

1119

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE I, 2010 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

34

LOS HETERODOXOS

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
CASA AMENIA AL TIEMPO

Azcapotzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 34

Semestre I, 2010

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo



A Carlos Montemayor
In memoriam

Los heterodoxos de la literatura hispanoamericana

Coordinadores editoriales

Tomás Bernal Alanís y Carlos Gómez Carro

 *humanidades*

DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Dario Eduardo Guaycochea Guglielini

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. José Alfredo Sánchez Daza

Secretario Académico

Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán

Jefe del Departamento de Humanidades

Dr. José Ronzón León

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

Tomás Bernal Alanís

Carlos Gómez Carro

Revista *Tema y variaciones de literatura*, Número 34, I Semestre 2010, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México D.F. • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Dr. Óscar Mata Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-1999-102616323600-102 del 26 de octubre de 1999. ISSN 1405-9959. Certificado de licitud de Título núm. 11311, Certificado de licitud de contenido núm. 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/F 2166-3332. Este número se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2010, con un tiraje de 500 ejemplares.

La información, opinión y análisis contenidos en esta publicación son responsabilidad de los autores.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Coordinación editorial del número

Tomás Bernal Alanís y Carlos Gómez Carro

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

Diseño+Producción editorial*nopase. Eugenia Herrera/Israel Ayala

Ilustraciones: Topogramas de Omar Soto M.

Impreso en México

Printed in Mexico

Presentación	11
Esbozo de Carlos Montemayor Vicente Francisco Torres	19

LOS NARRADORES

“Un caballero del antiguo régimen”: don Victoriano Salado Álvarez Oscar Mata	37
Satírica martreana Carlos Gómez Carro	53
Mario Payeras: un heterodoxo en flor Irma López Tiol	83
Yolanda Colom: la revolución y la vida desde la otra mirada Concepción Álvarez Casas	99
Luis Carrión: entre el infierno y el goce futuros Ezequiel Maldonado López	119
Nahui Olin desafía la moral conservadora Felipe Sánchez Reyes	137
“Carbonerito”: enlace entre un cuento popular noruego y uno mexicano Alejandra Sánchez Valencia	153

El cuerpo urbano y las calles de la piel en <i>El diario de José Toledo</i> . Primera novela mexicana de temática homosexual	165
León Guillermo Gutiérrez	

LOS POETAS

Estos poetas son los míos: Mario Benedetti y los poetas comunicantes	179
Marina Martínez Andrade	
Hoguera de palabras: apunte sobre la poesía de Óscar González	203
Miguel Ángel Flores	
La voz taciturna de un poeta religioso de la Generación de Medio Siglo. El caso de EOP	215
Alejandro Ortiz Bullé Goyri	
La poesía de Dionicio Morales: "una maldita provocación de gloria al infinito"	231
José Francisco Conde Ortega	
La ironía, componente poético revolucionario	239
Alberto Híjar Serrano	

LOS GRUPOS

Testimonio, narratividad e imaginarios sociales en la epopeya estridentista	251
Alberto Rodríguez González	
La Babel heterodoxa del poeticismo	271
Adriano Rémura	
El rastro solar de los infras. Crónica de un árbol caído que anuncia el principio del bosque	303
Arturo Alvar	

Panorama de la narrativa policial mexicana	
Vicente Francisco Torres	329

VARIACIONES LITERARIAS

<i>Opus excelsum</i>	
Gonzalo Martré	345

El goce de los días futuros	
Luis Carrión	353

Sueño diurno	
Ana Marta Martínez	360

La subversión es inherente a toda tradición literaria que así se juzgue. El escritor, frente a la página en blanco, se enfrenta no sólo a la tarea de poblarla de imágenes e ideas plausibles, sino al peso de una tradición en la que busca cobijarse o de la que quiere distanciarse, así sea éste un afán secreto. El arte más alto es, casi siempre, un acto de desobediencia, de crítica y ruptura, frente a los poderes del mundo, presentes en el imaginario mismo del poeta escritor.

El escritor, cuando lo es, se libera de sí, como se libera del mundo, en el propio ejercicio de su escritura. En ella se libra el combate libertario. En efecto, la mayor libertad es bajo la palabra, la palabra escrita. El expulsado del mundo, exiliado en no sabemos dónde, que regresa a ese mismo mundo cargado de nuevas promesas. En casi todo escritor, como sucede con cualquier artista, un heterodoxo lucha en contra de su propia ortodoxia: de ella se libera o a ella se atiene. ¿Con quién habla el escritor cuando siente que crea? ¿Con el demonio al que a Sócrates le susurraba? ¿Al omnipotente Dios a quien cree adivinarle sus pulsiones secretas? A la tradición, tal vez, de la cual sus palabras se escinden o la consolidan.

La escritura es, digámoslo con una coercitiva metáfora: una cárcel abierta de palabras, o con una imagen refulgente: una galería de espejos en donde el lector se mira en el acto de escribirse. Pues tan extraño es saber que escribimos, como sabernos el primer destinatario de su enigma. Y si el escritor es el heterodoxo, su otro, el lector que se mira en ese espejo, es, por necesidad, su antagonista solidario.

Lo cierto es que sin los heterodoxos sucumbiría el arte. El Petrarca de los sonetos; el florentino Dante decidiendo escribir sus tercetos en una lengua bárbara; Milton al deletrear sus ciegas herejías. En el arte de escribir, de ángeles caídos está poblado el cielo.

Heterodoxos, heresiarcas de cada fin o renacimiento del mundo, ante sus severos ángeles, los guardianes del orden del discurso. La crítica también se enuncia a partir de los mismos dilemas. Si como pensaba Oscar Wilde, el arte verdadero nace bajo una vigorosa crítica, ambas, creación y crítica, son las dos caras de la misma moneda; la búsqueda de la escisión más que de la unanimidad es también necesaria, indispensable, tanto en el ejercicio creativo como en el del crítico, y en el tiempo mexicano, convulso, ahora de moneda en el aire, impostergable.

No hace mucho, un amigo me compartía la idea de otro amigo y de otra charla, la de que, quizá, el último enigma dejado por Kafka fue delegar en su amigo Max Brod la decisión de destruir o no su obra. ¿Por qué no hacerlo él mismo si esa era la sentencia de su propio “proceso”? La adivinanza: ser fiel al hermano o al lector; ser fiel al autor o al crítico. De eso vive la verdadera crítica; del rescate de las heterodoxias, de salvar al otro, pues ahí pervive el arte auténtico, en la beligerancia que surge de las tinieblas.

Por la herida de la heterodoxia respira la literatura. De esa sangre de la que mana el maná del arte. Como si, en ocasiones, se tratara de desencuentros en el tiempo. El Goethe heterodoxo del *Werther*, quizás, no era el ortodoxo de la segunda parte del *Fausto*, tan abismalmente distinto. Tampoco el Alfonso Reyes patriarcal y reverenciado, de quien escribía desde su exilio español. ¿En dónde quedó la fama ortodoxa que tuvo Amado Nervo? A quien leemos es a López Velarde, de recatada fama, apenas, en su momento revolucionario. Lo mismo que a los heterónimos del lusitano Pessoa.

Hay, también, escritores que se rigen por ambos códigos. El Novo de los *XX poemas* es también el de su magnífica sátira, pero no, posiblemente, el edificante cronista de las pelucas multicolores. Pacheco ha escrito para sí mismo y para tantos: “Ya somos todo aquello/ Contra lo que luchamos a los veinte años”. Entre nosotros, la heterodoxia se premia con la incorporación tardía al canon, y cuando deja de ser heterodoxia. ¿Por qué no es posible hacerlo cuando aún lo es? Cuando horada nuestro presente y no sólo la historia.

En el presente número de *Tema y Variaciones de Literatura* nos hemos propuesto hacer un balance de la heterodoxia literaria en Hispanoamérica. ¿En verdad existe? ¿Están todos los que son? ¿Son todos los que están? Ni son todos ni están todos, cierto, pero

aquí procuramos una nueva cala, divergente. Indagar acerca de los procesos de exclusión, de inclusión tardía. Ejercitar con ello una crítica que no pretenda solazarse en la mera recreación canónica. Si acaso, algo de lo aquí consignado ofrece una lectura distinta y perdurable, al menos atenta, habrá sido pertinente la revista que aquí se hace.

Hemos gestado una arquitectura que se quiere propiciatoria, tal vez edificante. Primero un apunte, *in memoriam*, de la obra y persona de Carlos Montemayor, cuya muerte acaeció este mismo año, y quien algunos años compartió la vida académica e intelectual de la comunidad universitaria (la de la UAM-Azcapotzalco) desde la que se difunde esta revista, de ahí esta deferencia mínima. Después, la disección se continúa con las pesquisas hechas a narradores y poetas que parecieran corresponder con el perfil propuesto. Más adelante, con las escuelas y corrientes que procuraron pintar su raya al canon dominante. Al final, como suele suceder en nuestro mapeo, una sección dedicada a ficciones y literaturas aledañas.

Vicente Francisco Torres, en “Esbozo de Carlos Montemayor”, inicia el trayecto con la breve semblanza anunciada y que nos conduce por las múltiples facetas del recién finado escritor: novelista, ensayista y activista social, quien no sólo estudió y analizó en su obra, parte de los grandes problemas nacionales, sino que supo que ese estudio habría sido incompleto si no formaba parte de su propio devenir existencial, de manera que su obra involucra ambas consideraciones, una visión particular de su vida y un quehacer intelectual que ha servido como instrumento de defensa de algunas de las causas más entrañables del pueblo mexicano.

Del reconocimiento inicial, ya en la sección dedicada a *Los Narradores*, seguimos con un escritor cuya pinta iconoclasta era, precisamente, el no serlo. Fiel al régimen conservador, su digresión corría al lado opuesto del vértigo revolucionario en el que transcurre la etapa final de su vida. Pues Victoriano Salado Álvarez tuvo una vida que “transcurrió entre la restauración de la república y la consolidación del régimen emanado de la Revolución”. Para Óscar Mata, a pesar de su olvido actual, se trata del “novelista decimonónico que narró la historia de nuestro país con mayor nivel artístico”.

El caso de Gonzalo Martré es singular en nuestras letras. Se trata de un espléndido narrador, con una obra, ya, de vasta envergadura y de una gran diversidad temática, pero de una muy escasa difusión. Es en nuestro medio, el paradigma del escritor heterodoxo, pues, en verdad, su obra ha sido censurada desde un Estado que presume el no tener cortapisas hacia la libertad de expresión, y desde unos medios y una crítica que prefiere “no ver ni oír” una obra de tan honda vitalidad no sólo para el entorno cultural de nuestra literatura, sino también para el universal. En “*Satírica martreana*”, Carlos Gómez Carro se propone un vislumbre general sobre un fragmento relevante de la obra del escritor hidalguense.

La feroz y férax realidad latinoamericana, con sus terribles contradicciones y la reverberación de sus momentos de luz, encuentra un punto de heterodoxia en la narrativa testimonial del guatemalteco –guerrillero, articulista, poeta, narrador– Mario Payeras. Un escritor-guerrillero que no sólo en la vida cotidiana –la guerra– es capaz de distanciarse de los lugares comunes del lenguaje de izquierda, sino en la intensidad de una obra concebida, nos confía Irma López Tiol, a través del “humor, la ironía y el desenfado”.

El minucioso análisis realizado por Concepción Álvarez Casas en “*Yolanda Colom: la revolución y la vida desde la otra mirada*”, nos muestra, a partir de la narrativa de esta escritora, la historia de las mujeres que se debaten entre la revolución y la lucha que dentro de esa misma revolución se hace frente a enemigos internos y externos, en los procesos de liberación de los pueblos, subyugados no únicamente por el consabido imperialismo, sino por los sutiles mecanismos de poder que distancian y hacen distintos a quienes debieran ser los primeros en reconocer una igualdad básica. Esto, visto desde la otra mirada: la de la mujer que lucha por su liberación y por la toma de conciencia de sus ideas y acciones dentro de la revolución.

Con “*Luis Carrión: Entre el infierno y el goce futuros*”, Ezequiel Maldonado López lleva a cabo un ajuste de cuentas entre la creación y la vida del autor, en los límites de lo individual y lo colectivo. De cómo lo individual, en la actividad creadora, se sumerge en lo colectivo. Asimismo, la creación como un acto de catarsis que anuncia un escenario por venir, provisto de una violencia en ciernes que terminaría de gestar un provenir mexicano en el que ahora estamos. Inmerso en los horrores de la guerra

y el cálculo egoísta del mercado, instancias que marcan los ritmos de los tiempos que nos tocan vivir.

En "Nahui Olin desafía la moral conservadora", Felipe Sánchez Reyes hace el retrato literario de la escritora y musa, a partir de algunos textos escritos por la propia Nahui Olin, Los cuales reflejan y nos proponen una fiel idea del porqué de las acciones que emprendió la artista a lo largo de su vida. Acciones cuya finalidad visible era un profundo cuestionamiento de la moral imperante. Crítica denodada, fiel a sí misma, en sus facetas de escritora, artista y figura pública que la conformaron como una mujer de vanguardia en el machista México posrevolucionario.

La relación que establece Alejandra Sánchez Valencia en "*Carbonerito*: enlace entre un cuento popular noruego y uno mexicano" nos remite a la tradición oral como fuente de la creación de mitos, leyendas y del folclor de los pueblos. Su análisis de *Carbonerito* y *Cenicienta* parte de coincidencias y paralelismos sorprendentes entre los acontecimientos narrados y sus circunstancias, donde los personajes triunfan finalmente, después de sufrir una serie de aventuras y obstáculos que deben sortear.

León Guillermo Gutiérrez procura recuperar, en su estudio, las raíces que sobre el tema homosexual existen en la historiografía literaria mexicana. Los tímidos antecedentes, de por sí reveladores, se iniciarían en *Historia de Chucho el Niño* (1871) de José Tomás de Cuéllar, y encuentran en *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano Ponce "El cuerpo urbano y las calles de la piel en *El diario de José Toledo*. Primera novela mexicana de temática homosexual", la plena configuración del discurso homosexual masculino en la novela mexicana.

La sección dedicada a *Los Poetas*, la iniciamos con un estudio sobre Mario Benedetti. Los heterodoxos son, a veces, exiliados en el propio territorio, de manera que cuando Benedetti regresaba a su tierra motevideana de uno de ellos, no resultaba extraño que la nostalgia del exilio lo invadiera. De "lenguaje accesible, sencillez sintáctica (...) y estilística", nos expone Marina Martínez Andrade en "Estos poetas son los míos: Mario Benedetti y los poetas comunicantes", el poeta siempre supo integrar al otro en su poesía conversacional, con la cual se oponía a la poesía hermética e intimista, al implicar directamente al lector. ¿Quiénes se exilian cuando se exilia a un poeta? Sus lectores, de ahí la fuerza del regreso.

La poesía, sabemos, es una forma de la luz. Su falta de divulgación, la hace una luz secreta y, quizás, más preciosa. Algo de esto nos comenta Miguel Ángel Flores en su acercamiento al poeta Óscar González que aquél denomina “Hoguera de palabras”. “Óscar González, uno de nuestros más recientes “olvidados”.

En su ensayo “La voz taciturna de un poeta religioso de la Generación de Medio Siglo. El caso de EOP, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri rescata la obra y la figura del poeta Ernesto Ortiz Paniagua, que también fungió como periodista y que realizó una obra poética con acento religioso al margen de grupos literarios y apegado a la visión del poeta; el uso de la palabra, como misión personal para crear un mundo poético personal alejado de la ortodoxia.

José Francisco Conde Ortega nos ofrece en “La poesía de Dionicio Morales: una maldita provocación de gloria al infinito”, un acercamiento a la creación poética desde la mirada de Dionicio Morales. Un poeta que sabe, en su actividad creativa, estar en el mundo, desde la cual lo ira y lo inquiere; la poesía como un ver con otros ojos, los ojos de la lectura y erudición de un poeta que conoce su oficio y con su oficio. Su poesía “es un cruce de caminos” que ennoblece la palabra, bajo la cual le da nitidez y un significado singular al mundo. La creación poética como el modo más acendrado de conocer el universo.

Alberto Híjar Serrano en “La Ironía, componente poético revolucionario” realiza un fino ejercicio analítico sobre la poética revolucionaria de Roque Dalton. El marco es el mismo espacio estético y político de la revolución, sobre el que se desarrolló la obra del escritor; la poesía concebida como un componente esencial para un verdadero cambio social, en el que la ironía juega un papel clave en la poesía del escritor. La poesía en sí como ejercicio revolucionario, con las implicaciones estéticas y políticas que se desprenden de este hecho.

En “Testimonio, narrativa de imaginarios sociales en la epopeya estridentista”. Alberto Rodríguez González, en la sección correspondiente a *Los Grupos*, pondera un reconocimiento al primer grupo vanguardista en el México del siglo XX: Los estridentistas. Y a partir de ese reconocimiento, concebir la posibilidad de construir otra historia y otros imaginarios. El autor establece que toda narrativa supone una moral, que construye símbolos e imaginarios específicos dentro del relato, como componentes que

proveen de un sentido y una legitimidad a una obra, definen su recepción y su legado histórico.

Adriano Rémura en su ensayo “La Babel heterodoxa del poeticismo” se sumerge en las aguas profundas de tres autores que se concibieron bajo la marca del poeticismo: Marco Antonio Montes de Oca, Eduardo Lizalde y Enrique González Rojo, de los que nos muestra las continuidades y rupturas en la creación del arte poético. La praxis y la fe cruzan el umbral de la significación de la poesía como un camino para redimir el espíritu del poeta, que va más allá del encierro en una torre de Babel. Torre por la que se mira el paisaje poético, en sus dimensiones internas y externas del acto de la escritura, en el cual cada poeta, a su manera, se acerca a su mundo, a su tema y a la infinidad de posibilidades que abre todo acto poético: éste, concebido como la amalgama de un juego en el que se conjugan las palabras y el pensamiento.

El infrarrealismo —o “real-visceralismo”, como es descrito en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño— es, en la mirada de Arturo Alvar (“El rastro solar de los infras”), la perpetua agonía, el árbol caído del que todos hacen leña. Es como en ocasiones le sucede a las vanguardias que toman a la melancolía como estandarte, un sol rojo en el momento de fenecer. El ensayista se propone una tarea de revelación de tal movimiento, siguiendo un singular procedimiento, que es seguir el camino de Santiago Papasquiaro y de los otros infrarrealistas, a partir de recorrer las mismas estaciones que marcaron la ruta de ese singularísimo grupo literario.

El relato policial, invención atribuida a Edgar Poe, conjuga la deducción racional con lo irracional de “hechos sangrientos”, nos dice Vicente Torres en “Panorama de la narrativa policial mexicana”. Tal dupla de características (lo deductivo y lo irracional) es ejercida por la literatura mexicana con gradaciones diversas, de las que dan nota el ensayo. A la historia de la narrativa policial mexicana, observamos, han contribuido heterodoxos y ortodoxos, tal revisión es la que emprende Torres en su estudio, con el cual terminamos la revisión emprendida por la revista al tema de los *heterodoxos*.

En la parte última, *Variaciones literarias*, la publicación propone la lectura de dos relatos y un poema. El primer relato es de muy alta factura satírica y estilística. De una originalidad más que encomiable. “Opus excelsum”, de Gonzalo Martré, cuento al

que se hace referencia en el estudio dedicado al narrador dentro de la revista. El segundo es un cuento debido a la pluma de Luis Carrión, "El goce de los días futuros", que se adentra en la sensatez delirante y en la lógica del absurdo de un recién llegado a la última instancia de una clínica para enfermos mentales. El poema de Ana Marta Martínez, "Sueño diurno", con el que concluimos el número, refiere ese encuentro epifánico y melancólico que se produce en la conmoción simultánea del instante y lo eterno.

Carlos Gómez Carro
y Tomás Bernal Alanís

ESBOZO DE CARLOS MONTEMAYOR

Vicente Francisco Torres*

El poeta

[El primer volumen de poemas que publicó Carlos Montemayor fue *Las armas al viento* (1977), libro significativo porque entregaba, en un par de textos, su arte poética. A pesar del peso que en estos primeros versos tenía la tierra nativa, aspiraba a que su palabra se mantuviera desnuda, ajena al argumento y a la tesis (anhelo que alcanzó, por cierto, en "Finisterra"). A través de un recuerdo de la manera en que hablaba su hijo sostiene que su arte poética consiste en decir: "lo que nos rebasa a cada paso": el amor, la ira, la esperanza; decir no lo que son las cosas, sino cómo son. Busca comprender lo que desconoce y, a pesar de todo, intenta decirlo. Este libro no sólo mira el interior de la mente creadora, sino sale al paisaje, motivado por el recuerdo de la patria chica, toda llena de imágenes y sonidos:

El sonido del viento en las colinas
era una reunión de fiesta, de mujeres cantando,
de niños bajando de los muros de las iglesias envueltos en risas.
El viento sonaba a rebato sobre las piedras y los árboles
y volaban los cuervos.
Las colinas doradas, ardientes, cual pechos de mujeres
que se han despojado de sus blusas,
se elevaban como la respiración de una amiga...²

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

¹ Carlos Montemayor, *Finisterra*, México, Premiá Editora (Libros del Bicho), 1982, p. 27.

² *Ibidem*, p. 30

En la cuarta de forros, quizá escrita por el mismo Montemayor, leemos la confirmación de este aserto. Dice: "Toda experiencia humana es sensual, telúrica, sonora..." El omnipresente paisaje chihuahuense de este libro, en *Abril y otros poemas* (1979) será sustituido por el erotismo que, como una sombra abrazadora, se extiende a lo largo del volumen. En *Abril y otros poemas* ya no veremos las nogaleras y los cerros, sino la ciudad que ve nacer el día, que se convertirá en ese mediodía que: "llega como manos que aman desde hace muchos años, ya sin sorpresa"³, y asistiremos, finalmente, al: "paso imperceptible [de la noche] con que se pudre la vida de los seres humanos"⁴.

Desde el primer libro Montemayor se interrogó sobre cuál sería su lugar en el mundo, y una persistente alusión a la casa y a la calle, que perdurará en sus posteriores libros de poesía, parece decirnos que buscaba la protección, que incluía las figuras paterna y materna, pero no ignoraba que también tendría un papel en el teatro del mundo. Para salir tenía sus armas, que según leemos en "Elegía de Tlatelolco", de *Abril y otros poemas*, no son otras que: "las armas indefensas de su cuerpo".

Si se reeditara *Las armas del viento* junto con *Finisterra* (1982), asistiríamos al nacimiento del más intenso y dilatado de sus poemas, que recrea el encuentro ciclópeo del mar Mediterráneo y el Océano Atlántico, con el marco de las columnas de Hércules, y lo equipara con el acto amoroso, en donde también dos fuerzas se enfrentan entre espumas y jadeos.

El cuentista

En *Las llaves de Urgell* (1971), primer volumen de cuentos de Montemayor, se advierte la nostalgia por la tierra nativa, misma que se contempla desde miradores urbanos o desde la compañía femenina. Persiste el recuerdo de la sierra chihuahuense pero, sobre todo, la evocación de las minas y los caseríos gambusinos abandonados. Únicamente resuenan los nombres extranjerizantes de las minas junto al tintineo de las llaves de casas y socavones.

³ Carlos Montemayor, *Abril y otros poemas*, México. Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1978, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p.14.

Si recordamos que en *Abril y otros poemas* estaba también el homenaje al mundo gambusino y al paisaje serrano, podemos suponer que la escritura narrativa, lo mismo que la poética, fueron realizándose paralelamente. En este momento llega a mi mente una novela de Gerardo Cornejo, *La sierra y el viento* (1977), que tiene como escenario la sierra sonorenses. Su detonador es el agotamiento de las minas que hizo emigrar a los viejos gambusinos, que se convirtieron, por ello, en heroicos fundadores de ciudades en las tierras bajas. Resulta digno de observar cómo las distintas regiones geográficas producen una literatura semejante en sus temas.

En este libro, que contiene ejercicios de aprendizaje a lo Jorge Luis Borges y a lo Eça de Queiroz, hace su entrada el cuento fantástico, con textos como "Vázquez", en donde un muerto mata a otro muerto.

Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay (1997), que Montemayor publicó con el anagrama de su nombre, muestran las huellas de sus lecturas, de la forja de su erudición. Según Montemayor, él rescata los escritos del francés (1874-1955) que se entregó al esoterismo del Medio Oriente y al hermetismo de raíz europea. Es un cuaderno de aprendizaje que rara vez cristaliza en verdaderos cuentos, como los que aparecen al final del volumen ("Consagración", entre ellos).

Operativo en el trópico (1994), que le diera el Premio Juan Rulfo de Radio Francia, mostró el primer paso hacia un nuevo camino, hacia una segunda etapa como narrador en donde abandona la erudición políglota para lanzarse a una prosa beligerante, de fuerte contenido social que alcanzará su cumbre con *Guerra en el paraíso*: los talleres con narradores indígenas y sus antologías literarias en lenguas autóctonas serán parte de esa nueva etapa que lo nimbó y le dio tanta resonancia al momento de su muerte en los comienzos del año 2010.

El novelista

Mal de piedra (1981) y *Minas del retorno* (1982) son las novelas iniciales de Montemayor. Ambas se escribieron bajo el magisterio de William Faulkner, no sólo por la manera en que están contadas (con el recurso del fluir de la conciencia, que no se ciñe a cronologías inamovibles), sino también por la forma de contrapunto (a la manera de *Las palmeras salvajes*) que tiene la primera, que es

puro relatar de muertes: las remembranzas y la muerte del abuelo remiten al 10 de julio de 1931, mientras que las del hermano nos llevan al cuatro de mayo de 1955. Entre estas dos líneas narrativas se insertan unas oraciones fúnebres que llevan títulos como “Santos óleos”, “Kyrie”, “Ofertorio”, “Rosario” y “Bendición del sepulcro”. Si apunto esta influencia no es para descalificar el trabajo de Montemayor, sino para insistir en que el autor siempre dejó huellas de sus aprendizajes al lado de sus creaciones.

El tema de las minas, con sus secuelas de miseria, desempleo y enfermedad (la silicosis, que hacía que los mineros arrojaran los pulmones en hemorragias nasales) será atendido en *Mal de piedra*, mientras *Minas del retorno* centrará su atención en las minas agotadas y en el abandono de la tierra natal en busca de otras formas de ganarse la vida, hecho que hermana la narrativa de Montemayor con la novelística del sonoreense Gerardo Cornejo. Es muy probable que la novela sea autobiográfica porque el autor destaca que, mientras la silicosis dio cuenta del abuelo, el padre y el hermano, el narrador escapa a ese destino porque su familia nunca pensó que él entrara a las galerías.

Si la tormenta que veremos en su libro de cuentos de igual título (1999) se lleva la sepultura del abuelo, en *Mal de piedra*, cuando el narrador (que se llama Refugio, como el abuelo) va al camposanto para ver en dónde enterrarán a su hermano, observa que es una parte nueva del cementerio, un sitio a donde solían ir a jugar él y su hermano Antonio.

Otro elemento común de *Mal de piedra* y *Minas del retorno* es la pobreza, porque las casas se caen con las tormentas y en las mesas hay sólo sopa y frijoles. Y junto a la pobreza, la muerte, que resulta más terrible cuando llega en invierno, con la sierra y los llanos cubiertos de nieve. Las voces de denuncia que uno pudiera esperar en novelas con estos temas y personajes no aparece; en su lugar hayamos la ternura y la nostalgia. Son obras con leves señalamientos sociales derivados del capitalismo minero norteamericano y de la complicidad del gobierno que les permite consumir la violencia y la explotación.

Desde comienzos de la década de los ochenta Montemayor ya era un novelista de marcada intención social, pero esto no se advirtió sino una década después, cuando cambió la sierra chihuahuense por la sierra de Guerrero, y los guerrilleros ocuparon el lugar de los gambusinos. Sin embargo, me parece que no sólo este

cambio le dio notoriedad, sino también que su manera de contar se transformó: ya no fue lenta e íntima, sino vertiginosa y abiertamente de denuncia, aunque quizá la temática de *Guerra en el paraíso* era más conocida e inmediata que la historia triste de los mineros, que había alimentado la narrativa telúrica latinoamericana.

Si nuestra narrativa ha sido prolija en relatos que abordan los hechos sangrientos de 1968, la atmósfera de tensión y de violencia que crearon los grupos guerrilleros a comienzos de los 70 no había sido tratada abiertamente. Encontrábamos atisbos en libros como *Violeta Perú* (1979), de Luis Arturo Ramos, y guardábamos expectativas en Salvador Castañeda, quien participó brevemente en aquellos hechos y entregó en *¿Por qué no dijiste todo?* (1980), una novela carcelaria, pero que no abordó abiertamente el tema de la guerrilla. Carlos Montemayor, un *hombre de letras*, a partir de una profunda investigación documental, escribe un texto partidista y conmovedor, la novela más acabada sobre los acontecimientos que tuvieron como protagonistas a Genaro Vázquez y a Lucio Cabañas: *Guerra en el paraíso* (1991).

Si *Las llaves de Urgell* y *Mal de piedra* eran lentas e intimistas, *Guerra en el paraíso* muestra otra escritura, que naturalmente tiene que ver con otra manera de ver el mundo y con otro modo de concebir el trabajo del escritor. Lo que en su narrativa anterior era una voz nostálgica, aquí aparece como una indignación contenida que no alaba la lucha guerrillera, sino la explica. No es que *Guerra en el paraíso* legitime la violencia, no; simple y llanamente nos dice que la guerrilla fue una respuesta natural ante tantas vejaciones y tanta desigualdad social que priva en el estado de Guerrero.

Guerra en el paraíso es una crónica de la lucha que se libró en la sierra de Atoyac de noviembre de 1971 a julio de 1974. Podríamos decir que es una novela sin ficción porque hay un apego a los hechos reales (a mayor abundamiento, aparecen personajes con sus nombres, apellidos y cargos públicos, como Mario Moya Palencia, Fernando Gutiérrez Barrios, Carlos Sansores Pérez y Jesús Reyes Heróles, entre otros) pero sobre ellos están la mirada y la voz del creador. Los acontecimientos han sido seleccionados y organizados de un modo significativo, para que ilustren una opinión o para que impacten al lector. Veamos un ejemplo: cuando los soldados no consiguen hacer hablar a unos indígenas, por la simple y sencilla razón de que no saben español, uno pregunta a su superior de qué

modo quiere que los aniquile y éste responde: “Mejor despacio, y sin tocarles el hocico, por si se animan a hablar en español antes de que te los cargues. A patadas en el vientre...⁵”

Guerra en el paraíso es una magnífica novela, una de las más vitales de la literatura mexicana. Su calidad literaria se sustenta en razones como las siguientes; es más que una cronología puesto que hay un trabajo léxico eficaz, dramático y poético; en la obra aparece un amplio registro de hablas, como la procaz de guaruraras y soldados, la taimada de campesinos e indígenas, la socarrona de los políticos, la airada de los estudiantes, la pausada y lúcida de Cabañas.

Aunque su técnica es en apariencia sencilla, la cronología da saltos hacia la década de los 60 para mostrar algunos hechos que explican la decisión de tomar las armas. Su reconstrucción de época (secuestros, dogmatismo del Partido Comunista, intelectualismo de los jóvenes) llega a mostrar cómo la técnica se puso al servicio de la contrainsurgencia pues hubo fotos tomadas por satélite, lecturas de planos con variables, tal y como fueron realizadas en Vietnam.

Decir que esta novela es la primera realmente significativa sobre la lucha de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas sería quedarnos en una especie de *trivia*, porque lo más interesante es aprender las lecciones de Alessandro Manzoni y Leonardo Sciascia, quienes afirmaron que una reconstrucción histórica no es un pasatiempo, sino una forma de aprender del pasado, de pugnar porque los vicios no se perpetúen ni se repitan. En suma, que hagamos de la estética una ética.

Las armas del alba (2003) es complemento obligado de *Guerra en el paraíso*. Después de observar el impacto que su novela protagonizada por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas tuvo entre los lectores y entre los censores militares que la retiraron para que no tuviera resonancia –hecho imposible, dadas las circunstancias sociales que se abaten sobre nuestra patria–, Montemayor eligió un hecho emblemático para la insurgencia guerrillera y que tuvo lugar en la sierra chihuahuense: el ataque al cuartel de Ciudad Madera, el 23 de septiembre de 1965, que tuvo más una importancia simbólica que militar.

⁵ Carlos Montemayor, *Guerra en el paraíso*, México, Editorial Diana (Literaria), 1991, p.82

En Ciudad Madera y regiones circunvecinas, varios vivales habían registrado las tierras y se erigieron en propietarios de la noche a la mañana. Coludidos con autoridades corruptas, despojaron a los dueños originales de la tierra, ejidatarios que por largos años habían trabajado esas tierras heredadas de sus ancestros. Se convirtieron en caciques y ganaderos que empezaron a propinar vejaciones sin cuento a los campesinos.

El asalto al cuartel de Madera fue un acto precipitado, que buscaba más llamar la atención sobre el movimiento que lograr una preeminencia militar. Y, aunque militarmente fallaron, sí consiguieron su objetivo de notoriedad: el periódico subversivo y clandestino llamado *Madera*, que en la década de los setenta, quemaba las manos que lo recibían. Un grupo guerrillero, la Liga 23 de septiembre, tomó su nombre de la fecha en que se consumó el asalto al cuartel.

A lo largo de muchos años, en libros, conferencias y artículos periodísticos, Montemayor no dejó de señalar que los guerrilleros no eran delincuentes, sino personas politizadas, informadas y muy conscientes de la realidad, que oponían la violencia de las armas a la violencia del estado. Es muy sintomático que los rebeldes de la sierra de Guerrero y los de la sierra de Chihuahua fueran profesores de educación primaria; ellos son personas no sólo informadas sino que, por su trabajo, viven y palpan la miseria en que se debaten los padres de sus alumnos. ¿Alguien recuerda que los internados para estudiantes provincianos, de la Escuela Nacional de Maestros, ubicados sobre la calle Maestro Rural, se suprimieron a raíz de los hechos protagonizados por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, por considerárseles nidos de agitadores? Los asaltantes del cuartel de Ciudad Madera no eran gavilleros; eran profesores, estudiantes, un médico y varias personas que habían visto caer asesinados a sus familiares, vieron sus casas incendiadas y sus familias expulsadas, la escuela convertida en corral y el pozo del pueblo dinamitado por guardias blancas. Un estudiante se remontó después que el gobernador ordenó cerrar las normales. ¿Sabe acaso esto la Gordillo?

La violencia del estado cayó con tropa y helicópteros porque, ayer como hoy, no se buscaba resolver, sino castigar.

Las armas del alba es una novela de voces, de diálogos, en donde el autor va cediendo la palabra a los protagonistas y trata de serles fonéticamente fiel. Es también una novela circular; comienza

con el ataque al cuartel y termina cuando los insurrectos se disponen a iniciar la balacera.

Con *Los muros de agua* (1941), novela de fuerza desgarradora a la que en su tiempo sólo se le reconoció el mérito de su hermoso título, José Revueltas dejó una huella en la literatura mexicana que los novelistas no habían osado revisar. Pues bien, Carlos Montemayor se atrevió a hacerlo de la única manera en que era posible: sin poner el acento en la vida carcelaria y ubicando su texto en las coordenadas de su personalísima obra literaria.

La fuga es una novela consonante con *Guerra en el paraíso*, la mejor novela de Montemayor, porque narra cómo un guerrillero —de los que atacaron el cuartel de Madera— y un joven veracruzano que asesinara al terrateniente violador de su hermana, logran fugarse del penal de la Islas Marias para vivir una serie de aventuras que los llevan a huir por sierras y manglares del norte de nuestro país para conseguir su libertad. *La fuga*, igual que *La gran cruzada* (1992), de Agustín Ramos, son novelas singulares porque en ellas los oprimidos resultan triunfadores.

Si bien las aventuras que viven los prófugos ocupan la mayor parte de la novela (con remembranzas y monólogos de los dos fugitivos, mismas que aparecen en cursivas), algo sumamente notable es la manera en que se urde la fuga. Mientras el joven veracruzano es un hombre de mar que arma poco a poco la canoa, la esconde y dirige las maniobras en el océano —a él se debe el ingenioso recurso de llevar en la embarcación un trapo azul para cubrirla cuando empiecen a ser rastreados por aire—, el guerrillero lo conducirá por sierras y carreteras; ambos resultaron los compañeros ideales pues uno sabía moverse por tierra y el otro por mar.

Pero si la construcción de la canoa fue ingeniosa, no lo fue menos su destrucción. Una vez que los reos llegan a tierra firme, con piedras van desclavando la canoa, tabla por tabla, para echarla al mar y que no quedara huella del lugar en donde habían desembarcado.

Una cosa más hay que decir de esta novela: es una celebración de la solidaridad que se establece entre las personas que logran evadirse de los muros de agua y vuelven a tierra firme.

El ensayista

Si bien el trabajo ensayístico de Montemayor comenzó con textos sobre Virgilio, Borges y Biny Casares, la entrada al mundo que le sería propio se dio con *Chiapas, la rebelión indígena de México* (1996).

Gracias a su trabajo como coordinador de proyectos editoriales en lenguas indígenas, Montemayor estuvo en Chiapas desde 1992, hecho que le permitió asistir al nacimiento del movimiento insurgente que hizo explosión el primero de enero de 1994. Observó la paulatina militarización que se hacía a pedido de los finqueros y supo de los primeros enfrentamientos que no quisieron ser tomados en cuenta pero que anunciaban lo que hasta hoy no ha querido ni podido solucionarse. Así, en Montemayor parece cumplirse, sin metáforas, el famoso adagio de que los escritores no escogen sus temas, sino son los temas los que eligen a quienes habrán de plasmarlos en el papel. Con la investigación que realizó sobre la guerrilla guerrerense y con la escritura de *Guerra en el paraíso*, el destino lo estaba preparando para ser testigo y cronista privilegiado del movimiento encabezado por Marcos.

Montemayor no ha andado con las tibiezas de los intelectuales que, con todo el tiempo y la comodidad del mundo para esperar, condenan la supuesta violencia indígena. Montemayor, en *Chiapas, la rebelión indígena de México*, se propone, además de narrar sus experiencias de testigo, clarificar algunos términos y dejar establecida una actitud política: los indígenas sublevados no son terroristas, son seres abrumados por la miseria y la violencia que apuestan lo único que tienen, sus vidas, a la esperanza de un orden social más justo:

Es posible entender estas insurrecciones indígenas como una lógica conclusión del hambre, la miseria, la represión y la exasperación. Pero a los ojos de las autoridades virreinales en la Nueva España, o de finqueros, ganaderos o madereros del México moderno, estos movimientos no se han originado por las injustas condiciones sociales, sino por la conspiración de un grupo o de un cerebro terrorista.⁶

⁶ Carlos Montemayor, *Chiapas, la rebelión indígena de México*. Editorial Joaquín Mortiz, 1996, p. 27.

Y en su libro, que es tanto narrativo como de investigación, Montemayor cita una entrevista de Guillermo Correa que apareció en la revista *Proceso* el 7 de junio de 1993, que anunciaba ya lo que el ex presidente Salinas y los políticos nunca quisieron oír:

Los ricos no quieren saber nada de organización. Por años nos han explotado. En sus fincas cafetaleras todavía gozan el derecho de pernada. Hacen de las mujeres lo que quieren. Y al que se niega a trabajar, como por Chiapas no pasó la revolución, lo cuelgan de los pulgares hasta que se muere. Nosotros lo único que deseamos es vivir mejor, pero se espantan al saber que queremos salir de la esclavitud. No aceptan que los indios podemos, organizados, hacer producir la tierra, sin ningún ánimo de molestar. También somos seres humanos, ¿o no?

Elocuente y estremecedor, este libro muestra una más de nuestras incongruencias: el indio precolombino es sujeto de admiración, pero el indio de hoy, real, de carne y sangre, sólo ha merecido desprecio.

Chiapas. La rebelión indígena de México, hace una crónica de la lucha guerrillera a lo largo de nuestro siglo, misma que no inicia con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), sino tiene antecedentes en la década de los cincuenta, cuando Rubén Jaramillo fue amnistiado primero y después asesinado. El 23 de septiembre de 1965, en Chihuahua, se da el asalto al cuartel militar de Ciudad Madera y, a lo largo de los sesenta y los setenta, los profesores Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas abanderarán un movimiento armado reivindicatorio. Sin embargo, el autor no se queda en estos datos que de una u otra manera ya conocíamos. Lo fundamental de su libro es que va al fondo de los hechos para decirnos cuáles han sido las causas que permitieron la insurgencia zapatista precisamente en Chiapas y, además, señala cuál sería la solución del conflicto, cuáles son las acciones que el gobierno mexicano no quiere llevar a cabo.

El zapatismo se gestó en Chiapas desde hace casi dos décadas con la confluencia de diversos activistas y de los sacerdotes militantes de la teología de la liberación. Escogieron la zona de las cañadas por las posibilidades de ocultamiento que ofrecía, pero sobre todo, porque hacia allá se fueron replegando los indígenas; es decir, después de arrebatárles sus tierras y de hacerlos víctimas de crímenes sin cuento, los acorralaron de mil maneras.

Los fueron despojando los caciques, los ganaderos, los políticos, los empresarios hoteleros y el Estado constructor de presas. PEMEX destruye su entorno y los decretos gubernamentales contradictorios los llevan de un lado para otro, sin resolverles su problema territorial. Por si faltase la puntilla, la insensata reforma al artículo 27 constitucional que promoviera Carlos Salinas, acabó por fortalecer el latifundismo.

De lo anterior se desprende un par de conclusiones fundamentales: se ha dicho que la causa del levantamiento zapatista está en la miseria y en la vida insalubre, pero mientras no se realice la devolución de la tierra a sus legítimos propietarios para que se agencien recursos para una vida digna, las despensas y las campañas médicas no serán sino remedios momentáneos. Elocuente y grave, también, resulta el discurso oficial, que define a los insurrectos como un grupo político que quiere desestabilizar al régimen. Afirmar esto significa que los gobernantes no conocen al pueblo que mandan o, lo que sería igualmente imperdonable, que no quieren ver los problemas que están obligados a solucionar.⁷

Si la impartición de talleres a los escritores de lenguas indígenas le permitió a Montemayor palpar su precaria situación social, también le reveló la riqueza lingüística y cultural que atesoraban esos grupos. Fruto de ese trabajo fueron dos volúmenes: *Los escritores indígenas actuales* (1992)⁸. En el volumen primero (Poesía, narrativa, teatro), después de justipreciar esas lenguas, aun sobre el castellano, expresaba esta convicción que, en un escritor como él, enfilaba inevitablemente hacia lo social, es decir, esta labor venía a insertarse en la órbita eminentemente combativa de su trabajo prosístico:

⁷ En el año 2007, en *La guerrilla recurrente*, Carlos Montemayor volverá sobre el asunto al insistir en que seguirá habiendo grupos guerrilleros mientras no se dé una solución definitiva a los problemas sociales y económicos. Cuando el poder no reprime, toma soluciones momentáneas mediante programas de apoyo y desarrollo social, pero una vez que pasan las elecciones, o que los medios de comunicación masiva hablan de la pacificación social conseguida, se suprimen los programas de ayuda y se deja nuevamente a las personas en el mismo abandono de antes. Y, naturalmente, volverán el descontento y la violencia.

⁸ Una nueva versión de este trabajo será *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas* (2004).

La lengua española no tiene la sutileza ni la ductilidad musical para poder describir a profundidad el mundo que el pueblo maya conoce, comprende, describe en su lengua. El descubrimiento actual de la riqueza de México implica el descubrimiento de las lenguas indígenas que han estado cantando, comprendiendo nuestro territorio milenios antes de la lengua española. Acercarnos a esas lenguas nos revelará otras cosas: las culturas que se sustentan en esos idiomas; las terribles condiciones de miseria en que se les ha obligado a vivir durante siglos a los pueblos que las hablan; el notable vigor de los indios para sobrevivir a masacres, represiones, despojos de tierras, de su fuerza de trabajo y, por supuesto, la capacidad para conservar y defender su lengua a lo largo de cinco siglos.⁹

Un malentendido que esclarece nuestro autor es el de que no hay literatura indígena porque los grupos aborígenes no tienen una tradición escrita, pero recuerda que las dos obras mayores de la literatura de Occidente, la *Iliada* y la *Odisea*: "son obras surgidas antes de la invención del alfabeto y, por tanto, producciones de una sociedad ágrafa"¹⁰.

En el segundo tomo de *Los escritores indígenas actuales*, Montemayor se remonta a los pretextos que dieron los españoles para hablar del salvajismo de los aborígenes (eran salvajes porque se defendían de los despojos, violaciones y suplantación de sus creencias religiosas). Si algunos frailes dijeron que la conquista había sido un acto divino para salvar a los indios de su idolatría, un bien para revelarles al verdadero Dios, que era el suyo, naturalmente, Francisco Xavier Clavijero fue el primero en afirmar que lo indígena era parte del mundo criollo, y que debían preservarse sus vestigios.

Uno de los primeros pasos que los escritores antologados proponen es fundamental: desconocer, como expresión suya, el folclorismo que han propiciado los mestizos y algunas instituciones. Tienen, además, una requisitoria contra los escritores indígenas que se propusieron pintar las condiciones de vida paupérrima de los indígenas, pero terminaron escribiendo *best sellers*, como *El diosero*.

