, el carácter bifronte de la palabra, lo humano como aspiración individual y colectiva, y el arte como actividad. José Manuel Mateo afirma que “A Revueltas lo encontramos [...] más cerca de una estética definida en los términos de Hegel [... para quien] lo particular, en efecto, no está reñido con las categorías del entendimiento”.

En *Lectura y libertad: Hacia una poética de José Revueltas* se hace un recuento de lo dicho al respecto por otros investigadores, pero tomando la distancia pertinente, pues la intención de Mateo es, como él bien lo apunta, “fijar de nuevo la atención en lo que ellos señalan, pero sin instalar su mirada en mis ojos” (2011:19), convencido de que la única forma de comprender más ampliamente la obra revueltiana es alejándose lo más posible de lo documental. El procedimiento que Mateo sigue, a diferencia de los otros escritores, no es la aproximación a Revueltas mediante su narrativa, sino de sus ensayos y del que el mismo Revueltas señaló como “método”, en donde expone su concepción de realismo y vincula

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: felixceballoscano@prodigy.net.mx

los términos existir, racional y necesario. Para Revueltas, según Mateo, “El realismo es un método y un modo de ser del arte” (2011:44), pues el método constituye el desiderátum de la expresión literaria (Revueltas, 1981:101). Además, existen tres momentos del trabajo artístico: en el primero domina la acción del artista cuando éste distingue, selecciona y ordena los materiales de la realidad; en el segundo domina la esfera vital de la obra, la cual adquiere movimiento propio en virtud de la coincidencia y el método que ella encarna, y en el tercero se supera la percepción de la ajenidad como potencialidad hostil. Por lo tanto, en la poética revueltiana, la conquista de la libertad y el contenido humano dependen del reconocimiento en el otro, en las obras o los avances de los demás, incluyendo el aspecto de lo terrible. De forma sucinta, el camino del realismo revueltiano propende así: método-tendencia-técnica-forma-necesidad-libertad, a manera de una secuencia eslabonada.

Un aspecto inédito señalado por Mateo es “el vínculo supratemporal entre José Revueltas y Mijail Bajtín”:

A pesar de que la obvia ausencia de menciones explícitas a Bajtín impulsa en sentido contrario, conviene dejar abierta la posibilidad —como hemos procurado— de reconocer *vasos comunicantes* y *posturas coincidentes* entre las formulaciones de Revueltas y proposiciones filosóficas centrales, que bien pueden ser hegelianas o marxistas, pero que no son indiferentes a la síntesis bajtiniana (2011: 69. Las cursivas son mías).

Un aporte central es la “percepción del autor”, en ambos autores; Revueltas lo define como “principio representante”, en tanto que para Bajtín es un “autor intrínseco”. Para el primero, el autor es una representación que no puede coincidir totalmente con la “persona real” del autor porque no necesariamente forma parte de la intención de éste y porque la literatura rebasa los alcances autobiográficos. El segundo considera al autor como “una totalidad” que jamás podrá formar parte de la obra, y lo designa “autor-persona-real”. Ambos autores encuentran en el binomio ética/estética la posibilidad de unir el mundo de relación y el mundo de la cultura bajo signos distintos pero afines.

*Grosso modo* es como Mateo plantea la propuesta de la poética revueltiana, cuyo fin es “la conquista suprema de la libertad” (libre ejercicio de

la conciencia crítica). Su aporte termina con siete aspectos que engloban dicha poética, los cuales se suceden y vinculan en varias direcciones:

1. El artista tiene la necesidad ineludible “seleccionar los materiales” de la realidad.
2. La forzocidad, que corresponde a una necesidad que la justifica.
3. Lo necesario permanece, se transforma y está en consonancia con lo esencial del hombre.
4. El absoluto humano, como esencia que ocurre terrenalmente por medio de los sentidos humanos.
5. Los sentidos humanos se orientan por lo social y lo genérico (teorizantes/teóricos).
6. El pensamiento nace con y de la historia.
7. El autoanálisis, que es la conformidad entre la tendencia y el método.

La estética “transdisciplinaria” de Revueltas, de acuerdo con Mateo y como propuesta suya, encuentra su realización en los diferentes ensayos de *Cuestionamientos e intenciones*, influidos por contenidos históricos, políticos y filosóficos. Aquí es pertinente recalcar que la propuesta se refiere a los ensayos de Revueltas, y no desde su obra narrativa, lo que da lugar a preguntar ¿hasta qué punto la poética planteada en los ensayos es acorde con la narrativa? O en otro sentido, ¿cómo este aporte sirve para dilucidar la narrativa de Revueltas y nos puede aproximar más a su poética? Considero que *Lectura y libertad: Hacia una poética de José Revueltas* abre una brecha que, si no responde cabalmente a dichas preguntas, conducirá a un nuevo sendero en la reflexión de la poética de Revueltas, que complementa un aspecto de la obra, al parecer no tratado aún, que permite una focalización diferente y más integral.