⁹ Carlos Montemayor, *Los escritores indígenas actuales*, volumen primero, México, CONACULTA (Tierra Adentro), 1992, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

Hoy tienen ellos la voz y, si han dado muestras breves de expresiones de calidad, faltan las obras más amplias que consoliden lo que llamaremos una literatura indígena.

Adiós a Carlos Montemayor

La suerte pasa por enfrente y, si uno tiene con qué, la agarra; de lo contrario, la fortuna sigue de largo. Este adagio ha resonado en mi cabeza durante los recientes días en que he releído la obra de Carlos Montemayor. Aunque sé que el verdadero conocimiento de un hombre como Carlos se da por medio de su obra, en un homenaje como el que nos congrega, deseo contar por qué la figura de Montemayor trajo a mi mente el dicho precitado.

Transcurría el año 1979 y yo me ganaba la vida enseñando a leer y a escribir a niños de una escuela primaria de La Merced. Había terminado mi licenciatura en letras y, como el hambre arreciaba, tenía urgencia de cambiar de empleo. Se estaba echando a andar la Universidad Pedagógica Nacional y se abrió un concurso de oposición para contratar profesores. Organicé los documentos y me presenté en unas oficinas que la Secretaría de Educación Pública tenía cerca del Conservatorio Nacional, en Polanco. Como ustedes se imaginarán, entre el jurado evaluador estaba Carlos, ya que nuestras habilidades docentes las revisaba el profesor Arquímides Caballero.

La noche que tocó el turno de evaluar mis conocimientos, Carlos empezó a preguntar sobre la literatura de los Siglos de Oro y otros temas que yo tenía frescos pues estaba recién egresado de la Facultad. Pero llegó un momento en que Montemayor se salió de la carretera y me preguntó si conocía la obra de William Faulkner. Como yo había escrito una tesis sobre José Revueltas y uno de los pretextos que se habían utilizado para descalificar su obra era la supuesta influencia del norteamericano, paré la trompa con suficiencia y le dije a Montemayor que claro que sí había leído al autor de *Santuario*. Fue el único instante en que vi una pequeña emoción en su rostro, que había permanecido impasible, incluso cuando me preguntó qué libros había leído después de terminar la carrera y que, por los nervios, no pude recordar. Le dije que en mi *currículum*, que él tenía sobre la mesa, estaban los artículos con que ya empezaba a completar mis magros ingresos de profesor, que los papeles daban cuenta de mis lecturas. Sin

embargo, Carlos no se molestó en examinar siquiera los papeles y siguió preguntando.

Empezó el tanteo sobre la persona y la obra de Faulkner. Yo me defendía en un rincón del ring y Carlos preguntaba sin dar muestra de la calidad o defecto de las respuestas. En ésas estábamos cuando se fue la luz, y como entonces no le podían echar la culpa al Sindicato Mexicano de Electricistas, fue preciso retirarnos, no sin que antes escuchara a Carlos decirme desde las tinieblas: “tráigame mañana un trabajo sobre la obra de William Faulkner”.

Salí a la calle a esperar mi democrático camión y me tocó ver a Carlos que salía del edificio, lo recuerdo muy bien, con chofer y vehículo que llevaba las iniciales de la regencia del Distrito Federal. “Así serás bueno, pensé”. Pero la verdad es que le dije algo más feo, aunque ya no me acuerdo de las palabras precisas porque la luz seguía sin regresar.

Naturalmente que me gané una de aquellas plazas, porque tenía 25 años y a esa edad uno puede pasarse la noche sin dormir con tal de preparar un texto en que le va la vida.

Pasaron más de diez años y, un día, en un congreso en Ciudad Juárez, que no era el matadero en que la terquedad de Calderón la tiene convertida, coincidí con Montemayor, entre amigos como Gerardo Cornejo (fundador y rector de El Colegio de Sonora), Jesús Gardea (que echó a andar el Premio José Fuentes Mares), nuestro Severino Salazar y otros escritores como Ricardo Elizondo. Al calor de los jaiboles le recordé a Carlos el modo en que lo conocí. Él, sorprendido, se hizo para atrás, levantó los brazos y la voz y dijo: ¡pero seguro te aprobé! Cuando moví afirmativamente la cabeza soltó una carcajada y me pasó un brazo sobre la espalda.

Los años siguieron pasando y, de vez en cuando, volvía a coincidir con Carlos, siempre en el norte y siempre entre jaiboles. La última vez lo vi hace tres años, en Ciudad Juárez, y se repitió la misma historia: cada que nos encontrábamos, me pasaba un brazo por la espalda y contaba a los colegas que estuvieran cerca la manera en que nos habíamos conocido.

Hoy que tengo todavía más años encima sé por qué en aquel examen Carlos me hizo aquella pregunta tan a bocajarro, tan distante de lo que necesitaba saber un profesor que iba a enseñar Redacción. La razón es que él acababa de realizar una profunda inmersión en la obra de William Faulkner; así lo demuestra la escritura de sus dos primeras novelas, *Mal de piedra* y *Minas del retorno*, dos novelas ostensiblemente faulknerianas. La primera

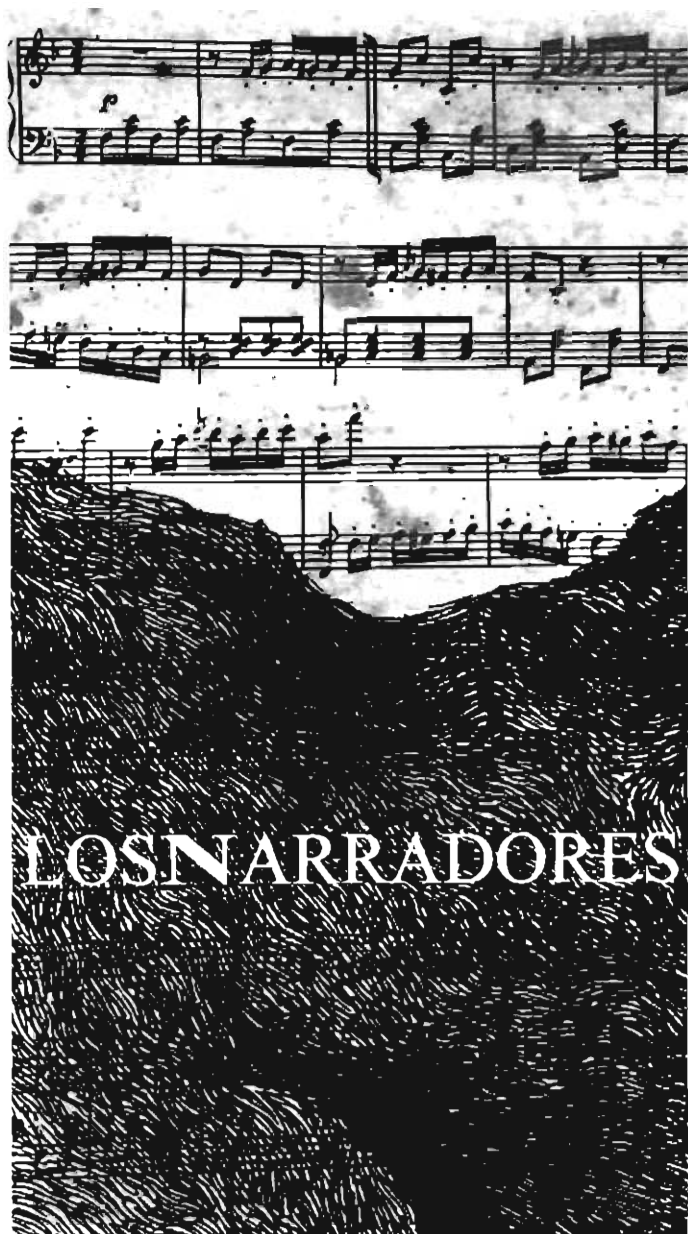
fue premiada precisamente en 1979, por *El Nacional*, y la segunda se publicó en 1981.

A Carlos lo vi unas cuantas veces en el norte de nuestro país y una o dos veces en el Distrito Federal. Yo escribía sobre sus libros y él conocía mi trabajo. En el pasado mes de enero llamó para pedirme un texto para la enciclopedia *Cosmos*, que coordina Carlos Herrero para la UAM con el apoyo del Conacyt y del Gobierno del Distrito Federal. "Es un texto de divulgación y es urgente", me dijo. "Tienes solamente el mes de febrero para entregarlo". El último día de febrero me levanté para dar una última lectura al trabajo antes de enviarlo por correo electrónico. Era domingo y en las notas de internet ya se anunciaba la muerte de Carlos. Pasé la mañana pensando y hojeando libros, comí con unos jaiboles y finalmente decidí ir a despedirme de Montemayor a la sede de la Academia Mexicana de la Lengua. No pudo ya pasarme un brazo por la espalda, porque estaba sobre un banco, en una pequeña urna blanca, junto a una gladiola que también era blanca.

Fuentes de consulta

- Castañeda, Salvador, *¿Por qué no dijiste todo?*, México, Editorial Grijalbo, 1980.
- Montemayor, Carlos, *Abril y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, (Letras Mexicanas), 1978.
- , *Los dioses perdidos y otros ensayos*, México, UNAM, (Ensayos y Poemas), 1979.
- , *Finisterra*, México, Premiá Editora, (Libros del Bicho), 1982.
- , *Mal de piedra*, México, Premiá Editora, (La Red de Jonás), 1981.
- , *Las llaves de Urgell*, México, Premiá Editora, (La Red de Jonás), 1983.
- , *Minas del retorno*, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 1986.
- , *Guerra en el paraíso*, México, Editorial Diana, (Literaria), 1991.
- , *Los escritores indígenas actuales I. Poesía, narrativa, teatro*. México, CONACULTA, (Fondo Editorial Tierra Adentro), 1992.

- , *Los escritores indígenas actuales II. Ensayo*. México, CONACULTA, (Fondo Editorial Tierra Adentro), 1992.
- , *Chiapas. La rebelión indígena de México*. Editorial Joaquín Mortiz, (Horas de Latinoamérica), 1996.
- , *Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay*, México, Seix Barral, (Biblioteca Breve), 1997.
- , *La tormenta y otras historias*, UNAM, (Confabuladores), Selección y prólogo de Helen Anderson, 1999.
- , *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 2004.
- , *La fuga*, México, Fondo de Cultura Económica, (Letras Mexicanas), 2007.
- , *La guerrilla recurrente*, México, Random House Mondadori, 2007.
- , *Las armas del alba*, México, Random House Mondadori, (Debolsillo), 2009.
- Ramos, Agustín, *La gran cruzada*, México, CONACULTA, (Regiones), 1992.
- Revueltas, José, *Los muros de agua*, México, Editorial los Insurgentes, 1941.



“UN CABALLERO DEL ANTIGUO RÉGIMEN”:

DON VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ

Oscar Mata*

Cuando, en 1926, Juan B. Iguiniz publicó su *Bibliografía de novelistas mexicanos*, el primer inventario de narradores del México independiente, Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) fue uno de los autores más elogiados.

Don Victoriano Salado Álvarez —dice Juan de Linza— homme sabidor como aquellos que hacían profesión y culto de las bellas letras, antes del Sabio Dn. Alfonso, es de los pocos que cuenta la intelectualidad mexicana entre sus reconocidos varones de doctrina, que saben lo que proclaman y proclaman lo que saben. Rico en el hablar y ponderado en las ideas, salió del aula para entrar en la cátedra.¹

Las historias de nuestras letras aparecidas en la primera mitad del siglo xx, lo consideraban todo un señor escritor. En su *Historia de la literatura mexicana*, Julio Jiménez Rueda se expresa así del nativo de Teocaltiche, Jalisco:

Historiador, novelista, excelente escritor en prosa fue don Victoriano Salado Álvarez... Educado en las más severas disciplinas clásicas, su estilo es robusto y claro, su erudición copiosa. En sus cuentos no falta la nota humorística. La historia no se adapta, por otra parte, a la fantasía es costumbre en los autores de relatos de este género, sino que, por el contrario, la fantasía es fiel auxiliar de la historia. Los últimos años de su vida los dedicó al periodismo.²

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

¹ Juan B. Iguiniz, *Bibliografía de novelistas mexicanos*. México, SER, 1926. p. 333.

² Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, 4ª. Ed. México, Botas, 1946. pp. 255-6.

Carlos González Peña expone conceptos muy semejantes en su *Historia de la literatura mexicana* (2ª. Ed. 1940), que corrobora y amplía en el prólogo a las *Memorias (Tiempo Viejo-Tiempo Nuevo)* de quien, oponiéndose a la influencia francesa tan cara a los modernistas, había defendido la raigambre española de nuestras letras.

Fue Salado Álvarez una personalidad extraordinaria y poliédrica en el arte literario. Consorcio de razón y fantasía había en él. De la razón que preside, temple y corrige, y del ímpetu de la imaginación que resiste la realidad de las bellas formas. Ningún exceso de sensibilidad que desentonara; ningún arranque que desvirtuara el armonioso, sereno equilibrio. Y acaso por esto, por hallarse en aquel espíritu la razón alerta, la razón que guía para analizar y valorizar los hechos, y por haber permanecido latente y siempre fresca la fuerza imaginativa, se destacaron en la misma persona, fundiéndose en el crisol del arte, hermanándose y completándose, el escritor romanesco, el crítico y el historiador.³

Acaso el mayor elogio para su persona y su obra sea *Don Victoriano Salado Álvarez y la conversación en México*, que Artemio de Valle-Arizpe escribió inmediatamente después del deceso de quien posiblemente haya sido el iniciador del colonialismo, con “Este es el enjemplo del monje Bernabé, yoglar de Nuestra Sennora”, relato escrito en español antiguo. La imagen que conserva de ese trabajador incansable es la de un hombre siempre rodeado de libros:

Sólo entre libros vi siempre a don Victoriano Salado Álvarez, entre libros, su ambiente natural. Rodeado de los de su casa, que los había por todas partes...

Lo veía en casa de los libreros anticuarios, en la de Ortiz, el venerable patriarca del libro viejo; en la tienda de los Porrúa; en la de don Pedro Robredo, el noble amigo; en los puestos del Volador, revolviendo libros, supremo placer, en atareada búsqueda del que no se nece-

³ Carlos González Peña “Prólogo” a Victoriano Salado Álvarez. *Memorias. Tiempo viejo- Tiempo nuevo*. México, Porrúa, 1985. p. XVII (Sepan cuantos, 477)

⁴ Lo publicó con el seudónimo Arcipreste Joan Férruz en *El mundo ilustrado*. 25 de julio de 1897. p.3.

sita. Verdadera fruición era para don Victoriano andar por esos tenderetes, por esos pintorescos baratillos...⁵

Este hombre que adquirió su sabiduría acerca de nuestro pasado a base de lecturas, como otro ilustre letrado contemporáneo suyo, don Luis González Obregón, compartía sus vastísimos conocimientos con todo aquel que se le acercara, con espíritu generoso y habla grácil.

En todas partes, con este noble fondo de libros, contaba don Victoriano amenidades florecidas de chispeante gracia, con su frase apenas atropellada, en la que unas palabras se metían dentro de las otras, porque, generalmente, eran dificultosas y torpes, pero, eso sí, siempre coloridas, llenas de cambiantes, con nervio para persuadir y disuadir. Nunca dejó de hablar don Victoriano con propiedad y frase selecta. ¡Lo que sabía! ¡Lo que contaba ese hombre! ¡Y cómo lo sabía y con qué gracia llena de sal y muy donosa lo contaba! Era fiesta para el espíritu acercarse a Salado Álvarez, lo envolvía a uno perennemente en suave deleite con su charla, hallaba regalo y entretenimiento en ella."

Sin embargo, conforme la centuria pasada siguió su marcha, la figura de este claro varón fue relegada al olvido y su importancia en el desarrollo de la literatura mexicana, pues Salado Álvarez es un escritor que establece puentes entre los siglos xix y xx, no fue tomada en cuenta por los nuevos tratadistas de nuestras letras.⁷ Un conspicuo paisano de Salado Álvarez, José Luis Martínez, le rindió homenaje en la ciudad de Guadalajara, en ocasión del centenario de su nacimiento, con un magistral estudio que bien puede dar pie a una justa revaloración, que a inicios del siglo xxi sigue pendiente, del nativo de Teocaltiche, Jalisco.⁸

⁵ Artemio del Valle Arizpe, *Don Victoriano Salado Álvarez y la conversación en México*, en *Obras I*, México, FCE, 2000, p.79.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷ Inútil resulta buscar algún dato acerca de Victoriano Salado Álvarez en *Literatura mexicana*, México, Esfinge, 1962, de María del Carmen Millán o en *Historia de la literatura mexicana*, México, Trillas, 1964, de Sergio Howland Bustamante, para sólo dar dos ejemplos.

⁸ José Luis Martínez, "Victoriano Salado Álvarez, escritor". En *La expresión nacional*, 2ª. Ed. México, Oasis, 1984, pp. 361-376.

La vida de Victoriano Salado Álvarez transcurrió entre la restauración de la república y la consolidación del régimen emanado de la Revolución. Nació pocas semanas después del fusilamiento de Maximiliano y falleció en pleno Maximato, con Pascual Ortiz Rubio como presidente. Su infancia se desarrolló durante los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada; su juventud y madurez coincidieron con el Porfiriato, régimen al que sirvió con eficiencia y probidad. Se recibió de abogado en Guadalajara, pero sus mayores esfuerzos los dedicó a la escritura. El estallido de la Revolución Mexicana lo tomó por sorpresa. Desde el 12 de diciembre de 1910 era Subsecretario de Relaciones Exteriores y pensó que se trataba de una simple revuelta que pronto sería sofocada. Las proporciones y consecuencias del conflicto lo empujaron al exilio, que vivió con la ejemplar dignidad que siempre lo distinguió, ganándose el pan con la pluma. Padeció dos expulsiones del suelo patrio, ambas por sus convicciones políticas, que defendió como editorialista y honró con su conducta; sólo pudo retornar al país año y medio antes de su muerte. Una de sus últimas satisfacciones consistió en ser Secretario perpetuo de la Academia Mexicana de la Lengua.

La obra que Victoriano Salado Álvarez publicó en vida consta de un libro de ensayos y crítica literaria, *De mi cosecha* (1899)⁹; un volumen de cuentos, *De autos* (1901)¹⁰; las dos series de sus episodios nacionales mexicanos, *De Santa Anna a la Reforma* (1902)¹¹ y *De la intervención al Imperio* (1903)¹², que en total son catorce novelas; así como algunos estudios de índole varia¹³. A los libros habría que agregar una infinidad de artículos que publicó en periódicos y revistas, como *El mercurio occidental* y el *Diario de Jalisco* de Guadalajara; *El imparcial* y *El mundo ilustrado* de la ciudad de México, *La prensa* de San Antonio, Texas y *La*

⁹ *De mi cosecha*. Estudios de crítica. Imp. De Ancira y Hno. A. Ochoa. Guadalajara. Jal., 1899.

¹⁰ *De autos*. Cuentos y sucedidos. Casa Impresora de J. R. García y Hno., Guadalajara. Jal., 1901.

¹¹ *De Santa Anna a la Reforma*. J. Balleascá y Cía., México, 1902. 3 vols.

¹² *De la intervención al Imperio*. J. Balleascá y Cía., México, 1903. 4 vols.

¹³ Los títulos de los libros son: *Breve historia de algunos manuscritos de interés histórico para México que se encuentran en los archivos y bibliotecas de Washington* (1908), *Sobre la inmoralidad de la literatura* (1909), *Méjico peregrino*. *Mejicanismos supervivientes en el inglés de Norteamérica* (1923).

opinión de Los Ángeles, California, entre otros. De manera póstuma aparecieron las *Memorias de Victoriano Salado Álvarez. Tiempo Viejo y Tiempo Nuevo* (1946)¹⁴, así como un par de libros más¹⁵. Sin embargo, su hija, Ana Salado Álvarez, afirma que buena parte de la obra de don Victoriano permanece inédita. En 1980, las bisnietas de Salado Álvarez donaron los archivos de su prolífico ancestro a la Biblioteca Nacional.

Un lugar sobresaliente en la literatura mexicana merece Victoriano Salado Álvarez por sus Episodios Nacionales Mexicanos, sobre todo por las tres entregas de la primera serie. Bien puede afirmarse que fue el novelista decimonónico que narró la historia de nuestro país con mayor nivel artístico. Quienes le regatean méritos podrán aducir que nuestro catálogo de escritores cuenta con muy pocos autores que escribieron sobre los sucesos trascendentales de la vida nacional. En efecto, la narrativa mexicana había prestado poco interés a los asuntos históricos y a casi un siglo del surgimiento de la novela, se podían contar con los dedos de las manos a los novelistas oriundos de México que habían tratado hechos significativos de nuestro pasado en sus trabajos. Inicia la lista un paisano de Salado Álvarez, Mariano Meléndez y Muñoz con *El misterioso* (1836),¹⁶ obra ambientada en la Colonia y plagada de anacronismos. Le siguen don Justo Sierra O' Reilly con *La hija del judío* (1848-1849), publicada como folletín¹⁷ en Mérida, Yucatán, y *Un hereje y un musulmán*¹⁸ de Natal del Pomar, ambas ambientadas en la Colonia, época en la cual se desarrollan las tramas de *Martín Garatuza. (Memorias de la Inquisición)*, (1868); *Monja y casada, virgen y mártir* (1868); y *Las dos emparedadas (Memorias de los tiempos de la Inquisición)*, (1869) de Vicente Riva Palacio, el iniciador de la era de los diplomáticos intelectuales, promovida por el presidente Díaz. Si añadimos a la anterior

¹⁴ *Memorias de Victoriano Salado Álvarez. Tiempo viejo y Tiempo Nuevo* México, 1946. 2 tomos.

¹⁵ *La vida azarosa y romántica de don Carlos María de Bustamante* (1933). *La novela del primer ministro de México en los Estados Unidos* (1933).

¹⁶ Mariano M. de Muñoz. *El misterioso*. Guadalajara. Impr. Teodosio Cruz-Aedo, 1836. XVI, 318 pp.

¹⁷ *La hija del judío* apareció en las páginas de *El Fénix*, un periódico que circulaba los días 1, 5, 10, 15, 20 y 25 de cada mes, con la autoría de José Turriza.

¹⁸ Pascual Almazán, *Un hereje y un musulmán: México hace trescientos años*. Novela histórica por Natal del Pomar. México, Imp. de Luis Inclán, calle de San José el Real, núm. 7, 1870. 327 pp.

lista un par de docenas de novelas cortas o novelitas, veremos que los asuntos históricos, y en especial los coloniales, distaban mucho de ser los preferidos por los narradores del México decimonónico. Juan A. Mateos dio inicio a las novelas basadas en hechos históricos del México independiente con *El cerro de las campanas* (1868),¹⁹ que asimismo fue la primera entrega de una saga de catorce novelas históricas que abarcó desde la lucha en contra del segundo Imperio hasta la renuncia de Porfirio Díaz²⁰. Casi simultáneamente, en ese mismo año Vicente Riva Palacio dio a conocer *Calvario y Tabor*,²¹ en la cual pone muy en alto la lucha de los patriotas en contra de los invasores franceses. En 1886, Ireneo Paz dio inicio a la serie de *Leyendas históricas de la independencia*²², compuesta por seis leyendas o novelas, que complementó con una segunda serie, esta vez simplemente llamadas *Leyendas históricas*, con otras siete novelas, de la Reforma a Madero²³, que finalizó en 1914. A los mexicanos ocupados en desarrollar sus ficciones dentro del marco de nuestros hechos históricos habría que agregar al español Enrique de Olavarría y Ferrari con sus *Episodios nacionales mexicanos*, que suceden tanto en la época de la Colonia como de la Independencia.

La novelística de Salado Álvarez tiene dos grandes influencias provenientes de la madre patria. En primer lugar, su saga está inspirada en los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós, que obviamente también influyeron a Juan A. Mateos y a Ireneo Paz. En segundo lugar, en su concepción, escritura y publicación tuvo capital importancia don Santiago Ballescá (1856-1913), el editor catalán que consideraba que servir a México consistía en hacer

¹⁹ Juan A. Mateos. *El Cerro de las Campanas (Memorias de un guerrillero)*. Novela histórica por... Pról. de José Rivera y Río. México. Imprenta de Ignacio Cumplido. 1868. 757 pp.

²⁰ Juan A. Mateos. *Su Magestad Cuida a la Revolución Mexicana*. México. Maucci hermanos, s.a., 159 pp.

²¹ Vicente Riva Palacio. *Calvario y Tabor*. Novela histórica y de costumbres por el general... Pról. de Ignacio M. Altamirano. México. Manuel C. de Villegas y Cia., 1868 589 pp.

²² Ireneo Paz. *Leyendas históricas de la Independencia. Leyenda primera. El Lic. Verdad*. México. Imprenta, litografía y encuadernación de Ireneo Paz, 1886. III, 300 pp. más 16 láminas.

²³ La última novela de la segunda serie es *Madero. Décima tercera leyenda histórica escrita por Ireneo Paz*. México, Imprenta de Ireneo Paz, 1914. VIII, 136 pp.

libros de calidad. Hijo de padre republicano y llegado a nuestras costas "trayendo por todo matalotaje una enorme caja de libros", mostró interés por la historia de la joven nación donde se fusilaba emperadores. Con anterioridad había editado una Historia general de México en cinco voluminosos tomos²⁴ y la muerte lo sorprendió a los cincuenta y siete años, antes de que pudiera realizar su proyecto de editar el gran *Diccionario Enciclopédico Mexicano* cuya dirección pensaba ofrecer a Salado Álvarez.

El inicio de la escritura de la saga ofrece un par de anécdotas. Por razones que no refiere en sus memorias, Victoriano Salado Álvarez dejó de trabajar en *El Imparcial* y a inicios de 1901 se encontró sin dinero y sin empleo.²⁵ Carlos Díaz Dufoo, con quien había hablado de la posibilidad de "escribir libros...refiriendo cosas pasadas en tiempos que no habían de volver... aunque luego volvieran empeoradas en tercio y quinto" lo presentó con su editor, Santiago Ballescá. Don Santiago, acaso para calarlo, pues bien sabía que para no pocos escritores las fechas de entrega son muy flexibles, le encargó un texto sobre el general Díaz. Salado Álvarez entregó un artículo que encabezó el magazine catalán *Hojas Selectas*. Ballescá le aconsejó que le hiciera llegar una copia a don Porfirio, pero el jalisciense no lo hizo, pues en ese tiempo "nada sabía de política". Semanas después el abogado y periodista desempleado llegó a un acuerdo para iniciar la escritura de *Su Alteza Serenísima*.

Mi acuerdo con Ballescá fue a razón de un peso por cada página "no menores del número de letras que contiene las del libro *De autos*; pero ni un día llegó a cumplirse aquella estipulación, porque me pagó mucho más de lo convenido, me costó viajes, me ayudó en circunstancias y me constituyó en el hombre de sus confianzas... y de sus quejas contra los autores que retardaban la entrega del material."²⁶

De esta manera Victoriano Salado Álvarez se convirtió en novelista, novelista por contrato, un escritor *free lance* lo llamaríamos

²⁴ La obra no parece ser otra que *México a través de los siglos*, dirigida por el general Riva Palacio y que era considerada una especie de biblia para los liberales mexicanos.

²⁵ La información proviene del capítulo XXXXVIII de *Memorias Tiempo viejo y tiempo nuevo* México, Porrúa, 1985. pp. 167 y siguientes.

²⁶ *Ibid.*, p.179.

ahora. Frisaba los treinta y cinco años, estaba en plena madurez, y tenía tras de sí una considerable experiencia periodística, pero su obra como narrador era muy poca, pues se reducía a un libro de cuentos²⁷ y algunos relatos. Sin embargo, en 1902 publicó seis novelas en tres volúmenes, que en conjunto sumaron casi mil quinientas páginas.²⁸ Y en ellas la cantidad no estuvo reñida con la calidad; antes al contrario, al menos dos de estas novelas, *Memorias de un polizonte* y *Golpe de estado* son piezas de antología.

Comencé mis novelas sin documentación ni preparación alguna. Era menester entregar determinado número de cuartillas a la semana y había que ponerse al avío sin tardanza, pues Dios no me ha otorgado la facundia ni el don de inventar...

Todo tenía que suplirlo con informaciones y lecturas, y lecturas e informaciones requerían trabajo constante y dilatado.

El señor Vigil me cedió por entero una capilla de la Biblioteca Nacional..., me permitió entrar al edificio antes de las ocho de la mañana... y me consintió rodearme de libros y periódicos, dándome las llaves de un mueble en que podía guardar mis manuscritos.²⁹

Se trató de un trabajo profesional, llevado a cabo con disciplina y en el cual recibió ayuda del historiador Carlos Pereyra, del general Francisco P. de Troncoso y del coronel Jesús Lalanne. El primero le confió muchos detalles del sitio de Puebla, en tanto que don Jesús Lalanne, quien afectuosamente lo saludaba llamándolo “perdulario”, le hizo el invaluable favor de ponerlo en contacto con soldados veteranos, por lo que pudo contar con material verídico y de primera mano.

²⁷ *De autos (Cuentos y sucedidos)*. Pról. de Don José López-Portillo y Rojas. Guadalajara. Casa Impresora de J. R. García y Hno., 1901. 239 pp. Hay edición, aumentada por Ana Salado Álvarez: *Cuentos y narraciones*. México. Porrúa, 2005. 318 pp (Colección de escritores mexicanos)

²⁸ *De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano*. Relato anecdótico de nuestras luchas y de la vida nacional desde 1851 a 1861, recogido y puesto en forma amena e instructiva por el Lic. D. Victoriano Salado Álvarez. México, establecimiento editorial J. Ballezá y Ca., 1902 3 vols.

T. I 407 pp. más 24 láminas; t. II 614 pp. más 40 láminas; t. III 447 pp. más 26 láminas.

²⁹ *Memorias. Tiempo viejo*. Cap. XLII, p. 185.

Y cuando creía no conocer suficientemente algún asunto (el general Jesús Lane sic), me citaba para el próximo día de pago de inválidos, montepíos y clases pasivas. Allí escuché docenas de generales, coroneles y hasta simples soldados, que me refirieron las cosas de verdadero valer que contienen mis relatos.

“Ya le tengo a Fulánez”, era la frase con que me recibía; y el Fulánez casi nunca dejaba de proporcionarme datos interesantísimos y llenos de color.³⁰

Tan preciada información recibió un tratamiento literario sobresaliente, de irreprochable factura. Victoriano Salado Álvarez se mostró como todo un novelista desde la primera entrega de su saga, mérito que crece si se considera que nunca antes había escrito —o al menos publicado— novela. Ciertamente era un redactor avezado, con un oficio pulido por los años, pero su experiencia era como periodista y sus textos literarios se concretaban al cuento y al relato. En su faceta de novelista se reveló como un autor con un claro sentido épico, que cumplía a cabalidad el requisito que Georg Lukács exigía a todo verdadero artista: que en el sentido de la obra, en este caso de la narración, haya un *tua res agitar* (tu asunto se trata). La vida de los mexicanos y de su país durante el período que va desde la década siguiente a la independencia hasta la caída del Segundo Imperio es el asunto de las novelas de Salado Álvarez. Su primer narrador es Juan Pérez de la Llama, venido al mundo en noviembre de 1833, quien inicia sus memorias a los 69 años, en 1902. Estudia en un seminario, tiene una beca “de merced” y entra en la política, algo natural en una época, justo la mitad del siglo XIX, con el país cercenado y sin rumbo, en la cual “hablábamos de política, política y más política”. Esta novela y las subsecuentes ofrecen una interminable sucesión de frases y expresiones populares: “de mentirijillas”, “ayunar con más frecuencia que manda la iglesia”, “estar en vaya”, muestrario del español que se hablaba en el México del siglo XIX. Este lenguaje tan cercano al pueblo, a la gente que deambulaba por calles y plazas, así como la claridad de su planteamiento y de su desarrollo, llevan a preguntarse por qué los Episodios Nacionales Mexicanos no se publicaron como folletín en algún periódico de la época...

³⁰ *Ibid.*, 186.

Su Alteza Serenísima, principio de la saga, refiere la entrada triunfal de Antonio López de Santa Anna a la ciudad de México, pero más que nada ofrece una mirada a la capital en 1853, cuyo paseo dominical era Bucareli, y fue morada de Lucas Alamán, quien perteneció al bando santanista, y donde Juan Pérez de la Llama trabó amistad con jóvenes literatos de ideas liberales, como Florencio M. del Castillo y Juan Díaz Covarrubias, ambos eventualmente víctimas de la violencia política. La segunda novela de la primera entrega de los Episodios Nacionales es *Memorias de un polizonte*, dividida en 4 partes. Su narrador es Nicolás Cuevas, quien lleva un diario, "la relación de los sucesos famosos que ocurran en estos tiempos tan llenos de peripecias".³¹ Entre ellos se pueden citar las pretensiones de Lucas Alamán por establecer un protectorado español en México, los continuos derroches de Santa Anna en fiestas y peleas de gallos, en contraste con la triste condición de la burocracia, compuesta en su inmensa mayoría por analfabetos, que muy raras ocasiones recibía su paga. En la segunda parte de la novela, "Estafeta política y social", Salado Álvarez muestra una de sus principales virtudes como narrador: un admirable manejo del género epistolar. En efecto, cualquiera que sea su índole, su asunto, el motivo o su tono, don Victoriano es todo un maestro escribiendo cartas. En "Estafeta política y social", Juan Pérez de la Llama, ya con diecinueve años y recién escapado de la cárcel, sostiene correspondencia con Anarda, una mujer mayor que él, señora casada y madre de dos hijos. En estas misivas se disfrutan los momentos mejor logrados de la saga. La correspondencia lo mismo habla de la descomposición del gobierno que de la reciente boda de una joven, de quien estuvo enamorado Juan Díaz Covarrubias, estudiante de medicina. Las noticias políticas se mezclan con la recreación costumbrista y la epidemia de cólera que pone en jaque a la ciudad de México, cuyo favor semanas antes se disputaban dos compañías de ópera. En la correspondencia entre estos dos desconocidos se pinta la vida de una nueva nación que da sus primeros y trastabillantes pasos en la vida independiente.

Salado Álvarez volvió a la narración epistolar en diversas ocasiones durante la saga. En la siguiente novela, *El golpe de es-*

³¹ Victoriano Salado Álvarez. *Episodios Nacionales. Su Alteza Serenísima. Memorias de un polizonte*. México, Porrúa. 1984. p. 91. (Sepan cuantos, 456).

tado, teje una pequeña obra maestra cuando estalla la revolución de 1857 y Anarda, mujer hermosa cuyos atractivos aumentan debido a su pasado amoroso, sufre la muerte de sus dos hijos enrolados en bandos contrarios. En el siguiente capítulo, el narrador es el secretario de Manuel Payno, lo que da pie para que el lector conozca la nutrida correspondencia entre José María Lafragua y Payno. Esta vez se trata de misivas oficiales, traídas a cuento para enriquecer la ficción y dictadas por funcionarios muy duchos en tales asuntos. En *Los mártires de Tacubaya* el género epistolar fluye entre miembros del bando conservador y proporciona detalles del sitio de Guadalajara. Otro acierto de Salado Álvarez consiste en presentar los puntos de vista de los bandos beligerantes y sólo mostrar una leve simpatía por las ideas liberales, aunque sin menospreciar y condenar abiertamente a los reaccionarios. En la segunda serie de los Episodios Nacionales Mexicanos, acaso la mejor entrega sea una novela epistolar: *Ramón Corona*, compuesta por cuatro partes. La primera, "Cartas del destierro", narra la ordalía de Miguel Caballero de los Olivos, hecho prisionero en Puebla, llevado en cadenas a Francia, donde conserva su fidelidad al México republicano, lo que le acarrea miserias y desgracias; sin embargo, se gana el respeto de un capitán francés. Cuando lo sueltan, logra llegar a España y finalmente consigue regresar a su patria donde se une a las tropas republicanas. Mientras vive estas aventuras, Miguel Caballero de los Olivos logra mantener correspondencia con su esposa, Eugenia Jecker y Ubiarco, hija de la afrancesada, Josefina Fernández de Ubiarco, la narradora de la primera novela de la segunda parte de los episodios. De esta manera Salado Álvarez vuelve a redondear su narración, ocupándose lo mismo de la épica nacional que del lado íntimo de sus personajes. Mención especial merecen las supuestas "Cartas Nigrománticas" que cruzan don Ignacio Ramírez (El Nigromante) y don Guillermo Prieto (Fidel). En apariencia Prieto desea reconciliar a "El Nigromante" con Juárez. Sin embargo, el verdadero asunto de la correspondencia es una historia de amor chusca, en la cual un vejete bebe los vientos por una joven señora cuyo marido, quien resulta ser Miguel Caballero de los Olivos, está prófugo.

Otra gran virtud de Salado Álvarez consiste en el trazo, la pintura de sus personajes. Toda una galería de protagonistas de la historia mexicana aparece en los Episodios Nacionales y el novelista se esmera en ofrecernos espléndidos retratos de buena parte de ellos. Casi

podría decirse que dibuja con la pluma a Comonfort y a Santos Degollado, a Ocampo y a los generales Zaragoza y Miramón, cuatro nombres de una extensa lista que incluye a Francisco Zarco y a Leandro Valle entre muchos más. Si se tratara de un pintor, se afirmaría que Salado Álvarez es un excelente retratista, pues lo mismo nos muestra las facciones que los hábitos y los pensamientos de los próceres de mediados del siglo xix. Sus memorias ofrecen multitud de espléndidos retratos de todos los personajes con los que se topó durante su tránsito por este mundo. Otro de sus aciertos como novelista reside en no manifestarse en favor de alguno de los bandos, a fin de cuentas se trata de una pugna entre mexicanos que luchan por darle un mejor destino a su patria, aunque el proceder juvenil de Juan Pérez de la Llama lo coloca en el lado liberal.

El bienio 1901-1902 resultó extraordinariamente productivo para Victoriano Salado Álvarez, quien a base de trabajo logró revertir el signo adverso con el que inició el siglo xx. La publicación de las seis primeras novelas de los Episodios Nacionales bastan y sobran para ganarle un lugar en la historia de nuestras letras, al lado de su paisano José López Portillo y junto a narradores como Rafael Delgado y Federico Gamboa. En su pluma se reunían la disciplina del oficio periodístico, que obliga a entregar el texto en un tiempo que no admite demoras, con el interés por la investigación histórica, así como las dotes narrativas, que desarrolló al máximo en esos meses dedicados exclusivamente a escribir sus novelas históricas. Escritor a destajo o novelista profesional lo llamaríamos en la actualidad, cumplido al extremo, afirmaría su editor, muy ameno diría un lector común, autor que gusta de asumir riesgos que resuelve bien, añadirían otros. Sin embargo, en 1902, acaso como su personaje Juan de la Llama, “sin saberlo ni quererlo”, entró en la política. Don Pablo Macedo, quien conocía su obra literaria, lo recomendó para que ocupara una curul, a partir de septiembre de ese año. Salado Álvarez no menciona ni media palabra de su campaña y casi no se refiere a su experiencia como diputado. Prefiere contar cómo obtuvo por oposición, derrotando a 9 aspirantes, su plaza de maestro de Lengua Nacional en la Escuela Nacional Preparatoria.

El hecho de que Salado Álvarez ya no se dedicara de manera exclusiva o al menos prioritaria a su obra novelística se advierte

en la segunda serie de los Episodios Nacionales Mexicanos,³² cuya calidad descende. Por un lado, algunas de sus apuestas narrativas no son tan efectivas. La narración de la primera novela de la segunda serie, *Las ranas pidiendo rey* corre a cargo de una afrancesada, Josefina Fernández de Ubiarco, mujer de acomodada cuna, esposa de Pierre Jecker y cuñada del especulador y prestamista Juan Bautista Jecker. En el desarrollo de la saga Josefina Ubiarco será muy amiga de la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, y tendrá derecho de picaporte en el castillo de Chapultepec durante el imperio de Maximiliano; en resumen, se trata de toda una señora, un gran personaje. Sin embargo, Salado Álvarez no logra compenetrarse lo suficiente en ella para conseguir que su narración sea convincente. El reto era muy interesante: un pequeño burgués que apenas había viajado de su provincia a la capital intentó escribir como una señora mundana, caída en desgracia; quizá un narrador omnisciente hubiera sido más acertado.

Con *Puebla*, la segunda novela de esta entrega, el problema es la extensión. Demasiada tinta, muchísimas cuartillas empleó Salado Álvarez en hechos que, como se apuntó antes, sólo conocía de oídas. Su valía como narrador de la épica personal de los individuos, su combate con los problemas de la existencia, es muy superior a su capacidad para referirnos hechos bélicos. La novela empieza muy bien presentándonos las dos visiones, la liberal y la conservadora, de la batalla y las opiniones de los franceses sobre los mexicanos. Sin embargo, después dedica demasiado tiempo a incidentes insignificantes, como el sacrificio de un caballo para que la tropa pudiera alimentarse. Además, *Puebla* es el inicio de la exaltación de la figura de Porfirio Díaz como férreo patriota y soldado ejemplar. En sus memorias Salado Álvarez menciona:

Mientras estuve trabajando mis obras sobre el Imperio y la Reforma, lo veía (a P. Díaz) al menos una vez por semana. Permanecíamos hasta dos horas juntos, él oyendo leer y yo oyendo cosas de su vida militar. Observaba con amabilidad, corregía y quitaba, tenía maravillosa memoria de nombres y fechas, recordaba detalles pre-

³² Victoriano Salado Álvarez. *Episodios Nacionales Mexicanos. (Segunda serie). La intervención y el imperio (1861-1867)*. México, Establecimiento editorial de J. Ballezá y Cia., 1903. 4 vols. T. I de 754 pp. más 41 láminas; t. II, 737 pp. más 44 láminas; t. III, 578 pp. más 38 láminas; t. IV, 713 pp más 31 láminas.

cisos de topografía y de biografía; era un maravilloso auxiliar para la entrevista.³³

En tales ocasiones Salado Álvarez no hablaba con simples veteranos de guerra, sino con el Presidente de la República, un hombre que había servido ejemplarmente a la patria, pero también la persona con un poder casi total. Dudo que estas entrevistas con Porfirio Díaz hayan sido benéficas para el desarrollo de los episodios, ya que en la segunda parte pierden mucho de su carácter épico para convertirse en un reiterado elogio a Porfirio Díaz, que en no pocos momentos incomoda al lector, sobre todo en la novela homónima, aparecida en 1905, como tercera entrega de la segunda serie, junto con *Ramón Corona*, que indudablemente es una obra muy superior.

Salado Álvarez, diputado y profesor de lengua castellana en la Escuela Nacional Preparatoria espació las entregas de los episodios de la segunda serie, que al fin pudo finalizar en 1906, recién nombrado secretario general del gobierno del estado de Chihuahua. En el norte de la república, en las mañanas de abril y mayo, antes de atender sus obligaciones oficiales, como Payno en alguna de sus ficciones, don Victoriano dictó una pieza teatral que se desarrolla durante los últimos días del sitio de Querétaro. Esta novela con forma de obra de teatro, cuya representación parece irrealizable, vino a ser el colofón del periodo más feliz de su vida, iniciado en 1901, cuando se lanzó a la aventura de escribir su saga histórica. “Mucho trabajé y las pruebas de mis afanes están patentes; pero el yugo que llevaba era suave, porque mi labor era agradable”³⁴. Todos los que han leído la obra de Salado Álvarez lamentan que haya abandonado la novela para dedicarse a la administración pública, a la diplomacia y al periodismo. Motivos para nuevas novelas de carácter histórico sobran, pero él prefirió la defensa del personaje caído. Sus memorias, sobre todo la segunda parte, son un alegato a favor de un presidente que nunca dejó de tener el respeto de sus compatriotas, aunque se negó a aceptar que el país necesitaba un cambio. Junto con él, el novelista que abandonó la narrativa se convirtió en un “caballero del antiguo régimen”. Este hombre preparado, honrado y capaz leyó *La sucesión presiden-*

³³ *Memorias. Tiempo nuevo*, p. 259.

³⁴ *Memorias. Tiempo viejo*, p. 199.

cial de Francisco I. Madero³⁵ y supo reconocerle bastantes aciertos: sin embargo, su admiración y su lealtad a Porfirio Díaz no variaron ni un ápice.

Con sus Episodios Nacionales, Victoriano Salado Álvarez dio a nuestras letras una de sus empresas novelísticas más importantes. La publicación de seis novelas en un año, de excelente factura todas ellas, es un hecho sin parangón entre nosotros, las catorce novelas dadas a la imprenta en cinco años, todas y cada una escritas con magistral oficio y sin evadir los riesgos, son un palmarés que pocos de nuestros más celebrados autores pueden ostentar. Pero Salado Álvarez no deja de ser un autor olvidado, para muchos incómodo, pues se tiene idea de su importancia, pero no se conoce su obra. Antaño se le excluyó debido a su filiación porfirista; en los inicios del siglo XXI, cuando el tiempo ha mudado la faz de tantos de nuestros mitos, continúa siendo un autor al que no se lee, ahora no por sus convicciones políticas, sino simple y sencillamente por la extensión de su obra.

Mayo de 2010

³⁵ *Memorias. Tiempo nuevo*, p. 284.

Carlos Gómez Carro*

Hasta donde se podía mirar, los estrujados
 macizos de flores se hundían en la tierra y
 aquellas preciosas bugambilias que iban
 del amaranto hasta el violeta oscuro,
 oriflama del vasto, vasto jardín,
 doblaban sus brazos desmayados, sus tallos rotos,
 sin una flor, sin una sola flor entera, y abajo
 la alfombra de pétalos multicolores
 maculada de lodo.

Gonzalo Martré. *Los símbolos transparentes*

[xcelso y obscena; reflexiva y epidérmica: compleja y mordaz; de frenética psicodelia, en ocasiones, la obra de Gonzalo Martré (1928), no obstante ser una de las más significativas de la literatura mexicana, es también una de las menos difundidas. Es, en lo que se refiere a su divulgación, lo que suele denominarse la obra de un autor de "culto", de un heterodoxo. Y lo es por muy diversas razones: durante años (las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado), Martré fue el argumentista principal de una de las historietas más exitosas en México, *Fantomax. La amenaza elegante*, la cual dosificaba, como ninguna otra lo ha hecho, una afortunada mezcla de ciencia ficción y elementos culteranos: de cultura de masas y literatura a secas, pero en este tipo de literatura "gráfica" suele pasar desapercibido el nombre del argumentista (al menos en México). También lo es porque se trata de uno de los escritores más ácidos y satíricos de la escena nacional, sobre el que se ejerce una censura hipócrita, difícil de desentrañar, y finalmente, quizás como consecuencia de lo anterior, se trata de

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

un escritor cuya falta de difusión es consecuencia de que su obra está editada (mal editada, en ocasiones), por lo general, en editoriales marginales, con bajos y mal distribuidos tirajes, a pesar de ser un escritor enormemente atractivo, en términos de estilo y de temas, para un público muy heterogéneo.

Y es que, no obstante su extraordinaria calidad narrativa, con la que muy pocos podrían competir, Martré es un escritor sumamente incómodo para la literatura canónica nativa. Su vena satírica, rasgo esencial de su obra, aparte de penetrar con bisturí los rasgos más notorios y endeble de la vida y el carácter nacionales, suele enderezar sus obuses críticos en contra de no pocos de los más reconocidos artistas plásticos, escritores y críticos de México, de las más diversas escuelas, y aun de los funcionarios encargados de la difusión de la cultura nacional, lo cual puede explicar, al menos en parte, la acotada difusión de su obra. En sus textos, connotados funcionarios públicos como Consuelo Sáizar, críticos literarios tan disímiles y conspicuos como Christopher Domínguez Michael, Adolfo Castañón o Evodio Escalante, autores respetados –y canonizados– en las dos orillas del Atlántico, del talante de Carlos Fuentes o Fernando del Paso, son blanco de su incurable y magnífica sátira. Una sátira, por lo demás, espléndidamente divertida. De cualquier modo, la respuesta del medio intelectual ha sido, por lo general, el gélido ninguneo.

Casi de manera posmoderna –por lo que se refiere a la “muerte del autor”–, el nombre de Martré no se le asocia al nombre de *Fantomas*. *La amenaza elegante*, lo que sería inconcebible que pasara con *Mafalda* y Quino o con *La familia Burrón* y Gabriel Vargas, y aun con *Lagrimas, risas y amor* y Yolanda Vargas Dulché. Sin embargo, sería inconcebible pensar en la historieta de Martré sin Martré, como desligar al ilustre desconocido Pedro Zapaiín Fernández de *Chanoc* (historieta creada en un principio por Ángel Martín de Lucenay, así como *Fantomas* lo fue por Guillermo Mendizábal), pero así ocurre, con una frecuencia mayor a la deseable (como México no hay dos). Es tan efectiva esta percepción de que en México la mencionada historieta existe sin tener que considerar a su principal argumentista que la mayor parte de los *blogs* que existen en la red acerca de la ya legendaria historieta, rara vez hacen mención a sus creadores.

Yo mismo en mi adolescencia solía disfrutar de *Fantomas*, sin reparar en sus dibujantes o argumentistas. Su singularidad llamaba poderosamente mi atención, al igual que la de muchos lec-

tores, pues a diferencia de la mayor parte de otras publicaciones del mismo género, solía exigir de sus seguidores algún tipo de información literaria, pictórica o científica, que en los casos de lectores poco asiduos a ese tipo de información (la mayoría), la revista compensaba hábilmente, remitiendo a alguna información básica, al indicar, digamos, la naturaleza de la obra citada, los años de actividad del pintor o los orígenes del escritor aludidos, lo cual le permitía a un lector lego seguir la secuencia del argumento sin mayores complicaciones. Se trataba de una revista que enriquecía el acervo cultural de sus lectores, sin infatuaciones innecesarias y de modo ameno, y Martré demostró ser especialmente hábil para esto.

Y aunque se ha insistido en los orígenes franceses de la historieta, en las novelas de Marcel Allain y Pierre Souvestre que gestan al personaje, lo mismo que en la indumentaria y la máscara, a partir de "Diabolik", personaje de la historieta italiana, lo cierto es que el éxito de su recepción en el imaginario popular se debió a que era una especie de elegante "enmascarado de plata"; es decir, un "Santo" (personaje central de la cultura popular mexicana del siglo xx) vestido de frac, que en lugar de lidiar en el *ring* de la Ciudad de México, lo hacía en el escenario de un París sutilmente mexicanizado.

El hecho de que el Fantomas azteca, a pesar de su condición de ladrón, mantuviese un código ético positivo, lo alejaba en definitiva del modelo francés. Añádase que el personaje, aparte de ser un diletante consumado, contaba con una conciencia corrosiva y contestataria (situación peculiarmente insólita para un personaje de esa naturaleza), situación que no pasó desapercibida para Julio Cortázar, quien en 1975 desarrolló una obra híbrida, entre folletín e historieta (*Fantomas contra los vampiros multinacionales*), en la que partía del tema de uno de los números de la publicación periódica, el de febrero de 1975, denominado en esa ocasión "La inteligencia en llamas". En su libro, Cortázar aprovechaba las cualidades del personaje para realizar una denuncia más efectiva que la conseguida mediante sus libros y artículos, de la actividad criminal de los regímenes de facto que ese entonces asolaban, especialmente, a los países sudamericanos. El personaje era capaz, en palabras de Martré, de mostrar como equivalentes las actividades de un gangster y las de un "financiero sin escrúpulos". Fantomas robaba desde esa legitimidad, con la que de inmediato simpatizó –y se solidarizó– el escritor argentino.

Resulta revelador que el tema de aquel número de *Fantomas. La amenaza elegante*, “La inteligencia en llamas”, que en lo básico partía del tema que Ray Bradbury había desarrollado en su novela *Fahrenheit 451*, la barbarie de la desaparición sistemática de libros, se repita en algún grado con el propio Martré. Es casi imposible encontrar en las librerías, ya no del país o de América Latina, sino de la Ciudad de México, lugar en donde el escritor, de origen hidalguense, vive y ha desarrollado la mayor parte de su actividad intelectual, cualquiera de sus textos, ya sea que se trate de obra crítica o narrativa. No sólo eso, está —salvo honrosas excepciones— prácticamente desaparecido de la crítica. Se le critica por omisión. En una labor de zapa, casi canallesca, se le ha expulsado de las librerías y de las publicaciones periódicas. Moniváis, en uno de sus últimos artículos, daba fe de una lograda y efectiva libertad de expresión en el México contemporáneo, quizás, efectiva para algunos medios y escritores y periodistas específicos. Tal vez, sin advertir, desde la torre de marfil en la que lo habían ubicado los propios medios, que en el México de los primeros años del siglo xxi, se pueden desaparecer periodistas o estaciones de radio dedicadas a la información, sin atribuir el hecho a tareas de censura; que es posible desconocer a sindicatos enteros, sin atribuir el hecho a posturas antilaborales; que se pueden, bajo criterios semejantes, asesinar, como en los momentos más álgidos de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, a estudiantes universitarios, sin atribuirlo esta vez a alguna acción gorillesca, sino a inesperadas concurrencias accidentales de reyertas en contra de maleantes emprendidas por las fuerzas del orden; en fin, que para evitar revueltas estudiantiles, se puede dejar sin escuela a cientos de miles de jóvenes en el país, sin que eso parezca, de ningún modo, un atentado en contra de la educación pública del país. Que en los años de las efemérides centenarias es posible omitir a escritores de la escena nacional, sin que el silenciamiento oprobioso sobresalte mayormente a las buenas conciencias de una adormecida crítica nativa. ¡Vivan las “letras libres”! (El pleonasma suena a broma involuntaria).

Fenomenología del Caifán

Ya en su primer libro de cuentos, *Los endemoniados*, publicado en 1967, afloraban las dificultades intrínsecas que enfrentaría la difusión de su obra literaria. Un mediano, en lo que se refiere a su dimensión, volumen de cuentos, en los que cada uno es titulado en homenaje a una bebida etílica. La falta de editor, que propició una edición de autor, se derivaba, en gran medida, del desenfado y riqueza en el uso del habla popular. Para colmo, escritos desde el ámbito de lo popular. No se trata, pues, como en muchos otros textos que abordan el “habla popular” —digamos, al modo de un Ricardo Garibay— a partir de un vistoso chapuzón efímero, de una acotada inmersión en el México “profundo”, al que se va de “vacaciones”, celebrada desde los *penthouses* de las élites nacionales, para nada. El ánimo carnavalesco, coto propio de la cultura popular, es auténtico y pleno. El México de los de abajo visto desde abajo, adosado con una sobria erudición y un fino conocimiento de los recursos del lenguaje, en toda la extensión del término, por alguien que ha sabido entablar un diálogo entre los infiernos y los cielos de lo que Umberto Eco denominaba los “apocalípticos” y los “integrados” de la cultura. A partir de su literatura es posible descubrir que la ficción en México es, muchas veces, sólo una máscara, un recurso para encubrir y someter a la realidad. Se adecenta el lenguaje para dar la apariencia de una literatura seria. El “medio tono” con el que caracterizaba Paz buena parte del quehacer de la cultura mexicana y de su literatura, y frente a la que, de vez en vez, se entabla alguna rebelión que la vivifica. Una literatura tenuemente momificada, en donde la ficción es el remedo de lo real, o como le recriminaba Monsiváis a Paz en su famosa polémica del “Ocurrente y el Boticario”: “ya basta de hablar de la realidad prescindiendo de ella”. No es extraño que casi todas las rebeliones en contra de la literatura esclerotizada comiencen por la crítica del lenguaje, y el lenguaje popular, aunado a los temas populares, en los que ha incurrido la sátira martreana, es una de las más mordaces y eficaces de la literatura mexicana vigente.

El título definitivo de ese primer libro adquirió el preciosista nombre de *Los líquidos rubies* (los productos de la vid, en el imaginario de Omar Khayyam, citado en el volumen en sucesivos epígrafes), en donde ya se encuentra presente, como ya se anunció,

la impronta satírica que recorre la obra del escritor hidalguense. El primer relato es, puede inferirse, una sátira a partir del *El brindis del bohemio* (1928) de Guillermo Aguirre y Fierro (1887-1949), pero bajo premisas más asibles que las de aquellos versos. No son bohemios elegantes en un barrio quieto, en el caso del relato de Martré, sino náufragos recién egresados de la legendaria Preparatoria No. 1, de las calles de Justo Sierra y San Ildefonso en el centro de la Ciudad de México. El escenario difícilmente podría ser más deprimente, una destartalada y sucia cantina en donde los “bohemios” se reúnen para contarse las peripecias de los años de su itinerario universitario, lugar a donde meten a hurtadillas alcohol de dudosa calidad, el del título del cuento, “Rajojú”. Como en juergas quevedianas, los muchachos del relato, verdaderos caifanes, nos descubren el ámbito estudiantil universitario de mediados del siglo xx y que en algunos casos sobrevivió, quizás, hasta los años ochenta, con sus porros y mequetrefes, con sus santas y profesores empistolados; sobre todo, con sus huelgas y asaltos policíacos a las instalaciones estudiantiles por parte de las fuerzas del orden de los gobernantes en turno. Son relatos de supervivencia, de recuerdos de escapatorias angustiantes y de amores pútridos. No por ello dejan de ser, en ocasiones, relatos festivos bajo la magia de un licor que: “si somos desgraciados haznos felices, si somos felices, revive nuestras pasadas desgracias o exagera nuestra felicidad” (2007: 27). La vida ceñida bajo la turbia amenaza de granaderos (“obreros de la infamia”) y porros al servicio de las autoridades universitarias (a su vez, coludidas con las autoridades políticas de la ciudad y del país), para reprimir en lo posible una plural vida universitaria y que bien puede ser leído como los prolegómenos de lo que fue el movimiento estudiantil del 68. En la anécdota de uno de los relatos del “brindis”, un porro insta al del relato, entonces un humilde “perro” (designación típica de un estudiante de primer grado, por lo cual era rapado a inicios de los cursos y ultrajado bajo cualquier pretexto por los porros armados), al que con mucha justicia sus compañeros apodan “Huévoro”, que vaya a uno de los salones de clase y le grite a uno de sus pares: “¡Megaterio, ya está lista el agua para tu lavativa!”. El muy obediente perro, a la sazón el más antiguo estudiante del colegio, lo hace con energía desusada, sin saber que el tal Megaterio no era un estudiante más, sino un corpulento profesor de Cosmografía a quien, justamente, “ponía fuera de sí el tal grito” (p. 32). Uno puede imaginarse la trampa, cuando Huévoro contempla cómo el profesor sale

del salón hecho un basilisco —un megaterio— pistola en mano, y viendo que aquél permanece anonado, piensa, para fortuna de Huévero, que fue otro el del grito y le pregunta sobre su parade-ro, a lo que el interpelado le indica: ‘Pus un muchacho que se echó a correr’; a continuación, Megaterio, “para desquitar su coraje”, suelta “dos tiros al aire”.

El asunto no quedó ahí. Al retumbar los tiros, a modo de cohetes, en el venerable colegio, otro muchacho responde con la palabra mágica “vacaciones”, y todo mundo comienza el coro y la repite hasta el hartazgo, acompañada la acción con el estallido de cohetones en el interior del recinto escolar, conseguidos bajo diversas artimañas, con lo que consiguen, por órdenes de la dirección (muy comedida en este terreno y displicente con la presencia de los porros), se adelanten con mucha antelación las vacaciones de Semana Santa, nada menos. La hilaridad en medio de la angustia: el relajo. Tan lejano el relato de las cursilonas historias de escolares estadounidenses que tanto inundan las pantallas televisivas y cinematográficas y tan cercano a una versión real de lo que fue el México de mediados del siglo pasado.

La confortable taberna del *Brindis del bohemio* se convierte en una endeble cantina en la que departen estudiantes que han colgado por un instante en percheros imaginarios sus angustias demasiado cotidianas. Imaginemos el escenario que narran y se comprenderá mejor los alcances de su fenomenología. Son bachilleres que tiene que aprender, digamos, las implicaciones de la ética kantiana (“cada uno de nosotros es un fin en sí mismo”, recuerdo yo mismo a mi profesor de ética en la preparatoria), cuando saben que allá afuera del salón de clases, se encuentran los porros a la espera, que pronto los asediarán para robarles impunemente su mesada o para humillarlos bajo cualquier pretexto. Cuando Jorge Portilla (“el hombre más inteligente que he conocido”, decía en su momento Carlos Fuentes) describía la “fenomenología del relajo”, en su homónimo tratado, se refería en realidad a este estado de ánimo en el que se tiene que tomar “en serio”, algo que parece tan lejano del mundo inmediato. Sólo que el filósofo prescindía del contexto en el que se produce ese estado de ánimo y lo atribuía a una condición intrínseca de la cultura mexicana. En efecto, el relajo es la pérdida de seriedad frente a temas centrales, sean los que sean: culturales, filosóficos, morales. La pérdida de seriedad se debe en realidad, no a una inconsistencia intelectual de alguien a quien se define como mexicano, sino a una condición social.

¿Cómo tomarse en serio a Kant o a la geometría euclidiana, si los megaporros esperan afuera del salón de clases o en la esquina de la calle donde se vive? Es el escenario del caifán. Es algo en lo que acierta la película *Los caifanes* de Juan Ibáñez (1966), un término (caifán) empleado en la Ciudad de México, y que se refiere, como lo señala *El azteca*, personaje del film, a “quien las puede todas” (“cae *fine*”, “cae bien”, en la interpretación de Monsiváis, quien, por cierto, interpreta a un desdichado Santa Clós en la aludida cinta). Alguien, podemos agregar, “que las puede todas” (o casi), en medio de una situación represiva, crítica. Y en efecto, los caifanes de la cinta de Ibáñez (guion de él mismo y, en primer lugar, de Carlos Fuentes) no sólo arriesgan el pellejo en cada lance, sino que son cultos, capaces de citar (sin necesitar mencionarlos) a Santa Teresa o a Carlos Pellicer, pues su formación académica la hacen, como ya se apuntó, en medio de la represión, por lo que optan por el vacile, por el relajo: por el escape. Pachucos sabiondos, dispuestos a “rifarse el pellejo” a cualquier hora, del crepúsculo al amanecer, de preferencia.¹ La hilaridad como instrumento filosófico. Son de caifanes los relatos que pueblan ese primer libro de Martré; él mismo, uno de ellos.²

¹ Otra cinta a la que conviene aludir, por quienes participan en ella, es *Cinco de chocolate y uno de fresa* (1967), de Carlos Velo, en la que se procura seguir las pautas aperturistas y experimentales (dentro de los acotados límites de la industria cinematográfica nacional) de la película de Ibáñez, lo que, al parecer, fue casi imposible continuar después del 68. La actriz principal era la entonces denominada “novia de México”, Angélica María, con guion, en colaboración, del entonces joven escritor José Agustín. La actriz “rompe” con el papel que se le había asignado en la industria del espectáculo de niña modosita y atávica, y aparece en la película con un aire caifanesco, junto con una pequeña pandilla de jóvenes universitarios, quienes, a diferencia de los protagonistas de la cinta de Ibáñez, pertenecen a la burguesía nativa. Lo mejor de la película son las letras de las canciones, creadas por José Agustín (Poco a poco tus miserias se deshojan/ Llamadas verde azules te agigantan/ es fuego de mi ser”), pero el argumento mismo hace una concesión grave. La cinta narra la historia de una encantadora joven monja que vive encerrada en los muros del convento sin saber nada de la realidad, cual burguesía nativa, pero por error consume unos hongos alucinógenos que la transforman en una rebelde con causa. El problema está aquí, su rebeldía no proviene de alguna toma de conciencia, sino del uso de sustancias alucinógenas, ésa es la consecuencia de su empleo, con lo que coincidían plenamente el entonces gobierno diazordacista y, en nuestro días, el actual panista. La cantante no volvió a salirse del redil ni, que se sepa, volvió a interpretar esas melodías.

² No es la única definición de “caifán”, ni siquiera el sentido primigenio que tiene en el mundo del cual surge. Se trata, en su caló de origen (el bajo mundo de

Y aunque éste es el tono de la mayor parte de los relatos contenidos en *Los líquidos rubies*, el mejor logrado es, quizás, el titulado "Mezcal". Se desarrolla en Tecalitlán, un pueblo de Jalisco, en el contexto de una charla de cantina, en la que se liba mezcal de Tamazintla. A la charla que mantienen Martré y un lugareño de nombre don Benja, se añadirán un policía local y un militar, de recio aspecto, denominado López, quien será el protagonista del relato. El tránsito entre el escenario del pueblo, la plaza pública, la cantina y la charla de los personajes, hasta llegar al centro de la historia, se produce con la misma ligereza con la que el cuerpo destila el embrujo de la bebida. Una hermosa pistola ".38", con cachas de oro, da pauta a que López nos cuente la historia de cómo la obtuvo, historia en la que el militar debía optar entre el deber y la sangre; entre las obligaciones de la milicia y las de la familia.

Esta es la médula del relato, lo que trae cargado el capitán y sólo puede soltar, como tantos otros lo hacen, con el mezcal, pues para eso sirve. El escenario en un poblado de Michoacán, en la lucha perenne por el agua entre dos ejidos que se hace más rijosa cuando ésta escasea. Y es donde se entra en el terreno de los símbolos mayores: se convierte en una pugna como la puede haber entre dos hermanos o dos familias, entre dos comunidades o dos civilizaciones que se juzgan opuestas. Ambos ejidos, formados en su origen por hombres sin tierra, asediados por siglos de padecimientos y miserias, y que la habían recibido del patriarca presidente michoacano, y por ello tendrían que ser solidarios, pero la naturaleza humana es, en la paradoja recurrente, contranatural y en vez de limar desavenencias, las encona y enfrenta a los hermanos de tierra.

la capital mexicana), de acuerdo al propio Martré (en correspondencia con quien escribe), de una "voz secreta" y ambigua, no muy distante de lo que se entiende por un cinturita, padrote o chulo, "tipo arrabalero que se dedicaba a la antiquísima profesión de explotador de mujeres", descripción que, por supuesto, nada tiene que ver con lo que son los personajes martreanos. Éstos, distanciados tanto del hampa como de las ambiguas fuerzas del orden, viven en la tensión propiciada por su confrontación diaria, en los centros escolares, con grupos paramilitares: en esa tensión viven y perduran, se divierten: bajo la sensación constante de que en su cotidianidad pueden irrumpir el garrote policial o la querrela porril. No se hacen llamar rebeldes ni revolucionarios, pero a su modo se rebelan y hacen su revolución. El término caifán, entonces, de eufonía indudable y sórdido origen, se desplaza y metamorfosea hacia un nuevo sentido y fenomenología, de los cuales se reviste, no sé si con fortuna.

Para acentuar el drama han nombrado al entonces sargento López en la guarnición de donde es su sangre. En Paracho, Michoacán, lugar en el que se hace de mujer y tiene un hijo; de donde son sus compadres, como un tío suyo le recordará en la noche previa a la tragedia que se nos anuncia entre trago y trago. El sargento tiene que respaldar una justicia ciega que no sabe medir consecuencias y que se repite en su ignominia tantas veces en nuestro México enlutado. Como en una prueba divina, a López se le encomienda la defensa del ejido rival, de su egoísta posesión del agua y es su tío, hermano de su padre, para subrayar el efecto, quien encabeza a los desesperados que requieren un poco de agua para sus milpas y animales. En el río revuelto del enfrentamiento, algunas decenas de hombres se lanzan en pos de su destino y en contra de una docena de militares medianamente pertrechados, y es el sobrino quien tiene que cargar con la muerte de un tío que mira con asombro la venida de la Parca.

Con una habilidad que el escritor intensificará en sus novelas, el narrador entremezcla la historia principal con la de éstos a los que se les anuncia su partida de este lado de dios, y nos permite vislumbrar, en este caso, a los peones acasillados de la última etapa porfirista, el diluvio revolucionario, la guerra del Cordero de Dios en contra de los nuevos caudillos, y deslumbrarnos con uno de sus ángeles exterminadores, el llamado "Chivo Encantado", sanguinario, asesino nato, que sabe clavar el estilete en el corazón de sus víctimas atadas "de pies y manos", hasta llegar al momento en el que el tío mira incrédulo su última morada en esta tierra. Historia y anécdota encajan en el instante preciso de la narración. Nos muestra a un narrador enormemente capaz para describirnos las intimidades de la muerte. Una destreza que de mucho le servirá para hacernos el retrato perenne y más intenso que se ha construido acerca de la "noche de Tlatelolco", en su novela *Los símbolos transparentes*. "Mezcal", un cuento en donde la muerte ilumina un pedazo del México rural en la mirada de alguien que "se va". Al final del relato, el ya capitán (ascenso resultado de aquel enfrentamiento, del que recibirá las cachas de su pistola), apurará de un solo trago una última botella del licor y sin despedirse se retira, no sin hacernos intuir, sin que el cuento lo haga explícito, que se trata de la escena favorita de sus pesadillas y borracheras.

La herética canónica

La cuentística del escritor ha divagado, en volúmenes posteriores, en ámbitos en donde la literatura "seria" difícilmente se asomaría: "piqueras" en las que aún se expende el pulque como se hacía en el siglo XIX; vecindades ruinosas, en donde abundan las "cuchufletas"; el lenguaje feroz y una visceralidad desbordada, con fileteros en mano, de finales atroces; escenas paroxísticas de rufianes del volante; transmisiones televisivas, en "blanco y negro", de legendarias y gloriosas peleas de los hijos de Tepito, contadas a modo para el "público nacional". Historias, muchas de ellas, salvajemente delirantes, en las que corre la sangre con abundancia y que, secretamente, casi como explicación patafísica, se encuentran presididas por la voluntad de una divinidad prehispánica: la sangre, como alimento inexcusable del dios Huitzilopochtli.

Una satírica, por otra parte, que tiene otras vertientes, como la de un cuidador de caballos llegado a México muy joven, de origen italiano, quien es capaz de llegar en el medio mexicano a ser un potentado. Este relato, "El hombre que fue al cine dos veces", refiere la historia satirizada del archimillonario B. Pagliai (famoso en los años cincuenta y sesenta del siglo anterior), quien dispusiera su luenga fortuna, amasada conforme a los preceptos revolucionarios (alianzas con políticos corruptos y como prestanombre de capitales extranjeros), al servicio de la conquista de una mediana actriz inglesa, ya en decadencia y casi olvidada, M. Oberon. Modificados levemente los nombres originales, la estructura surge brillante para acomodar la ironía de un *déjà vu*. El aún joven Pagliai, en la escapatoria a una potencial relación amorosa a la que rehúye pues no se siente todavía preparado, se refugia solitario en un cine anónimo (lo que en sí ya resulta simbólico de sus sustituciones oníricas), un tipo de recinto desconocido, al que entraba por vez primera, y mira anonadado una película en la que la estrella principal es la actriz inglesa. Se enamora. Soltero, o casado por conveniencia, pasa su vida anhelando aquella inalcanzable belleza, hasta que, muerta su esposa, tramita, con la generosidad de su abundante chequera, una relación con la leyenda, a quien, "conquistada", la somete a innumerables operaciones estéticas en clínicas suizas que le hacen recuperar la belleza extraviada, cercana a la que representara en aquellas imágenes que contemplara en su casi adolescencia. Es su "paraíso perdido",

merecida recompensa a una vida dedicada al “trabajo”, hasta que la actriz lo convence de financiar su retorno a la “pantalla grande”. Su segunda experiencia en una sala cinematográfica es cuando asiste al estreno del film, precedida por el rumor de cuchicheos en la sala que no logra descifrar. Hasta que advierte su sentido al contemplar, estoico, en el pundonor de las escenas amorosas lo que todo mundo, menos él, ya sabe: la infidelidad de su amada con el actor principal de la cinta y la sensación inexpressable de que los millones no compran el paraíso para siempre.

Y si la “mecánica nacional” o las aspiraciones “internacionales” de la burguesía local son algunos de los blancos de la sátira martreana, no queda al margen de su mordacidad los señoríos literarios. Una joya es “Opus excelsum”,* relato en el que dibuja los entretelones de la vida literaria de la “ciudad de los palacios”, sobre todo. Sátira que, esta vez, se encamina a examinar el sueño mayor, según alguna crítica, de innumerables autores: la concepción de una obra que se apegue al más estricto rigor exigido por el canon literario: la obra maestra: “Cuantos más libros leemos, más claro resulta que la verdadera tarea del escritor es elaborar una obra maestra” (*Obra selecta*, p. 21), expresión de Cyril Connolly, de la que uno se preguntaría si se trata, en verdad, de una aspiración artística o responde, más bien, a las obsesiones de lo que podría denominarse la crítica canónica: aquélla encargada de sancionar, tal vez más que quiénes son, quiénes están. Mientras que el crítico sueña encontrarse con la obra maestra para incorporarla a su álbum taxonómico –cuyos propósitos parecieran ser, sobre todo, excluyentes–, el verdadero artista persigue, quizás, finalidades artísticas. La escisión radica en que para el artista, la obra es el fin; mientras que para la crítica canónica, el texto literario es el medio para conseguir el anhelo de la crítica, el reconocimiento sumario de la historia social del arte, de la que el crítico es el custodio, la “obra maestra”, que se resuelve en la ortodoxia de un conjunto de normas ideológico-estéticas. En nuestros días, una versión torturada de “la muerte del autor” que privilegiaría no tanto al lector, como Barthes tenía previsto, sino al intermediario entre él y el autor: ¡muera el autor, viva el crítico!

Si en el arte, por el contrario, más que un apego a normas canónicas, observamos una doble tarea de rebelión y revelación

* Relato incluido en la sección final del volumen (nota del editor).

(de desobediencia frente a los poderes terrenales y de conseguir mediante el ejercicio artístico, transparentar el mundo), vemos en la obra martreana su cumplimiento a través de su sátira literaria, entre otros componentes de una estética sumamente singular. Si en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges, encontrábamos un dejo irónico acerca de la ilusoria concepción de "la obra mayor de los hombres", en "Opus excelsum" se repite el artificio, pero aplicado a la construcción de una novela; una que ningún escritor podría por sí mismo acometer, pero sí, como en el borgeano relato, con el apoyo de un grupo de iniciados. Uno congregado en la LEAB (Liga de Escritores y Artistas Borrachos), en este caso, de memorable y real existencia, a diferencia de los tlönistas, y de mayor relieve que la oficiosa LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), pues aquéllos sí que eran borrachos, mientras que los segundos eran dudosamente revolucionarios.

El texto martreano acomete, primero, la tarea de concebir un antihéroe literario. Literario porque, como muchos de los personajes del escritor argentino, el "Balleno", el personaje de Martré, se desenvuelve en el ámbito de la literatura. Pero no se trata, en este caso, de crear una ficción que sustituya con creces —y ventajas— la insulsa realidad, no. Sino una mezcla entre el personaje central de *Bartleby, el escribiente* (1853), concebido por Melville, y El Carajo, el "héroe" concebido por José Revueltas en *El apando* (1969). Ya el escritor duranguense había consignado en diversos documentos que ese "apando" (cárcel dentro de la cárcel) y el legendario reclusorio de Lecumberri, son símbolos; símbolos de lo que es México y su sociedad, en la que cada uno de sus habitantes está preso. En ambas instancias (la cárcel, la sociedad), la droga fluye y es también simbólica, pues enajena como otras mercancías. La droga fluye en la cárcel, como los cocteles celebratorios de famas póstumas lo hacen en la República de las Letras, ésa es la droga en el mundo literario del "Balleno". Y como el personaje de Melville, su rebelión fundamental, donde predomina la enajenación del trabajo por el trabajo mismo, consistirá en preferir hacer nada.

En el esquema del relato, el propio Martré —miembro de esa sociedad poco secreta— se habría encargado de convencer al "Balleno" —un escritor, al final de cuentas, cuyo mayor mérito literario hasta entonces había sido no escribir y en eso consistía su "obra maestra"— de escribir una novela acerca de su vida (aquí

el escritor humaniza a su personaje al delatar su única debilidad, el ego). La idea era que lo hiciera con el decidido apoyo de la asociación filantrópica. Los capítulos se habrían sucedido, alimentados con la intervención y el refinamiento acendrado de cada uno de los integrantes de la LEAB, a partir de la idea base: El “Balleno” había sido en sus orígenes como estudiante de primaria, víctima de dos jóvenes aspirantes a porros, quienes lo vejarian y habrían obligado a repetir sucesivamente de grado escolar. De modo kafkiano, el personaje se revela a sus amos mediante la fórmula de emplear sobre sí mismo, con mayor refinamiento, las técnicas empleadas por aquéllos. El arte de repetir cursos, de hacer del ocio una costumbre, el de ser un perdedor sin complejos de culpa, hasta derivar su vida en lo que él era un modelo puro: un auténtico “vividor”, orgulloso de nunca haberse ocupado de trabajo alguno, más allá de asistir a firmas y presentaciones de libros de efímera fama. El caso es que, concluida la novela, el folio fue dejado por el propio “Balleno”, sin autor aparente, en el escritorio del director de la casa editora Siglo XXI, cuyos cocteles eran los más celebrados. Profundamente impresionado por la novela, como en *La cenicienta*, el director-príncipe de la editorial, se dedicaría a una profusa indagatoria para hallar con el autor del prodigio, sin que los más conspicuos autores levantaran la mano. El “Balleno”, con el temor de ser ubicado finalmente como el autor anónimo de la novela, se ve frente a dos posibilidades límite: o se acepta como el reconocido autor de una obra maestra y con ello deberá someterse a las arduas tareas editoriales, o le es fiel a su incólume y holgazana fama. Sin amedrentarse, personaje ni autor, ante la idea de semejante pérdida para la historia literaria, se decide por lo que en verdad se reconoce y deja la enajenación literaria para otros con menos principios. Un oquis al canon, o mejor, a la crítica “canonizadora”, a sus cocteles y celebraciones de las obras maestras de cada día y de cada reseña.

Ventanas al más acá

De su narrativa breve es, quizás, “La noche de la séptima llama” (1975), cuento del mismo nombre que el libro en donde es incluido, el relato que mejor quintaescencia las virtudes narrativas del escritor hidalguense. El cuento está impregnado de una tensión y una intensidad de principio a fin deslumbrantes, que no ceden en

ningún momento; al modo de esos relatos imperecederos de la literatura universal que nos muestran en plenitud en qué consiste hacer de la condición humana una obra literaria. Como *El capote* (1842) de Gogol, *El escarabajo de oro* (1843) de Poe, *La muerte y la brújula* (1951) de Borges o ese delirio de pantanos que se extienden en el infinito que se llama *Los tres jinetes del Apocalipsis* (1937) de Chesterton. Relatos que después de leídos nos dejan sin aliento, estupefactos en su gramática virtuosa, en su matemática verbal que disloca por un instante las atribuciones que le hemos dado a la literatura misma.

Ubicada su trama en un rincón del infierno mexicano —que lo mismo pudiera ser el invierno ruso o las calles de un suburbio parisino—, en las cercanías de Poza Rica, en el sureste del país, en las ciénagas de una explotación petrolera, en donde la abundante riqueza extraída de las entrañas de la tierra es capaz de generar no sólo sueños extravagantes, sino colonias surgidas casi de manera espontánea, lupanares improvisados, en medio de lodazales, con sus meretrices itinerantes. De hombres embotados por el alcohol, la lucha por el poder y la borrasca de las bajas pasiones que, a veces, son iluminadas por la “doble llama” del amor. En el relato, los diversos dramas se catapultan hacia la lucha por una mujer, Arcelia, en la que los protagonistas juegan, como en la lucha libre, con todo tipo de armas. Uno de ellos, Fernández, es uno de los más torvos personajes de la literatura mexicana: perfecto en sus maquinaciones siniestras, capaz en su ciego deseo por Arcelia de causar la muerte masiva por inhalación de gas de una población entera —en el relato queda implícito que él, la principal autoridad judicial de la región, es el probable e intocado responsable—, con la finalidad de poseer a esa mujer, así sea muerta. Lo que no sabe él, ni el otro protagonista, Acevedo, un brillante ingeniero petrolero, es que Arcelia también juega su propia partida. Concentrado en este enigma, el relato surge en medio del envenenamiento del aire y de las almas de los pobladores, de la vertiginosa carrera de los protagonistas por llegar antes que el rival a donde el cuerpo de Arcelia yace —conoceremos las circunstancias precisas de su muerte sólo hasta el final—, en lo alto de una loma, donde los personajes encuentran la culminación de sus diversos destinos.

Por su parte y en otro plano, las novelas de Martré son de la más diversa factura. Lo mismo las encontramos de gran aliento

que obras que no parecen tener más pretensión que la de ser ejercicios lúdicos. Entre las segundas, encontramos novelas cortas como *El retorno de Marilyn Monroe*, enmarcada en la ciencia-ficción. Para el caso, recuerdo que Carl Sagan especulaba acerca de la vida inteligente más allá de nuestro planeta; sobre la existencia de una confederación planetaria a la que tendríamos acceso siempre y cuando fuéramos capaces de pasar la prueba de distanciarnos de nuestra potencial autodestrucción masiva. No sé si apoyado en esta idea —en la que se difuminan notablemente las fronteras entre magia, ciencia y literatura—, Martré narra las circunstancias de un posible cataclismo universal atómico. Advertidos fuera de nuestro planeta acerca de nuestra inminente autodestrucción, es enviada a la Tierra una agente cuyos atributos tecnológicos le permitirían desactivar el desenlace fatal. El agente, un mecanismo inteligente, toma la apariencia de Marilyn Monroe y el lugar donde desembarca es la Ciudad de México, centro de sus operaciones. Su propósito, frustrado, es llegar hasta una central eléctrica, desde la que habría de evitar el cataclismo, pero quienes debieran ser sus aliados natos, los humanos, consiguen frustrar sus propósitos.

El ejercicio le permite al escritor diseccionar no sólo la naturaleza humana, vista desde una perspectiva “extraterrestre”, distante y no humana, pues. Tal vez cercano a lo que Tolstoi hiciera a través de un caballo o Max Aub a partir de la percepción de un cuervo sobre un campo de exterminio nazi, o en el campo cinematográfico, Robert Bresson con su magnífica cinta *Al azar* *Baltasar* (1966), en función de la azarosa vida de un burro. La crueldad, la estupidez, la infamia humanas, permean en los relatos referidos y en la película aludida; lo que Martré agrega es la obsesión sexual en las relaciones humanas que la extraterrestre, bajo su disfraz, observaría en el comportamiento humano, y no tanto lo relacionado con su fetichización, sino que nos propone una sociedad en la que todas sus relaciones, además de someterlas a relaciones de cambio, las sexualiza. El escenario mexicano es el favorito del escritor: la sociedad civil sometida por el espectáculo de una burguesía anodina, de una clase política voraz y unos líderes sindicales profunda y profusamente corrompidos, de los que no consigue liberarse y que terminan por llevarla a su extinción.

Una tremendamente divertida novela corta de Martré es *El cadáver errante* (1993). Su héroe, esta vez, es un aspirante a detective, cuya orfandad de valedores se ve compensada por una

inefable aura mágica que lo protege. Instruido en criminalística por correspondencia, en una extraña escuela de Catemaco (pueblo célebre por sus brujos, lo que tendrá sus consecuencias en el desarrollo de la *nouvelle*), desde donde provendría esa aura que lo protege, a pesar de contar con un talento innato para meterse en problemas. Quizás como lo anuncia la Wikipedia, “la primera narconovela mexicana”.

Aunque su derrotero es muy distinto, el *leit motiv* inicial del relato es semejante al que empleara Carlos Fuentes en su *Gringo viejo* (1985), el extravío del escritor Ambrose Bierce en el norte de México en la época revolucionaria. En el caso de Martré no se trata del escritor norteamericano, sino de un profesor de aquellas latitudes cuyo rastro se pierde en las cercanías del muy bronco Culiacán, Sinaloa, de la novela –y de la realidad–. Los sucesos llevan a la esposa del profesor a contratar a un bufete jurídico para lograr la ubicación, vivo o muerto, del “gringo viejo”. Se trata de un jugoso negocio, pero por razones que serían casi incomprendibles en otras partes del planeta –por lo pronto, en los Estados Unidos–, pero que en México son cotidianas, el dueño del bufete no tiene la menor intención de resolver el caso, por lo que decide dejarle el asunto a un investigador novel, del que lo único que espera es que acompañe al profesor en su desaparición. Y sí, el detective, quien tomará el sobrenombre de Pedro Infante, tiene toda la apariencia de ser un pelmazo. Pero el escritor se reserva varias cartas con las que su personaje juega y con las que consigue no sólo una vertiginosa novela, con la marca del autor, sino que nos da un retrato encomiable acerca de las razones y sinrazones que mueven al narcotráfico en México.

Algo muy destacable en esta obra, como casi en todo el conjunto de la narrativa de Martré, es la viva recreación de escenarios distintos que, sin confundirse, se conjugan y entrecruzan, para formar un mapa complejo y coherente de una zona de la realidad nacional. Algo similar pasa con sus personajes, el escritor nos los hace muy creíbles. En este caso, el retrato de un aspirante a detective privado, con todas las de perder, pero al que el narrador es capaz de cumplirle sus fantasías, de la mejor manera posible que lo puede hacer un relato con un engranaje bien embonado. Una novela inmersa en un escenario tremebundo, más enconado que el del mismo *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, de rufianes con pulso de maraquero y fascinantes rorras, de abogados

y policías prestos a ser corrompidos (no podía ser de otra manera), de matones a sueldo, de plantíos al cuidado del ejército nacional y agentes de la embajada norteamericana. De pretensiones meramente lúdicas, tal vez, pero que, de cualquier manera, consigue hacernos un retrato del conflictivo norte del país como hay pocos.

Y si a alguien, cuando recién salía a la circulación la novela, le pudo parecer exagerada la sucesión multiplicada de muertes que ocurren en la obra (en especial, en el Culiacán de los campos de cultivo de la venerada amapola), por arte y magia de las pesquisas derivadas de asuntos concernientes con el narcotráfico, basta asomarse a cualquier diario actual, para constatar que la ficción martreana se apoya en el más puro realismo, de ahí su verosimilitud.

Entre las obras del primer tipo aludido, de gran aliento, comento dos. La primera es con la que se inaugura el escritor como novelista, *Safari en la Zona Rosa* (1970); la segunda es *Los símbolos transparentes* (1978). A las cualidades observadas en la obra consignada hasta ahora: el ánimo carnavalesco propio de lo popular; la vertiginosa sucesión de la historia contada; la feliz compaginación y correspondencia de microhistorias dentro del relato principal; hábil manejo del tiempo; desenfadados caífañes vestidos de héroes, se agregan en *Safari en la Zona Rosa*, dos elementos de suma significación. El primero es que, tal vez, por vez primera en la literatura mexicana, el tema de los homosexuales y de las lesbianas —casi siempre abordado de manera truculenta o lateral—, en la novela se siente “natural”. El protagonista, un provinciano (jalisciense, para mayor precisión), cuyos imaginarios están poblados con los más diversos atavismos de una educación religiosa, con sus tabúes de rigor y su machismo orgulloso, se desplaza paulatinamente, bajo el contacto cotidiano de un grupo social de costumbres relajadas, sobre todo en lo sexual, a un coqueteo, de suave a intenso, con preferencias eróticas lejanas a las que en un principio detenta. Sin aspavientos morales, Carlos, el protagonista, se hace —¿se convierte, se reconoce?— homosexual y de ahí transita, sin complejos de culpa, nuevamente a una gozosa heterosexualidad. No tiene problemas con ello, y es ese ambiente liberal, podríamos llamarlo, lo que singulariza a la novela en el ámbito de la literatura mexicana.

Quizás más relevante aún que el mostrarnos una sociedad desentendida de prejuicios sexuales, es la profusa, vigorosa, recreación de un grupo significativo de la sociedad mexicana de

los años sesenta, una clase media en ascenso, con paradigmas muy distintos –incluso, opuestos– a los de sus padres, vista desde adentro, como ya se ha apuntado que suele ser la pauta del escritor. En esto no hay novedad. Obras como *De perfil* (1966) de José Agustín, *La princesa del Palacio de Hierro* (1975) de Gustavo Sáinz o *Figura de paja* (1964) de Juan García Ponce ya hacían el retrato de una sociedad que podía experimentar consigo misma, poner en entredicho su mitología y proponerse una modernidad auténtica. Sobre todo en la novela de García Ponce esto se consigue, no sólo con audacia, sino con un instrumental literario bien dispuesto, aunque el ambivalente lesbianismo de sus personajes femeninos se sigue viviendo con una gran culpa, lo que no ocurrirá, claro, en otras novelas posteriores del escritor emeritense.

Lo cierto es que en la novela de Martré se sigue una pauta experimental que aparece dentro de la literatura mexicana de entonces: el desentendimiento, en algún grado, de temas grandilocuentes que habían poblado el imaginario colectivo después de la Revolución mexicana. En “El gato” (1972) de García Ponce, primero un cuento y luego una novela, por ejemplo, asistimos al cuestionamiento de la mera condición humana en el terreno del erotismo, a su representación animal, del deseo puro en cuanto no quiere ser otra cosa. La condición humana vista como cuerpo de deseo, desprendido de la racional que lo cerca e inhibe; aunque, por lo general, el retrato que García Ponce consigue, esté más cercano a una idea, a un ideal, incluso. Un tema urbano, en todo caso, como los de *Safari en la Zona Rosa*. De donde parten las raíces intelectuales y emotivas de lo que fue el preludio del 68 mexicano.

Y es que, como suele repetirse en estudios de corte sociológico y antropológico, los jóvenes de los años sesenta comparten poco con las generaciones previas. Al menos, las que habitan los centros urbanos. La Revolución la hizo un país rural, y es en el vértigo de los años cuarenta y cincuenta, los del denominado desarrollo estabilizador, los que convierten a la Ciudad de México en una macrourbe policroma. Con *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes se inaugura la novela urbana, sabemos, y de ahí se ha generado una diversidad narrativa que parte de esa circunstancia y que no ha parado hasta ahora. Pero del escenario de la novela de Fuentes al de *Safari en la Zona Rosa*, más que un cambio, se produce una acentuación. La diversidad social es la misma, pero en el ambiente no se percibe esa sensación de algo a punto de estallar que tiene la obra de Fuentes. En la de éste pare-

cen irreconciliables y encontradas las clases sociales, un meche-ro a punto de ser encendido: "en México, no hay tragedia, todo es afrenta", sintetiza su emblemático personaje Ixca Cienfuegos. En los años sesenta de la novela de Martré, en los previos al 68, en cambio, se percibe un ambiente de libertad como quizás nunca antes existió en México.