Juan Pascual Gay. 2011.

*Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño.*

San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 174 pp.

La tarea filológica consiste en la redención de obras que han sido olvidadas por el tiempo. Son olvidadas no siempre por su calidad estética, sino algunas veces por cuestiones editoriales o relacionadas con las políticas del momento histórico en el que vivió el autor.

Juan Pascual Gay<sup>1</sup> decidió realizar la edición, recopilación, presentación, estudio introductorio y notas de la obra del escritor guanajuatense Ignacio Barajas Lozano (Ciudad Manuel Doblado, Guanajuato, 1898-Acapulco, 1952), que tituló *Poesía* (2010). Para complementar esta labor, un año después publicaría el libro *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño* (2011), del cual nos ocuparemos en las líneas siguientes.

La aportación fundamental de este libro atiende a la necesidad de localizar a Barajas Lozano en un periodo histórico y literario tan diverso como lo fue el inicio del siglo XX. La lectura de la obra, en un primer momento, despierta el interés de conocer las razones por las que un escritor que cumplía con los requerimientos de la poesía de aquel tiempo fue, en un principio, incluido en el grupo Contemporáneos y, después, se ausentó del ambiente literario hasta que se publicó su segundo poemario, 23 años después que el primero.

Los Contemporáneos fue el grupo homónimo de la revista publicada en México durante tres años —de junio de 1928 a diciembre de 1931—. Villaurrutia lo llamó “el grupo sin grupo” porque, paradójicamente, no tuvo un espíritu de integración, aunque la crítica lo ha reconocido como

\* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: elvialopezvera@gmail.com

<sup>1</sup> Es profesor-investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis; en su trayectoria académica ha estudiado con éxito autores como César Vallejo, Tomás Segovia, Manuel Calvillo, Jorge Hernández Campos, entre otros.

uno de los grupos más importantes y estéticamente más definidos de la primera mitad del siglo XX. El ambiente en la etapa que siguió a la lucha armada de la Revolución Mexicana, la que se le conoce como de institucionalización, escindió el discurso intelectual en dos bandos: uno que buscaba la virilidad en la literatura y otro que atendía a un refinamiento de la literatura como resultado de la influencia de la tradición tanto extranjera como nacional.

Durante la etapa de conformación, los Contemporáneos eran estudiantes que, con el tiempo, ejercerían cargos públicos importantes o abandonarían su profesión para dedicarse a la escritura y a la edición de revistas con alcance mundial.

Barajas Lozano conjugó la ciencia y el arte, aunque decidió darle prioridad a su carrera como médico. En su “Poema intencionado” valora las cualidades de cada una: “Hermanos: en la ciencia conjugamos la idea / y en el arte encontramos onda palpitación: / aquella odia el votivo claustro de nuestra aldea / y éste empapa las rojas vides del corazón” (2011:59).

El detallado estudio introductorio de la obra poética de Ignacio Barajas Lozano escrito por Pascual Gay expone las razones por las que el poeta fue incluido en el “grupo sin grupo” por uno de sus mayores representantes, Xavier Villaurrutia (1903-1950), durante la conferencia “La poesía de los jóvenes de México”, que dictó en 1924.

En la presentación del libro, Pascual Gay señala que *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952)*. *El quicio del sueño* es una investigación sobre el grupo Contemporáneos que aporta datos que no se conocían antes. Por lo tanto, el estudio sobre uno de los poetas reconocido como integrante de un grupo apenas perceptible como tal resulta una aportación pertinente, que además apoya y patentiza sus apreciaciones en la obra de Barajas Lozano, no sólo en aspectos contextuales.

*Ignacio Barajas Lozano (1898-1952)*. *El quicio del sueño* se divide en nueve capítulos; en el primero, Pascual Gay revisa la crítica sobre el grupo Contemporáneos, con especial énfasis en la figura de Barajas Lozano; en el segundo centra la atención en los integrantes de Contemporáneos de mayor edad, como Jaime Torres Bodet, al que Barajas Lozano conoció cuando viajó de la ciudad de León a la capital del país a finales de los años veinte; en el tercero hace un recorrido por lo que se publicaba en el tiempo del poemario *Palabras en la niebla* (1922) —que fue apreciado

por el grupo Contemporáneos—, así como una valoración crítica del poemario.