¿Cómo era esto posible, si es que así era? La burguesía seguía siendo sólidamente conservadora: el aparato gubernamental y casi toda la clase política, se mantenía con su rapacidad añeja; el proletariado, sometido por la misma feroz clase dirigente, aliada del sistema político. Las huelgas de los maestros y ferrocarrileros disidentes estaban lejos de ser resueltas; las protestas campesinas no habían menguado. Lo distinto era que se contaba ya con un largo periodo de crecimiento económico que había generado una nueva clase media, antes inexistente, con ansias de mayores libertades y democracia real, amén de un mayor cosmopolitismo; aparecen revistas diletantes como *S.NO.B.*, cercanas a la *Nouvelle Roman*; la literatura de la onda es influida notoriamente por la generación *beat*; suplementos culturales como *Diorama de la Cultura* realmente le tomaban el pulso cultural al mundo e influían en el mismo quehacer cultural; el rock nativo se gesta como fenómeno de masas, pero distanciado notoriamente del bolero y de la canción popular mexicana; florecía el muy experimental teatro universitario ("las mentiras no son verdades, pero aparte de eso, lo son todo" J.J. Gurrola). Además y fundamentalmente, había irrumpido el factor Revolución cubana. En esas circunstancias, para el mismo sistema entrampado parecía que era mejor soltar un poco los amarres que permitieran justificar un sistema económico atroz y la continuidad de un sistema político esclerótico. En la Ciudad de México y, sobre todo, en Washington se preguntaban de qué lado estaría esa clase media. Y si le daban mayores libertades, ¿qué pasaría. Quizás desalentara las posturas procubanas y se opusiera a las banderas socialistas. Pero, ¿y si fracasaba la intenciona libertaria y esas clases medias, a pesar de todo, se inclinaban hacia la izquierda? Siempre quedaría la represión como salida.

La Zona Rosa se vuelve ese espacio simbólico de tolerancia donde cualquier cosa es posible. Más que una zona física es una invención imaginaria, un espacio experimental que el escritor supo desentrañar, como si, por momentos, la escritura se ofreciera como un ejercicio de desciframiento, de develación, en este caso, de ese centro del laberinto que era esa zona de equilibrios socia-

les. Una detente. Ni roja ni blanca, rosa. La zona intermedia, en lo político, en lo social, en lo sexual. Mejor que la *Twilight zone*, después de todo, en que, como le confesara Robert Ressler a Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto*, se ha convertido gran parte del país ahora. Un espacio en la capital del país que, para acentuar lo dicho, en la actualidad parece región devastada, pero que entonces era un lugar donde podían converger sujetos provenientes de cualquier parte, nacionales o fuereños, con ópticas distintas en lo social o en lo político; de creencias divergentes, hasta sacerdotes que ahí colgaban la sotana y departían con los mismos vicios del resto de la pluralidad de pareceres que ahí se encontraban. Hasta el cierre del lugar, del Safari de la novela —finales de los sesenta— y la clausura simbólica de esa zona intermedia, de esa zona rosa, tan distante del “entre azul y buenas noches”, de la cultura tradicional del país.

El safari al que alude el nombre de la novela hace referencia a la caza en la que cualquiera puede ser el depredado o el depredador; una ambivalencia en lo sexual, que es donde enfatiza la novela su campo de interés; campo de caza donde se pueden intercambiar los roles. Nada es fijo ni para siempre. En México no hay tragedia ni afrenta, cuando se convierte en color de rosa. De modo que el nombre de la novela no sólo refiere un sitio específico, un bar en una zona de la capital del país, sino a que lo femenino, zona típicamente pasiva de nuestra realidad cultural, puede mutarse en la parte activa, la cazadora, y viceversa sucede con lo masculino, que puede ansiar ser la presa. La zona rosa es la piel incendiada en donde los opuestos se rozan.

El relato se circunscribe al accionar de Carlos, el protagonista, pero el resto de los personajes no deja de ser no sólo significativos, sino expresión y paradigmas de la época. Por ejemplo, Memo. Un maricón sin tapujos, amante de Carlos, que se envalentona en su homosexualidad cuanto más se le agrede. Resultado de la educación severa producida por un padre militar, orgulloso de su machismo, que quería refrendar su exitosa carrera dentro de la milicia, en la que consigue el grado de general, con un hijo que siguiera sus pasos; pero no. El hijo resulta lilo, rosa. Con Carlos había mantenido una relación ambigua de atracción indecisa hasta que en el cumpleaños de Memo, Carlos advierte la foto de la hermana de aquél, una preciosa joven a la que sueña pretender. Aparece en la celebración ejecutando admirablemente una danza. Al final, se quita la peluca y los postizos, es Memo. Aunque

Carlos accede a las pretensiones de éste, dado su alejamiento de Becky, hasta esos momentos su gran amor, lo hace debido a su necesidad económica.

El padre de Memo, cuya conducta servirá de fondo explicativo de la de Memo, había forjado su éxito militar en campañas en donde había despojado a ejidos enteros y comunidades alejadas de los centros urbanos de sus recursos forestales, un talamonte que utiliza la fuerza de trabajo de los soldados del ejército, y la impunidad de su cargo, para hacerse un hombre respetable, según los códigos en boga. Este tipo de señalamientos satíricos, sin fingimientos y sin ambigüedad alguna, no en abstracto o editado para el *Life*, son los que suelen ser vistos de mal modo en la literatura del escritor, como si ello implicara no el desnudamiento de un militar, sino del ejército mismo. Situación que se acentuará, para el escritor, con *Los símbolos transparentes*.

En busca del más acá, del cuerpo, del sentido de la vida en la vida misma, la novela experimenta como ninguna otra del ámbito mexicano, quizás, en la experiencia del ácido. Una novela elesediana o psicodélica. Una novela de "viajes", pero no en busca del hilo negro de lo astral, como podría ser la obra general de un Carlos Castaneda, o de metafísica ondera a lo *Pasto verde* de Parménides García Saldaña ("los Beatles le hablan a las mujeres; los Stones hablan de las mujeres"), no. El pasto verde y el LSD son ingredientes de un coctel de época legítimos, sin el cual no sería comprensible el momento. Y en verdad, entonces, leemos y comprendemos; se nos hace visible un entorno que el humo de la metralleta de aquellos años oscureció.

El tiempo de la tormenta

Los símbolos transparentes (1978), es como el centro de una galaxia. Pero no porque se trate de la mejor novela sobre los sucesos del 68, que lo es, como bien anuncia Roberto López Moreno en el prólogo de la única edición de la novela de Martré por el Conaculta. Y no, pues no se trata de compararla con, por ejemplo, la plana *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba o con la testimonial y muy estimable crónica-reportaje, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska. Menos con obras que están ahora tan distantes (por sus obvios y poco encomiables propósitos) como *La plaza* (1971) de Luis Spota o con obras como

las del, ahora, ilegible (por decir lo menos) Roberto Blanco Mohe-
no, de tan vehemente presencia en aquel entonces en el principal
noticiario televisivo de la noche. No. Lo es porque es una de las
cuatro o cinco grandes novelas, y otras tantas obras ensayísticas y
poéticas, que nos descubren el sentido de la cultura en México.

De golpe, el autor aglutina en la novela todo lo aprendido has-
ta entonces en sus obras previas que, como ensayos precedentes
a una gran realización, se vierten en la satisfactoria conducción
de un dilatado acervo de conocimientos de los instrumentos
verbales y conceptuales con los que opera. Como una sinfonía, la
novela se desarrolla en cuatro movimientos, o capítulos, para ser
más exactos, que se compaginan, contrastan y complementan en
un todo orgánico. En el primero, la escena en la que se desarrolla
el relato, se ubica en el momento posterior a la realización de
un prolijo banquete al que llegaría el Presidente de la República
y nunca lo hace; tres personajes, entre sí desconocidos hasta en-
tonces y que habían formado parte de la servidumbre de la gran
comilona, charlan entre los desperdicios del festín acerca de lo
que los había llevado ahí. El propósito secreto e idéntico de eli-
minar al mismísimo responsable de la matanza del 2 de octubre
de 1968, identificado como el "Chango". Se trata de los padres (dos
hombres y una mujer) de tres jóvenes sacrificados aquella tarde
de octubre: dos de ellos asesinados y el tercero baldado de un ojo
en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Los tres conspira-
dores, entre montañas de desperdicios de una diversidad asom-
brosa de bebidas y platillos, algunos intactos y de los cuales
consumen hasta el hartazgo, reflexionan acerca de su destino
particular, lo que hace las veces de un retrato social en el que
miran, desde distintas perspectivas, la ignominia que se cierne,
casi siempre, sobre los desposeídos, como ellos, de los cuales la
novela tampoco hace un retrato benigno; antes bien, son pocos,
se advierte en el retrato propuesto, los oprimidos que no contribu-
yen de una manera decidida, a veces abyecta, a su propia desgra-
cia. La última escena del capítulo es una mezcla consecuente de
erotismo escatológico en un lodo primordial, que resume tres vidas
que veían en sus hijos sacrificados la única promesa de una posi-
ble redención humana.

El segundo capítulo está escrito —a decir del propio autor—
al modo de *El satiricón* (siglo I d. C.) de Petronio; en especifi-
co, del llamado "Festín de Trimalción" (pues no hay un símil de
la novela de Martré con las desventuras amorosas del narrador

Encolpio), en el que los asombros culinarios se suceden en un convite en el que el propio Trimalción se agasaja a sí mismo. El ejercicio satírico de Petronio es elevado aun más, si esto es posible, en la novela en su alarde sibarita, al ser el símil del exuberante (en sus gustos) Trimalción, un celebrado (hacia el año de 1969) aspirante o “tapado” a la presidencia de la República, un prominente secretario de Estado, que, para el caso, tiene el muy descriptivo sobrenombre de la “Marrana” (es asombrosa la cantidad de altos funcionarios, de apariencia poco frugal y de hábitos idénticos, que suelen encabezar secretarías de Estado). El banquete de la Marrana, con su invitado ausente, un Chango, como indiqué, que nunca llega. Un festín al que no habrían faltado la educada garganta de Pedro Vargas, los arrebatos del divo de multitudes televisivas, Raphael, el violín de Olga Breeskin (rebuscada analogía del propio instrumento) o el chiflado por la concurrencia rollo rockero de José Agustín.

Los comensales son los grandes glotones de la nación, los funcionarios de primer nivel del país, de una avidez inextinguible, y su corte. En consonancia con la sobreabundancia alimenticia, el banquete resulta adecuado para describir los excesos en los que los invitados son maestros: el cochupo entre los periodistas venales; el aceite de las mordidas y transas de los funcionarios; los trinquetes a comerciantes o artesanos; los negocios multiplicados a la sombra de los privilegios burocráticos. En suma, los privilegios y deberes de la acción de los gobiernos revolucionarios. Los primeros, los privilegios, hacer bajo el amparo de las secretarías de Estado, cualquier clase de negocios para provecho personal de sus dirigentes; los deberes, impedir cualquier acción, por más justa que sea, que impida el usufructo de los privilegios de la clase gubernamental ahí reunida. Una toma del pulso, sin concesiones y sin abstracciones timoratas (los símbolos se hacen transparentes) de la vida nacional.

El tercer capítulo se sitúa en los días de la tormenta del 68 mexicano. La plaza de Tlatelolco se convierte en el recinto donde son resueltas de manera brutal las contradicciones del México posrevolucionario. Los personajes son los jóvenes universitarios que, con un valor asombroso, demandaban cambios de fondo en la vida política y social del país. Frente a ellos se cernía la ignominia real de los hombres de poder que se expresó a través del empleo de una política represiva, representada por el uso del ejército y la policía en contra de lo mejor de la sociedad civil. El espíritu de la Na-

ción, tal vez, frente a un sistema político envilecido, que es capaz de asesinar a lo mejor de su sociedad, con tal de mantener el ilegítimo y voraz usufructo de sus privilegios. La plaza se convierte en la caja de resonancia en la que confluyen esos dos grandes actores, en donde el servicio que nos hace la novela es mostrarnos una verdad impecable en su concepción, en su rigor escénico y estético, que articula el sentido pleno, con el ahora de México y su pasado, de la terrible masacre del 68; hacerla comprensible, transparente.

Somos testigos de las manifestaciones en toda la ciudad de los estudiantes; del bazucazo, por parte del ejército, en la puerta del histórico edificio de la Preparatoria Número 1, con sus decenas de muertos y heridos; de la furiosa toma de conciencia de miles de estudiantes; de los actos de propaganda que procuran contrastar las difamaciones propagadas en la inmensa mayoría de los medios de comunicación; de las pintas en bardas y camiones; de la confabulación de cientos de porros, a los que se les ha dado licencia para matar estudiantes, dedicados al vandalismo atribuido, invariablemente, por los *mass media* a aquéllos; de los encuentros desiguales entre estudiantes desarmados, policías, porros y militares; de la toma de Ciudad Universitaria por el ejército, en donde se espera encontrar un prolijo armamento y sólo se halla una caja de envases vacíos de coca-cola (potenciales bombas molotov, se entiende); del asalto brutal a la Vocacional 7 por asesinos del Servicio Secreto, no menos maligno que las SS nazis; de jóvenes héroes —niños héroes— que no se saben tales y cuya ética es su propio actuar, y que consiste en hacer congruencia entre el hacer y su pensamiento. Del ingenio popular que recrea canciones y estribillos populares y los actualiza para asestarles un golpe retórico, al menos, a políticos y esbirros gubernamentales, sobre todo; frente al ingenio ausente, de aquellas plumas que, como la del “Maestro Novo”, son parodiadas con enorme agudeza en la obra, y que habrían sido tan útiles para iluminar aquellos momentos tan cruciales.

El cuarto capítulo-movimiento es de distensión. Han pasado cinco años (es 1973) desde que en el julio de 1968 comenzaron los convulsos acontecimientos. El protagonista es casi un Eneas, un personaje menor de la gran conflagración que habría escapado apenas de la masacre en la plaza de los sacrificios, la noche del dos de octubre. Su nombre es Saúl, un personaje que ha adoptado a la ciudad de San Miguel, en el centro del país, como su lugar de residencia, y al lenguaje de la onda como su lengua. A ambos

espacios ha huido y arribado en su propia debacle personal. Su vida se ha degradado hasta las formas elementales de las solas exigencias corporales. Hijo de un personaje que estuvo al lado del gobierno en los días de la tormenta, decide someterse a las reglas de éste, a cambio de poder asumir la vida indolente de un junior. Su olvidada memoria es abruptamente despertada por el encuentro sorpresivo de dos de los compañeros que habían formado la brigada estudiantil "Lucio Blanco", en la que habría participado. Víctor, que como él se había distanciado de su padre durante los días del 68 por su cercanía con los hilos del poder que habían decidido la masacre, pero que, a diferencia suya, no había transigido durante esos años, y el Pifas, el baldado de la novela el dos de octubre inolvidable, hijo de obreros, que en los años subsiguientes sólo había podido sobrevivir a su debacle anímica en empleos anónimos. Saúl es esa generación del 68 que pocos años después tomó el poder en México, acotada por su propia degradación consentida y su desentendimiento de las causas que llevaron a la insurgencia estudiantil de finales de los sesenta. El capítulo, en el marasmo de su protagonista, nos permite vislumbrar los orígenes del desentendimiento del Estado mexicano de la educación pública, a la que terminaron por considerar un peligro potencial, y las causas de los movimientos guerrilleros posteriores y el explosivo incremento del narcotráfico en México, en el que están involucrados tantos jóvenes que no tienen ninguna otra expectativa.

La novela nos presenta los orígenes, el desarrollo y las consecuencias del movimiento estudiantil del 68, inmerso en un recambio cultural de la sociedad toda, que es contragolpeado, en una brutal contrarreforma, tanto en su concepción cultural, como en sus tesis políticas por los grupos más reaccionarios del país. Y lo hace como ningún documento sociológico lo podría lograr. Simplemente, observamos que de ese golpe la Nación aún no se repone. Se entiende, entonces, la importancia que tiene para algunos grupos de poder y el porqué estén tan preocupados de que una novela como ésta no encuentre una debida difusión. Concebida como el informe de un corresponsal de guerra, desde adentro del conflicto, otra vez, la novela enlaza con destreza infalible los múltiples hilos que se desprenden de las historias particulares de varias generaciones y confluyen en lo que fue para cada quien ese gran ritual en la plaza de los sacrificios. El México que quería ser, por fin, "contemporáneo de todos los hombres", y aquellos quienes de modo desesperado, y en función de sus grandes privi-

legios materiales, buscaron y consiguieron posponer indefinidamente esa transformación, esa actualización definitiva de México. El sueño y la pesadilla del país.

Una novela que, como he señalado, es de esas pocas capaces de registrar en nuestra conciencia el devenir histórico de la cultura en México. Pero como toda obra literaria verdadera, trasciende aun este tipo de deliberaciones y puede ser leída por cualquiera, en cualquier tiempo y lugar, como una soberbia obra literaria. De ahí que sea insuficiente clasificarla como la mejor epopeya de un ciclo literario, por más que lo sea.

¿Por qué una obra literaria como *Los símbolos transparentes*, como otras del mismo autor, encuentra tanta dificultad para su difusión? Aunque sería, tal vez, repetitivo mostrar las objeciones concretas que ha tenido el autor para la divulgación de su obra, conviene señalar uno que otro ejemplo. La novela había ganado en 1974 el segundo lugar en un concurso de novela convocado por la editorial Novaro. Tenía el derecho a ser publicada, de acuerdo a la convocatoria del concurso, pero esto no sucedió porque el editor mismo, Luis Guillermo Piazza, se negó a hacerlo (ya habría conspirado para relegarla del primer sitio), aduciendo que se “denigraba al ejército mexicano y al Presidente mismo”.³ Vaya. Cuando finalmente se logra publicar la novela en 1978, el periodista José Luis Mejía casi repite el argumento: “la novela era una afrenta para el glorioso ejército mexicano que jamás disparó un tiro en Tlatelolco”.⁴ Una negación tajante de los hechos, del editor y del columnista. Lo falso, en realidad, era el enfoque. Lo denigrado no era el ejército, sino su empleo como instrumento de disuasión política en contra de disidentes políticos. Emplear

³ De acuerdo a Julio A. Quijano, “el director editorial de Novaro, Luis Guillermo Piazza, explicó al presidente del jurado Andrés Henestrosa, que ‘era políticamente incorrecto otorgar el primer lugar a una novela donde se denigraba al ejército y al sistema político mexicano, incluyendo al señor presidente’”. Una intimidación inaceptable, pero que rindió sus frutos hasta el día de hoy. Es el mismo Piazza quien en 1975 le habría enviado a Julio Cortázar un ejemplar de la historia *Fantomas. La amenaza elegante*, “La inteligencia en llamas” (tal vez, con el propósito de hacerle saber al escritor argentino que en México se empleaba su imagen sin su autorización), cuyo argumento, como he indicado antes, era de Gonzalo Martre, y que a Cortázar le resultó tan interesante que decidió escribir y publicar en escasos meses su *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Encontrado en: <http://www.contralinea.com.mx/c8/html/contrass/contrass02nov02.html>

⁴ Loc. Cit.

al ejército en contra de civiles desarmados era lo imperdonable, lo afrentoso, pero la omisión consciente del hecho por parte de un prominente editor, producía una solidaridad inesperada de éste con los mismos represores. ¿Qué ganaba? No intentaré elucidar alguna respuesta. Otro tanto puede decirse del periodista. Lo asombroso es que este esquema, con el tiempo, se hace prototípico, pues se repite entre muy diversos funcionarios encargados de los despachos relacionados con la cultura en el país, entre editores, oficiales y privados, y aun entre críticos literarios prominentes; sobre todo, aquellos que, por angas o por mangas, son los encargados proto-oficiales de sancionar la genealogía de la literatura y cultura nacionales. En la República de las Letras también se dan las dictaduras.

Yo, en tanto, pergeño, si no en las bibliotecas de las dos Américas, si en las librerías de las dos aceras de la calle Donceles, y en otras de ilustres libreros de la capital de México, en busca de otras obras del escritor (creo que la tarea es digna de Fantomas). Me he hecho de algunas y espero conseguir otras más.

De buena fuente sé que el escritor es persistente, hueso duro de roer, y prepara nuevas historias. En una, un grupo de caifanes, de ya dilatada existencia, se prepara a gastar el último de sus cartuchos en una final aventura amorosa. En otra, de ciencia-ficción, el autor enlaza los estertores de la Segunda Guerra Mundial, con un conflicto bélico actual, de carácter nuclear. Alguna más, quizás, que será memorable para más de uno. Realmente espero me sea dado leerlas. No sé si la cercanía del examen de su obra me la hace tan intensa —como el viaje que produjera la inhalación de una sustancia que nunca he probado—, pero me da la impresión de que, a pesar de estar su obra tan poco difundida y apenas insinuada su valoración, es el narrador vivo más relevante de la literatura mexicana. Entiendo, ahora estoy seguro, que en el futuro y para otros lectores, también lo será.

Fuentes y bibliografía

- Aguirre y Fierro, Guillermo. *El brindis del bohemio*. En: Gabriel Zaid. (1972) *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI, pp. 491-495.
- Barthes, Roland. (1968) *La muerte del autor*. Encontrado en: <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Bodard, Mag (Productora) Robert Bresson (Director). (1966) *Al azar Baltasar* [Película]. Suecia/ Francia: Argos Films.
- Borges, Jorge Luis. (1974) *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- Bradbury, Ray. (2008) *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Connolly, Cyril. *Obra selecta*. Encontrado en: <http://www.scribd.com/doc/3409517/Cyril-Connolly>
- Cortázar, Julio. (1975) *Fantomas contra los vampiros multinationales. Una utopía realizable*. México: Excélsior.
- Eco, Umberto. (1999) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Fuentes, Carlos. (2008) *La región más transparente*. México: Alfaguara/ Real Academia de la Lengua/ Asociación de Academias de la Lengua Española.
- , (1985) *Gringo viejo*. México: Seix Barral.
- García Ponce, Juan. (1996) *Figura de paja*, en *Novelas breves*. México: Alfaguara.
- , (1974) *El gato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Saldaña, Parménides. (1968) *Pasto verde*. México: Diógenes.
- González Rodríguez, Sergio. (2005) *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- José Agustín. (1966) *De perfil*. México: Joaquín Mortiz.
- Martré Gonzalo. (1973) *Safari en la Zona Rosa*. México: Edamex.
- , (1973) *Jet Set*. México: Edamex.
- , (1975) *La noche de la séptima llama*. México: Edamex.
- , (1978) *Los símbolos transparentes*. México: V Siglos.
- , (2007) *Los líquidos rubies*. México: Molino de Letras/ UACH.
- , (2008) *Hazañas del mexicano en situaciones extremas*. México: Cofradía de Coyotes.
- , (2009) *Antología personal. Cuentos y relatos satíricos*. México: Municipio de Ecatepec de Morelos.

- Melville, Herman. (1999) *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*. Madrid: Valdemar.
- Pérez Gavilán, José Fernando y Mauricio Walerstein (Productores). Juan Ibáñez (Director). (1966) *Los caifanes* [Película]. México: Estudios América y Cinematográfica Marte.
- Petronio Árbitro, Cayo. (1988) *El satiricón*. Madrid: Gredos
- Portilla, Jorge. (1962) *Fenomenología del relajo*. México: Era.
- Quijano A. Julio. "Crónica de una novela", en *Contralínea*. Encontrado en: <http://www.contralinea.com.mx/c8/html/contrass/contrass02nov02.html>
- Revueltas, José. (1969) *El apando*. México: Era.
- Sáinz, Gustavo. (1974) *La princesa del Palacio de Hierro*. México: Joaquín Mortiz.
- Ortiz, Angélica (Productora) Carlos Velo (Director). (1967) *Cinco de chocolate y uno de fresa* [Película]. México: AM Libra.

Irma López Tiol*

Más de la mitad del siglo xx en Latinoamérica se vivió un intrincado camino para construir formas de pensar y actuar en asociaciones colectivas de oposición al orden social establecido por el capitalismo. Inspirados en la nueva experiencia del socialismo en Rusia, la historia de los pioneros del comunismo en el continente americano, mantuvo una apropiación en diversos aspectos del ejercicio de la política e ideas rectoras con una dosis de credibilidad hacia la URSS casi religiosa. Al mismo tiempo, el racionalismo ortodoxo y de larga tradición fundamenta la división del trabajo haciendo desdeñable la conjugación en un solo individuo de actividades políticas con las artísticas y científicas. La tendencia ha sido la delimitación de teoría y práctica en campos de estudio cada vez más especializados como modelo de ser profesional. El peso del conjunto de reglas y prejuicios a que dio origen la delimitación de campos del saber y hacer, también se reprodujo al interior de las organizaciones de izquierda en detrimento de la capacidad inventiva, innovadora, creativa, fuerza capaz de poner en tensión un corpus doctrinario político-filosófico (*diamat* o manual del marxismo estaliniano), al igual que su expresión estética en el *realismo socialista*.

El escaso margen para ejercer una *democracia cognoscitiva* (José Revueltas, 1914-1976)¹, orilló no sólo a poner en duda la autenticidad representativa del proletariado en el Partido Comunista Mexicano (1), rasgo aplicable a la mayoría de los partidos de izquierda en Latinoamérica; también el *diamat* permitió ignorar o descalificar el valor teórico de propuestas como la del heterodoxo J. C. Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928), y en no pocos casos recurrir a la expulsión

* Promotora cultural. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Sobre el concepto *democracia cognoscitiva* en José Revueltas, ver *México 68: Juventud y Revolución*. Ediciones Era, México, 1979.

de sus militantes que osaban externar sus críticas, facilitando con ello la represión en su contra como fue el caso de Siqueiros y J. Revueltas, ejemplos entre muchos otros de la izquierda de filiación comunista y/o socialista por no entrar en la historia de las persecuciones de anarquistas².

En esa urdimbre de preceptos y las consecuencias erróneas a que dieron lugar, luego de sobrevivir a dos guerras mundiales, por fin el valor de la reflexión crítica y teórica es escuchada en Europa y los países del bloque socialista, la cual despejó el camino generando significativas polémicas conocidas también en Latinoamérica (Althusser, Karel Kosik, Lukács, Sartre, Benjamin, Marcuse, etc.). La Revolución de Cuba y la irrupción de los jóvenes en el escenario político de diversos países durante 1968, traen un caudal de "herejías" y la presencia de su joven héroe hoy ya legendario *Ernesto Che Guevara*, representaron una oleada de aire libertario en América para reemprender aquel derrotero de Octubre de 1917.

La presencia del Che como portavoz excepcional de América Latina y El Caribe ante el mundo, cuya actitud desafiante, crítica e incómoda para el canon soviético, el chino y el del imperialismo capitalista, lo colocó como objetivo a exterminar. Su vertiginosa trayectoria política marchó a la par de su tesón por conocer diversas latitudes hasta plantearse un proyecto fuera de la ortodoxia política: organizar una revolución continental. El conjunto de sus conferencias, discursos y cartas, son documentos políticos en los que destaca su propuesta ética de crear al *Hombre Nuevo* y la necesaria desaparición de la ley del valor, entre otras propuestas³.

Sin soslayar los aportes de Guevara a través de los documentos políticos que nos legó, interesa para el presente trabajo llamar la atención sobre sus diarios porque son una forma de escritura en la que se permite ser él en primera persona sin exigirse una redacción pública propia de su investidura como Embajador, Ministro de Industria o Presidente del Banco de Cuba. No me refiero al in-

² Mario Ortiz Rivera. *El Fracaso de la Revolución Democrática de Liberación Nacional*. Edición de autor, México, 2000. Ver capítulo II: "La captura de David", así como capítulo I: "La crisis social en el primer lustro de los años sesenta", donde el autor admite lo objetivo del cuestionamiento de José Revueltas y el motivo de su expulsión del PCM.

³ Un exhaustivo estudio sobre la trayectoria política y escritos del Che en Roberto Massari. *Che Guevara. Pensamiento y política de la utopía*. Tafalla Editorial, Italia, 1987. Traducción al español de J. María Pérez Bustero, abril 2004.

dividualismo alejado del compromiso político, sino al registro y reflexión en la que el error, la cotidianidad, las contradicciones, la derrota, el lenguaje utilizado, la incorporación de un glosario como herramienta de comprensión de idiomas en sus *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*, por ejemplo, conforman una variante de escritura en vías de valorarse con criterios reivindicativos. Escritor incansable de diarios, sus cualidades narrativas dieron origen al premio *Testimonio* en Casa de las Américas en 1970, género literario aún no admitido cabalmente como tal en polémica entre los campos de estudio especializado de la antropología, el periodismo y la literatura⁴.

Más que cierto alcance heterodoxo con respecto a la doctrina soviética o china, o en lo que atañe al ejercicio de la política en el Che, refiero esa variante de escritura porque representa quizá un ejemplo de distanciamiento con los estándares de expresión avalados por las instituciones de izquierda, llámese partido, buró político, comité central, comandancia general, según sea el caso. Es decir, la oleada de vitalidad libertaria con miras al socialismo en Latinoamérica a la que ya aludí, tal vez no logró erradicar de su dogmatismo el menosprecio hacia quienes han buscado de manera consciente formas de expresión distintas al documento político (manifiesto, plan, programa político, estatutos, etc.), para modos de ser críticos que incluyan valoraciones (éticas, estéticas, políticas, científicas), que en su momento no han sido consideradas de valor para la organización y el proyecto revolucionario. Ahí está José Revueltas con una producción literaria en la cual logró abordar personajes sociales del proletariado mexicano para desmitificarlo, recrea sus contradicciones e incorpora su lado oscuro, sin dejar por ello de desarrollar una narrativa para disentir como comunista del tipo de novela que exalta un país ya entrado en la modernidad⁵. Sin conceder un ápice de complacencia al mercado editorial de su época, la obra literaria de Revueltas es tan sólo un ejemplo del destino que raya casi en el olvido de escritos literarios que no se sujetan a las normas ideológicas y de mercado.

⁴ Ver ensayo de Ezequiel Maldonado. "Tres novelas ejemplares de la narrativa testimonial de Latinoamérica", en la revista *Tema y Variaciones de Literatura* no. 26. UAM Azcapotzalco, México, 2006.

⁵ Un estudio exhaustivo del perfil literario de Revueltas, ver de V. Torres Medina, *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*. UNAM, México, 1986.

De no ser pérdida evitada gracias al Premio Casa de las Américas en lo que atañe al testimonio como forma literaria, la difusión de esta clase de narraciones tampoco encuentra cabida en los criterios del conocimiento universal, excluido en consecuencia de archivos históricos documentales y de las universidades. Recuérdese además que la década de los años 70 del siglo xx, es cima del *boom latinoamericano* con toda su pléyade de novelas, cuentos y poesía, con menor interés quedan entonces los textos que no se ciñen a estos criterios.

El rasgo heterodoxo resulta así no el acto de rebeldía que reivindica el individualismo y su refugio o escape a través de otras formas de expresión para dar rienda suelta a sus emociones y desdichas. Militantes como José Revueltas, Jacobo Silva Nogales (ex preso político del ERPI y notable pintor), Mario Payeras, a través de la novela, el guión cinematográfico, la pintura no de caballete sino de *lavabo en prisión*, el testimonio de guerrilla, respectivamente, respondieron a través de esas formas a la necesidad libertaria del nuevo sujeto, probando con su obra la necesidad de alimentar nuestro conocimiento y experiencia de la realidad y sus historias, con medios o recursos distintos al corpus político traducido en manuales o documentos políticos para la formación de cuadros. Su obra no es heterodoxa porque decidiera establecer rupturas solitarias con el movimiento social y sus luchas, más bien es considerada así porque no se apegan al canon artístico propio de las instituciones culturales de Estado, ni su amplio conocimiento expresado en su obra permite el reduccionismo limitante a la religiosidad política, discusión de asamblea o la preparación de marchas. Así de fuerte ha sido el adoctrinamiento de izquierda y su apego a la división del trabajo capitalista con su inherente valor de cambio. Nunca fue sencillo ser marxista entre los *ismos* de izquierda, doble muro por derribar: la *interfaz*, al menos para Latinoamérica⁶.

⁶ Sobre la presencia de la *religiosidad política* en las organizaciones políticas de izquierda, así como la respuesta a la cuestión ¿Es sencillo ser marxista en filosofía?, ver de José Luis Medrano, "Descalabros políticos, inconsistencias teóricas", en *Deconstruir y rearmar a la nación*, Editorial Itaca, México, 1997. Alberto Hjar, ¿Es fácil ser marxista en filosofía?, texto en www.tacoso.com

Mario Payeras: un heterodoxo en flor

La reflexión introductoria anterior es marco general para abordar el testimonio del guatemalteco Mario Payeras (Chimaltenango, 1940-México, 1995), quien en su intensa y larga trayectoria para hacerse combatiente del núcleo "Edgar Ibarra", matriz fundadora del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), ascendido a comandante del mismo, posteriormente dirigente de *Octubre Revolucionario*, en paralelo a sus compromisos políticos también escribió artículos, poemas, cuentos. Organiza y dirige en 1994-95 la revista guatemalteca de cultura y política *Jaguar-Venado*, participa en el Coloquio "El Socialismo en el Umbral del Siglo XXI", coordinado por Arturo Anguiano, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidades Azcapotzalco y Xochimilco) en 1990⁷. Gracias al esfuerzo encomiable de Yolanda Colom, su compañera de vida y lucha, se han logrado editar actualmente algunos de los textos del *comandante Benedicto*.

Los días de la selva, testimonio de los primeros siete años de experiencia guerrillera (1972-1979), en la selva y montañas del noroeste de Guatemala, fue escrito en ese contexto y circulado clandestinamente entre las filas del EGP antes de ser enviado a Cuba. Es a través de los contactos internacionales de la misma organización insurgente y por iniciativa del dirigente Ricardo Ramírez, quien envía a su joven hijo (hoy notable fotógrafo profesional), a entregar el escrito a Gabriel García Márquez para su valoración y desde luego inscribirlo al concurso Premio Casa de las Américas, distinción otorgada al testimonio del guatemalteco en 1980.

A diferencia del "Gabo" quien lamentó que el autor fuera guerrillero porque se notaba que era un gran escritor, Manuel Galich vio en Payeras al poseedor de:

un asombroso don de síntesis y de estructuración del relato. La selva se oye, se sienten sus olores, los cambiantes matices de ese universo iluminan la narración. Y en medio de esa escena imponente, destellan

⁷ Las memorias del coloquio se publicaron por la UAM en 1991 con el mismo nombre del diálogo. Payeras participó con un ensayo titulado *Asedio a la utopía*.

el humor, la ironía, la sonrisa de sí mismo. Se evoca inevitablemente al Che de los "Pasajes de la guerra revolucionaria".

Es decir, lejos de apelar a una narración impregnada de conceptos y preceptos del corpus marxista-leninista, Payeras supo cuál es el valor de evitar grandes disertaciones cuando se trata de conmover a la diversidad cultural actuante en el EGP. Su capacidad de síntesis es fruto del apremio con el que tuvo que escribir también otro tipo de documentos, como aquél comunicado para orientar hacia la organización de las comunidades indias para que la voz de éstas fuese escuchada en la capital del país centroamericano por vez primera en cientos de años: "Eran ideas comprimidas en unas cuantas hojas que, sin embargo, tuvieron la virtud de desatar el inmenso potencial dormido en las entrañas de la masa popular" (*Los días de la selva*, p. 160).

Su testimonio tiene también como otro de sus rasgos heterodoxos, romper con el tono solemne innecesario aún cuando la circunstancia lo amerite. A través del humor la ironía y el desenfado nos muestra a los combatientes con sus carencias y virtudes, desmitifica la imagen del guerrillero reflexivo, calculador, parco y certero en todo momento:

Si alguien en aquellos momentos nos hubiese hablado de tomar el poder y construir la sociedad socialista, muy probablemente le habríamos mencionado a la autora de sus días (...) Esa noche acampamos molidos, a diez minutos de la playa, después de prolongada batalla para encender fuego con leña húmeda (*Los días de la selva*, p. 23).

Para quien se consideraba a sí mismo como un *elefante viejo al que cierto día inundaron el pecho canarios*, su relato nos deja ver su gran comprensión y ternura para con sus compañeros, en especial con los jóvenes reclutas quienes: "A mitad de algún grave discurso, durante la reunión de noche, sonaban de pronto risitas irreverentes o inoportunos vientos de cola. Fue necesario entonces entrar a analizar las contradicciones de la alegría" (*Ibid.* p. 116).

* Manuel Galich. *Los días de la selva*. Revista Casa de las Américas, no. 127, julio-agosto de 1981. La Habana, Cuba.

* Mario Payeras. *Los días de la selva*. Piedra Santa, Guatemala 2002.

La referencia a la alegría y la felicidad como estados emocionales de los combatientes, consignado por Payeras conforme a los altibajos de las etapas en la experiencia insurgente de siete años de manera tal que el registro del episodio feliz –y su paulatina omisión–, se torna indicador de la intensidad con que se aproximaban las primeras acciones armadas.

No obstante, cabe destacar el hecho de que Mario Payeras presta atención a la expresión colectiva o individual de sentimientos y emociones “reprobables” en la imagen apologética del insurgente (como el llanto del combatiente), en un texto del que se esperarían algunas lecciones doctrinarias de política o ética revolucionaria; al tomarse esa “libertad” su testimonio reintegra el rostro humano y festivo del núcleo “Edgar Ibarra” cuando da cuenta, por ejemplo, de caminatas en la selva mientras a coro cantan, no *La Internacional*, sino una canción popular mexicana de Espinoza Guevara (Jalisco, 1890-1974), *Atotonilco, tu cielo, tiene belleza temprana, como una rosa de grana, prendida en tu quietud...* (*Ibid.* p. 63). Deja constancia del tedio generado ante la previsible “lección” disciplinaria cuando se recurre constantemente a la misma letanía: “‘Hoy’, comenzaba Sebastián, con inequívoca voz de reprimenda, ‘se produjo un incidente al repartir el desayuno que...’ Ya se sabía lo que venía a continuación. Era la referencia de siempre” (*Ibid.* p. 24).

Fallas y frustraciones son descritas mostrando lo vulnerable del grupo de *náufragos arrojados por la selva*, pero además el autor desarrolla un vocabulario diferente a la jerga política predominante en aquella época, en su lugar destacan los paralelismos entre la experiencia organizativa y la vida de la flora y fauna –así como la observación de las constelaciones–, sin perder el alcance del significado político a transmitir, como el título de uno los capítulos del testimonio: *La ofensiva de los júsiles en flor*, o la caracterización del grupo inicial, *Alejandro era naranjo generoso, Minche, cacto de fruto difícil (...), Los quince caminábamos y sólo el tiempo haría dar a cada quien sus frutos* (*Ibid.* p. 29), *Un poco como aquella danta era entonces el tiempo para nosotros* (*Ibid.* p. 93). El desciframiento de los mecanismos del tiempo y la memoria que tanto obsesionaron al autor del relato, lo encuentra en la manifestación natural de los ciclos de vida en la selva y más tarde en la montaña, por ejemplo con: *la primavera efímera del tamborillo* para ubicarse en el mes de febrero, para marzo con: *el tábano y sus plagas de garrapatas*, etc. El tiempo que transcurre es deducido

por la vida de la flora o comparado con el comportamiento de ciertos animales, de esa manera el relato recupera e incorpora esa temporalidad: "Nosotros mismos no nos dimos cuenta en qué momento se produjo el cambio y a qué hora se cumplieron los grandes plazos de las estaciones. Cuando llegó la hora de marcharnos y repetir en otras latitudes un ciclo parecido" (*Ibid.* p. 75).

Con la debida proporción guardada, tampoco dejó de registrar carencias graves en circunstancias de posible acción armada: *en esta oportunidad se nos hizo evidente, por primera vez, el pensamiento improvisador del compañero con mayor experiencia militar entre nosotros, en cuyas manos había quedado la responsabilidad de la operación —y sus consecuencias—, nos retirábamos dejando en el lugar un muestrario completo de los calibres que utilizábamos y el cadáver del espía enemigo* (*Ibid.* pp. 163-165). Una enriquecedora crítica y autocrítica se trasluce en *Los días de la selva*, rasgo notable que sin duda, también establece ruptura con los preceptos incuestionables de entonces; sin ahondar en argumentaciones teóricas, el vívido relato de Payeras anota la desilusión que les embargó ante las primeras deserciones:

Comprendimos que si ellos no tenían idea de lo que significaba aquel combate, a nosotros también nos faltaba mucho entonces para entender la guerra en su complejidad. Para que la miel sea posible, es necesario seleccionar el polen concienzudamente y construir con paciencia los laberintos de cera donde aquél reposará en espera de que llegue el gran tiempo de los saltos de calidad (*Ibid.* p. 128).

Así, ante la imagen prototípica del combatiente que domina el arte de la guerra plenamente formado e infalible, el testimonio nos lo muestra cual infante al dar sus primeros pasos y cómo deviene con *Los días terrenales* (J. Revueltas), luego traducidos en años de selva y montaña, en *durazno que al perder su flor, comienza a dar su primer fruto* (*Ibid.* p. 118). Ni es hombre unidimensional con su conciencia feliz (H. Marcuse), ni mítico héroe de las mil caras (J. Campbell).

El autor del testimonio tiene claro cómo el imaginario colectivo actúa construyendo leyendas e imágenes no siempre acertadas de lo que significa ser insurgente: "la imaginación popular magnificaba todo lo referente a la guerrilla, quienes concurrían a los mercados o se topaban con nosotros en los caminos nunca sospecharon

que aquellos hombres de carne y hueso, con la carga a mecaval, fueran los personajes reales de las leyendas que circulaban" (*Ibid.* p. 106). No obstante, la dimensión cultural que hace posible la imaginación y el sueño, como una de las vetas alentadoras en la construcción de mundos posibles, no es censurada por el racionalismo ortodoxo, ni infravalorada en el testimonio de quien fue becario de filosofía en la Universidad Karl Marx (Leipzig, RDA): "Allá, leguas arriba, adivinábamos las pobladas comarcas indígenas, donde en un futuro imaginable habrían de organizarse ejércitos guerrilleros. Estaba permitido soñar" (*Ibid.* p. 41).

La experiencia que condujo al aprendizaje de las cualidades bióticas de la selva y el universo indio de los Cuchumatanes, trastocaron los paradigmas filosóficos clásicos en el pensamiento de Payeras. Encontró en la biodiversidad, en los idiomas, la historia oral y las culturas de los mayas vivos, la materia prima de su escritura luego recreada en poemas y cuentos¹⁰, como formas de expresión en las que sintetizó su reinvento del mundo dejando aflorar esa dimensión estética y ecológica cuyos contornos ya se encuentran en *Los días de la selva*, rasgo heterodoxo que denota la agudeza y condición literaria del autor del testimonio.

Canción de dos universos: selva y comunidades indias

Tanto para el Che de los *Pasajes del Congo* (y en su posterior proyecto de Ñacahuazú), como para Mario Payeras en *Los días de la selva*, la experiencia política-organizativa traducida en sendos diarios y testimonio, los conduce a apreciar los matices culturales de las comunidades étnicas lo cual deviene necesidad de instruirse en las lenguas nativas, el argentino no tuvo la paciencia ni el tiempo necesario para conocer las africanas, aunque sí estudiaba quechua en Bolivia. Oriundo de Guatemala, Payeras atesoraba el recuerdo del idioma de su *aya cakchiquel*¹¹ y su interés por conocer el mam, quiché, achí, ixil, etc., las *palabras más antiguas*

¹⁰ Sobre los cuentos de Mario Payeras reunidos en *El Mundo como flor y como invento*.

¹¹ Entrevista de Claudio Albertani. "Mario Payeras: Literatura y Revolución" (p. 126), en *Fragmento sobre poesía, las ballenas y la música*. Artemis Edinter, Guatemala, 2000.

de Guatemala, fue una de sus tareas constantes y logró aprender quiché.

Más de media centena de términos populares de los grupos étnicos para identificar vegetación, animales, con su respectiva acepción entre las comunidades mayas, forman parte del vocabulario de *Los días de la selva* en su mayoría organizados al final a modo de glosario. Éste es también un mérito congruente con el pensamiento del *heterodoxo* que *contrariaba certidumbres fuertemente atrincheradas, un disidente del esquema clasista, cerrado y reduccionista* que –en esa época–, *consideraba el mundo étnico como un epifenómeno*¹². La expresión popular no escrita, la memoria viva a través de la tradición oral de estas comunidades, Payeras las introduce en diversos pasajes de su testimonio como aquel donde se evocan canciones y la “tonada” de los primeros viajeros del ferrocarril para ofrecer:

Chancaca, pepita, pupusas con queso/ mojarrras bien fritas, baratas de a peso.../ Cómpreme señor, el rico mazapán/ mojarrras bien fritas de Amatitlán (*Los días de la selva*, p. 136).

La importancia de la transmisión oral de la historia en las comunidades indias, su singular timbre o musicalidad de esas voces-idioma escuchadas por Payeras durante los años que estuvo en las alturas de los Cuchumatanes (además de su cabal conocimiento y admiración por la obra de Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón), hicieron posible sus primeros poemas escritos en la Zona Reina, al tiempo que ya estaba escribiendo sus notas para el testimonio. Grabados en voz de su autor en una pequeña grabadora durante una tempestad en el macizo montañoso que los designa, el registro poético fue realizado en ese espacio y circunstancia climática porque –me parece– necesitaba dejar constancia del valor estético y fuerza de los sonidos nocturnos, el trueno y la tempestad, los cuales “se escuchan” en sus poemas¹³. A partir de ahí se

¹² Sobre la cuestión étnico-nacional en Mario Payeras y la innovación de su propuesta ver sus ensayos: *Los pueblos indígenas y la revolución guatemalteca. Ensayos étnicos 1982-1992*, Magna Terra editores/ Luna y Sol, Guatemala 1997. Del excelente prólogo escrito para ésta compilación por Héctor Díaz-Polanco, cit. p.7

¹³ La información sobre cómo se realizó la grabación, la obtuve gracias a las conversaciones (inéditas), sostenidas por la autora del presente ensayo con

derivan los conceptos que inundan parte del conjunto de sus textos: trueno, granizo, relámpago, incandescencia, etc.

Pleno sentido tiene entonces la apreciación de Manuel Galich, el relato de Payeras nos revela los sonidos y olores de la selva, pero también destellan las voces del universo indio con sus palabras e historias. ¿cómo aprisionar en la memoria esas voces y sonidos? ¿cómo trasladarlas a la escritura? La conciencia ecológica desarrollada por el guatemalteco en esos siete años que narra el testimonio, está puntualizada en otros de sus ensayos y notas sueltas; conciencia ecológica que también lo distingue del canon de la época¹⁴, empero, la correlación e intensidad de “la voz” de los dos universos presentes en su obra premiada —desde el punto de vista de quien suscribe el presente trabajo—, las potencializa en su poesía y sus cuentos.

El deterioro ecológico de la selva, cifrado por Payeras —como efecto y responsabilidad del proyecto modernizador capitalista, iniciado por la acción bélica de la conquista española—, como uno de los retos para cualquier proyecto de cambio social, es un planteamiento del todo innovador para los proyectos político-revolucionarios de aquél entonces. Son numerosos los textos posteriores a *Los días de la selva*, en los que el guatemalteco aborda dicha cuestión haciéndola extensiva a todo el globo terráqueo; el planteamiento crítico inicial lo postula más tarde como eje integrador y totalizador de nuestra visión del futuro, un nuevo *axis mundi* nos legó el heterodoxo en flor.

Idioma en flor de los juglares: otro tipo de épica

Palabras finales

Como ya lo puntualizamos, *Los días de la selva* es una obra literaria heterodoxa por diversos rasgos; sin embargo, lo que aventuro soñar por último es que su testimonio también representa en

Yolanda Colom. La cinta magnetofónica que contiene los poemas de la Zona Reina es un tesoro (patrimonio no tangible), por rescatar.

¹⁴ Ver de Mario Payeras, *Latitud de la flor y el granizo*. Editorial Piedra Santa. Guatemala, 1997. También *Fragmento sobre poesía, las ballenas...* y los tres primeros números de la revista de cultura y política *Jaguar Venado*, 1994.

el conjunto de sus otros escritos ya publicados, un primer fruto por estudiar desde el punto de vista de su innovación posible en el campo de las gestas o épica latinoamericana. Pienso que, por una parte, Payeras mantuvo un gran aprecio por las historias de raigambre popular-india transmitidas en forma oral –quizá como la actividad de aquellos primeros juglares de la España de los siglos XII y XIII, *mester de juglaría*, valorada por él en su ensayo *La poética del canario* (1987)¹⁵, porque su misión fue conservar los sucesos y conocimiento popular, el juglar fue un depositario y difusor de la cultura pagana–, por otra parte, al dar un lugar importante a esas historias en su testimonio, es una forma de mostrar el carácter heroico de las comunidades indias, de ese conjunto de hombres y mujeres que no tenían lugar en el canon oficial de la Historia de Guatemala.

Desde esa perspectiva, *Los días de la selva* contiene o puede derivar en una nueva noción de héroe: un acto no espectacular, muchas veces anónimo, olvidado, ignorado, que en el contexto de guerra puede contener las contradicciones y anhelos de todo un pueblo, como el personaje de *Mirelles* del relato-novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas¹⁶, o como escribiría Jacobo Silva Nogales al referirse a los por qué de sus óleos estando él como preso político, su pintura *aún cuando pasen los años, de ella sabrán quienes aún no han nacido. Su voz y mensaje están más lejos que el grito más fuerte, donde no importa el lenguaje que se hable, porque el dolor, la soledad, la alegría, la nostalgia y el gusto por la vida todos lo entienden, aún aquéllos para quienes no fueron pintados*¹⁷.

Julio César Pliego, historiador guatemalteco quien compartió estancia de estudios y amistad en Alemania con Mario Payeras, escribió un revelador ensayo después del deceso de éste sobre la influencia que su personalidad tuvo entre sus connacionales becarios en ese período (1964-1967), entre otros rasgos importan-

¹⁵ “Poética del canario”, en *Fragmento sobre poesía, las ballenas y la música*. Artemis Edinter, Guatemala. 2000.

¹⁶ Javier Cercas. *Soldados de Salamina*, en <http://www.scribd.com>

¹⁷ (15) *¿Por qué pintar?*, texto de Jacobo Silva Nogales, ex comandante del ERPI, preso político durante 10 años. Una de las más importantes exposiciones de su obra (estando aún el autor preso), se llevó a cabo en la Sala de Arte Público Siqueiros del INBA, (2006). La muestra plástica fue posible gracias a la iniciativa de Alberto Híjar, curador, crítico de arte, ex guerrillero de las FLN.

tes para su biografía. De los proyectos literarios que Pliego recuerda de Payeras, *se encontraba* —nos relató alguna vez— *el escribir una nueva salida de Don Quijote, en pleno siglo xx, pero que tendría por escenario a la ciudad de Nueva York*¹⁸.

En este sentido, *Los días de la selva* nos muestra, como hemos visto a través de este ensayo, ese fragmento del mundo para traspasar fronteras y hermetismos, olvidos y exclusiones, el texto abrió un camino o varios para que a través del relato se recuperara la voz de otras gestas por reconocer. La escritura de Mario Payeras revela algunas de esas historias, en su testimonio se escucha la diversidad de voces, *el ceniztonle cuyo canto en una hora equivale para un hombre a leer todos los libros*.

¹⁸ (16) J. Pinto Soria, "Recordando a Mario Payeras", en *Dos revolucionarios en la historia de Guatemala: El Che Guevara y Mario Payeras*. Folleto editado por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Serie: Documentos para la historia. Guatemala, 1997, cita p. 43.

Bibliografía directa

De Mario Payeras:

- Los días de la selva*. Piedra Santa, Guatemala, 2002.
- Poemas de la Zona Reina (1972-1974)*. Artemis Edinter, Guatemala, 2000.
- Latitud de la flor y el granizo*. Piedra Santa, Guatemala, 1997.
- El mundo como flor y como invento*. Magna Terra Editores, Guatemala, 2004.
- Fragmento sobre poesía, las ballenas y la música*. Artemis Edinter, Guatemala, 2000.
- El trueno en la ciudad*. Editorial Praxis, México, 1996.
- Los pueblos indígenas y la revolución guatemalteca. Ensayos étnicos 1982-1992*. Magna Terra editores/ Luna y Sol, Guatemala, 1997.
- Esta frágil latitud. Escritos ecológicos*. Centro Cultural España, Guatemala, 2006.
- Jaguar-Venado. Revista guatemalteca de cultura y política*. México, números 1 al 4, 1994.
- Asedio a la utopía. Ensayos políticos, 1989-1994*. Luna y Sol, Guatemala, 1996.

Bibliografía indirecta

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Castellanos Cambranes, Julio y Julio César Pinto Soria. *Dos revolucionarios en la historia de Guatemala: El Che Guevara y Mario Payeras*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Serie: Documentos para la historia, Guatemala, septiembre de 1997.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. En <http://www.scribd.com/doc./Cercas.Javier>.
- Che Guevara, Ernesto. *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1999.

- . *El diario del Che en Bolivia*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1985.
- Díaz-Polanco, Héctor. “Etnicidad y autonomía en el pensamiento de Mario Payeras”, prólogo, y entrevistas-diálogo entre Payeras y Díaz-Polanco, en *Los pueblos indígenas y la revolución guatemalteca*.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, Barcelona 1980.
- Galich, Manuel. *Los días de la selva*. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, no. 127, julio-agosto, 1981.
- Hijar Serrano, Alberto. *¿Es fácil ser marxista en filosofía?* (2004). En www.tacoso.com
- Marcuse, Herbert. *El Hombre Unidimensional*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1992.
- Medrano, José Luis. “Descalabros políticos, inconsistencias teóricas”, en *Deconstruir y rearmar la nación*. Editorial Ítaca, México, 1997.
- Massari, Roberto. *Che Guevara. Pensamiento y política de la utopía*. Tafalla Editorial, Italia, 1987. Traducción al español por J. María Pérez Bustero, 2004.
- Ortiz Rivera, Mario. *El Fracaso de la Revolución Democrática de Liberación Nacional*. Edición de autor. México, 2000.
- Revueltas, José. “México 68: Juventud y Revolución”, en *Obras Completas*, tomo 15. Ediciones Era. México, 1979.
- Silva Nogales, Jacobo. *¿Por qué pintar?* Texto escrito en prisión (“La Palma”, Almoloya de Juárez, Estado de México), 2006. Publicado en el catálogo de la exposición de pinturas de Silva Nogales y D. Alfaro Siqueiros, titulada *Arte y Prisión: efectos secundarios*. SAPS/INBA/ CONACULTA, México, 2006.

YOLANDA COLOM: LA REVOLUCIÓN Y LA VIDA DESDE LA OTRA MIRADA

Concepción Álvarez Casas*

La historia de las mujeres es, en cierto modo, la del acceso a la palabra. Pero la audición directa de su voz depende del acceso de las mujeres a los medios de expresión: el gesto, la palabra, la escritura.
Duby y Perrot

Eran muy pocos los que provenientes de las ciudades, se incorporaban y persistían en la montaña. Pero había múltiples tareas y actividades que eran necesarias (...) de ahí que estuviera determinada a pasar las pruebas que fueran necesarias como militante y como mujer.
Yolanda Colom

En el campo de los estudios de género, particularmente en el espacio de la literatura, la noción de heterodoxia es recurrente. Remite de modo directo a la escritura de las mujeres. Tal noción vinculada a la otredad, constituyen temas de atención para el análisis de la producción de las escritoras. Simone de Beauvoir¹ señala que la mujer ha sido convertida en el Otro, desde que el sujeto busca afirmarse, el Otro que lo limita y lo niega le es necesario; pues no se alcanza sino a través de esa realidad, que no es él. Es decir, no hay presencia del otro sino cuando el otro está presente ante sí mismo, por eso, la verdadera alteridad es la conciencia separada de la propia e idéntica a sí misma. La noción de la mujer como el Otro se reproduce en múltiples mitos y tiene presencia en todas las culturas. El hombre busca en la mujer al Otro como naturaleza y como su semejante, pero la naturaleza provoca sentimientos ambivalentes.

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Investigadora en estudios de género.

¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, México, Alianza Editorial, 1992, vol. I, p. 186.

Éste la explota, pero ella le aplasta; nace de ella y en ella muere; ella es la fuente de su ser y el reinado que él somete a su voluntad; es una ganga material, dentro de la cual el alma está prisionera y es la realidad suprema; es la contingencia y la Idea, la finitud y la totalidad; ella es lo que se opone al Espíritu y lo es.²

La clara conciencia que se expresa en la escritura de las mujeres es la del segundo sexo, como un problema de perspectiva, es decir, la percepción y el modo narrativo de la escritora, ya que desde esta posición sólo será posible reinterpretar la experiencia femenina, mediante la lectura de las obras de las mujeres, si se toma en cuenta el rodeo a través de la concepción masculina. El contenido y modo narrativo de las mujeres son intentos por encontrar algún margen dentro de la cultura masculina y buscar alternativas para liberarse de ésta. La perspectiva feminista implica una búsqueda propia frente al canon establecido, imperante, de raigambre masculina es, en este sentido, una permanencia dentro de la heterodoxia, el deseo de alcanzar una voz propia, diferente, otra.

En este trabajo buscamos, a través del análisis de la escritura femenina, en la obra de Yolanda Colom, aquellos rasgos propios que, desde la mirada de una mujer, nos ofrece un testimonio en torno a un fenómeno de la historia reciente de nuestros pueblos: la lucha de liberación nacional, cuyos alcances y consecuencias aún no hemos logrado aprehender cabalmente, esto a través de la creación literaria con la plena conciencia del lugar en el mundo en el que está ubicada como mujer. Esta autora, coloca en un lugar central de la creación la experiencia, desde la crítica feminista ésta representa las vivencias múltiples, entre las que se encuentran las del *cuerpo vivido*, vinculadas a las de la vida social y en este caso al proyecto de transformación revolucionaria. Dice Yolanda Colom: "La experiencia no es sólo producto de lo logrado, de lo aprendido y vivido; sino también es el camino, el proceso y los esfuerzos que conllevó llegar a donde se está". (p. 16)

Alcira Elizade³ nos dice en su libro *La mujer sola* que ocho siglos después de que el caballero andante echara a andar los caminos del mundo, a la conquista de espacios, iniciando así sus

² Simone de Beauvoir, *Ob. cit.*, p. 189.

³ Alcira Alizade, *La mujer sola*, Buenos Aires, Lumen, 1998.

gestas heroicas y reivindicando ante el mundo su derecho al secreto, la intimidad y la decisión propia, ocho siglos más tarde la dama andante echa a andar, viviendo inéditas experiencias como conquistadora intrépida. Los tiempos y los pensamientos en Nuestra América son diversos. Por ejemplo, Rosario Castellanos ubica a las mujeres mexicanas en el umbral. Mujeres en el umbral, ese límite en que algo comienza o se inicia. Castellanos ve a sus contemporáneas dar ese paso inicial, atravesar el quicio del hogar cuando los hombres han realizado hazañas portentosas, han pisado la luna. La guatemalteca Yolanda Colom en su obra principal nos ubica en la alborada. Mujeres en el albor, en el amanecer. El vocablo posee diversas y sugerentes acepciones, es acción de guerra al amanecer, en masculino albor es luz del alba, brillo del amanecer. Principio de algo que está sujeto a desarrollo, que no ha alcanzado plenitud. El albor que describe la autora, en un ejercicio de memoria, es la hazaña de las primeras mujeres, mestizas e indígenas, que se integran a la lucha armada en Guatemala. En todos los casos, las mujeres hemos llegado tarde a la Historia, tal vez por eso tenemos prisa en alcanzarla. *Mujeres en la alborada*, rastrea la presencia de las primeras mujeres guatemaltecas que se integran al movimiento revolucionario. Tardíamente, pero de acuerdo a sus circunstancias, se inicia la reflexión sobre la participación de las militantes en este proceso.

En América Latina, a partir del triunfo de la revolución cubana en 1959, se generan no sólo cambios positivos en las expectativas de la izquierda latinoamericana, sino acciones concretas de grupos guerrilleros y proyectos revolucionarios con brazos armados, cuya meta será la liberación nacional de sus pueblos. La presencia internacional del socialismo, como aliado de estos movimientos abrió la perspectiva de una tendencia ascendente, en esta etapa se percibe que los pueblos colonizados se liberarían rompiendo eslabones débiles de la cadena imperialista. Así, después de Cuba, el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional, FSLN, en Nicaragua en 1979, contempló esta perspectiva y fue considerado, cual dogma, en un proceso revolucionario irreversible. Dice Franz Fanon:

un elemento que une la historia de estos pueblos, entre otros, es la búsqueda de autoconciencia y la necesidad de encontrar elementos de reflexión sobre sí mismos. Se trata para el llamado Tercer Mundo

de reiniciar su historia, buscar vías distintas a las que transitó el mundo desarrollado dominante. Hay que inventar, hay que descubrir, cambiar de piel, desarrollar pensamiento nuevo.⁴

Estas luchas populares por las transformaciones democráticas y por la liberación nacional, tienen un carácter revolucionario debido al grado de contradicción y conflicto entre los intereses nacionales y populares, por un lado, y los intereses excluyentes y hegemónicos de la oligarquía y el imperialismo, por el otro, señala Núñez.⁵

El esquema seguido en los setenta por algunos pueblos latinoamericanos que comparten el subdesarrollo ha sido el de la guerra revolucionaria apoyada en las guerrillas rurales que buscan la unión con sectores urbanos y en general con la sociedad. En 1961 el Che Guevara desarrolla una teoría de la guerra revolucionaria en el contexto de los países que tenían predominio urbano. En este ambiente ideológico se construyen en varios países de América Latina, desde fines de la década de los sesenta y sobre todo durante los setenta y ochenta, movimientos guerrilleros, que buscan por la vía armada, la transformación de sus pueblos.⁶

En este ensayo abordaremos algunos aspectos de la obra de Yolanda Colom, desde la mirada de una mujer. Compartimos la opinión de Virginia Woolf, quien dice: pese a que a vemos un mismo mundo —hombre y mujeres— lo vemos con ojos diferentes. En Yolanda Colom existe una conciencia manifiesta de ser mujer y desde ahí transmite sus vivencias que son asimismo memoria del cuerpo vivido. Me enfoco sobre todo en el testimonio *Mujeres en la alborada. Guerrilla y participación femenina en Guatemala 1973-1978*, donde Colom cuestiona en la práctica escritural la exigencia de objetividad y valora, por el contrario, la perspectiva subjetiva, el relato de su vida y de sus compañeros(as) de guerrilla, con sus emociones, miedos y esperanzas. En su testimonio, aplica un estilo desenfadado y coloquial e incorpora temáticas de lo marginal, lo anecdótico y lo aparentemente frívolo. Por ejemplo, cuando menciona el caso de un pequeño simio adoptado y

⁴ Irene Gendzier, *Franz Fanon*, México, Era, 1977, p. 303.

⁵ Orlando Núñez, y Roger Burbach, *Democracia y revolución en las Américas*, México, Nuestro Tiempo, 1988, p. 72.

⁶ *Íbid.* Ernesto Guevara, *La guerra de guerrillas*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1985.

equipado por un compañero con: “su propia mochilita, toldito y hamaquita”, a imagen y semejanza de un guerrillero(a). O la intensa polémica, durante varios días, ante la propuesta de hacer un baile en plena selva.

Lo político se entrelaza con lo personal o lo personal es político

En nuestra época es muy común la visión de considerar la vida privada como un espacio vedado o prohibido hacia los demás. El asunto se complica cuando el personaje es un funcionario o mantiene relaciones públicas y exige privacidad en sus relaciones personales. El pensamiento feminista ha puesto énfasis en la relación estrecha e indisoluble entre lo personal y lo político, dos esferas que de manera artificial se intentan frecuentemente separar.

El relato inicia con las vicisitudes de los primeros años de construcción del Ejército Guerrillero de los Pobres, EGP, 1973-1974, fluye como la vida, con las tonalidades afectivas, reflexiones, retos enormes que conlleva sumarse a esta tarea. De esa fase, el testimonio escrito abarcará más de ocho años, de una militancia de once años en el EGP y nueve años en “Octubre revolucionario”. Toda una vida, veinte años, en una clandestinidad absoluta:

En 1973 inicié el abandono de mi identidad para sumergirme en el anonimato y la clandestinidad. Sólo comencé a retomarla en enero de 1995, a raíz de la muerte sorpresiva de mi compañero. Ese hecho nos sacó abrupta e inesperadamente de un anonimato de lustros: a él muerto, a mí cuando vivía esa tragedia personal. (p. 9)⁷

Entre los infinitos sucesos que su portentosa memoria rescata, con todos los detalles sobresalen la flora y la fauna, diversas geografías, olores y colores múltiples de la montaña y la selva guatemaltecas. Su condición de mestiza e intelectual urbana serán detonadores que le permitan observar con extrañeza y admiración un universo que le ha sido ajeno y, por lo tanto, digno de recrearlo.

⁷ Manejamos la siguiente edición de la obra, a ésta corresponden los números de página señalados a lo largo del trabajo. Yolanda Colom, *Mujeres en la alborada*, Guatemala, Ediciones del pensamiento, 2007.

Vivimos y sentimos la temperatura, la textura, los humores, tal es el poder de su prosa directa, dinámica. Al lado de todo esto, la historia personal queda expuesta.

Yolanda Colom nos relata que la decisión de tener un hijo fue meditada, varios años la sopesó

Me decía a mi misma que debía tener hijos porque la participación revolucionaria no se puede condicionar a que seamos o no madres y la mayoría de las mujeres tenemos hijos en algún periodo de nuestra vida (...) di a luz un varón. Me alegré de que fuera hombre, pues consideraba que para él sería menos dura la vida en caso de que me viera forzada a dejarlo.

Que esfuerzos enormes, materiales y espirituales, requieren de la mujer la asunción de la maternidad, Convocar a vivir a un nuevo ser. "Antes de un mes se derrumbó mi imagen idealizada de la maternidad. Me parecía agotador, amamantar, cuidar en todo sentido a un niño". (p. 24)

Inicia su participación en actividades de formación política y cultural. Se le encomienda la elaboración de un método de alfabetización que pudiera ser implementado en la montaña. Más adelante lo prueba en la práctica; esta participación la separa del niño. Motivada por la necesidad de continuar sus tareas como militante deja a su hijo con una familia.

Era la prueba más dura a la que me sometía hasta ese momento de mi vida (...) todavía me estremezco cuando me acuerdo de esos momentos. Me dolió y costó mucho esa decisión, pero no dudé en tomarla. No lo lamento, ni me arrepiento (...) para mí era cuestión de consecuencia (...). A mi niño también le costó adaptarse (...). Ha sido cariñoso y respetuoso conmigo, aunque con las condiciones y altibajos de nuestras circunstancias.

Es recurrente la memoria de su hijo, la convicción de que está en el mejor lugar y la necesidad de cambio social la reconforta frente a la nostalgia. La maternidad entendida como práctica social y subjetiva femenina, aparece de manera recurrente como fuente de vida, de renovación de fuerzas para seguir adelante, "marca la diferencia entre la vida y la muerte" de tal manera que serán los hijos los que otorgan a las mujeres una situación ventajosa, al menos ante ellas mismas.

Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga⁸ señalan la caracterización que hacían las organizaciones político militares del escenario nacional argentino como de: “guerra revolucionaria” y la consecuente exigencia de que los y las militantes se involucraran totalmente en esa lucha armada. El modelo extremo del compromiso era la subordinación de las relaciones personales a la actividad político-militar, compromiso que se guiaba por una: “moral revolucionaria” que indicaba las conductas esperables y aceptables. Esta idea, en palabras de Yolanda Colom, se expresa así: debíamos subordinar los intereses familiares o laborales a la organización. Aceptar la militancia significaba ser corresponsable de aciertos y errores de los peligros y las renunciaciones. (p. 6) La decisión explícita de negar la vida personal se lleva a las últimas consecuencias al aceptar arriesgar la propia vida. “Bajo todo ello (...) subyace la decisión personal de arriesgar los afectos, la vida y la estabilidad material para luchar al lado de los explotados y los oprimidos, pues el amor a la libertad, la justicia y la dignidad para mi país era superior a aquellos”. (12) Un símbolo que refleja tal actitud ante la vida lo representa Ernesto Guevara, el Che, quien llevó hasta las últimas consecuencias tales principios.

A lo largo del testimonio, la descripción precisa de la vida cotidiana ocupa espacio importante al lado de las tareas políticas y estrategias militares. Oberti y Pittaluga, en el análisis de testimonios de mujeres guerrilleras en Argentina, han encontrado un rasgo que se aplica plenamente a la escritura de Colom.

Desarrolla la capacidad de intercalar temas que hacen a la participación en el espacio público con cuestiones cotidianas, habitualmente asociadas a la vida privada. Inesperadas declaraciones afectivas se imponen por sobre el cerrado discurso de las razones de la política. Pero esto no significa que el mundo de lo privado y el mundo de lo público se encuentren indiferenciados, sino que se les ha puesto en relación de otro modo: despojados de los privilegios jerárquicos con los que habitualmente son presentados.⁹

⁸ Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. Buenos Aires. El cielo por asalto, 2006.

⁹ Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, *Ob. cit.*, p. 84.

Estamos frente a otra moral, otros valores, una concepción del mundo diametralmente opuesta a la del proyecto neoliberal y la del llamado libre mercado.

Condiciones de las mujeres en Guatemala. El machismo en las organizaciones clandestinas

En su obra principal, *Mujeres en la alborada*, Yolanda Colom denuncia y abre el debate sobre la presencia femenina en las organizaciones revolucionarias. Apenas en el zapatismo vemos mujeres indias que son cuadros militares, dirigentes de comunidades, integran el 33% de las tropas del EZLN, tienen presencia en la formación de cooperativas de producción y venta de artesanías, también participan en Foros y Encuentros, el elemento trascendente es la aparición de la Ley Revolucionaria de Mujeres un año antes del levantamiento zapatista en 1994.

Dice Yolanda Colom: "Mi conocimiento sobre la situación de la mujer en el altiplano se fue dando por oleadas". Se develan a su experiencia de vida múltiples casos que reflejan nitidamente aspectos de la vida de las mujeres. Así, nos relata que en la etnia mam, los hombres eran polígamos; recoge el caso de Domingo Pu quien tenía cuatro esposas de entre 15 y 35 años y una enorme prole. La etnia ixil, que pudo observar en Quetzaltenango y Totonicapán tenía como ideal de mujer aquella que fuera galana, hermosa, robusta (ni gorda ni delgada) que su cuerpo mostrara capacidad para tener hijos y trabajar arduamente, dos tareas fundamentales que cumpliría. Que usara el cabello largo, virgen, honrada, recatada, laboriosa, buena cocinera, que no platicara con nadie, sólo con el marido. Por si fuera poco, debía ser también obediente, paciente, sumisa, humilde, toda mujer debe obediencia y servicio al hombre, sea el padre, el marido, el hermano. Debe asumir la tutela de estas autoridades. Nunca debe salir sola y concentrarse en los oficios domésticos y su familia. Salto mortal el de mujeres indias y mestizas que se integraban a la guerrilla y adquirían un estatus superior y diferente, no el ideal de plena equidad.

En un mercado conoció a un anciano que por su enorme miseria vendía a su nieta a cambio de un poco de maíz. Platicó con mujeres que en condiciones de hambre lavaban ropa para mantener a sus hijos, como Tina. La venta de niñas y mujeres para esposas

es práctica común entre los diferentes grupos étnicos, con algunas variantes. El nacimiento de una niña no es bienvenido, ya que se le considera una carga para la economía familiar. El de un varón era motivo de alegría, ceremonias y atenciones a la madre.

El matrimonio concertado por los padres es costumbre indígena, heredada por generaciones y tolerada por el conjunto de la sociedad. Un hombre de respeto o los padres visitan a los padres de la muchacha para pedirla, establecer los plazos de entrega y determinar lo que pagarán por ella. El pago puede ser simbólico o real, en forma de aguardiente, chocolate, animales, trabajo o dinero. Yolanda Colom nos da el siguiente dato comparativo: entre 1974 y 1977, una muchacha casadera podía obtenerse en la zona ixil o en el Ixcán por Q60.00. En el mismo periodo una vaca costaba Q 90.00 en esa región.

Relata casos de este drama vivido por niñas y jovencitas que no pueden escapar de esta suerte. Si la mujer resulta estéril se le puede devolver y recuperar lo que por ella se pagó. No se conocen los criterios para determinar si la esterilidad era femenina y no masculina. "Conoci numerosas mujeres que llevaron una vida marcada por el maltrato del hombre, y el miedo y la angustia y las penalidades derivadas de ello". (p. 49) La mayoría sufrió esta situación toda la vida, otras optaron por separarse después de años de soportarla. Así relata la vida de Candelaria, cualquier situación de rebeldía de las mujeres se ve mal, no se comprende, se le aconseja paciencia y ver por los hijos, mantenerse fiel a cualquier precio. Sólo cuando media mucha confianza las mujeres hablan de sus problemas: no les gusta llenarse de hijos, quisieran recurrir a algún método anticonceptivo, desaprobado por los hombres, viven con el temor de quedar embarazadas, les son desagradables las relaciones sexuales con quien las maltrata. Otro grave problema es el alcoholismo de los hombres, causa de mayores agresiones y de ver mermada la economía familiar.

Hacia finales de los años 50 se conocieron los primeros resultados de pequeñas luchas que dieron las mujeres, contra el maltrato, consiguieron llevar nixtamal al molino eléctrico, liberarse de su molienda manual, poder peinarse, usar espejos para arreglarse. La participación más significativa de las mujeres se dio alrededor de trabajadores migratorios, participaron con opiniones y acciones, destacaban por no mostrar miedo frente a las autoridades, pero por no hablar español, no se les permitía intervenir. A comienzos de la década de los setenta la Acción Católica convocó a

las mujeres a participar en sus actividades, esto les permitía salir del hogar, conocer otras personas, visitar otras localidades. Se organizó una radio: "Voz de la mujer en el hogar", que se convirtió, dice Yolanda Colom, en una ventana al mundo. También hubo críticas, sobre todo de las mismas mujeres, las mayores, que consideraban se transmitían ideas malas que iban contra la costumbre. Que no era honesto hablar por la radio que era actividad de hombres. (p. 57)

La violación de las mujeres indias y ladinas era frecuente, con la presencia militar se incrementó. Como fenómeno social hasta el primer lustro de los 70 no existía prostitución en la región. Igualmente la situación cambió con los militares. Al respecto, dice Yolanda Colom:

...con la presencia militar y la acción contrainsurgente del ejército, la vida de la región se trastocó; su acción punitiva conllevó violaciones masivas durante años; numerosas mujeres, viudas o huérfanas a causa de la represión, fueron objeto de abusos sexuales por parte de la tropa y de hombres de la zona organizados en Patrullas de Autodefensa Civil; de esas relaciones resultaron cientos de embarazos e hijos no deseados". (p. 69).

Las mujeres, sobre todo las indígenas, eran un botín de guerra para la soldadesca. Con la tierra arrasada por la milicia surgió la prostitución callejera de mujeres y niñas indígenas en Guatemala.

Esta condición de las mujeres indígenas no resulta desconocida en México, la cercanía cultural con los grupos mayenses, nos hermana también en la discriminación y cosificación de las mujeres que de igual forma son vendidas, cambiadas regaladas. Es con la aparición del EZLN que afloran estas condiciones, las mujeres empiezan a hablar entre ellas, a romper el silencio. Laura Carlsen analiza los elementos estructurantes de la identidad de las mujeres indígenas en el contexto del zapatismo, encuentra tres factores importantes que contribuyen a la construcción de género de éstas: la familia indígena campesina, la identidad étnica y la primacía que para ellas tiene la lucha por la sobrevivencia. La aparición de la "Ley Revolucionaria de Mujeres del EZLN"¹⁰ que condensa en

¹⁰ Cit. en Sara Lovera y Nellys Palomo (Coordinadoras) *Las Alzadas*. México, Centro de Información de la Mujer, A.C y Convergencia Socialista. 1997. pp. 345-348.

diez puntos las demandas más sentidas por ellas representa un paso importante hacia cambios posibles en sus condiciones de vida, éstas se vinculan con exigencias de salud, participación política. Se oponen a las costumbres nocivas y exigen libertad para elegir con quién casarse, no ser vendidas, decidir cuántos hijos tener. Estas demandas van desde las que se relacionan con la sobrevivencia, hasta las propiamente de género. Esta ley considerada por el zapatismo como la primera revolución, es producto de la discusión colectiva entre las mujeres de diversas comunidades. La existencia de esta ley pone de manifiesto el reconocimiento de la subordinación de las mujeres, de la desigualdad imperante entre los géneros. Ofrece propuestas concretas para la transformación tanto en la participación política como en la vida cotidiana, en aspectos que consideramos fundamentales para una vida digna entre hombres y mujeres. En posteriores evaluaciones sobre el avance del proyecto zapatista en las Juntas de Buen Gobierno, se ha reconocido entre las deficiencias el lento avance en la incorporación de las mujeres, no obstante la problemática se reconoce y son ellas las que pueden impulsar estos cambios¹¹.

Queremos referirnos en este apartado a un problema por demás trascendente en la participación política de las mujeres: su lugar en los puestos de dirección. Sabemos de propia voz de la autora que los niveles de participación los marcaba cada participante, se podía ser colaboradora, papel que la mayoría de las mujeres asumía, base de apoyo en diversos aspectos, esto implicaba vivir en comunidad, no separarse de los hijos. La autora tuvo siempre plena conciencia de que su entrega a la organización debía ser absoluta, sin objeción alguna, participó así por años hasta llegar a ser parte del mando, después de varios años de simpatizante, colaboradora y miembro. Su actuación fue cuestionada por compañeros que de manera muy directa la atacaron, sin argumentos sólidos. La dirección decide retirarla a ella y a otra compañera como miembros del mando, argumentaron que era una medida injusta hacia ellas pero políticamente necesaria. Sin duda en las críticas que en

¹¹ Vid Sylvia Marcos "Las fronteras interiores: El movimiento de mujeres indígenas y el feminismo en México" en *Diálogo y diferencia. Retos feministas de la globalización*. México, UNAM-CEIICH, 2008. Pp. 179-234. Vid "Las zapatistas" y "Nace una nueva estrella. Las indígenas se organizan" en *Las Alzadas. Op. Cit.*, pp. 17-44 y 345-389.

la base impulsaron esta decisión estuvo presente el hecho de que eran mujeres. Difícil era aceptar a una mujer en la dirección de estas organizaciones. Al respecto señala Colom:

Por primera vez una vivencia adversa desestabilizaba mi equilibrio interno. Una especie de huracán interior había dejado mi fortaleza en harapos... 'Una de las ironías de la vida' me había sometido a tal prueba en manos de mis compañeros; y no del adversario como podía imaginarse. Quizás por eso mismo el golpe había sido tan fuerte" (p. 267).

Este es un aspecto digno de analizarse con más detenimiento. La militancia implicó el desafío de asumir a la vez los valores femeninos y aquellos que hasta entonces estaban reservados a los hombres, buscando el lugar que ocuparían en el mundo. No se trató de conciliar las tareas que cada espacio impone, sino de asumir una identidad dividida.

Prejuicios milenarios en la visión y trato hacia las mujeres

No es éste el lugar para historiar el cúmulo de prejuicios. Baste señalar que en pleno siglo **xxi** el maltrato, la violación y el asesinato femeninos es un *leit motiv* en diarios, documentales, films y demás medios en las sociedades capitalistas. Sin embargo, cuando una mujer pertenece a una organización de izquierda y revolucionaria dichos prejuicios estarían resueltos o rebasados al participar, junto con el hombre, en la equidad...

Nos relata Yolanda Colom:

en la organización existía el planteamiento de que las mujeres debíamos participar en la sociedad y en la lucha revolucionaria en términos de equidad con los hombres. Sin embargo, en aquellos años de trabajo inicial era difícil persuadir a las primeras bases populares sobre ello. Cuando se preguntaba por qué no participaban más mujeres, los hombres respondían que no podían que estaban criando a sus hijos, cuidando la casa y a los animales, que eran débiles y no aguantaban caminar en la montaña, que como las mujeres eran chismosas no sabían guardar secretos, y que en fin, la guerra era cosa de hombres". (p. 109)

Nos cuenta que fue encargada de dar una plática sobre la opresión y emancipación de la mujer, argumentó que en la lucha debíamos participar por igual hombres y mujeres, que la costumbre del menosprecio y maltrato estaba mal, que a las mujeres no se les debía vender o cambiar como cosas, etc.. Al finalizar solicitó opiniones; se hizo un silencio total. Un dirigente tomó la palabra y dio la razón en todo a la compañera, la cual se sintió reconfortada, uno de aquellos, hombre y además dirigente, estaba de acuerdo, poco le duró la complacencia. El compañero concluyó: "De ahora en adelante ya no les vamos a pegar con el machete, porque a veces borrachos las herimos. De ahora en adelante sólo les vamos a pegar con vara de guayabo". Tal fue la notable conclusión, expresa Colom, me quedó grabada como marca de hierro candente. "Nos dábamos cuenta cuán difícil era para los compañeros, incluso con años de militancia, cobrar conciencia sobre su papel de opresores y cambiar su mentalidad. Y aún más, cambiar sus prácticas al respecto. De una u otra manera, en uno u otro momento afloraba la subestimación hacia nosotras". Para la organización revolucionaria eran principios básicos, la explotación social, las injusticias de clase, la discriminación racial, sin embargo, la subordinación de las mujeres era "natural".

Argumentos marcados a fuego en mentes y corazones, grabados paso a paso en el imaginario social, han construido la noción de *naturaleza femenina*. Desde este pensamiento convencional, esta *naturaleza*, lo mismo que el destino biológico signa sus cuerpos para desempeñar roles siempre subordinados. Intentando explicar las desigualdades entre los sexos desde diversas disciplinas, se ha mostrado que las diferencias físicas entre los géneros no tienen por qué implicar, ni la desigualdad social, ni la asignación de roles, y, por otra parte, nos conducen a buscar explicar el porqué tal subordinación ha sido construida socialmente. Las apariencias biológicas y los efectos indudablemente reales que ha producido en los cuerpos y en las mentes un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social se conjugan para invertir la relación entre las causas y los efectos y hacer aparecer una construcción social naturalizada (los géneros en cuanto que hábitos sexuales) como el fundamento natural

de la división arbitraria que está en el principio tanto de la realidad como de la representación de la realidad.¹²

Se trata de una construcción arbitraria de lo biológico y en especial del cuerpo masculino y femenino, de sus costumbres y sus funciones, en particular de la reproducción biológica que proporciona un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual y de la división sexual del trabajo a partir de ahí, de todo el cosmos. La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en la naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada.¹³

La simiente de la desigualdad implica la existencia de relaciones de poder, es transhistórica y transculturalmente se ha ejercido, en la forma peculiar como opera la organización simbólica del mundo en géneros. En esas relaciones de poder, según Colom, se ejercía desde la condición masculina, por muy revolucionaria que fuese su organización. Tendrían que ser, por supuesto, las propias mujeres quienes emprendieran la lucha, en el proceso de toma de conciencia de clase, de etnia, y avanzaran paulatinamente hacia su condición de mujeres. En el texto, son tres las principales demandas que como tales asumen: ser alfabetizadas, que finalice la violencia de los hombres hacia ellas y que se termine el alcoholismo. En su estancia en la guerrilla, Yolanda Colom, conoce mujeres extraordinarias, así nos habla de Malín, una kanjobal de cincuenta años, que le relata su azarosa vida, conoce también a la abuela Xib, una mujer de más de setenta años; la guerrilla les ofrece alfabetización y les abre el mundo que lamentan descubrir demasiado tarde. Sin embargo, saben que existe otro modo de vida, otra visión del universo.

¹² Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 14 y ss.

¹³ *Ibidem*, p. 37.

Las emociones, el amor, las relaciones sexuales y entre los géneros

El problema de las relaciones entre los sexos, las formas de expresión de los sentimientos, el amor, las emociones infinitas que los seres humanos somos capaces de vivir, son objeto de interés para Colom. Tras relatarnos diversas situaciones que dejan ver lo complejo y aún contradictorio de esta dimensión se pregunta:

¿Correspondía darle a la transformación de esta dimensión –donde más que la razón, entran en juego los instintos, los sentimientos y las costumbres generacionales– el mismo énfasis que a lo referente a la conciencia de clase, al espíritu combativo frente al adversario, a la actitud de servicio hacia el pueblo, a la entrega ilimitada que la pertenencia al destacamento exigía? Sencillamente, responde, era imposible. Humana, cultural y políticamente estaba fuera de nuestro alcance. Los ritmos de la conciencia no dan para tanto. Lo que se lograba al pretenderlo era abrumar y confundir. (p. 132)

Comprendemos la enorme dificultad no sólo de equiparar la dimensión subjetiva con las necesidades objetivas, aún de nombrar, reconocer, tal dimensión. En el caso de Guatemala media el multiculturalismo y por ende la diversidad de códigos culturales, si bien, no obstante esta diversidad compartían prejuicios y obscurantismo similares. Las vanguardias revolucionarias de los años setenta y ochenta consideraron en su concepción del mundo y en los principios que regían la práctica, la prioridad de las condiciones materiales, de la economía; de manera un tanto mecánica derivaban de ésta la conciencia social. Siempre se relegó la dimensión humano-subjetiva: los sentimientos, la relación entre los sexos, la moral privada. Esta dimensión quedó supeditada al proyecto social. Al transformarse la base material, se darían los cambios en los otros ámbitos de la vida social.

Se reafirmó la falsa dicotomía público-privado, objetivo-subjetivo, esto ocasionó graves consecuencias que años después en una perspectiva crítica que también cierta distancia histórica permitió, se encontraron equivocadas, se sopesaron sus errores en las consecuencias prácticas de procesos sociales de cambio que generó esta errónea división, especialmente grave fue la subvaloración de la dimensión subjetiva.

Hacia 1921 y en un contexto muy diferente, Alejandra Kolontay¹⁴, hace las siguientes e impertinentes preguntas ¿Qué lugar corresponde al amor en la ideología de la clase trabajadora? ¿Qué importancia tienen las relaciones entre los sexos en el contexto de la problemática social? Mujer igualmente revolucionaria, compañera de Lenin con quien sostiene acaloradas polémicas, amiga de Rosa Luxemburgo, vive con intensidad estos asuntos. Considera que el triunfo del pensamiento socialista debe manifestarse en todos los campos, los principios e ideales comunistas debían imponerse por su justeza en la política, la economía, ser la causa de una revolución en las ideas, la concepción del mundo, los sentimientos y en toda la vida espiritual de la humanidad trabajadora. Énfasis especial pone en transformar las reglas de nuestra conducta, es decir, la vida moral. Las relaciones sexuales constituyen una parte importante de estas reglas de conducta. El *problema* del amor subsiste a través de la historia humana sólo varían sus intentos de solución, que diferían según el periodo, la clase y la cultura. Afirma esta revolucionaria: “Sólo después de haberse asimilado las leyes que presiden la creación de la riqueza material y las que dirigen los sentimientos del alma podrá el proletariado estar bien armado en la lucha contra el mundo burgués”.¹⁵

Kolontay está convencida de que armonizar la moral sexual con las necesidades vitales y prácticas con las exigencias de la vanguardia de la humanidad es tarea de gran importancia que requiere reflexión en todos los programas socialistas. Consigna esencial de la clase trabajadora debe ser, establecer relaciones sexuales sanas que hagan más feliz a la humanidad. Es imperdonable que el vital problema sexual se relegue hipócritamente a cuestiones puramente privadas.

Analiza la crisis sexual que vive el capitalismo y encuentra que ésta atraviesa todas las clases, se pregunta ¿por qué se niega atención a este problema de la colectividad? Las relaciones entre los sexos aparecen como factor esencial de la lucha social. Tres factores son los que fundamentalmente deforman nuestra psicología y están en la base de la crisis sexual: 1) Un egocentrismo extremo, 2) La idea del derecho de propiedad, 3) El concepto

¹⁴ Alejandra Kolontay, *La mujer nueva y la moral sexual*, México, Juan Pablos, 1972.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

de desigualdad entre los sexos. Sólo una reconstrucción total de nuestra psicología permitirá superar esta crisis.

El concepto de posesión de una personalidad por otra, la idea de subordinación y de desigualdad entre los miembros de una clase, son conceptos contrarios al principio esencial de camaradería. Ha llegado el momento, dice Kolontay, de reconocer abiertamente que el amor no es solamente un poderoso factor de la naturaleza, una fuerza biológica, sino también un factor social. En su misma esencia el amor es un sentimiento de carácter profundamente social. En sus diferentes formas ha constituido una parte inseparable de la cultura intelectual de cada época. El amor no es sólo un sentimiento privado, sino supone un principio de unión de gran valor para la colectividad. Pero este amor-camaradería sólo se da entre iguales, se funda en el reconocimiento de derechos recíprocos, en el respeto a la personalidad del otro, en el firme apoyo mutuo y en la comunidad de aspiraciones colectivas.

En *Mujeres en la alborada* descubrimos diversas formas de amor, el de madre, el de camarada, amor al compañero. "Nos conocimos en la montaña de la región Ixil, nos encontramos en breves y esporádicas tareas. Desde el primer día nos comunicamos como si nos hubiéramos conocido siempre.

De él me atraieron su modo de ser modesto, franco, tranquilo, la suavidad de su trato, su sentido del humor... su rectitud y generosidad... Me gustaron su cuello grueso, sus manos fuertes, callosas que indistintamente escribían versos, se abrían paso a filo de machete o hacían una caricia tímida... Me conmovieron el niño observador, navegante, explorador que llevaba dentro, su inmensa necesidad de amor... Me sorprendieron la importancia que dio a mi presencia en su vida, los poemas que me escribió... su delicada forma de expresar ternura, amor, respeto.