Los siguientes tres capítulos muestran el perfil de los medios en los que publicó Barajas Lozano, como las revistas *La Falange* (1922-1923) y *Antena* (1924), así como la antología *Ocho poetas* (1923), en la que Barajas Lozano comparte páginas con Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Francisco Arellano Belloc, José María Benítez, Rafael Lozano, Miguel D. Martínez Rendón y Bernardo Ortiz de Montellano. Esta participación enfatizaba su afinidad estética con el grupo, cuyo dinamismo y apertura posibilitó la intermitencia de Barajas Lozano en el panorama literario.

En su segundo libro, *Palabras en la niebla* (1945), Barajas expuso la génesis del poemario bajo el título “Por qué aparecen estos versos”. Ahí rememora la antología *Ocho poetas*: “Tras mi libro *La sombra del sueño*, voces amorosas y amigas preguntaban alguna vez por la continuidad de aquel impulso romántico que allá por el veintitrés me llevó, en forma inmerecida y misericorde, al cenáculo de los mejores poetas jóvenes de mi generación” (2011:93). El octavo capítulo de *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño* está dedicado a este segundo poemario de Barajas Lozano. Aquí conocemos su faceta de ensayista. *Dos ensayos al margen de la psiquiatría* (1926) es el telón de fondo para conocer la profundidad intelectual de Barajas Lozano cuando retoma términos filosóficos para argumentar sobre su especialización como médico en la psiquiatría. Con esto podemos constatar que estamos frente a un escritor con varias facetas y culto en extremo, que sintió una pasión intensa por la ciencia y la palabra.

El último capítulo es un “Un homenaje a la muerte de Ignacio Barajas Lozano”, de la cual se desconocen los detalles. Sólo se sabe que entonces ejercía su profesión como médico en la ciudad de Acapulco y que su vida terminó de manera trágica, por asesinato.

Juan Pascual Gay enfatiza los rasgos modernistas en los títulos de dos poemarios publicados en vida del autor, que constituyen la totalidad de su obra poética: *La sombra del sueño* (1922) y *Palabras en la niebla* (1945). El primero plantea la dificultad de discernir la literatura de la vida misma, lo real y lo ficticio. La alternativa del poeta fue la evocación onírica, un viaje más allá de la vida a través de los sueños. Pascual Gay propone que

“esta discrepancia entre experiencia y recuerdo del sueño opera de manera decisiva a la hora de vincular este poemario con la tradición de un modernismo crepuscular, antes que con una vanguardia que comenzaba a arreciar con ímpetu” (2011:21). Pascual Gay tituló su estudio *El quicio del sueño* porque Barajas Lozano reinventó una tradición que tiempo después estaría presente en los Contemporáneos: la evocación del sueño inasible entre la sombra de las emociones.

*Palabras en la niebla* (1945) es, en opinión de Pascual, “una continuación espiritual” del primer poemario. El título los relaciona por representar lo efímero, la falta de claridad y de visión que dejan los sentimientos más profundos. “El recuerdo, la ensoñación, el tiempo y el amor son los asuntos de estos versos sencillos y naturales que levantan un universo poético personal y, a la vez, actúan como un contrapunto de la poesía que entonces escribía el grupo sin grupo” (2011:42).

Aunque Ignacio Barajas Lozano haya sido un escritor que la crítica calificó como poeta menor, su poesía alberga un destello modernista con el singular matiz contemporáneo. Invito al lector a realizar un acercamiento sensible a la poesía oculta entre la niebla de los cánones a fin de que descubra en ella la claridad con que se ha constituido la historia de nuestra literatura. Para tal propósito, el libro *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño* fungirá como proscenio para desentrañar las elipsis que oscurecen nuestra comprensión del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARAJAS LOZANO, Ignacio (2010). *Poesía*. Ed. Juan Pascual Gay. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 134 pp.
- PASCUAL GAY, Juan (2011). *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 174 pp.



## Convocatoria permanente

Revista de El Colegio de San Luis invita a la comunidad académica internacional, a postular la publicación de sus trabajos de investigación en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades.

Las convenciones editoriales pueden consultarse en:  
<http://www.colsan.edu.mx/revistacolegio>

Para mayor información escriba a: [revista@colsan.edu.mx](mailto:revista@colsan.edu.mx)

## Call for papers

Revista de El Colegio de San Luis invites the international academic community, to postulate the publication of their research in the field of Social Sciences and Humanities.

The editorial conventions are available at:  
<http://www.colsan.edu.mx/revistacolegio>

For more information write to: [revista@colsan.edu.mx](mailto:revista@colsan.edu.mx)

## Appel ouvert

Revista de El Colegio de San Luis invite la communauté universitaire internationale, à soumettre des travaux de recherche dans les domaines des sciences sociales et humaines, pour sa possible publication.

Les formats de rédaction sont disponibles à::  
<http://www.colsan.edu.mx/revistacolegio>

Pour plus des renseignements, écrivez à: [revista@colsan.edu.mx](mailto:revista@colsan.edu.mx)