Por eso lo fue queriendo. Opuso razonamientos lógicos, pero dice: "Los sentimientos y la atracción tuvieron su propia dinámica y no atendieron a las leyes de la razón, ni a los esfuerzos de la voluntad. Para mi felicidad, aquellos se impusieron a éstas y el amor inundó mi vida". (215, ss)

De esta manera sintetizo el retrato físico, emocional e intelectual que Yolanda Colom pinta de quien llevara el seudónimo de Benedicto. En un ejercicio de intertextualidad, sospechamos que la autora a quien describe de esta manera es al autor de *Los días de*

la selva: Aquel fue también el tiempo en que a cierto guerrillero viejo se le habría de llenar el pecho de canarios, al conocer a una de las compañeras que llegaron de la ciudad, cargando el pizarrón y los modelos de las letras con que enseñaban a leer y escribir a los jóvenes analfabetos que tomaban las armas. (82)

Mucho podríamos agregar en un análisis más amplio que la obra completa de Colom amerita. Aquí dimos relevancia a su testimonio *Mujeres en la alborada*. Quisimos destacar particularmente, la mirada de una mujer quien arriesgando su predestinado camino de familia acomodada opta por integrarse a la lucha armada en cumplimiento de un compromiso que fue determinado por el drama social de su pueblo, el guatemalteco. Igualmente su mirada busca a otras mujeres, inmersas en la dolorosa situación de subordinación, pero en pie de lucha por la vida y por un mundo diferente. La presencia de las mujeres en los procesos revolucionarios se empieza a hacer visible, es una tarea pendiente que enriquecerá la historia conocida. El valor de estos textos que plasman la memoria desde las mujeres radica como señala Oberti en que constituyen “antimonumentos”. No porque reivindiquen el lado de las sombras, sino porque habilitan a pensar nuevos vínculos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político, por medio de un movimiento que inscribe lo general en lo singular, lo político en lo privado. No se busca arrancar del olvido a las mujeres que participaron en estas experiencias para colocarlas en un panteón junto a los héroes, sino que se busca recuperar los gestos más sutiles, aquellos más difícilmente representables.

El francés Charles Fourier uno de los grandes precursores de los ideales socialistas escribió: “En toda sociedad el grado de emancipación femenina constituye la medida natural de la emancipación general”. Este pensamiento se aplica plenamente a la sociedad actual en el proyecto en el que la liberación del ser humano es la meta. No se liberarán aisladas las mujeres, es al lado de los compañeros que compartan la urgencia de transformar este mundo hundido en un caos y que ha perdido el rostro de habitáculo humano. Un ejemplo de lo inédito posible, es la construcción de los caracoles zapatistas y de sus mujeres indias que pueden multiplicarse.

El cambio de las mujeres a nivel global es uno de los fenómenos que signan nuestro tiempo, el desarrollo de su conciencia y participación social creciente, abona el cambio, que requiere constancia y decisión. Terminamos con las palabras de Mario Payeras

cuando se refiere a una pequeña planta de tabaco de la que esperaba ya encontrar hojas para disfrutarlas.

Estamos seguros de que con los soles de marzo aquella planta creció espléndida y más temprano que tarde dio sus hojas a aquel labriego habituado a medir el tiempo en estaciones. Con mayor razón debíamos aprender a esperar nosotros, sembradores del lento árbol de la felicidad, de la utopía.¹⁶

¹⁶ Mario Payeras. *Los días de la selva. Relato sobre la implantación de las guerrillas populares en el norte del Quiché, 1972-1976*. La Habana, Casa de las Américas, 1980, p. 35.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Colom, Yolanda. *Mujeres en la alborada. Guerrilla y participación femenina en Guatemala 1973-1978*. Guatemala. Ediciones del Pensamiento, 2007.
- Gendoizer, Irene. *Franz Fanon*, México, Era, 1977.
- Guevara, Ernesto Che. *La guerra de guerrillas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- Gurriarán, Javier. *La resistencia en Guatemala*. México, Nuestro Tiempo, 1989.
- Kolontay, Alejandra. *La mujer nueva y la moral sexual*, México, Juan Pablos Editor, 1972.
- Lovera, Sara y Nellys Palomo (Coord.). *Las Alzadas*. México, Comunicación e Información de la Mujer-Convergencia socialista, 1997.
- Marcos, Sylvia y Marguerite Waller (Editoras). *Diálogo y diferencia. Restos feministas a la globalización*. México, UNAM-CEIICH, 2008.
- Núñez, Orlando y Roger Burbach. *Democracia y revolución en las Américas*. México, Nuestro Tiempo, 1988.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. "Temas para una agenda de debate en torno al pasado reciente" en *Políticas de la memoria*. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina, Cedinci, Verano 2004/2005. No. 5.
- , *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2006.
- Payeras, Mario. *Los días de la selva. Relatos sobre la implantación de las guerrillas populares en el norte del Quiché, 1972-1976*. La Habana, Casa de las Américas, 1980.

ENTRE EL INFIERNO Y EL GOCE FUTUROS

Ezequiel Maldonado López*

En este ensayo menciono una mínima parte de la obra de Luis Carrión y tomo como eje su novela *El infierno de todos tan temido*. A partir de esa novela premiada destaco semejanzas con *Otros te llaman*, su segunda novela, junto con los libros de cuentos *Es la bestia* y *El goce de los días futuros*, edición esta última del autor. Con el premio que obtuvo en el Fondo de Cultura Económica y la posterior publicación de *El infierno...* Luis Carrión (1942-1997) arribó a una compleja etapa en la que, por un lado, la crítica especializada realiza un pleno reconocimiento a su *opera prima* y, por otro, será relegado: no volverá a publicar obra alguna no sólo en el Fondo de Cultura sino en ninguna de las afamadas editoriales mexicanas de la época. ¿Ello lo convierte en un heterodoxo? No lo considero así. Más bien se debe a su militancia y eterna rebeldía no sólo en una literatura de corte social sino a la ruptura que realiza en sus novelas y cuentos a través de imágenes grotescas emparentadas con los grabados de Goya y en descarnados relatos donde hombres y mujeres cohabitan en un infierno terrenal y en que la muerte, ¿solución final? constituye un remanso en la agitada vida de borrachos, parias, drogadictos, rebeldes, guerrilleros y nacidos para perder.

En este ensayo se recuperan la historia y reseñas que enmarcaron la obra principal de Carrión y se destacan aspectos temáticos inherentes a sus novelas y cuentos: el reiterado confinamiento en psiquiátricos, la violencia revolucionaria y la violencia cotidiana, la soledad permanente y el tabú del incesto. En su estructura interna, analizamos varias parejas estructurantes y, con ello, pretendemos mostrar los móviles que detonan la obra. Una hipótesis que recorre su obra, principalmente *El infierno...*, se refiere al estrecho vínculo entre la vida real y la literatura y cómo a través de las páginas encontramos claves que develan obsesiones, pasiones,

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

vicios tanto del personaje Jacinto Chontal como del autor Luis Carrión. ¿Dónde empiezan o dónde terminan unas u otras? No lo sabemos, pero si consideramos que el trabajo artístico de Carrión trasciende ese estrecho margen entre vida real y vida virtual. O que la vocación creadora del autor superó con creces el mecánico análisis de equiparar obra con vida.

El infierno de todos tan temido y la voluntad de crear

Un poco de historia

En el mes de febrero de 1975, el suplemento *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*¹ anunció el fallo del “Concurso Primera Novela” de la citada editorial: “El jurado del concurso, reunido en la ciudad de México y con el voto telefónico de Carlos Fuentes, después de examinar las novelas seleccionadas como finalistas, acordó por unanimidad otorgar el Premio a la novela titulada *El infierno de todos tan temido*, presentada con el seudónimo de “Benjamín”; y recomendar por su evidente calidad literaria, la publicación de la obra titulada *Anopluros Fénix*, presentada con el lema “En soledad vivía”... Abiertos los sobres, se comprobó que los seudónimos correspondían a Luis Carrión y a Matías Montes Huidobro, respectivamente”.²

Es importante recordar tal premiación y al jurado que la integró. Nuestro pequeño y desmemoriado mundo literario pocas veces consigna tal galardón pues Luis Carrión no perteneció a mafia alguna y no se plegó a ninguna corriente literaria en boga como la

¹ Jaime García Terrés, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, FCE, febrero de 1975 (Año V, No. 50).

² *Ibid.* Fallo del “Concurso Primera Novela”, convocado por el FCE., p. 4. Al calce del dictamen aparecen los nombres del jurado: Juan Rulfo, Juan Goytisolo, José Miguel Oviedo, Ramón Xirau y Carlos Fuentes. La misma *Gaceta* publica un fragmento de la obra ganadora y algunos datos bio-bibliográficos de Luis Carrión con un gazapo pues indica como fecha de su nacimiento el 3 de marzo de 1942 cuando sus amigos sabíamos que su natalicio coincidía con la celebración cohetera de los albañiles o el día de la Santa Cruz, el 3 de mayo. Al final de estos datos se anuncia: “*El infierno de todos tan temido* será próximamente traducida al inglés y al francés. El Fondo prepara actualmente su publicación en el mundo de habla española”.

nouveau roman francesa donde se suprimía tanto la intriga como los personajes, la cancelación de propósitos morales o sociales y la petrificación del tiempo novelístico, elementos tan caros a Luis Carrión pero tan baratos para múltiples novelistas mexicanos alucinados en un mundo de objetos. Igualmente desmemoriados resultaron los editores del Fondo de aquella época, pues no existieron traducciones al inglés ni al francés, ni hubo reedición de la obra en el Fondo de Cultura ni en ninguna otra editorial.

En el entorno de la premiación aparecieron varias reseñas sobre la novela galardonada. El ecuatoriano Miguel Donoso Pareja señaló: “La primera gran virtud de *El infierno...* de Luis Carrión es su ‘imperfección’. En efecto, esta primera novela de Carrión... se sale del común denominador de lo que generalmente se escribe entre nosotros, más bien inclinados a lo apolíneo, al canon, a la medida, que a lo fáustico o dionisiaco...”. Donoso Pareja resalta la premiación pues: “habla muy bien del concurso y del jurado, pues tanto éstos como el autor ‘arriesgan’, se salen de lo comúnmente aceptado, de lo ‘normal’”. Dos virtudes encuentra Donoso en la novela: su fuerza y su valentía. “Esta fuerza, que emana directamente de la substancia, de la potencialidad en busca de realización es, al mismo tiempo, valiente, porque corre sus riesgos, sobre todo al basar íntegramente la estructura de su novela, de una manera prácticamente instintiva, en lo que tenía (tiene) que decir”. Al final de su nota señala que *El infierno...* es una “excelente (y extraña) novela en nuestro medio”.³ Con ese adjetivo, “extraño”, aludido por Donoso entre paréntesis, Luis Carrión sería un profeta que avizora los horrores del porvenir mexicano en donde lo diferente, lo anormal hoy es el pan de cada día en una sociedad inmersa en la nota roja de crímenes espeluznantes, corrupción sin límites y quiebra de valores. Paradójicamente, *El infierno...* es una sutil metáfora ante la violencia, maldad y perversión imperantes en el México del 2010.

A Francisco Zendejas le parece un acierto la premiación y señala que: “la mole desquiciante de México DF es descrita con angustia, rabia y desconcierto, pero aún así válida. En esto cuenta, sobre todo, la prosa arrolladora de Luis Carrión; una prosa sin

³ Miguel Donoso Pareja, “El infierno de todos tan temido” en *El Día*, Bitácora Latinoamericana, 30 de mayo de 1975, p. 15.

pausas, sin contoneos; una prosa, en verdad, estremecida".⁴ Efectivamente, Zendejas anuncia una constante de la novela, la ciudad de México en donde Jacinto Chontal deambula: "sale de la oficina, una tarde con su luz rojiza y amarillenta y su fino polvo brillante flotando entre los rayos del sol. Tarde llena de un tráfico espantoso en las calles que recorre Jacinto mentando madres y demonios a los demás choferes... Arriba a su nuevo departamento situado en el sexto piso, con una panorámica hacia el suroeste llena de montañas con pinos. Piensa que al menos podrá ver los atardeceres clásicos de este valle, unas veces lluviosos y turbios como la ciudad de México, otras transparentes y luminosos".⁵ Una ciudad cárcel, una cárcel ciudad que propicia relaciones antagónicas entre el amor y el odio, entre la ternura y el desprecio.

El escritor José Agustín centra su reseña en los círculos del infierno, descritos por Dante:

Así es, estructural y temáticamente, el libro de Carrión: a partir de una intensidad demoníaca, y sublime al mismo tiempo, como sólo puede la experiencia real, Jacinto Chontal desciende hasta el punto en que la existencia se comprime de tal manera que toda la forma se convierte en contenido puro, y en que esa experiencia catártica reverbera y refulge en toda su portentosa, monstruosa esplendidez... Cargada hasta los límites de verdad interna, la novela desenvuelve el tema de la revolución en dos niveles: la revolución interna, la lucidez de la locura, la lucha por vencer el desquiciamiento que posesiona... y la revolución externa: la lucha irreversible contra las miserias de los manicomios y, por supuesto, contra el sistema de explotación que obliga a esa deshumanización...⁶

Agustín ubica la clave de la novela: la lucha en contra de un sistema descompuesto y decadente, el capitalismo. Un sistema que hoy, en la llamada globalización y en la fase del proyecto neoliberal, está en un callejón sin salida y en una fase terminal. ¿Cuál es

⁴ Francisco Zendejas. "Multilibros" en *Excélsior*, México, DF, 2 de junio de 1975, p. 37.

⁵ Luis Carrión Beltrán. *El infierno de todos tan temido*. México, FCE, 1975, pp. 125 y 145. Las siguientes notas se ubicarán entre paréntesis al final de las citas.

⁶ José Agustín. "El infierno de todos tan temido" en *El Sol de México*. México DF, 30 de junio de 1975, pp. 4 y 15.

el drama y la paradoja del momento actual en nuestro país? La inexistencia de una organización de izquierda radical visible en un México que pareciera estar al límite de una situación revolucionaria: a los horrores y lacras como el hambre y la miseria, el desempleo y la corrupción, en este tiempo de canallas, como diría Hammett, hoy se añan el caos hecho sistema de gobierno, los desaparecidos y los asesinados, la criminalización de la protesta social y una impunidad cual *leit motiv* de un sistema que violenta leyes, sus propias leyes.⁷

Un extenso reportaje-entrevista de esa época, 1975, lo realiza Margarita García Flores en *La Onda*: “Luis Carrión habla de la locura, de su pro-indigenismo, de los personajes y de lo que se quedó fuera en su novela galardonada, primera de una trilogía que piensa desarrollar”. Dice Margarita García Flores: “*El infierno...* es una novela intensa, dolorosa, caótica como el personaje, Jacinto Chontal, esquemática como las obsesiones de un enfermo mental. Es un libro escrito con mucha rabia producido por todo: la herencia, el amor frustrado, la sociedad corrompida en la que vive Chontal, las drogas, la impotencia política”.⁸ Ahí nos enteramos que le han pagado una parte del premio de 125 mil pesos en abonos, que vive en un departamento prestado, que bebe mucho café. En el reportaje aparecen Martha, la esposa de Luis, que ha sufrido varias operaciones, producto de un accidente automovilístico, Juan Manuel Torres, Juan Tovar, Jorge Fons, citados éstos por el escritor, y hasta Iskra, el gato siamés de los

⁷ Una impunidad atroz: luchadores sociales como Ignacio del Valle, caso Atenco, son condenados a más de 100 años en la cárcel mientras los criminales, narcotraficantes y bandidos se pavonean como secretarios de estado o como exitosos empresarios, dueños de México. Luis Carrión en *El infierno...* y en *Otros te llaman* dice, palabras más, palabras menos, las condiciones para un estallido social, un cambio radical, estarían dadas pero no hay una organización revolucionaria y las existentes son muy débiles y sin presencia nacional. *Vid.*, *El infierno...* pp. 138-141.

⁸ Margarita García Flores. “La literatura expresa más violencia que el cine” en *La Onda de El Nacional*. México, DF, 5 de junio de 1975. A propósito del título del reportaje, García Flores compara la extrema violencia narrativa de *El infierno...* con un guión de cine de Carrión *La otra virginidad* de Juan Tovar, con un tono violento menor. Carrión le aclara: “En cine, la violencia se ejerce a través de la imagen y la acción, más que del diálogo. La violencia que se ve en la película se limita a los diálogos, en efecto, pero los impulsa mucho la imagen de la película”, pp. 6-7.

Carrión. En ese reportaje, es conmovedora una foto de Luis en un fotograma que la repite cual tira de película. Está mirando de frente a la cámara fotográfica, ojos enmarcados por unas enormes cejas, un gran bigote que recuerda al de Zapata y una abundante melena, típica de los años setenta. Es un Luis que despliega plenitud y confianza. O sea, la juventud de los 33 años.

Pese a mi desconfianza en los listados canónicos que presenta Internet, me acerqué tímidamente para ver que se decía de Carrión. Encontré una nota del diario *Milenio* del 9 de junio de 2007 firmada por Alberto Solís. Ahí con la muletilla impersonal con que se inician los cuentos para niños dice Solís: “Cuentan que el escritor fue visto algunas noches pintando en las avenidas de la ciudad consignas contra el gobierno. También aseguran que era borracho, comunista, rebelde, depresivo y loco”. Como ven, estos adjetivos expresan lugares comunes que le endosaron a Carrión de por vida. Pudo haber sido eso y más. Sin embargo, por qué no contaron que era un artista: además de escritor de novelas era fabulador o cuentista. Al final de su vida, fue profesor en la Sogem y escribió varios guiones para cine.⁹

En el *Infierno de todos tan temido*, título evocador y, tal vez, un guiño a Juan Carlos Onetti con su cuento “El infierno tan temido”¹⁰ de 1957, relación de maldad-crueldad en la pasión amorosa, y los dos escritores, Carrión y Onetti, deudores de una estrofa de San Juan de la Cruz, percibimos una cronología que nos conduce a inevitables pistas sobre la realidad latinoamericana, sobre todo a aquellos que celebramos la victoria de la Unidad Popular el 4 de septiembre de 1970 con Salvador Allende, acontecimiento histórico a nivel continental. Nos entristeció, también en septiembre, la captura de Raúl Sédic, fundador y líder tupamaro y sa-

⁹ Entre otros, *Los albañiles* con Jorge Fons, *La otra virginidad*, *El infierno de todos tan temido*, *Así es Vietnam*, *El Templo Mayor*. Por otro lado, también vi Wikipedia y para mi sorpresa encontré un Louis Carrión, humanista del siglo XVI pero no a Luis Carrión. Los que si aparecen en Wikipedia son los célebres baladistas Los Hermanos Carrión y su famosa melodía “Las cerezas”.

¹⁰ Los lectores recordarán el complejo, traumante y desolador relato de Onetti sobre un periodista que recibe una serie de fotografías de la esposa, Sao Paulo-Asunción-Lima, en evidente relación sexual con diversos hombres. El reportero va entrando en una vorágine enloquecedora hasta que las cartas y fotos tienen destinatarios cercanos: la abuela, la pequeña hija, el colegio, su trabajo y el hombre decide suicidarse.

ludamos el asalto al Banco de la República Uruguay a manos de esta guerrilla urbana. En 1971 con el vaivén noticioso pasamos de la euforia a la pesadumbre con la nacionalización del cobre, la expropiación de empresas estadounidenses en Chile y el Nobel a Pablo Neruda; pero sufrimos con la matanza estudiantil del jueves de corpus en México, la implantación del estado de guerra en Uruguay, el golpe de Estado en Bolivia y el avance genocida de los militares argentinos. En 1972, inicia el escándalo Watergate, se acentúan los sabotajes internos y de la CIA contra el pueblo chileno y avanzan los coroneles en Sudamérica. En 1973 todos morimos un poco con el golpe militar pinochetista y la feroz represión contra el pueblo chileno. El asesinato de Víctor Jara y la muerte de Neruda el 23 de septiembre no podían estar al margen de *El infierno de todos tan temido*. Como tampoco están ausentes la muerte de David Alfaro Siqueiros, en enero de 1974, Onetti frente a un tribunal militar uruguayo que lo juzga subversivo pues fue jurado en la premiación de un cuento, y la dimisión de Nixon en agosto del mismo año.

Estructura y anécdota

El infierno... es una historia dividida en cuatro capítulos: I. Nuestra Señora de la Soledad; II. San Sebastián; III. Las Trincheras de Zapata, y IV. San Sebastián II, a su vez subdividido en tres tiempos. Cada capítulo narra diversos acontecimientos ocurridos en psiquiátricos como San Sebastián o la Soledad, todos ellos nos guían en el tiempo presente del personaje principal, Jacinto Chontal. Los *flash backs* o retrocesos del relato, vinculados a Chontal, evocan su adolescencia con una familia incestuosa y en plena decadencia en una hacienda veracruzana. La Casa Verde, los rompimientos con Mercedes o con Susana María y los intentos suicidas, las fiestas que terminan en pleno desmadre quemando casas o destruyendo apartamentos; también los recuerdos de una desolada infancia que lo marcará de por vida, su entrada a otros psiquiátricos y varias relaciones amorosas.

Un resumen de la anécdota nos daría los siguientes elementos: Jacinto Chontal, personaje principal, recluso en Nuestra Señora de la Soledad por un intento suicida. Ahí encuentra memorables personajes como la Calandria, experta en el juego de la imaginación, Octavio, su entrañable amigo y los hombres de bata blanca,

médicos y enfermeros, que lo someten a base de electro shocks. Este fluido eléctrico será la vía que permite a Jacinto Chontal evocar los horrores de una niñez inmersa en el incesto y los crímenes familiares. Con el confinamiento en el infernal Zapote, espacio para los desahuciados, verifica la solidaridad de sus compañeros. En el transcurso de tres meses en “Nuestra Señora de la Soledad”, ocho reclusos se comprometen a luchar por un mundo distinto. Después de un brevísimo lapso en la clandestinidad y un nuevo intento suicida, bajo la influencia de alcohol y mariguana, vuelve a otro psiquiátrico, San Sebastián: somníferos, drogas, insulina, que lo reducen a la incapacidad y las inevitables descargas eléctricas de los hermanos y enfermeros Chepe y Ruperto. En este sanatorio se dan a la fuga Jacinto y seis de los internos con el plan de integrarse a la guerrilla urbana. Llega a su casa, *Las Trincheras de Zapata*, remanso ingrato y lóbrego. Ahí prepara un asalto bancario donde muere un empleado. Trabaja en una empresa cinematográfica, en medio de borracheras y bacanales, y ve continuamente a sus compañeros de la guerrilla. Vuelve el frenesí suicida y es internado de nueva cuenta en San Sebastián confinado en la *Casa Gris*, que será su última morada. Tres grabados de Goya de su serie *Los caprichos* enmarcan, portada e interiores, el oscuro y dramático universo del confinamiento psiquiátrico.

Aspectos temáticos

Uno de los temas centrales de la novela se refiere a la estancia de Jacinto Chontal en varios psiquiátricos: la muerte-vida en el confinamiento hospitalario. No es gratuito que Luis Carrión haya seleccionado tres de cuatro capítulos con el nombre de San Sebastián, Nuestra Señora de la Soledad, San Sebastián II, y que en sus evocaciones surjan imágenes de otro hospital en Europa. El *leit motiv* de la novela se presenta en estos enclaustramientos y la vida externa, o las diversas actividades de Chontal, cobran un pálido reflejo frente a la omnipresencia de los hospitales, su asfixiante ambiente en salas *normales* o los confinamientos en la *Casa Gris* o *El Zapote*; una metódica y tenaz labor la desempeñan enfermeros y médicos, que bien pudieran ejercer la profesión de torturadores. Narración morosa y espléndida a pesar del agobio al final del relato con descripciones apabullantes que aniqui-

lan hasta el ánimo más templado.¹¹ El uso de un *tempo lento* en el estilo, al través de varios monólogos, le permite al autor describir el tránsito final del personaje a su último confinamiento.

Este tema se reitera en uno de los célebres cuentos de Carrión "El goce de los días futuros": el personaje principal, Mistre, es internado en un psiquiátrico en la población de Soloviov, en la antigua Unión Soviética. En el rutinario interrogatorio hospitalario, pregunta el doctor: "¿vómitos, náusea, recelo de los demás? -¿quiénes?- (...) ¿fumas?, ¿te masturbas con frecuencia?, ¿eres agresivo, melancólico, huraño? ¿Piensas en la muerte? (...) porque ellos saben (los médicos) de tus intentos de suicidio, de tus anteriores internamientos, de tus estancias en la cárcel...".¹² En el relato, el juego de ajedrez, entre médicos y enfermeros, rompe la rutina del aislamiento y uno de éstos, Jojovich, azota sobre el tablero una foto del poeta Maiakovski y grita: "¡Hay que arrancar el goce a los días futuros!" Este confinamiento será el definitivo para Mistre: "te sitúes en medio de la habitación y emitas el grito primero, acaso único, estruendoso que no se escucha afuera y que todos los de adentro ignoran o gozan porque son conscientes, al menos ellos, de tu existencia plena en un mundo tan pleno como la oscuridad casi perfecta en la que agonizas".¹³ En esta relación intertextual es probable que Carrión hubiese recibido el influjo de Chejov que, en su relato "El pabellón No. 6", describe la espantosa pintura de un hospital provinciano y del inhumano

¹¹ En la parte final describe el autor: "... el foco eternamente prendido cagado de moscas, y la puerta que al fin lo deja con su soledad a cuestas, acompañado de la atmósfera pestilente y el ruido de las ratas deslizándose por todo el subsuelo de la clínica en la hora cero: el momento elegido por los de adentro para dar rienda suelta a su imaginación, compañera eterna del encierro, amiga entrañable de las horas de insomnio y angustia que se padecen por las noches, acompañado de las ratas y los vampiros y todos los seres noctívagos que reviven cuando la luz se ha ido y las tinieblas reinan..." (p. 155).

¹² Luis Carrión, "El goce de los días futuros" en *El goce de los días futuros (cuentos incompletos)*. México, edición del autor, 1998, pp. 14-16.

¹³ *Ibid.*, p. 20. En *El infierno de todos tan temido*, Jacinto Chontal recuerda una de sus anteriores estancias en un psiquiátrico europeo por uno de sus múltiples intentos de suicidio: "donde la doctora en jefe de la sala número 4 de la clínica ordenó que se le aplicara un tratamiento completo de choques de insulina... desposeído de sí mismo, de su capacidad de jugar ajedrez con el obrero Misha, o con el matemático Andreev... Jacinto haciendo remembranza de sus pasados de encierro y llanto, de fríos paisajes y caminatas largas, sostenido por dos jóvenes médicos que le hablaban en un idioma que él apenas comprendía", pp. 53 y 113.

trato hacia los enfermos mentales. "En los pabellones, en los pasillos y en el patio del hospital era difícil respirar por la cantidad de porquería que había... las cucarachas, las chinches y las ratas no les dejaban vivir".¹⁴

Otro tema se refiere al ejercicio de la violencia revolucionaria, la sublevación del orden establecido en los años setenta, tanto en los psiquiátricos como en la vida cotidiana. Mediante la guerrilla urbana los *alienados* disputan la violencia *legal* del Estado y la revolución se convierte en el *sueño eterno*, *dixit* Andrés Rivera, es la obsesión que relega a otras ambiciones y otros sentimientos. Para ello se requiere proselitizar a jóvenes audaces: "convencerlos, inducirlos íntegramente a hacer la Revolución, a jugarse la vida en aras de otro mundo..." (p. 70). El tiempo libre en los hospitales y fuera de ellos es el espacio de la conjura, de la trama violenta pero también, en esta pequeña burguesía, de la jugueta y el desmadre mediante el alcohol y la marihuana. La situación revolucionaria, las condiciones objetivas y subjetivas para el cambio, la guerrilla urbana, pequeño motor, que moverá los engranajes sociales son las consignas de un discurso que hoy es *démodé* pero que inflamaba mente y corazones.

Una pinta nocturna, en *El infierno de todos tan temido*, será el bautizo de fuego de jóvenes que arriesgan la vida y salen airoso del lance. Pero en el cuento "La Pinta", de *El goce de los días futuros*, la suerte será adversa para los personajes como Javier que tiembla al primer brochazo: "El entusiasmo que horas antes le había provocado la aventura, se convierte en pánico. Esa oscuridad, el silencio, el bote de pintura y la brocha representan peligro". A lo lejos se escucha la sirena policíaca y el terror se apodera de un Javier que es herido superficialmente y decide entregarse a la policía; con ello sella el destino de su acompañante y los dos son asesinados. En "La noche del festejo", una agraciada joven, Isabel, cumple 22 años y el orgulloso y acaudalado padre celebra con una gran fiesta. Esa noche, Isabel y un comando urbano asal-

¹⁴ Antón Chejov "El pabellón No. 6" en *Obras (Relatos y teatro)*. Moscú, Editorial Progreso, 1980, pp. 78. *Vid* también Ettore Lo Gatto. "Antón Pavlovich Chéjov" en *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires, Losada, 1972. Este crítico señala: "El cuento La galería No. 6 nos muestra que Chejov buscaba ansiosamente una nueva forma para expresar con mayor evidencia esa atmósfera suya de la doble concepción de la vida y el arte", p. 416, concepción que fue una búsqueda constante en la obra de Luis Carrión.

tan la empresa paterna y, su inexperiencia, provoca la muerte de la festejada. La violencia del Estado se manifiesta en "El paño rojo": un joven alcohólico y drogadicto recuerda la huelga en que policías y soldados asesinan a su padre, dirigente obrero que portaba una bandera roja.

En un tercer tema, Carrión escandaliza al narrar la historia de una familia, ¿la suya propia?, marcada por el tabú del incesto. "Abuelo producto del incesto, mezclado en el incesto, vivido entre el incesto que repta desde un siglo atrás, procreando uno y mil monstruos, parcas de vida y muerte... (María Luisa es un ejemplo) su infortunio desde que, a los nueve meses, empezó su deformidad y su estancamiento mental: sorda, muda, retrasada, deforme... senos frontales enormes, pómulos exageradamente grandes y desiguales; en lugar de nariz, sólo dos huecos que resoplan constantemente; desdentada, mandíbula inferior deforme y grotesca..." (pp. 28 y 30). El caso de María Luisa será paradójico pues, producto acabado de relaciones sexuales consanguíneas de toda una generación, representa simultáneamente la pureza, la bondad, un ser dulce, afectuoso y, al mismo tiempo, espejo que refleja la degeneración familiar.

¿Si la historia la cuentan los vencedores, la literatura será narrada por los vencidos, los locos, los escritores? La historia, materia prima de la gran literatura. Una historia que transita del presente al pasado y que prelude el futuro. Para quienes cancelan el pasado se les olvida que éste gravita sobre el presente y de sus redes nadie se libra. Desenterrar muertos e insuflarles vida, cual Dr. Frankenstein, será el oficio del novelista, fuente de inspiración creativa, como dice Teodoro Cervantes, personaje de *Otros te llaman*: "Es preciso intentar el ultraje de los muertos para que las ideas fluyan y de alguna manera se ordenen los personajes atrapados por la historia y en todo caso sujetos a tu propia confesión..."¹⁵ La suya es una literatura que devela lo que la historia ignora. Es suyo el oficio de develar las pasiones, los sentimientos,

¹⁵ Luis Carrión, *Otros te llaman*, México, SEP/Ediciones Gernika, 1986, p. 7. Esta segunda novela de Carrión no logra intensidad, lirismo o violencia alcanzadas en *El infierno*... Los personajes repiten rituales que hemos visto en la primera obra y está presente una obsesiva reiteración de un tema, un pasado familiar enfermo, que gravita en la vida cotidiana del personaje principal, cual destino fatal, que ya fue explorado en *El infierno*...

los horrores, intersticios que la historia olímpicamente ignora ocupada en exaltar hazañas y portentos.

El tema del incesto está presente en la segunda novela de Luis Carrión *Otros te llaman*. Don Fernando Cervantes y Cervantes pide formalmente la mano de su sobrina Matilde, a su hermano Anselmo. “En un principio Don Anselmo se negó a dar su consentimiento a la relación y no pocas veces discutió acaloradamente con su hermano acerca de la inconveniencia de continuar la estirpe entremezclada. Sin embargo, las palabras caían en el vacío de su propia existencia. ¿No estaba casado él mismo con su prima hermana? ¿No era él también producto del ancestral incesto de una familia que había cerrado sus puertas a la luz externa?”¹⁶ A pesar de augurios y premoniciones, prevalecerá el deseo de la pareja, novios y consanguíneos, *en compartir la vida tanto como su propia sangre compartida*, a decir de Carrión.

Un cuarto tema es la soledad. Éste es un tema primordial para los escritores, y en *El infierno...* no es la excepción. Es una soledad lacerante que impulsa una y mil acciones de los personajes. Por ejemplo, el narrador hace un paralelismo entre la soledad del recluso y la soledad cotidiana del hombre de la calle.

Jacinto la estará esperando (a Mercedes), esperando a que ella lo encuentre aunque sea más hundido en el infierno de la soledad que se aproxima, que es latente, viva. Por lo demás, una soledad reducida al ámbito de un universo desconocido por el hombre común y corriente...” (p. 15).

Las imágenes van siendo ciertas: te levantas, solo, en la misma soledad de siempre... (p. 42).

Pero esa soledad de los psiquiátricos, una soledad compartida, resulta aún más intolerable en las Trincheras de Zapata, en la casa de Jacinto Chontal: “Estar solo, solo, solo, como ahora, en tu espacioso y pródigo rincón de las Trincheras, sin Susana María y sin tu hijo; solo: un perro que se agacha ante las patadas de sus amos” (p. 44). O la soledad que conduce a la angustia, a la muerte: “Mas en realidad tu remanso es ingrato y lóbrego. Es en tu casa donde pasas las noches más desesperadas, más solas, a manera de

¹⁶ *Ibid*, p. 37.

infierno: te arrastras por el suelo, llorando, suplicando a nadie que te acompañe aunque sólo sea durante un rato" (p. 94).

El infierno de todos tan temido es una narración lineal con múltiples retrocesos –evocaciones– pero que mantiene cierta continuidad en cuanto a espacio y tiempo. Ahora veamos la estructura interna. La composición general del texto se basa esencialmente en parejas estructurantes como son: a) Narrador/protagonista; b) Impulsos negativos/ impulsos positivos; c) Raciocinio/pulsión; d) Esperanza/desesperación; e) Creación/esterilidad.

Respecto a la pareja estructurante narrador/protagonista están presentes elementos que permiten verificar no sólo la estrecha relación del narrador personaje sino el desdoblamiento narrativo del texto. "Hay un desdoblamiento entre el yo narrativo que reconstruye y analiza la acción desde el presente y el protagonista que vive los acontecimientos".¹⁷ En *El infierno...* resultan perceptibles las entradas o principios de párrafo del narrador donde describe el ambiente y analiza las características del personaje para que, a medio párrafo, un ¡chingao! introduzca la voz o pensamiento de Jacinto Chontal sin perder la continuidad del texto. Por ejemplo, en una reflexión en Nuestra Señora de la Soledad, el narrador inicia: "Ya pasa el tiempo del olvido, el que se queda con los de adentro hasta que sus mismos familiares y amigos se acostumbran también a olvidarse de su existencia, de que todos existimos, carajo, como existen algunos de los que saltan los muros de la Soledad y se empiezan a graduar de hombres..." (p. 37). En este sentido, la conciencia del narrador/protagonista cohesionaba profundamente todo el relato. A través de los reiterados verbos beber, pagar, recibir, traslapar, limpiar, poder, el mundo exterior entra a formar parte de la vivencia angustiada de Jacinto Chontal.

Respecto de los impulsos negativos/impulsos positivos, los primeros saturan de principio a fin el texto y tienen que ver con los sentimientos suicidas del personaje, en acciones destructivas y auto destructivas, y los impulsos positivos representados por los deseos de un mundo mejor, por ejemplo: "otros mundos menos hostiles, menos áridos, con mucho amor del que derraman, en abundancia, las mujeres café, amarillas, negras" (p. 75). O los

¹⁷ Begoña Díez Huélamo. *Relato de un náufrago de Gabriel García Márquez*. Barcelona, Ediciones Daimon. 1986, p. 73.

sentimientos solidarios hacia quienes como él, Jacinto Chontal, han sido confinados en psiquiátricos.

Raciocinio/pulsión. A Jacinto Chontal le acaban de aplicar varias descargas de electrochoques:

Jacinto hace un esfuerzo para sentarse al borde de la cama. Es evidente que aún no sale por completo del tratamiento, pero debe poner su mente en orden para hablar con Efraín –el enfermero– para que no le aplique tantas descargas ya que después el dolor en la columna vertebral se hace intolerable (...). Tú sabes que con una sola descarga, una, basta para echarse a volar, para mandarte al carajo. Por favor, pinche Efraín, así no se me destruyen tantas células nerviosas y tal vez todavía pueda hacer algo por esta sociedad...” (p. 32).

Aquí el raciocinio interviene en la ordenación de los estímulos externos y de los impulsos. Es el enfrentamiento continuo entre la razón y la pulsión y, a la vez, un retrato de la conciencia humana. En el caso de *El infierno...* de que el daño anule la potencialidad humana. La conciencia de Jacinto Chontal está frente a una prueba extrema, arrastrada a veces por el instinto, ordenada otras por el raciocinio.

La dualidad creación/destrucción es un *leit motiv* que recorre la narración desde un principio hasta el final. El impulso creador, relacionado con el aliento vital artístico, se desarrolla a contrapelo del desestructurador que frena, rompe o aniquila la posibilidad de salvación a través del arte y la cultura:

...letras que salen por los pinceles de Jacinto: letras mal y bien formadas, creando una armonía visual y auditiva al mismo tiempo, es decir: poesía o la imagen y la palabra...(p. 40). Jacinto escribe día y noche, sin horarios estrictos aunque sí lo hace por hábito; es un vicio. Sus páginas se pueden ver unas veces emborronadas, tachadas y vueltas a corregir; otras, limpias, impecables, sin una mancha que las ensucie...

En esas páginas dispersas, de un diario inacabado:

Jacinto, a veces atareado en ordenar inútilmente las cuartillas de su diario, desparramadas hasta alrededor del excusado, en un intento por rehabilitar su pereza y transformar lo que empezó siendo un juego en una obra coherente que jamás llegará a serlo en realidad

(...). Jacinto, a ratos dedicado a escribir más páginas inacabadas, o tal vez demasiado perfeccionadas ya para ser dignas de publicarse... (p. 129).

La pareja estructurante esperanza/desesperanza está estrechamente vinculada a los sentimientos positivos y negativos. En este caso hay una radical oposición entre la esperanza —ansia, expectativa— y la desesperación de Jacinto Chontal ante acontecimientos que parecen inevitables. En los primeros capítulos percibimos una lucha intensa entre esta dualidad, pero a medida que avanza el relato, la desesperanza se instala plenamente en el ánimo del personaje. Casi al final del capítulo II San Sebastián, el narrador caracteriza a Chontal:

...ahora ya vives intensamente, porque sabes que estás cerca del objetivo, cerca de la consumación de actos que habrán de compenetrarte más con la sociedad... te sabes más fuerte que los otros, los de bata blanca, los de trajes impecables... Por eso te sabes libre, como lo era Jackson, como lo era el tío Ho, como lo era Che...(p. 74).

Todavía en la parte final una tenue esperanza se avizora cuando en la Casa Gris o el pabellón de los definitivos, el narrador comenta: "tienes una esperanza, Jacinto: la incomunicación; escapa, huye de ellos, que no te vean. Recuerda: muere y huye, de preferencia en las tinieblas de la noche, la amiga eterna del guerrillero..." (p. 159). Aún esa opción, en planos existenciales, se cancela cuando el narrador describe los despojos en que han reducido al personaje: "Los deseos de llorar se atragantan cuando se quiebra el espíritu y sobreviene la falta de fe clásica después de la derrota, después de que la enfermedad lo ha traicionado y lo degrada humanamente, lo convierte en la misma mierda en que está convertido Jacinto Chontal, dando pasitos endebles, uno, dos, uno, dos..." (p. 163). No es gratuito que este final se asemeje al excelente cuento: "El goce de los días futuros" y que los dos personajes, perdida toda esperanza, se introduzcan al oscuro universo al que, tal vez, añoraron en la vida real.

Notas finales

Este ensayo es apenas un esbozo de la obra de Luis Carrión. Fuimos incapaces, por ejemplo, de valorar sus múltiples influencias tanto de la literatura rusa o norteamericana como de la propia latinoamericana. Carrión fue un empedernido lector de Dostoievski y de Chejov y a través de su obra podemos detectar estilos, atmósferas, espacios, retratos de personajes afines a los maestros rusos. También es posible localizar la notable influencia de Juan Carlos Onetti con personajes desolados, patéticos y hundidos en dilemas existenciales y cuya única y afortunada salida es la muerte. Julio Cortázar y José Revueltas serían otras notables influencias que podríamos destacar.

En una época con predominancias de una literatura masiva, *light* y desechable, y leyes del mercado que establecen oferta y demanda, la obra de Luis Carrión adquiere novedosas dimensiones que, con el tiempo histórico, se han venido perfilando: trama de vida real y ficción que se entretajan y proyectan una labor estética decantada; perdurables figuras como Jacinto Chontal con su extrema locura y una enorme lucidez *sometido a tratamientos inhumanos, desanda el curso hacia las fuentes mismas de la ira, río de sangre que se estanca y fermenta en el sistema de diques erigido en su cauce: la sociedad en la que hemos construido el infierno del cual huíamos, pero que debemos llamar paraíso o, al menos, purgatorio (vía de desarrollo), bajo pena de reclusión en círculos internos*. Personalidad intolerante, sin medias tintas, y políticamente incorrecto que hoy en la llamada posmodernidad no tendría cabida en grupo, partido o secta por su extrema beligerancia. Carrión deja constancia de lo que fueron los ideales de toda una generación y la lucha por un cambio radical.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1990.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*. Edición. México, FCE, 2003.
- Carrión, Luis (Prólogo y antología) *Ernesto Che Guevara. El libro verde olivo*. México, Diógenes, 1980.
- , *El infierno de todos tan temido*. México, FCE, 1975.
- , *Otros te llaman*. México, Gernika, 1986.
- , *El goce de los días futuros*. México, edición del autor, 1998.
- Chejov, Antón. *Obras* (Relatos y teatro) (Trad. Kuhrinsky y D. Dubinski) Moscú, Progreso, 1980.
- Díez Huélamo, Begoña. *Relatos de un naufrago de Gabriel García Márquez*. Barcelona, Daimon, 1986.
- Dostoyevski, Fiodor M. *Obras completas*. Tomo I. (Trad. Rafael Cansinos Assens). Madrid, Aguilar, 1949.
- Lo Gatto, Ettore. *La literatura rusa moderna*. (Trad. Miguel Mascialino) Buenos Aires, Losada, 1972.

Felipe Sánchez Reyes*

El panteón español

Las doce de la noche, noviembre, Día de Muertos, resurrección de amor del universo. El sonido de las campanas que llega hasta aquí es similar al de la iglesia de Tacubaya que cuando niña me despertaba, como ahora. Despierto del sueño eterno. Me desprendo de mi ajado atuendo, de las apolilladas maderas, de las húmedas paredes que me han aprisionado y salgo del útero oscuro.

Veo las llamas de las ceras encendidas que me liberan del frío ancestral. El aroma del copal, mezclado con el carbón del incensario, inunda el ambiente, lo aspiro con fuerza hasta almacenarlo en lo más profundo de mi ser. Los finos pétalos de cempasúchil, esparcidos en forma de cruz, acarician con su luz y calor a las frías lápidas, como la mía. Las flores amarillas sobre las sepulturas irradian luminosidad en la madrugada, atraen mi mirada, capturan mi atención.

Empiezo a reconocer el lugar donde me encuentro. Veo a personas que en familia hincan sus rodillas en tierra, poseen un rosario entre sus manos cuyos dedos recorren las cuentas, y rezan en melódico susurro. Otras, paradas, dialogan de los sucesos cotidianos con sus vecinos del sepulcro. Un niño coloca sus flores en el recipiente, lo llena de agua, las rocía, luego enciende los cirios de los pedestales. Tirita de frío, cruza los brazos sobre su pecho, se arrulla y se proporciona el calor de la madre ausente, se queda triste, cabizbajo, pensativo. Cuánta ternura me inspira, como mi niño ausente y como el que todos llevamos dentro. Acaricio su cabeza, mas no lo siente. Veo y toco a las personas, pero ellas a mí no.

* UNAM CCH-Azcapotzalco.

Camino entre lápidas recién lavadas, pintadas para esta fiesta, tapizadas de flores. Avanzo y me cruzo en el trayecto con los madrugadores que entran. Desde la reja de metal volteo mi rostro y observo el lugar de donde salí: el panteón español. Hoy lleno de velas y de calor humano en la parte central; en las orillas sólo algunas luces titilan por el viento frío de este mes; y en las partes distantes persiste la oscuridad.

La casa de la calle General Cano

A la salida del cementerio me encuentro con personas abrigadas, de distinta edad y sexo, que siguen llegando. Su vestimenta y argollas en la nariz, cejas, labios no me resultan conocidas ni familiares. Pues mis recuerdos se estancaron a principios del siglo pasado, en los veinte, en el centro de la ciudad de México. Ahí quedaron nuestras vidas y raíces, la nación que forjamos al calor de las balas y la búsqueda de nuestra identidad, el nacionalismo y la recuperación de los colores chillantes.

Desde el panteón sigo el camino trazado por mis familiares con pétalos de flores. El fulgor de los cirios me guía y el aroma de la comida succulenta me lleva hasta mi antigua morada. Estoy de regreso en la cuarta calle de General Cano 93, Tacubaya. Aquí nací, la quinta de ocho hijos, el 8 de julio de 1893. Mis padres fueron el general Manuel Mondragón y doña Mercedes Valseca, me nombraron María del Carmen.

Mi padre, condiscípulo de José Juan Tablada en el Colegio Militar, desarrolló una carrera castrense impresionante. Poseía unos ojos negros, grandes, soñadores, el bigote poblado, la voz brusca, cavernosa, buena estatura y delgado, arrebatado y delirante, valiente y fascinador. En 1897 nos llevó a París para perfeccionar *su fusil y cañón Mondragón* en la fábrica de armas de Saint Chaumont, y colocó a México en la vanguardia de piezas de artillería.

Allí recibí una educación francesa, pinté y escribí mi primer diario: *En mi casa/ había fusiles/ y cañones/ que/ me prohibían/ tocar [...]/ las monjas/ me hacían/ un/ círculo/ para /mimarme/ y /preguntar/ si/ papá/ Mondragón/ era/ el inventor/ de/ fusiles/ y/ cañones*¹. Asistí al nacimiento del nuevo siglo, me llevó a la

¹ Nahui Olin (Carmen Mondragón), "Dans ma maison", *Calinement je suis dedans*.

Exposición Universal de París, me protegió desde niña de los castigos maternos, me mimó y lo convertí en mi dios.

Más tarde, cuando el Presidente Porfirio Díaz renunció ante el Congreso de la Unión y Francisco I. Madero asumió la presidencia, no vi más a mi padre en casa. Después me enteré que él con el apoyo de los generales, Bernardo Reyes, muerto en la refriega, Félix Díaz y Victoriano Huerta destrozaron la capital con su artillería. Cuando el beodo Huerta asesinó a Madero y Pino Suárez en los terrenos baldíos de Lecumberri, mandó al exilio a mi padre, mientras yo me casaba con Manuel Rodríguez Lozano.

Luego toda la familia lo alcanzó en París, estalló la primera Guerra Mundial, nos establecimos en San Sebastián, regresé a México y allá murió mi padre: *EL GENERAL/ MANUEL MONDRAGÓN/ que hizo cañones/ y una revolución [...] tanto mal/ que hicieron/ los gobiernos/ a papá porque/ tuvieron miedo/ de su poder/ de su inteligencia/ lo exiliaron/ lo mataron de hambre/ por miedo lo mataron*². Él y mi hermano Manuel fueron mis modelos de hombre: estrictos, firmes y amorosos.

Abro el portón apolillado de madera, me introduzco a mi casa. Al centro del patio se halla la fuente de cantera, de la cual agarraba agua mi mamá entre sus manos para peinar y trenzar mi larga cabellera dorada con grandes moños azules. Enseguida me vestía con el uniforme escolar y me conducía al *College Français Saint Joseph. Pension pour jeunes filles*, ubicado en Santa María la Ribera 33, colegio conocido por el mote de “las yeguas finas”, donde estudiábamos lo más granado de la sociedad porfirista.

Llegaba, me sentaba, me inclinaba sobre el pupitre, escribía textos que la monja francesa, mi adorada maestra Marie Crescence, rescató, me entregó y transformé, con el apoyo de mi amado, el Dr Atl, en el libro, *A dix ans* (1924). Allí nos educaron en el temor, la docilidad y la culpa, nos convirtieron en jóvenes sin rostro, cuerpo ni placer, reprimieron nuestros deseos eróticos, exaltaron las virtudes pasivas y la castidad hasta el día de la boda, subordinaron nuestra sexualidad al placer masculino y a la procreación. Por eso, me libré de sus ataduras y plasmé mi cuerpo desnudo en telas, fotografías y palabras aladas.

Desde la fuente de cantera busco con la mirada el jardín, las flores y el durazno de mi infancia, donde mi hermano Manuel,

² Nahui Olin, “Un jour de septembre”. *Calinement je suis dedans*.

antes de viajar a París, capturó en una fotografía mi imagen, vestida de blanco, pero ya no existen, han desaparecido. Sólo la voz materna aún resuena en mis oídos y la escucho.

—Ven, hijita, vamos a ver las flores, pero antes déjame peinarte, estás muy bonita, tanto como cuando eras pequeña y yo te llevaba de la mano a la escuela—. [...] En el jardín, mi madre me dijo: —mira qué flores tan preciosas: córtalas para que las lleves a la tumba de papá y de tu hermano, se secarán sobre sus tumbas, pero sus perfumes llegarán hasta el cielo donde viven junto a Dios, nuestro Señor—. ¿Quién es Dios nuestro Señor?, le pregunté. Es el que nos ha hecho, hija, al que le debemos todo. Yo nací contra mi voluntad y nada le debo a ese señor. ¿Pero tú no rezas? Yo no sé rezar, mamacita. Reza tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor³.

Dejo la fuente y dirijo mis pasos a un costado del patio, donde me aguarda mi habitación. Subo los escalones que conducen a la planta alta, abro la puerta, me recibe un fuerte olor, mezcla de casa vieja, copal, flores y comida, aún guarda el calor de mis gatos y perros queridos, hoy ausentes.

Me detengo en la puerta, contemplo los cirios encendidos y los recipientes con flores aromáticas, coloridas, al pie de la mesa de madera, cubierta con un mantel blanco. Me introduzco en la recámara de techo alto, me acerco al centro del mueble donde me espera el manjar succulento, traído de Sorrento por Beatriz, la hija de mi hermano Benjamín: vino francés, alcachofas, pulpo y camarones a la plancha, y, a un costado del manjar, la foto de óvalo con mi corte a la *garçonne* que enmarca mis ojos verdes, boca pintada de corazón y labios rojos, carnosos: mi belleza de juventud.

Devoro golosamente los platillos que durante un año no he probado. Reposo la comida y me dirijo al costado derecho de la mesa. Abro la puerta del balcón, antes lleno de macetas con flores, donde tantas veces me instalé con mis perros y gatos. Desde ahí veía el bullicio de la calle y escuchaba al músico con su guitarra que, apostado frente a la recaudería, canturreaba, para ganarse la vida, coplas de esperanza y desamor: *Bonitos ojos,/ los que tiene esa mujer,/ bonitos modos,/ los que tiene pa'querer,/ y por ahí*

³ Gerardo Murillo, (Dr. Atl), *Gentes profanas en el convento*. p. 145.

*dicen/ que ella me robó el placer./ Ay, qué esperanza/ que me han de querer, querer*⁴.

Aquí en este mirador, después de que me robaron joyas y abrigos, me escondía con una cubeta de agua y la arrojaba al que osara acercarse a la puerta de mi casa. La gente se burlaba de mí, sin que yo conociera la razón, los muchachos cuando pasaban me tiraban piedras y se iban corriendo, huyendo de mi ira.

Sólo me defendía mi amante el sol que por las mañanas descendía amorosamente a despertarme unas veces, otras, yo a él, platicábamos un instante y se marchaba cual sopro. Mientras yo descansaba, él se paseaba por el cielo, pero por las tardes volvía por él, trayéndolo asido a una mano, lo metía entre las cobijas de mi cama, lo amaba y me incendiaba entre sus brasas.

Los desnudos

Me aparto del balcón y recorro el aposento iluminado por las velas. Aquí todo está vivo: los muebles antiguos, el arcón con mis cuadros *naïves*, donde plasmé tradiciones populares, pasiones, amantes, cuerpo y mi rostro. Mi obra fue elogiada José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro y por Diego Rivera, quien nunca se cansó de plasmarme en sus murales de San Ildefonso, la SEP, Palacio Nacional y el Teatro Insurgentes.

En las paredes están expuestas unas instantáneas de mi faz, en *close-up*, capturadas en 1923 por mi amigo Edward Weston, recién llegado de Estados Unidos con Tina Modotti, y otras de mi desnudez, tomadas por Antonio Garduño en 1927, que muestran el esplendor de mi belleza. Pues cuando posaba *para los artistas/ mi espíritu puro/ se escapaba por mis ojos/ y se derramaba por mi cuerpo*⁵. Por eso uno captó la esencia de mi sensualidad en el rostro y otro, en el cuerpo.

Cuando monté, como nunca antes en la capital, mi *Exposición de Desnudos, fotografías hechas por el artista Garduño, del 20 al 30 de septiembre de 1927*, en la azotea de la 2a. calle de 5 de Febrero no. 18. Entonces tapicé los muros de mi morada con imágenes congeladas de mi voluptuosidad de treinta y cuatro años. Dejé

⁴ Emilio Tuero, y Ramón Armengod, "Rayando el sol", *Par de Ases*.

⁵ Nahui Olin, "Je pose aux artistes", *Calinement je suis dedans*.

expresarse a mi carne cuerpo, joven y lascivo, esbelto y ondulante, provocador y esquivo de virgen perversa.

Grité mi libertad, reté a la sociedad conservadora con mi cabello corto de oro, con mis ojos verdes y labios rojos, hombros arrogantes y brazos seductores, talle breve y nalgas armónicas, muslos abismales y piernas irresistibles. Desafíé por primera vez a la sociedad e iglesia moralinas, con mis senos provocativos y pezones erectos, mi pubis lujurioso y luna, llena de miel y semen.

Osé mostrar mi cuerpo y el volcán de mi vientre con sus labios ardientes, porque, después de padecer la revolución y la guerra mundial, me regocijaba disfrutarlos, me reconciliaban con la armonía del espíritu, la pasión y el Universo. Le rendí culto, lo llené de goces porque me afirmaba al regocijo de la juventud y negaba la vejez, la muerte. Así rompí con las ataduras que nos esclavizaban a la aristocracia de ideas caducas y a la sumisión familiar, conyugal y social.

También me emancipé sexualmente cuando decidí vivir con mi amante, el Dr. Atl, y después con otros, pues “mi esposo”, con el apoyo de mis consanguíneos, se rehusó al divorcio. Entonces me independicé, retomé mi destino, inauguré un nuevo modo de vida en la capital, me apoderé de los espacios antes masculinos y, como ellos, los busqué, llamé y se sintieron intimidados cuando con mis *medias/ de seda/ de color/ negras/ que tienen/ una cosa/ adentro/ que/ miran/ de lejos/ de cerca/ con placer [...] con gula/ digan lo que digan/ es mi carne/ la que se ve/ A TRAVÉS/ de la seda/ de mis/ medias/ AQUÍ/ ALLÁ*⁶.

Dije no a la intromisión familiar en mi vida, no a la represión, no a la hipocresía, no al puritanismo. Rechacé el mando de un marido que se adueñara de mi existencia y perpetuara mi esclavitud. Al contrario, reafirmé mi autonomía con mis actos y mi cuerpo, al que amé, disfruté de caricias y también los hombres hermosos e inteligentes lo veneraron, inundaron mis oquedades con su néctar, porque era una coqueta que siempre arrancaba su deseo. Mi arte, belleza, inteligencia e independencia incrementaron la idolatría o el temor de quienes se intimidaban o sentían inferiores ante mí.

Desde ese momento, mi progenie con el apoyo de la aristocracia porfiriana me consideró trastornada en mi relación erótica con la realidad, es decir, que estaba “loca”. Sus amistades me

⁶ Nahui Olin, “Dans mes bas”, *Calinement je suis dedans*.

desconocieron, me cerraron las puertas, pero no me doblegaron, al contrario reforzaron mi narcisismo y emancipación. Yo, que fui educada para obedecer a un caballero que me tuviera de ornato en su opulenta casa, como aceptó mi familia femenina, trabajé por muchos años como maestra de dibujo en la secundaria y en San Carlos, donde exhibí mis obras. Con la docencia reafirmé mi autonomía y autosuficiencia, pues *la dependencia es testimonio de inferioridad*⁷.

Después de mirar las fotografías en las paredes, camino hacia el costado izquierdo de la mesa donde se encuentra el tocador, sobre el cual reposan mi delineador negro, *el bilé rojo encendido para mis labios./ una libreta/ donde anoté/ los nombres/ y las direcciones de los Señores./ la bolsita donde guardé mis monedas/ y el corazón destrozado*⁸.

Frente a él, está la silla sobre la que descansa mi ajado saco color perla. Enseguida, la mecedora en la que de anciana, tantas veces me senté a tejer suéteres que combinaría con faldas plegadas que me ataviarían, cuando bajara mi obesidad, causada por la comida placentera.

En un rincón observo el cuerpo entero de mi amado marinero, pintado en la sábana enorme: cabellos negros, ojos verdes, boca roja y complexión musculosa en trusa negra. Todas las noches frías, solitarias, lo bajaba de ahí, me abrigaba en su fuerte pecho rizado y con sus recias manos cubría mis formas ardientes. Dormíamos juntos y gozábamos.

A Eugenio Agacino lo conocí un lunes de agosto de 1933 en el viaje a San Sebastián, donde, invitada por mis amigos y artistas, expuse el 2 de septiembre mi obra pictórica en el vestíbulo del Cine Novedades de esa ciudad. En cuanto vi al capitán, me enamoré como loca a mis cuarenta años, pero lo disimulé en un principio. Durante la travesía me asedió, me dejó conquistar y acordamos vernos a su regreso al puerto vasco, mientras yo exponía mi obra. En la ciudad dejé perplejos a mis amigos con mi talento pictórico, poético y composición musical, pues no sólo toqué el piano con soltura e inspiración, sino que improvisé mis creaciones.

Cuando él retornó al puerto, visitamos a mi hermano Samuel en Nantes y enfilamos el navío hacia Cuba, donde disfrutamos

⁷ Nahui Olin, *Óptica cerebral (Poemas dinámicos)*, p. 38.

⁸ Gerardo Murillo, *op. cit.*, pp. 120-121.

de tardes cálidas entre rítmicas claves y suaves maracas, sonoros bongós y dulces trompetas, baile embriagador y ropa adherida a la piel gozosa. Con él conocí el ritmo mágico de una canción o himno nuestro: *Tan solo persiguiendo tu cariño/ yo vivo desafiando el porvenir/ y mientras tenga/ en mis venas sangre/ te seguiré queriendo./ te seguiré adorando/ y serás para mí/ todo mi corazón*⁹. En su nave bailé untando mi ansia a la suya, nuestra desnudez se extasió en uniones gozosas sobre la proa al caer el sol y por la noche en orgías delirantes en el camarote.

Cada mes yo viajaba de la capital al puerto de Veracruz y esperaba su arribo con ansia loca en mis entrañas. Viajamos a Nueva York y me bebi el océano a través de sus pupilas: *Con él amé tanto respirar el olor del mar en que nadé con los rayos del sol en el agua. La playa fue una nueva estación de vida para mi cuerpo y espíritu, y cambié de color como los jardines floridos. Mis ojos tomaron los reflejos de los colores que vistieron mi cuerpo. Sus ojos fueron dos mares que me protegieron*¹⁰.

Vivimos un año de ternura intensa y sosegada, planeamos vivir juntos, después de su regreso a Veracruz. Lo esperé en el puerto como siempre, con mi maleta, pero no arribó por la mañana, al mediodía, ni al declinar el sol, sólo llegó una noticia escueta: el capitán ha muerto. No lo creí, ni pude soportarlo, el océano se derramó a través de mis ojos y anegué el puerto.

Me desesperé como loca por su ausencia y algo me empujó a huir porque no soporté el sufrimiento, viví en el dolor y ahí me quedé siempre suya. Todo mi ser que le perteneció, tocó y amó, permaneció intacto y perfumado con su último beso. Mi vida también murió con él.

Volví mes tras mes con el veliz a cuestras, con la falsa ilusión de esperarlo, y regresaba arrastrándolo, con los pies deshechos, las piernas hinchadas y el corazón estrujado. Mis várices empeoraron, pero no me importaba, sólo esperaba su llegada y mi futuro. A partir de ese momento perdí la ilusión y la noción del tiempo, enloquecí de pena, me extravié en el mar de sus ojos verdes y los míos se tornaron rojos de pesar: aún te recuerdo brillante, solitario, bebiendo agua de mar como tus fantasmas marineros, vegetando en las profundidades.

⁹ Miguel y su Trío Matamoros, "El fiel enamorado".

¹⁰ Nahui Olin, "A la plage", *Calinement...*

Las cartas

Dejo el rincón, me dirijo a la cama, me siento en el borde y veo el baúl a mis pies. Alzo la tapa, aparecen más fotos desperdigadas, objetos de mi padre, cartas apasionadas *que son mi propia sangre, mi propia vida*, de quien más amé: Atl. Un folio salta del sobre abierto, cae en mis manos, obliga a mis ojos a posarse en sus letras borrosas por el tiempo y a leerla.

En ella liberé mi pasión, enclaustrada en mis años de “casada”, y, cuando la poesía puritana de María Enriqueta Camarillo de Pereyra, la mística de Concha Urquiza, la viril de los estridentistas y la sociedad hipócrita, rehusaban mencionar las partes íntimas del cuerpo, yo las nombré en esta quinta misiva, dirigida a Atl, después de que dejé al “esposo”:

Te amo, te amo, desesperadamente, lujuriosamente, misteriosamente, como la vida, como la muerte [...] Eres Dios –ámame como Dios– ámame como todos los dioses juntos. Perfora con tu falo mi carne –perfora mis entrañas– desbarata todo mi ser –bebe toda mi sangre y con la última gota que me quede yo escribiré: te amo, gritaré: te amo. [...] Mi juventud se deshace entre la furia de la pasión y mi pasión se exalta y gira alrededor de tu falo como una mariposa alrededor de la luz¹¹.

Él me mostró la otra cara del país cuando visité Oaxaca, Michoacán y otros estados. Entonces conocí la pobreza, la miseria de las comunidades y esclavitud de las mujeres, antes ocultas para mí. Comprendí los orígenes de la revolución y, aunque yo fuera vanguardista con conciencia cosmopolita, me adherí a la causa justa de los muralistas: Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Atl me incentivó a publicar. Escribí dos libros en español y dos en francés. Omití localismos y el pasado, me liberé de temas, técnicas, rimas anticuadas, empleé una prosa dinámica con las ideas nuevas del futurismo de Filippo T. Marinetti. Rescaté la emoción, imaginación y las palabras, como los estridentistas, tracé poemas cubistas en verso o prosa, sin ritmo, reglas, figuras poéticas, sintaxis, nexos lógicos ni puntuación.

¹¹ Gerardo Murillo, *op. cit.*, pp. 104-105.

En ellos manifesté mis reflexiones acerca del arte y los avances científicos, la vitalidad y explosión juvenil, el presente y la independencia femenina. Condené las guerras, los gobiernos criminales, las masas imbéciles, las leyes prostituidas, la educación familiar y la sumisión femenina. Exalté mi sensualidad, placeres y amantes que la poetisa María Enriqueta Camarillo de Pereyra, por pudor, jamás descubrió en sus textos: *Sin cesar/ tus caricias/ yo las quiero/ en todas partes [...] tus caricias/ pasan/ sin cesar/ donde yo quiero/ [...] con tu boca/ que toca/ en todas partes [...] sin cesar/ tus caricias/ de tus manos que se escapan/ en todas partes [...] salen de tu espíritu/ y entran/ en todas partes*¹².

Mis obras, valoradas por su calidad poética, cautivaron a Rubén Salazar Mallén, Pita amor y José Gorostiza, quien afirmó de mi primer libro: *Nahui-Olin nos ofrece un libro de poemas admirables. Sin duda, la prosa es incorrecta, poco cuidada, nerviosísima; pero de una feminidad evidente que contrasta con lo profundo de los temas*¹³.

Atl y yo llevamos vida de reyes, organizamos comilonas con los amigos cuando había dinero, pero también vivimos con lo indispensable; probé el tequila, mezcal, pulque, mariguana. Me cambió el nombre impuesto por mis padres, me bautizó Nahui Olin: *cuarto sol, cuatro movimientos, el poder del sol que mueve todo el sistema solar*¹⁴, que siempre llevé con orgullo.

Salta otra hoja, la de la ruptura, en la que le expresé todo mi coraje:

Voy a dejarte. Me siento con el terrible deseo de alejarme de ti, pero al mismo tiempo nace del fondo de todo mi ser una voluptuosidad perversa. [...] Antes de irme quiero que vengas por última vez a verme, después de que has probado la carne putrefacta de otras mujeres —ven a mi casa que la he arreglado para ti y cumpliré la idea perversa que me enloquece— quiero que vengas para que yo te arranque los botones de tu bragueta y mis dientes muerdan y desgarran tu miembro como un perro una piltrafa. [...] Ven a esa noche de amor que será la última y al calor de mi deseo y de odio yo abriré mi ma-

¹² Nahui Olin, "Sans cesse", *Calinement...*

¹³ José Gorostiza, *México Moderno*, 1º de septiembre de 1922.

¹⁴ Nahui Olin, *Nahui Olin*, p. 3.

triz y caerás en ella para no vivir más. No tengas miedo —si, tendrás porque eres un cobarde—¹⁵.

La cama

Guardo las cartas en el baúl, me recuesto en la cama, a la que regresé cuando abandoné, clausuré mi adoración e intimidad con Atl. En ella me tendía de niña, cuando mamá me castigaba y, para corregir mi espíritu indomable, no me permitía ver a nadie. Tenía diez años y pensaba:

me gusta el estudio, pero no puedo someterme: mi espíritu es demasiado vagabundo y en los días que acudo a mi pupitre trato de leer, pero mi espíritu se rebela, mi imaginación se muestra indomable. Soy un ser incomprendido que se ahoga por el volcán de pasiones, de ideas, de sensaciones, de pensamientos, de creaciones que no pueden contenerse en mi seno [...] no he vencido con libertad la vida teniendo el derecho de gustar los placeres, estando destinada a ser vendida como antiguamente los esclavos a un marido. Protesto a pesar de mi edad por estar bajo la tutela de mis padres¹⁶.

De adolescente, cuando me embellecía, también me encerraba y escribía:

Si tú me hubieras conocido/ con mis calcetines y vestidos/ muy cortos/ habrías visto debajo/ y me habría sentado en tus rodillas./ Mi mamá era muy mala conmigo,/ me castigaba y me enviaba a buscar los gruesos pantalones/ que no me gustaban/ y que me lastimaban/ allí abajo./ Tu habrías visto que soy una niña que te gusta¹⁷

Nuevamente acostada en el lecho, echaba a volar mi imaginación. Veía al sol introducirse como malhechor a mi habitación, recorría las paredes y lamía lentamente con sus rayos mi piel, de la cabeza a los pies, se posaba en el centro, yo lo anidaba con deleite y lo amaba hasta anularme en él. Luego, agotado, intentaba alejarse

¹⁵ Gerardo Murillo, *Op. cit.*, pp. 149-150.

¹⁶ *Idem*, pp. 128-130.

¹⁷ Nahui Olin, "Si tu m'avais connue", *Calinement...*

recargándose en las paredes, pero yo le impedía la huida, lo arañaba, lo arrastraba hasta el tálamo aún cálido, lo poseía otra vez hasta extenuar su cuerpo de joven-viejo. En todos mis castigos lo encerraba en mi guarida, porque él me engendró con su semen, bañó mi espíritu e inteligencia, y me dio su color rubio. Por eso soy su hija y amante que en las noches ilumina, inunda con sus rayos mis oscuras entrañas.

Cuando envejecí, iba todo el día a la Alameda, lo esperaba al caer la tarde, lo recogía en mis manos y lo guardaba en mi gran bolso. Aún ardiente me lo traía hasta aquí, calentaba mis cobijas y cuerpo, mientras las estrellas y la Luna me miraban con envidia desde la bóveda celeste. No permitía que nadie me lo quitara porque en él habitaré y con él me calentaré eternamente.

Cuando terminaba el castigo y salía del encierro, mi hermano mayor, *Manuel/ me consentía/ con su mirada hermosa/ tras sus anteojos./ Me acariciaba para/ quitarme/ la pena que me ahogaba./ Sus manos bellas/ y amables/ me abrazaban/ después de los castigos, /tuve un hermano/ para mimarme/ fuera de toda ley*¹⁸.

En la misma cama permanecí más tarde cuando mis piernas y huesos fatigados se rebelaron y cansaron de llevarme al centro de la ciudad. Entonces, aquí me aislé por elección. No acepté que alguien me cuidara, pues no quería perder mi libertad y autonomía por la que siempre luché.

Yo que fui una de las precursoras que caminó la ciudad y se atrevió a invadir las actividades tradicionalmente dedicadas a los hombres, yo que fui admirada por mi belleza y conocida como pintora y escritora, yo que fui una incomprendida e incapaz de amoldarme a las miserias humanas, quedé arrollada y olvidada por la sociedad en este rincón. Ese es el destino de las que abrimos la brecha para que otras triunfen, triste destino el nuestro.

Asumí mi vejez plena con dignidad y la disfruté. Me aislé de la sociedad que me censuró y denigró, me refugié en la vida imaginaria de mi techo, en mis amores pasados y en los que me prodigaban el sol, mis gatos y perros. Las várices deshicieron mis piernas, antes hermosas y, como símbolo de la represión materna, me castigaron e imposibilitaron salir, disfrutar las cales de la ciudad. Pero no me impidieron teñir de color naranja mi cabello, ni pintar mis labios rojos, ni enmarcar con delineador negro mis ojos

¹⁸ Nahui Olin, "Pour me gâter", *Calinement...*

verdes, ni ponerme ropa a la moda de los años veinte: blusa ceñida, escotada y falda corta, a pesar de las protestas de mi hermana.

Engordé porque disfrutaba del placer de la comida. Acudía por mí mi hermana menor, María Luisa –*María/ tan bonita./ mi amiga, mi hermana./ llena de frescura/ apaga los dolores/ de mi corazón*–¹⁹, me llevaba a comer al Sorrento y al cine Metropolitan. Después, mi sobrina Beatriz venía en camión todos los miércoles, cobrábamos mi pensión de docente de secundaria que me otorgó el presidente Miguel Alemán, comíamos en el Casino Español, en la calle de Bolívar, y disfrutábamos de las películas francesas en el cine Prado o Alameda.

En este lecho reposé cuando, a mis ochenta y cinco años, me caí y me rompí la clavícula. Entonces comenzaron los achaques de la vejez, de mi vida errabunda, y me operaron de úlcera. Aquí en la recámara donde nací, se quedó mi osamenta inservible el lunes 23 de enero de 1978, de insuficiencia respiratoria, entonces cayó *la mortaja de nieve con su silencio eterno./ la boca sellada por nieves perpetuas*,²⁰ y mi sueño no tuvo despertar.

Mi osamenta y piel deterioradas fueron linchadas nuevamente por mi madre y encerradas en el cuarto helado, las volvió a su seno nutricional. En ese momento descubrí que *La vida es una mentirosa/ que ríe de nuestra ambición/ y nos hace/ sufrir./ morir cruelmente./ La vida le da la espalda/ a nuestro destino/ sin remordimientos./ La muerte es una tirana/ de la vida*²¹. Y mi otro yo me dijo: *Mueres porque tu espíritu es demasiado grande, y la Tierra, el Universo/ no lo pueden contener*.

Entonces abandoné mi recámara vacía, desplegué mis alas, mi genio y rebeldía hacia a su origen, el sol, en busca de mi padre, el general, de mi hermano Manuel, de Eugenio Agacino y de Atl.

Ahora el astro rey extingue la oscuridad con sus primeros rayos rosáceos. Apenas queda tiempo para salir de mi antigua habitación, retornar sobre mis pasos hasta la sepultura abandonada por mis familiares, convertida en un montón de tierra y escombros. Me siento sobre ella, miro a las personas. Abro la lápida, me introduzco entre las paredes oscuras, húmedas, y el ajado atuendo hasta el próximo año.

¹⁹ Nahui Olin, "Marie", *Calinement...*

²⁰ Nahui Olin, *Óptica cerebral*, p. 57.

²¹ Nahui Olin, "La vie". *Calinement...*

Bibliografía

- Blair, Kathryn, *A la sombra del Ángel*, México, Alianza Editorial, 1995.
- Bradú, Fabienne, *Antonieta*, México, FCE, 1993.
- Casado Navarro, Arturo, Gerardo Murillo, *El Dr. Atl*, México, UNAM, 1984.
- Dueñas, Pablo, *Las divas en el teatro de revista mexicana*, México, Asociación de Estudios Fonográficos-CNCA, 1994.
- El único Miguel y su Trio Matamoros*, "El fiel enamorado" (son, 1928) México, 1992, Archivo Histórico Testimonial.
- Gorostiza, José, "Libros y revistas (ÓPTICA CEREBRAL)", *México Moderno*, Año II, Núm. 2, 1º de septiembre de 1922.
- Hooks, M., *Tina Modotti, fotógrafa y revolucionaria*, México, Plaza Janés, 2000.
- Kettenmann, Andrea, *Diego Rivera*, México, Taschen, 2000.
- Malvido, Adriana, *Nahui Olin, la mujer de sol*. México, Diana, 1995.
- Manuel Rodríguez Lozano, *Una revisión finisecular*, Catálogo de la exposición del Museo de Arte Moderno-INBA-MAM, 1998.
- Mexican Rataplán*, "Las pollitas".
- Monsiváis, Carlos, *Celia Montalbán (te brindas, voluptuosa e imprudente)*, México, Martín Casillas, 1982.
- , *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- Murillo, Gerardo, (Dr. Atl), *Gentes profanas en el convento*, México, Botas, 1950.
- Nahui Olin, (Carmen Mondragón), *Óptica cerebral, Poemas dinámicos*, México, México Moderno, 1922.
- , *Calinement je suis dedans*, México, Librería Guillot, 1923.
- , *A dix ans sur mon pupitre*, México, Cultura, 1924.
- , *Nahui Olin*, México, Imprenta Mundial, 1927.
- , *Energía cósmica*, México, Botas, 1937.
- Tuero, Emilio, Ramón Armengod y la Típica de Rafael Romero, "Rayando el sol" (1936), *Emilio Tuero y Ramón Armengod, Par de Ases*, Grabaciones originales de 1935 a 1942, México, DOCUMENTAL, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1988.

- Zurián, Tomás, *Una mujer de los tiempos modernos*, México, CNCA-INBA, 1992.
- , *Nahui Olin: ópera varia*, México, Museo Mural Diego Rivera, 2000.

“CARBONERITO”: ENLACE ENTRE UN CUENTO POPULAR NORUEGO

Y UNO MEXICANO

Alejandra Sánchez Valencia*

*A Jan-Christian Raastad.
In memoriam*

Los heterodoxos son los que no se ciñen a las reglas del canon. Los exiliados. Aquellos que prefieren reinar en los infiernos que servir en los cielos. En la literatura, los excluidos de las antologías o apenas insinuados, y que terminan por ser, a veces, lo más vivo del mundo literario. Juglares al margen de las Iglesias, habitantes de los Cafés de Nadie, conspiradores del Infrarrealismo que, por lo general, permanecieron o permanecen fuera de las portadas. Las heterodoxas y los heterodoxos: aquellas y aquellos que se encuentran al margen de la ortodoxia.¹

Y si existe algún lugar en el que se ubique a los autores de la literatura infantil y juvenil es justamente en la periferia. Considerada un género menor ha sido infantilizada, así se ha querido acallar las voces que resultan subversivas. No es casualidad que en este género los autores jueguen por detrás del epíteto recibido con dos audiencias, y que los mensajes puedan ser leídos en dos niveles. Uno diáfano y simple para los niños y otro repleto de guiños de ojo a los adultos. Y podemos decir, además, que dentro de la tensión del deber y el didactismo también se ha sido libre y lúdico para explorar, recrear y divertirse con la creación de la pluma y el autor.

También es cierto que la literatura infantil y juvenil ha sido receptáculo de mitos, leyendas y folclor nacional que a través de

* Departamento de Humanidades, UAN-Azcapotzalco.

¹ Carlos Gómez Carro y Tomás Bernal Alanís. *Convocatoria a Tema y Variaciones de Literatura No. 34 Los Heterodoxos*.

la oralidad y durante generaciones han podido disfrutar todos los habitantes de una comunidad sin distinción de edad, pero que ahora se reservan, se encasillan cada vez más en un público muy joven. Que en las historias al margen del canon se divulgasen verdades universales, nos hacen ver que al comparar unas con otras –no obstante la distancia y los imaginarios–, la hermandad y la esperanza resultan aún posibles entre los hombres y mujeres.

En México, autores como Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, José Rosas Moreno, Juan de Dios Peza, Antonio Vane-gas Arroyo, Heriberto Frías, José Joaquín Fernández de Lizar-di, Luis de Mendizábal, Francisco Ortega –por mencionar a unos cuantos–, no dudaron en participar dentro del género de la literatura infantil y juvenil, algunos con poesía y otros con fábulas. En el siglo xx, bajo el impulso de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, se promocionaron las coleccio-nes de lecturas para niños. Y hubo quien como la antropóloga Te-resa Castelló Yturbide, incansable y sedienta estudiosa e investi-gadora de la antropología, compartió con el público mexicano, en especial la niñez, aquellas historias que le fueron narradas por su nana michoacana. Así, bajo el seudónimo de “Pascuala Corona”, nombre de aquélla, Teresa Castelló le rindió tributo permanente al rescatar las narraciones y fijarlas en la letra impresa que podía acompañar a los pequeños lectores.

“Los heterodoxos [...] Los exiliados. Aquellos que prefieren reinar en los infiernos que servir en los cielos. [...]”², pudieran ser, después de todo, los que encontraron el mejor lugar en el paraíso y es desde ahí donde sus historias tienen eco...

Las historias de rivalidad fraterna pueden encontrarse inclu-so en la Biblia, donde la rivalidad y los celos entre hermanos pue-den desembocar en un desenlace fatal como en “Caín y Abel”, o en uno de plena victoria como aquél de José, hijo de Jacob, que después de haber sido vendido a unos mercaderes egipcios como esclavo, llega a convertirse en consejero del Faraón por su habili-dad para interpretar los sueños. El desenlace resulta feliz en tanto José vuelve a reunirse con su padre y hermanos, perdonando a es-tos últimos que mostraron arrepentimiento por sus malas acciones.

El cuento popular tiene su origen en la oralidad misma, que en vida comunitaria pasó de generación en generación, con el es-

² *Ibidem*.

tilo que cada narrador imprimía, pero conservando la sabiduría primaria con que había nacido.

Fue durante el Romanticismo, en la Europa de principios del siglo XIX que muchos países se dieron al rescate de sus tradiciones orales, para entonces conservarlas de manera escrita y hacer de ellas un patrimonio "físico", a la vez que testimonio de identidad y orgullo nacional, como aconteció principalmente en los países escandinavos, que imitaron el trabajo de recolección e investigación de campo iniciado por los hermanos Grimm en Alemania.³

En el presente ensayo realizaré una comparación entre dos cuentos populares: uno de origen noruego y otro mexicano, donde a pesar de provenir del viejo y el nuevo continente, y haberse gestado en épocas muy diferentes, mantienen un vínculo por medio del personaje principal y la temática. ¿Qué cuentan? ¿Cómo lo hacen? y ¿para decir qué?, son preguntas a las que daré respuesta.

"Cenicienta" es uno de los cuentos populares clásicos del que existen unas 345 versiones en todo el mundo y se cree que su origen es oriental y africano (sólo así se explicaría el atractivo de un pie tan pequeño —cultura china—) y lo exótico del material con que fue creada la zapatilla —piel jaspeada, en Egipto—. Aunque muchos años después, por iniciativa (¡o tal vez error fonético!)⁴ de Perrault en las cortes de Francia, pasó a ser de vidrio.

En un principio, el cuento, en sus distintas versiones, abordaba el conflicto edípico. Sin embargo, las transformaciones por las que atravesó, hicieron que en las nuevas versiones fuera palpable únicamente la rivalidad fraterna.

Existe, además, un dato que bien valdría la pena considerar: Cenicienta es una mala traducción de "Cendrillon", pues despoja de su significado original el tipo de cenizas, resultado de una combustión completa "ashes" por aquella de "cinders", que al no

³ La influencia de esta actividad tendría sus consecuencias en la investigación de campo de tipo sociolingüístico y sentaría las bases para la demarcación de isoglosas así como estudios de dialectología. El 20 de mayo de 1630, por ejemplo, el rey sueco Gustavus Adolphus, firmó una proclama real en que se establecía un "Concilio para las antigüedades" y la agenda laboral que tendrían combinando "(...) military goals, economic hopes, and nationalistic ideals with a disciplined research". Cfr. Reimund Kvideland; Henning K. Sehmsdorf, *Nordic Folklore. Recent Studies*. Indiana University Press, USA, 1989. p. viii.

⁴ Cfr. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. p. 259. En francés la pronunciación de "vair" (piel jaspeada) es muy parecida a "verre" (cristal).

ser total, apela únicamente a un significado de suciedad. En los países nórdicos, existe la variante masculina de este cuento. En Noruega, en la lengua original, "Askelad" ("Ashlad" hace referencia a "ashes", mientras que en las traducciones al inglés muchas veces ha circulado el nombre como "Cinderlad"). Este personaje aparece en muchísimos cuentos noruegos y me atrevo a decir que un estudio detallado de las peripecias por las que atraviesa y las reacciones que tiene, pondrían de manifiesto mucho de la naturaleza del hombre noruego de hoy en día y no únicamente del ideal: modesto, callado, introspectivo y valiente. De traducir los términos al español tendríamos el vocablo "Ceniciento" que fue sustituido por "Carbonerito": una actividad que sí podría desempeñarse en las rancherías de México.

Al hacer un rastreo en los cuentos populares mexicanos, nos encontramos con uno bastante moderno (1951), donde el personaje "Carbonerito" es el parangón ideal de "Askelad". La doctora Teresa Castelló Yturbide, mejor conocida como "Pascuala Corona", se dio a la tarea de escribir aquellos relatos que oyó en boca de su nana o de los adultos y que nutrieron sus días de infancia, publicando más tarde *Cuentos mexicanos* (1945) y *Cuentos de rancho* (1951). De ella utilizaré el cuento "El tamborcito de cuero de piojo"⁵ que contrastaré con el noruego "The Princess on the Glass Hill" (La princesa en la colina de cristal).

La temática en común entre *El tamborcito...* y *La princesa...* es que el personaje central "Askelad" y el "Carbonerito" son presentados como seres de muy poco valor, en quienes los demás no tienen confianza o grandes expectativas; sin embargo, "Askelad" vive además la rivalidad fraterna pues tiene dos hermanos mayores y conviven con el padre, mientras que de "Carbonerito" sólo sabemos de la existencia de su madre (¡que tampoco cree en él!), ambos demostrarán la enorme confianza en sí mismos que poseen y su particular manera de enfrentar y vencer las pruebas a que serán sometidos.

En *La princesa...* tenemos a un padre con tres hijos, el más pequeño llamado Aspen Cinderlad que siempre recibe las burlas de sus hermanos por estar junto a las cenizas: "You're just the man to watch the hay, you are! You, who have done nothing all your

⁵ El cuento aparece en Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, pp. 188-194.

life but sit in the ashes and toast yourself by the fire!"⁶ El hombre, desesperado por la misteriosa desaparición del heno en su pradera cada noche de San Juan, envía uno a uno a sus hijos para averiguar qué es lo que sucede. Fracasan los dos hermanos mayores (dos años seguidos) pues no resisten el miedo del estruendo que se oye en la madrugada y salen despavoridos. Sólo con Askelad (me referiré a él en el idioma original), encontramos que durante tres años consecutivos logra descubrir la causa sin decir nada a nadie y aparentando que él no ha visto ni presenciado nada raro.

Las marcas de oralidad de este cuento se destacan por los constantes marcadores lingüísticos que en primer término dan la apariencia de una historia "sólo para el lector" al denominarlo "You" e incluirlo en la narración, por ejemplo: "What do **you** think he saw"⁷, Now **you** must know", o bien: "... and as grand as **you** would wish to see". Por otra parte, la primera serie de tríadas: un hombre con tres hijos, tres años de observación en el granero hasta que es el turno de Askelad, y luego tres años en que él va a la pradera y en cada año se hace de un caballo (reuniendo al final tres), a pesar de ser narrado en prosa hay musicalidad de versos, hay una colocación especial de la acentuación que dota al texto de ritmo: "So **big**, and **fat**, and **grand** a **horse**, Cinder**lad** had never **set eyes on**"⁸ o en la segunda parte del cuento "Upon the tip toe of the **hill**, the King's daughter was to **sit**", las abundantes rimas como "life, fire; down, hour, creak, hear", seguramente ayudaron a la conservación del relato por medio de la memoria, así como el uso de anáforas "Quiet it was and quiet it stayed".⁹

Prosiguiendo con el relato de "Askelad", logramos visualizar a un joven lleno de aplomo y valor ante lo desconocido, durante los terremotos que se dan, él mismo tiene la capacidad de animarse: "'Oh', said Cinderlad to himself, 'if it isn't worse than this, I dare say I can stand it'" (y al mismo tiempo debo decir que así se manifiesta el humor noruego: ante la adversidad suele decirse que si lo que sigue no es todavía peor, puede soportarse. Esta es una de las grandes diferencias en cómo se manifestará el humor en español: por medio de diminutivos, muchos utilizados en sentido despectivo, y parodiando los cuentos de hadas).

⁶ Virginia Haviland, *Favorite Fairy Tales Told in Norway*, p.5.

⁷ Virginia Haviland, *Favorite Fairy Tales Told in Norway*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ *Ibidem*.

Askelad descubre que se trata de un bello corcel como nunca antes sus ojos habían contemplado alguno, y que trae consigo una armadura de latón para algún caballero. Askelad se acerca al animal y le habla en términos firmes, lo domestica y se queda con él. Así ocurre el segundo año pero con un caballo que trae una armadura de plata y finalmente un tercer año, con un tercer caballo que trae una armadura de oro.

El joven domestica fácilmente a los caballos haciendo uso del mango de acero que utiliza para prender fuego, y los guarda en un sitio especial, tal será su secreto, sin importar los comentarios y burlas de sus hermanos, que piensan que tuvo suerte y no escuchó nada.

Después de esta serie de triadas, que por otra parte evocan un rito de iniciación de novicios al ser en la “mañanita de San Juan”, sin más, aparece un blanco en el texto que es un llamado a cambio de escena y entonces sucede que el rey de aquella comarca tiene una hija a quien dará en matrimonio a aquél que sea capaz de subir la colina de cristal, tan alta y resbalosa como el hielo. La hija se encuentra en la cumbre, con tres manzanas de oro en su regazo, que dará a aquél que pase la prueba, para entonces contraer nupcias con ese mismo quien recibirá la mitad del reino.

Al pie de la colina de cristal se dan cita los nobles del reino y otros lugares del mundo, así como los aldeanos más intrépidos. Los hermanos de Cinderlad parten a la competencia no sin antes decir que lo dejan para que no lo vean con ellos y les hagan mofa por tener un hermano tan sucio que remueve las cenizas y bolea los zapatos.

Una vez más Cinderlad no dice nada: ni se queja, ni reclama, ni insulta. El concurso tiene lugar y ya casi por finalizar sin nadie que haya logrado subir a la colina de cristal, se presenta un caballero en preciosa armadura de latón que impresiona a la sociedad entera. Al llegar a la cima de la colina recibe una manzana de la princesa y así como llega de misterioso, así se retira para asombro de todos. (Lo está usted narrando en presente, déjelo así, se oye bien).

Al día siguiente prosigue la competencia y tanto la princesa como el rey se preguntaban por qué el caballero misterioso no se había quedado a recibir todas las manzanas. Hubo una segunda aparición del hombre del corcel, esta vez en armadura de plata y sólo recibe una manzana para entonces desaparecer. El tercer día sucede lo mismo pero esta vez aparece en el caballo dorado y con la armadura de oro. Cada día: sin embargo, los hermanos relata-

ban la aventura ocurrida con el ejemplar caballero del corcel y cada día pedía Askelad poder acompañarlos, a lo cual se negaban. Cada día, también, la princesa gustaba más y más de aquel valiente misterioso.

El día final, pese a que el caballero ya tiene en su poder las tres manzanas, desaparece creando gran suspenso.

Los tres días que transcurren del concurso, parecerían también las tres pruebas que da Cinderlad a sus hermanos para ser considerado por ellos, pero lo único que hacen es refrendar su desprecio por él, y da la impresión por otra parte que son pruebas que él impone a la princesa, pues ella desea cada vez más que suba el valiente caballero.

El rey convoca a todo varón del reino a presentarse ante él para descubrir quién tiene las manzanas. Los últimos en llegar son los hermanos mayores de Cinderlad y confiesan tener un hermano menor que no había salido de las cenizas en tres días. El rey no da importancia al asunto, y entrevista al andrajoso Askelad que una a una muestra las tres manzanas para después tirar sus harapos y mostrarse como el caballero de la armadura de oro.

Así se lleva a cabo la boda en medio de gran júbilo, incluso para todos aquellos que no llegaron a la cima.

En el fondo, bajo la modestia de Cinderlad encontramos a un personaje conocedor de la superioridad que tiene sobre sus hermanos.

La versión mexicana “El tamborcito de cuero de piojo”, parece con mucho una parodia del cuento europeo en cuanto a las tres pruebas. En primer lugar “Carbonerito” no recibe las mofas de ningún hermano, para eso le basta y sobra con su mamá, y por otra parte, sólo tendrá que vivir, digámoslo así, la mitad de la trama: enamorarse de una princesa y ganar el afecto de ella. Aquí también es posible percibir la oralidad por la manera en que se narra: “Ahí tienen que entonces...” “Y para esto...” o bien, “Al fin cuento... ¿Verdad, niños? Y como me lo contaron se los cuento”¹⁰. Una de las diferencias con el cuento noruego y la gran cantidad de rimas que presentaba, es que el cuento mexicano hará uso de los diminutivos tanto en sentido cariñoso como peyorativo, y manejará la hipérbole constantemente como recurso literario.

¹⁰ Cfr. “El tamborcito de cuero de piojo” de Pascuala Corona en Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, pp. 188-194. Para esta cita, véase, p. 193.

La ambientación es de reino y rancho, donde hace frío y el catolicismo es la religión que impera, así tiene lugar la trama, donde un rey muy compadecido de sus súbditos invita a unos pordioseros que se dirigieron a él con estas palabras:

Socórrenos, buen Rey, por el ángel de tu guarda y el santo de tu nombre, mira que los fríos están muy fuertes y no tenemos dónde dormir.¹¹

El rey dio alojamiento a los pordioseros y cual no sería su sorpresa al descubrir que dejaron un piojo antes de partir. El animalito se convirtió en mascota de su hija, bien alimentado y cuidado, hasta que una mañana apareció muerto de frío. Desconsolada la niña secó el cuero del animal y con él se mandó a hacer un tamborcito que tocaba cada día.

Los años transcurrieron y el rey decidió que era momento de que su hija se casara, pero ella que no estaba de acuerdo dijo:

No, papacito, ni creas que me case nada más así: el que quiera casarse conmigo tendrá que pasar tres pruebas y si no las pasa penará de la vida.¹²

Aquí observamos una de las grandes diferencias con el cuento noruego, pues lejos de tener a una princesa anonadada, que acepte la imposición del padre, nos encontramos ante una con iniciativa, ingenio y crueldad que es capaz de elegir las tres pruebas y condenar a muerte al que no pueda con ellas. Así hubo valientes príncipes y duques que en vano intentaron superar las pruebas.

Un día la princesa fue de día de campo al monte y es justamente ahí donde hace su aparición el "ashlad" o "cinderlad" mexicano. Un carbonerito que andaba por ahí, juntando leña en su burro quedó prendado de la princesa y de vuelta a su jacal, donde no aparecen ni padre ni hermanos que se burlen de él, se dirige a su madre en estos términos:

—¡Ay, mamacita!, mejor muerto que no volver a ver a la princesa: yo me voy a palacio a pedir su mano.¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 191.

La madre, consciente del status de su hijo, habla con verdad y dureza para convencerlo de desertar, enfatizando las ineptitudes que ve en él:

—No vayas, hijo—, mira que será tu perdición; si no han podido los nobles pasar las pruebas ¿qué has de poder tú, que no eres más que un carbonero que ni siquiera sabes leer?¹⁴

Al igual que el Cinderlad noruego, el carbonerito tiene una elevada autoestima y absoluta confianza para enfrentar los problemas. En la versión mexicana; sin embargo, hace falta un ritual que selle la buena fortuna que se va a conseguir, por eso es necesaria la bendición de la figura materna que en el catolicismo se asocia con la madre de Dios como intercesora de los grandes milagros:

—No importa, madre, eso no hace falta, écheme la bendición y ya verá cómo antes de los calores regreso.¹⁵

En el camino, el carbonerito que resulta bastante sociable y abierto, a diferencia del parco y misterioso “cinderlad”, va encontrando de a poco a tres personajes que terminarán siendo sus amigos y lo acompañarán al “reino-rancho”, ellos son: Oyín-Oyán (muy hábil para oír a grandes distancias), Corrín-Corrán (experto en carreras) y Comín-Comán (de estómago irrellenable). Éstas son las únicas rimas que aparecen en la versión mexicana.

Una vez que llegan al reino, Carbonerito tiene que pasar tres pruebas. La primera consiste en correr más rápido que el paje corredor para llevar un anillo que olvidó la princesa a la hora del baño en el mar. El personaje va y cuenta lo acontecido a sus amigos y así hará para cada una de las pruebas, en que haciendo trampa va ganándolas una a una.

En la primera lo ayuda Corrín-Corrán que le dice: “No te apures que aquí estoy yo, ya veremos si me gana el pajecito”.¹⁶ En la segunda prueba, que consiste en asistir a un banquete y comer más que un paje que come como ogro, Corrín-Corrán se esconde bajo una de las mesas donde está el Carbonerito y supera al paje porque arrasa hasta con los platos.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 192.

La tercera prueba consiste en adivinar de qué es el tambor y con qué lo toca la princesa. Oyín-Oyán pega el oído a la tierra para saber lo que ocurre en palacio y escucha cantar a la princesa:

Cuerito de piojo,
varita de hinojo,
cuerito de piojo,
varita de hinojo.¹⁷

Así que el carbonerito respondió incluso cantando cuando fue cuestionado por la princesa, quien se vio perdida al tener que cumplir con su palabra pese a lo sucio y feo que encontraba al pretendiente. El padre; sin embargo, reprendió a su hija con estas palabras: “Palabra de Rey no vuelve atrás. No tienes más remedio que casarte”.¹⁸

Al Carbonerito lo bañan los pajes en agua de rosas y hierbas de olor, lo visten de seda y encaje y entonces se contraen las nupcias, donde la princesa no se cansa de mirarlo y exclamar: “Ayer tan feo, hoy tan bonito”. La celebración dura una semana en que los cohetes y la música alegran el ambiente, sólo faltaba la madre del personaje y una vez que éste se acuerda de ella (al final de la fiesta), va a buscarla en una carroza de oro al jacal donde vivía.

La viejita, que confiaba muy poco en las habilidades de su hijo el mugroso y lo daba por muerto, no reconoció al guapo príncipe que llegaba por ella para vivir en palacio. Los tres amigos se convirtieron en ministros del reino y el cuento finaliza con un: “Vivieron felices, comieron perdices, y a mí no me dieron porque no quisieron”.

Finalmente podemos decir que la condición humana compartida por el “carbonerito” mexicano y el “Askelad” escandinavo: estar reducidos a una vida “cenicienta”, posee un final feliz en ambas sociedades, donde se sienta el precedente que “los últimos serán los primeros”, y así no es de extrañarse que en el año 2002, en México, “Juan Diego, Juan Dieguito, el más pequeño de mis hijos” –como cuenta la historia– se hubiese convertido en santo, y que en el 2001, la plebeya Mëtte-Maritt hubiese contraído matri-

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸ *Ibid.*, p. 194.

monio con el príncipe Harold Haakon de Noruega, pese a ser divorciada, tener un hijo y haber estado inmiscuida en las drogas.

La moraleja es que, de las cenizas mismas, sale purificada el ave fénix y puede volar, aún en pleno siglo XXI.

Bibliografía básica

- Arbuthnot, May Hill. *Children and Books*. Scott, Foresman and Company. USA, 1964.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica, Barcelona, 1999.
- Haviland, Virginia. *Favorite Fairy Tales Told in Norway*. Little, Brown & Company, Canada, 1961.
- Kvideland, Reimund; Sehmsdorf, Henning K. *Nordic Folklore. Recent Studies*. Indiana University Press, USA, 1989.
- Rey, Mario. *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. SM de Ediciones, México, 2000.

Bibliografía de consulta

- Spang, Kurt. *Géneros literarios. (Teoría de la literatura y literatura comparada)*. Ed. Síntesis. Madrid, 2000.
- Sosa, Enrique. *Historia social de la literatura y el arte I*. Editorial Pueblo y Educación. Cuba, 1973.

EL CUERPO URBANO Y LAS CALLES DE LA PIEL EN *EL DIARIO DE JOSÉ TOLEDO*.

PRIMERA NOVELA MEXICANA DE TEMÁTICA HOMOSEXUAL

León Guillermo Gutiérrez*

Recuerda, cuerpo, cuánto te amaron.
CONSTANTINO CAVAFIS

La historiografía del tema homosexual en la literatura mexicana es sumamente pobre. El primer antecedente lo encontramos en la novela *Historia de Chucho el Niño* (1871) de José Tomás de Cuéllar. Al protagonista no se le puede considerar como homosexual en el sentido estricto, pues se llama homosexuales a las personas con una orientación sexual, emocional, sentimental y afectiva hacia individuos del mismo sexo. Cuéllar, quizás por escrúpulos de los valores imperantes no se atrevió a ir más allá, se conformó con presentar a un personaje dotado de características eminentemente feminoides:

Chucho estaba más bonito cada día... Elena (su madre), no obstante, veía con placer aquel desarrollo; y al notar que las formas del niño se redondeaban, abandonaba sin dificultad la idea del vigor varonil, tan deseado en el crecimiento del niño, y se inclinaba a contemplarlo bajo la forma femenil. (9)

En el capítulo VI de la segunda parte de la novela, Cuéllar se solaza en una minuciosa descripción del esmero que Chucho imponía al cuidado de su hermosura:

Chucho repugnaba la acentuación varonil y combatía en su fisonomía la venida de esas líneas que deciden el aspecto varonil... una mancha en el cutis la hubiera conceptualizado como una verdadera desgracia.

* Departamento de Letras Hispánicas, Universidad Autónoma del Estado de México.

El uso del *coldcream* había realizado su ensueño de tener una tez virginal; había logrado mantener arqueadas las pestañas, calentándoselas con un instrumento de su invención; se pintaba los labios con carmin, y tenía diez preparaciones diversas para conservarse la dentadura.

Había logrado convertir su cabello lacio y opaco en ensortijado y brillante; conocía todas las preparaciones adecuadas al efecto, y empleaba gran número de peines y cepillos de tocador. (211)

¿Existe la posibilidad de que un hombre quiera semejar una mujer, rechace cualquier signo de virilidad en su personalidad, y no sea homosexual? Lo que sucede es que México en 1871 tenía escasos siete años de haber desterrado la invasión extranjera y el imperio de Maximiliano de Hamburgo, y que tal victoria se debió a la lucha de los mexicanos que demostraron sus atributos de valentía. De esta manera Cuéllar no se podía dar la licencia de escribir una novela, en tiempos en que la hombría se exaltaba, donde el protagonista subvirtiera los valores. Lo que sí queda claro es que el personaje nos habla de la existencia en esos tiempos de hombres afeminados que bien pudieron haber sido homosexuales, pero que se llevó a cabo la política de no hablar de ellos o del tema para hacerlos parecer inexistentes o invisibles. Cuéllar, conocido por el seudónimo de "Facundo", maneja a su antojo a los personajes y decide hacer de Chucho el Ninfo un conquistador de mujeres. Al final de la novela se describen las vicisitudes de las hermanas Angelita y Merced, ambas casadas pero que corresponden en amores al protagonista, quien ante ellas: "... se presentaba con su boquita entreabierta y su cabellera rizada y lustrosa, con su pie de mujer, con sus miradas de ángel, con sus manos de seda y con todos sus primores." (236)

A raíz de la redada en 1901 de cuarenta y un hombres en la ciudad de México, de los cuales la mitad estaba vestida de mujer, y el escándalo suscitado, en 1906 Eduardo Castrejón, escribió: *Los cuarenta y uno. Novela crítico-social*. Lo que hace el autor es erigirse en el juez y portavoz de una sociedad que veía con total desprecio todo aquello que atacara los principios católicos, base de la conducta pública y privada de los mexicanos en la época porfirista. Sin mérito literario alguno, Castrejón da rienda suelta al morbo al tratar de recrear los sucesos de 1901 ridiculizando a los protagonistas desde sus motes femeninos así como sus grotes-

cos comportamientos. El objetivo único es anatemizar la homosexualidad. Para no abundar sólo transcribo unas líneas:

Y aquella asquerosa falange de rufianes de la aristocracia, dignos imitadores de Heliogábalo, poseídos de una colosal ventura en medio de la más nauseabunda crápula, llegaba al periodo álgido del delirio obsceno.

...aquellos jóvenes inflamables, repudiados, odiosos para el porvenir y por todas las generaciones, escoria de la sociedad y mengua de los hombres honrados amantísimos de las bellezas fecundas de la mujer. (98-99)

Aunque Salvador Novo escribió su vida novelada, *La estatua de sal*, en 1945 donde da cuenta de su homosexualidad desde la niñez, es hasta 1998 que es publicada. No será sino hasta el inicio de la década de los sesenta en que tímidamente comiencen a escribirse los primeros textos donde la homosexualidad es abiertamente el tema. De esos años datan los cuentos de Jorge López Páez ("El viaje de Berenice", 1962); Juan Vicente Melo ("Los amigos", 1962) y Carlos Fuentes ("A la vibora de la mar", 1964). Anterior a estos textos, en los años cincuenta la temática aparece en: *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos* (1952), de Jorge Ferretis, y en la novela *El norte* (1958), de Emilio Carballido.

Con la aparición de *El diario de José Toledo*, en 1964, de Miguel Barbachano Ponce, se inaugura el tema y la configuración del sujeto y del discurso homosexual masculino en la novela mexicana. Como señala José Joaquín Blanco: "La homosexualidad —como cualquier otra conducta sexual— no tiene esencia, sino historia" (183). Barbachano incursiona en un tema donde el mundo del amor y el deseo se trastocan, por primera ocasión los protagonistas de estos sentimientos son dos hombres, ambos jóvenes.

La novela da inicio cuando uno de ellos, José Toledo, ya está muerto. Un anuncio de periódico da razón:

El burócrata José Toledo, de veinte años de edad, se tiró de la azotea del edificio número 60 de las calles de Simón Bolívar en la colonia Asturias. En el hospital "20 de noviembre" del ISSSTE expiró el joven. Sus padres dijeron que desconocen las causas por las cuales su hijo se arrojó al vacío. (7)

El tiempo de la narración transcurre en los 27 días de la escritura del diario del protagonista. Mientras el tiempo transcurre de forma lineal, el espacio se presenta como un continuo movimiento, en el ir y venir, desde la mañana hasta el anochecer por calles, avenidas, camiones, taxis, caminatas que llevan a casas, oficinas, hospitales, cantinas, restaurantes, burdeles, cines, cantinas. Estos espacios de la ciudad que recorre el cuerpo de José Toledo y los demás protagonistas se corresponden con otros espacios, el movimiento de la ciudad refleja la agitación de sus emociones, y en los espacios interiores es en donde escurridizas se esconden y se desnudan las realidades individuales y se dan cita las complicidades familiares, la hipocresía, la enfermedad, los asesinatos, las caricias clandestinas.

La necrología inicial del relato se focaliza en el espacio, al describir de manera detallada y vertical el suicidio del joven: azotea, edificio, calle, así como el lugar de fallecimiento: el hospital público del issste. Lo que no deja lugar a dudas que el espacio es un elemento activo en la construcción de la trama, y a través del uso de la descripción genera una sobrecarga semántica.

La novela está organizada por medio de superposiciones narrativas, por un lado tenemos el diario a cargo del protagonista, José Toledo, y por otro a un narrador que utiliza la tercera persona para los demás personajes, excepto para Toledo a quien se dirige en segunda persona.

Para el análisis de esta novela nos serviremos del espacio entendido no sólo como el escenario geográfico donde tiene lugar la acción, sino fundamentalmente como propulsor del argumento (Zubiaurre, 35). Así nos encontramos con tres categorías espaciales perfectamente definidas: el espacio abierto, el espacio cerrado y el espacio simbólico, en donde la mirada de los personajes contribuye a la descripción y dota al argumento de una carga metonímica de ellos mismos. En el primer día del diario leemos: "Acuérdate que tú también ves muchas cosas en la calle... yo iba detrás de ti observando tus buenas formas." (9)

Sobre la mirada en las novelas de tema homosexual han reparado José Joaquín Blanco y Carlos Monsiváis. El primero señala: "Recuerdo que en muchas de las novelas que he leído, cuando aparece algún personaje homosexual, el autor se demora nerviosamente, intrigado por sus miradas. Las califican como sesgadas, ansiosas, fijas, serviles, irónicas, etcétera" (183). Y el segundo escribe: "El personaje atraviesa el espacio secreto y pú-

blico a la vez, donde se reconoce gracias a la mirada posesiva, y a partir de allí se palpa febrilmente, sitúa su identidad.” (14)

Esta mirada sólo es posible en los espacios públicos a manera de contraseña inequívoca. Salvador Novo recuerda: “Descubierto el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada, yo encontraba aquellas miradas con solo caminar por la calle: la avenida Madero, por la que la gente paseaba lentamente todas las tardes.” (102)

Esta mirada también organiza el espacio, desempeñando un papel dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto (Zubiaurre, 2010:10). De ahí que para Bobes Naves:

Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela con mirada semántica, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ellas se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos. (12)

Así como la mirada es la encargada de organizar el espacio, no podemos olvidar que del recurso que se vale es el de la descripción, ya que además de cumplir con una clara función narrativa, según Hamon:

Fija y memoriza los conocimientos sobre el espacio y los personajes, ofrece una serie de indicaciones acerca del ambiente, añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último, da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento. (45)

En cuanto a las categorías espaciales señaladas iniciaremos por la primera, que corresponde al espacio abierto en su modalidad de público. Barbachano Ponce inserta a sus personajes en la ciudad de México a finales de los años cincuenta, que a la vez sirve de crítica a la moral pública y privada imperante de la época. En palabras de Ortega y Gasset, nos sentimos apuebleados, y que consiste en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en el ámbito de la novela.

Junto con José Toledo, el protagonista, recorreremos las calles y avenidas de la ciudad de México: 16 de septiembre, el Zócalo,

Garibaldi, Niño Perdido, san Juan de Letrán, Azcapotzalco, Motolinía, Hidalgo, Viaducto, Donceles, Juárez, Cinco de Mayo, Isabel la Católica, Bolívar, Bucareli. Caminando o en camión asistimos y paseamos por la Alameda, el Salto del Agua, el bosque y las Lomas de Chapultepec, la Arena México, el cine Olimpia, irrumpimos en los restaurantes "Bajo el cielo de Jalisco", el "Abajeño", el "Tenampa", "Sanborns".

Pero esta ciudad, que lleva una carga metonímica, se convierte en una ciudad antropomórfica y poética también, nos va proyectando a la vez la singularidad del drama conforme avanza la narración, en descripciones por demás evocativas: "El sol refulgente de mediodía desvanecía los violentos colores de la ciudad; el polvo y la basura giraban en pequeños torbellinos junto a los muros y en el quicio de los portones" (Barbachano, 14); "Pronto el sol desgarraría con sus cuchillos de pedernal las tinieblas que señoreaban el valle" (17); "Más allá de los límites de la ciudad, el día, como un inmenso cocodrilo, reptaba entre las montañas del valle" (27); "En el Zócalo las mantas, los cartelones, banderolas, aullaban al contacto con el viento, como lechuzas lastimadas por el sol de mediodía." (33)

Luis Mario Schneider, el investigador imprescindible, quien fuera el primero en ocuparse de esta obra, advierte: "Es una novela poética, sin embargo, el protagonista encerrado en su silencio, en una comprensible mudez, recorre calles y lugares impulsado y esperanzado por el encuentro o la mirada del ser amado." (73)

El transcurrir por las arterias de la ciudad, el cuerpo en continuo traslado de un lugar a otro, no es otra cosa que la agitación, la angustia y el drama amoroso del protagonista. Con su mirada los espacios fictivos cambian y organizan la argumentación textual. Como lo señala María Teresa Zubiaurre: "El argumento, pues, avanza precisamente porque cambia el entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que determinan la progresión de la trama" (35). El espacio público es el espacio del anonimato, el que también otorga la posibilidad del encuentro, donde involuntariamente cada individuo converge con los demás y, se manifiesta el reconocimiento de la existencia propia y la de los otros a través de la mirada. José Joaquín Blanco, señala: "Al perderse en la masa citadina el homosexual gana libertad" (187). Este incesante ir y venir, al final se reduce a un simple movimiento circular que va de la oficina a la casa y viceversa y que a la vez está dotado de verticalidad, en

el entendido de la gradación que va sufriendo el personaje en su caída emocional.

Hasta aquí nos hemos referido al espacio abierto y público. ahora atenderemos dentro de esta categoría al espacio abierto privado. Éste está conformado por lugares a los que todos los individuos tienen acceso pero conservan la posibilidad de la privacidad, es decir, media una frontera con el exterior. Quienes se encuentran dentro sienten un resguardo, un tanto seguro del mundo de fuera, pero también existe el entorno público en el que la interacción con los otros se da por el simple hecho de compartir el mismo espacio, el cual en la mayor de las veces se trata de una edificación construida con esta finalidad. Estos lugares, por su misma naturaleza, encierran códigos de conducta de índole tan diversa que en algunos de los casos son la más clara representación metonímica de los personajes.

En la novela, mientras José Toledo se mueve en lugares como la oficina de la Secretaría, el hospital y en dos ocasiones el cine, Wenceslao, el amante ausente, viaja a diferentes ciudades y los lugares que frecuenta son bares, sórdidos hoteles, cantinas y burdeles. La oficina es donde el protagonista por medio de llamadas telefónicas se entera a través de los padres de Wenceslao en dónde se encuentra éste, y también sirve de escenario al quehacer de las vidas de sus compañeros de trabajo. Se recrea un microcosmos que da cuenta de la conducta y moral de la época: el adulterio y las citas clandestinas son el pan de cada día. El destino de las mujeres en una sociedad machista está en manos de los hombres.

José Toledo, quien guarda total fidelidad al amante y con quien inició relaciones según documenta en el diario: desde hace un año, nueve meses, once días y catorce horas, incapaz de corresponder a invitaciones de otros hombres, escribe un día miércoles: "Sabes que soy tuyo, que me entregué a ti para toda la vida" (Barbachano, 36). En tanto que Wenceslao: "Lo único que discernía con precisión era que José le pertenecía, era su posesión, su propiedad privada, y nada ni nadie debería tocarlo" (15). Los personajes vistos de esta forma se ajustan a los patrones espaciales de la novela tradicional en que el sujeto femenino vive a la espera del amado. Zubiaurre señala. "Los personajes masculinos, puede aducirse, desde el principio son retratados "en movimiento", de tal forma que lo que verdaderamente los define no es un entorno estático sino un continuo ir de un lugar a otro, un constante dinamismo."(31)

José, siempre con la esperanza de ver al amante, entra al cine Olimpia, porque, dice: "Quería volver al lugar exacto donde te conocí" (Barbachano, 1964:18). El cine es el espacio abierto y a la vez privado propiciatorio para las caricias clandestinas de los amantes. Monsiváis dice:

Las criaturas de la búsqueda van a los cines a arrojar sus paraísos (el sueño del amor pleno, el espejismo de la respetabilidad, la resistencia al miedo), porque sólo deshaciéndose de ellos en la oscuridad los recuperan en los estremecimientos del placer. Esto obtiene la mecánica de la represión. Los proscritos no conciben el paraíso de acuerdo a lo aplaudido y exigido por la sociedad, sino según la posibilidad de triunfar un minuto, cinco minutos, una hora, una noche, lo que sea, sobre las prohibiciones. (15)

En la segunda categoría se encuentra el espacio cerrado, aquel que aunque sea una mísera covacha, dentro de sus muros sentimos el refugio, el resguardo y la protección del mundo de fuera, siempre acechante, donde la vulnerabilidad está siempre a prueba. El espacio cerrado aleja las miradas del otro, el desenmascaramiento nos revela los más íntimos secretos de nuestros pensamientos y también de las acciones. Este espacio, es por excelencia representado en la figura de la casa, del hogar. Como bien dice Bachelard: "Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término" (34). José Toledo, quien se encarga de narrar a su amante día con día a manera de carta la bitácora de sus actividades cotidianas, desde que se levanta hasta que va a la cama a descansar, pasa la mayor parte del tiempo en la oficina y en los traslados de ida y regreso de su casa a la Secretaría. Para Toledo la casa es básicamente el lugar de reposo después de cada día en que su corazón se encuentra en la más pura angustia, indagando y a la espera del amado. En la casa escucha al amante, la historia personal y de los dos a través de los discos y canciones que oye: "Júrame", "Ya no me quieres", "Cuando vuelva a tu lado", "Aquel beso que en broma me negaste escapó de tus labios sin querer", "Alma mía, sola, siempre sola, sin que nadie comprenda mis sufrimientos ni mi horrible pesar..." Y deja constancia de su ánimo abatido: "Las letras de esas canciones me hacen llorar en silencio y es en esos momentos del día cuando más sufro" (Barbachano, 87). Las canciones son evocaciones del

recuerdo de momentos en que el tiempo pretérito se diluye en la representación de los amantes en el espacio del encuentro amoroso. Bachelard consigna esta abstracción de tiempo y espacio:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsoniano. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración. (39)

Si la casa es el lugar del reposo, también es el lugar en el que la vigilia da paso a la otra existencia, a la de los sueños donde se transfiere el subconsciente, los deseos y temores más profundos, donde se libera toda posibilidad de raciocinio. Toledo, en sueños recrea ese otro espacio donde todo es factible: “De repente, estábamos besándonos en pleno cine, con la luz prendida y nadie se fijaba en nosotros, en ese momento ya no importaba nada el que lo hicieran” (Barbachano, 62). “Soñé que chiflabas desde la calle y me asomaba por la ventana. De pronto, estábamos platicando abajo, sentados en el pasto de enfrente de la casa, pero era de día” (36). Y es que según Bachelard:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. (36)

Pero también la casa es el espacio donde las realidades se revelan en toda su crudeza. Enclaustrado y protegido el pensamiento de todo peligro exterior posibilita su desbordamiento de verdades inconfensables, así la madre de José reflexionaba: “Mi pobre José. No, esa palabra no quiero ni pensarla. No puede ser, son mentiras, habladurías de la gente. Malditas las bocas que lo calumniaron, les quemaría los labios con un tizón ardiente... Es un anormal.” (Barbachano, 25)

La tercera y última categoría corresponde al espacio simbólico, que a su vez es el espacio vacío del amante ausente y que es representado por la esquina, azotea, ventana. Por su fuerza es el que representa una mayor carga semántica. El autor apela a la

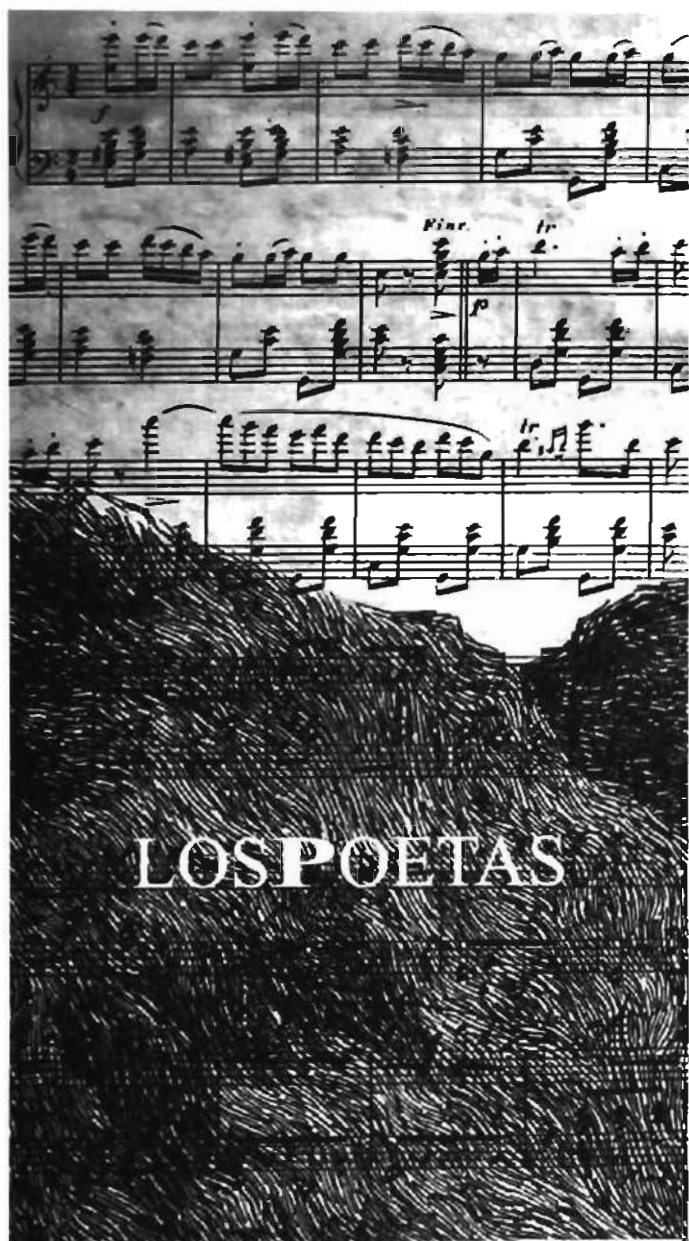
tradición de la novela realista caracterizada por: "La escena del personaje femenino "inserto" en un lugar siempre clausurado que espera con ansiedad la llegada de ese "personaje-ventana" el cual, en la mayoría de los casos, pertenecerá al sexo masculino" (Zubiaurre, 29). Aunque en la novela los dos protagonistas son masculinos, evidentemente se ajustan a los patrones femenino y masculino. José Toledo, en la espera de la llegada del amado, cada noche la ventana se convierte en el posible emisario que traiga de vuelta al amante. De forma reiterada concluye la escritura de cada jornada: "Desde ese momento hasta el amanecer estuve de pie frente a la ventana, pensando en ti" (Barbachano, 33); "No podía dormir y a cada rato me asomaba a la ventana para contemplar el lugar en donde nos despedíamos" (44); "Poco después nos acostamos, pero yo permanecí en la ventana como de costumbre, mirando tu lugar vacío" (56). El último día de la escritura se lee: "Regresé al cuarto y asomándome por la ventana, levanté la mano para despedirme de ti, diciéndote: Wenceslao, ¡qué falta me haces! Y te envié un beso" (125). Cabe aquí lo escrito por Bachelard: "De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas" (40). No sabemos las circunstancias del fatal desenlace, sólo nos enteramos por parte del narrador-testigo: "El veintisiete de octubre de mil novecientos cincuenta y ocho extrañaste el diario en un camión de segunda clase" Barbachano, 126). La desdicha y la infelicidad persiguen en la narrativa a estos personajes, quizás como símbolo de la transgresión de su orientación sexual. Los mismos escritores se ven impelidos a retratarlos en una sociedad en la que no hay cabida a seres cuya marginalidad obligada los arroja a vivir en la oscuridad, en la clandestinidad, en el oprobio hasta de ellos mismos, lo que los conlleva a la inevitable desgracia.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, el espacio más que ser un lugar estático, es parte fundamental de la estructura narrativa y contribuye a través de la mirada, encargada de la descripción, a la construcción del argumento, siendo el espacio el que impulsa la acción, en quien recae la fuerza semántica y el que define metonímicamente a los personajes.

Aunque el propósito de este trabajo tuvo una focalización específica, es imperativo destacar que con *El diario de José Toledo* inicia la formación del discurso homosexual, así como la creación del sujeto homosexual masculino en la novela mexicana.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. 2006, *La poética del espacio*, México, FCE.
- Barbachano Ponce, Miguel. 1964, *El diario de José Toledo*, México, Premiá.
- Blanco, José Joaquín. 1981, "Ojos que da pánico soñar", *Función de medianoche*, México, Era.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1985, *Teoría general de la novela. Semiología de "La regenta"*, Madrid, Gredos.
- Castrejón, Eduardo. 2003, *Los Cuarentayuno: Novela crítica social*, en *The Famous 41. Sexuality and Social Control in México, 1901*. (Editores: Robert McKee y Edward J. McCaughan), USA, Palgrave Macmillan.
- Cuellar, José T. de. 1975, *Historia de Chucho el Ninfo*, México, Porrúa.
- Hamon, Phillipe, en Zubiaurre, María Teresa. 2000, *El espacio en la novela realista*, México, FCE.
- Monsiváis, Carlos. 2001, "Prólogo", *Jacinto de Jesús*, México, Fontamara.
- Novo, Salvador. 1998, *La estatua de sal*, México, CONACULTA.
- Schneider, Luis Mario. 1997, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, México, Nueva Imagen.
- Zubiaurre, María Teresa. 2000, *El espacio en la novela realista*, México, FCE.



LOS POETAS

ESTOS POETAS SON LOS MÍOS:

MARIO BENEDETTI Y LOS POETAS COMUNICANTES

Marina Martínez Andrade*

Mario Benedetti, uno de los grandes escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx, nació en Paso de los Toros, departamento de Tacuarembó, en 1920, y murió en Montevideo en 2009, ambos puntos geográficos situados en la república oriental del Uruguay, país que siempre llevó en su corazón y en sus preocupaciones, del que permaneció alejado durante el hiato dictatorial –exiliándose primero en Buenos Aires, más tarde en Lima, nuevamente en Buenos Aires, luego en La Habana, después en Palma de Mallorca y finalmente en Madrid– de 1973 a 1985, año en que, con la restauración de la democracia, volvió a su patria; vuelta siempre ansiada como lo demuestra en un poema de regreso, de carácter premonitorio, en el cual la alegría del retorno se mezcla con la duda, el desasosiego y aun la añoranza por los lugares de exilio, en un traumático proceso de ajuste y desajuste:

Vuelvo/ quiero creer que estoy volviendo
con mi peor y mi mejor historia
conozco este camino de memoria
pero igual me sorprende
[...]

vuelvo y pido perdón por la tardanza
se debe a que hice muchos borradores
me quedan dos o tres viejos rencores
y sólo una confianza

reparto mi experiencia a domicilio
y cada abrazo es una recompensa

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

pero me queda / y no siento vergüenza /
nostalgia del exilio
(*Geografías*, pp. 22-23)¹

Benedetti formó parte –junto con Idea Vilarriño, Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Manuel Arturo Claps, y otros– de la “Generación del 45” –denominada también “Generación del medio siglo”, “Generación de Marcha” o “Generación Crítica” –² caracterizada por su rigor intelectual, su ácida crítica al pasado y su tendencia extranjerizante, sin que esto menoscabara su atención al contexto nacional. No obstante las grandes contribuciones hechas por esta generación en favor de la construcción de la cultura y la modernización del país, en los medios culturales uruguayos existe actualmente cierta resistencia al análisis y valoración de sus aportes o no, prefiriendo considerarla como parte de una historia concluida.³

A partir del fuerte impacto provocado en los intelectuales latinoamericanos por la Revolución Cubana (1959), el grupo se disolvió por razones políticas y sus integrantes tomaron direcciones

¹ Los poemas y poemarios que cito son de Mario Benedetti y proceden del primer *Inventario. Poesía completa (1950-1985)*, México, Nueva Imagen, 1989; a menos que se especifiquen otras referencias.

² Generación del 45, porque sus integrantes iniciaron la publicación de sus obras un poco antes, un poco después de ese año: Generación de *Marcha*, porque la mayor parte de ellos colaboró en este importante semanario, constituido en eje intelectual del país en política, economía y cultura, desde su fundación en 1939 hasta su cierre en 1984; el desafiante espíritu crítico de sus integrantes sometió a revisión constante la situación del país en búsqueda de su modernización, de ahí que Ángel Rama la haya llamado “generación crítica”. *Vid.*, Ángel Rama, *La generación crítica: 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972.

³ Elvira Blanco comenta al respecto que “Uno de los grandes vacíos actuales de la cultura uruguaya es el análisis de la generación del 45. Luego de la apertura democrática del 80 se realizaron una serie [*sic*] de debates y publicaciones periodísticas que intentaron poner punto final a la discusión sobre su actualidad o no. Las críticas que actualmente se refieren a ella lo hacen ya como parte de la historia. Llama la atención que en los medios culturales del país exista cierta resistencia a la revisión de esta etapa, los comentarios la dilapidan como cerrada o fuera de vigencia”. En opinión de Blanco, esta negativa expone un miedo a hablar de algo no asumido. Algo similar a lo que sucede con las etapas reprimidas, no analizadas, que en cualquier momento pueden estallar y alterar nuestros comportamientos. Elvira Blanco. “Los fragmentos del 45 uruguayo”, en Congreso Brasileiro de Hispanistas, Sao Paulo (SP) (online) 2002. www.proceedings.scielo.br/cielo.php?pid. (Consultado 19/03/2010).

opuestas y hasta encontradas, unos hacia la izquierda otros a la derecha. En el caso de Benedetti, el acontecimiento fue primordial, como lo expresa en una entrevista concedida a Jorge Ruffinelli:

Para mí [la Revolución Cubana] fundamentalmente representó la necesidad de ponerme al día conmigo mismo, y en ese sentido hubo toda una etapa de autoanálisis y de autocrítica con respecto a las actitudes que había tenido hasta ese momento. La Revolución Cubana me sirvió también para comunicarme con mi país, para ver de una manera distinta al Uruguay, y frutos de eso son evidentemente ciertos cambios que se establecen en el orden literario.⁴

La actividad escritural de Benedetti se manifestó en distintos campos discursivos: literario, periodístico, político, combinados con una vida comprometida al servicio de los otros. Al principio sus obras no tenían un enfoque social sino más bien humanista, de modo que pasaron casi desapercibidas hasta que la publicación de *Poemas de la oficina* en (1956), seguido de los cuentos de *Montevideanos* (1959), *La tregua* y *El país de la cola de paja*, novela y ensayos respectivamente, ambos de 1960, le dieron notoriedad.

Las obras mencionadas ofrecen una similar visión del mundo, distinta a la de gran parte de los escritores uruguayos anteriores y aun contemporáneos de Benedetti: los poemas captan la vida del mundo oficinesco y burocrático y su carácter roedor, desgastante y estéril; los cuentos así como la novela muestran, a través de historias verosímiles y originales, la alienación de la vida nacional perdida en su rutina y frustraciones; en los ensayos llama a reflexionar sobre la realidad de su país, enfatizando los rasgos y fallas más lamentables de éste y desbaratando el mito arcádico de "La Suiza de América", lo que provocó un fuerte impacto en el público así como reacciones negativas de los críticos que siempre lo consideraron como un heterodoxo.

Además, con estos cuatro textos ganó una nueva y amplia gama de lectores provenientes de las capas medias: profesionales, burócratas y estudiantes que, quizás por primera vez, se sintieron aludidos, conmovidos, comprometidos con un libro. El éxito se inició con *Poemas de la oficina*, sobre el que comenta el escritor

⁴ Jorge Ruffinelli, "Mario Benedetti. La trinchera permanente", en *Palabras en orden*. Ed. Jorge Ruffinelli, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1985, p. 219.

uruguayo con su fina ironía y humorismo: “En conversaciones que frecuentemente sostengo con escritores jóvenes, me dicen: “Hay que ver la suerte que usted tuvo con su primer libro...” Y yo les contesto: “*Poemas de la oficina* no fue mi primer libro, fue el octavo.” Lo que sucede es que nadie se había enterado de los anteriores...”⁵

Ultriormente sus obras se multiplicaron, de modo que al morir legó a su país y al conjunto de pueblos latinoamericanos una obra profusa, escrita en géneros disímiles: poesía, novela, cuento, teatro, ensayo, crítica literaria, entrevistas, y letras de canciones. Aquí me detendré en sus escritos críticos –particularmente en *Los poetas comunicantes*– y en algunos poemas donde espigaré sus concepciones sobre poesía, función del poeta y comunicación con el lector.

Los poetas comunicantes

En *Los poetas comunicantes* Mario Benedetti entrevista a diez escritores contemporáneos oriundos de siete países latinoamericanos (una mujer: Idea Vilarino y nueve hombres: Roque Dalton, Nicanor Parra, Jorge Enrique Adoum, Ernesto Cardenal, Carlos María Gutiérrez, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman), poetas que tienen en común el apartamiento de la poesía hermética, monológica y cargadamente intimista en búsqueda de un diálogo lo más efectivo posible con sus lectores; de ahí el atributo de comunicantes. A ellos pueden sumarse otros que no fueron entrevistados, especialmente el entrevistador, un poeta comunicante que hace del lector su próximo, su cómplice, su prójimo.

Dichas conversaciones revelan al excelente crítico que existe en Benedetti, quien de los terrenos de su propia escritura poética se desplaza a la crítica de la escritura ajena; sin embargo, se encontrará en ella una abundancia de referencias a su propia obra, a su visión de mundo, a sus intereses, a sus influencias, a sus lectores y a sus temas favoritos. De modo que, las preguntas que formu-

⁵ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo xx*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 1986, pp.190-191.

la y los comentarios realizados sobre las mismas arrojan luz sobre el singular quehacer del autor. Se acerca a ellos no sólo porque tiene afinidades con su escritura y con su tratamiento poético, sino también con su ideología y la militancia política de algunos en ese momento; de esta manera, escribe en la nota a la segunda edición de 1981:⁶

No he querido hacer cambios en estos textos (salvo un pequeño agregado a las notas biográficas que sirve para actualizar los datos de cada uno de los autores entrevistados), quizá porque me parece útil que las diez entrevistas queden como testimonio de lo que pensábamos (tanto el autor como los poetas entrevistados), diez años atrás, como una manera lateral pero efectiva de comprobar fidelidades e inconsecuencias, pronósticos errados o intuiciones certeras.⁷

Benedetti conoce la obra poética de cada uno de los entrevistados; así, las preguntas que les dirige tienen que ver no sólo con el hacer más visible sino con el querer hacer de los poetas, con sus intenciones, con las relaciones entre acción y creación intelectual, con la influencia de la revolución cubana en su vida y obra, etcétera; pero algunas preguntas virtualmente se repiten para todos, precisamente éstas son las que persigo porque tienen relación tanto con las preocupaciones del entrevistador como con el desarrollo del presente trabajo, son en palabras de Benedetti: "Compromiso, voluntad de comunicación, sacrificio parcial y provisorio de lo estrictamente estético en beneficio de una comunicación de emergencia. He ahí los temas de algunas de las interrogantes que planteo a mis compañeros de oficio, y me planteo a mí mismo".⁸

A la pregunta ¿Qué es para ellos la poesía comprometida y qué valor le dan a dicho compromiso? Roque Dalton, en una vertiente, responde:

todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos. Sin embargo,

⁶ Las diez entrevistas publicadas por *Marcha* en 1971, en Montevideo, dieron lugar a la primera edición de este libro.

⁷ Mario Benedetti. *Los poetas comunicantes*. 2ª. ed., México, Marcha Editores, 1981, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

no debemos dejar que este concepto se convierta en algo abstracto. Yo creo que está ligado con una vía concreta de la revolución, y que esta vía es la lucha armada.⁹

Mientras que Nicanor Parra, en la otra, acepta que, por una especie de reducción al absurdo, quizá él pueda ser un poeta “indirectamente político”:

El adjetivo que más acepto es el de existencial. Trabajo con los problemas permanentes, más que con lo transitorio [...] Pero en realidad no soy un poeta de encargo, ni un poeta que trabaje por motivos ideológicos; a pesar de que tengo mis posiciones en la práctica. Y en la actualidad sufro diariamente con la guerra de Vietnam, con las situaciones africanas y con esa otra guerra lenta que está desmoronando a nuestros pueblos, que es la miseria, el subdesarrollo.¹⁰

Por su parte, Ernesto Cardenal se inclina por la “no violencia” en la lucha política, en la que Evangelio y Revolución deben ir de la mano, porque ambas acciones se sintetizan en un compromiso de amor; si bien, afirma: “la principal función del poeta está en su misma poesía [...] todo buen poeta ya hace revolución al revolucionar la lengua, al revolucionar la poesía”.¹¹ En lo tocante a la función social que el poeta debe cumplir, Cardenal sostiene que: “el poeta debe ser un hombre cabal, un hombre íntegro, y en ese sentido debe ser también un hombre que se interese por los problemas de su pueblo, por la política, por la situación económica, y por lo tanto que tenga también una actividad revolucionaria en su vida”.¹²

En tanto que Jorge Enrique Adoum manifiesta que: “La revolución cubana sirvió para que aquello que se solía llamar la izquierda, o ser un escritor de izquierda, quedara en claro que significaba que cada uno tomara posición frente a este hecho que es el más importante de América Latina después de la independencia de España”,¹³ para Juan Gelman no hay disyuntivas para el poeta entre su quehacer poético y su quehacer revolucionario:

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 82.

No hay por qué decir: o escribo poesía o hago la revolución. Supongo que hoy se pueden hacer ambas cosas. [...] Hay quien se pregunta si la poesía puede servir para otros fines. Siempre ha servido, en la medida que sirven todas las artes. Ahora bien, no cabe duda de que con endecasílabos no vas a matar a nadie, y mucho menos tomar el poder. Pero creo que no hay disyuntivas entre una cosa y otra.¹⁴

Otra pregunta recurrente de Benedetti gira en torno a la importancia que los entrevistados dan a la comunicación con el lector. Al respecto, Idea Vilariño responde exaltada: "No. No. Ya le dije que escribir poesía es el acto más privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, realizado para nadie, para nada".¹⁵ Sin embargo, conocedor de las actitudes renuentes de su paisana, ya antes Benedetti, en la presentación, había dicho: "la única verdad es que la poesía de Idea existe no sólo en ella, sino también en su lector. Aunque ella escribe 'para nadie, para nada', hay un lector que de algún modo se inscribe como testigo, como destinatario, como interlocutor".¹⁶

A contrapelo de Vilariño, los demás entrevistados contestan en forma positiva a la pregunta de Benedetti: Gonzalo Rojas: "a mí lo que me importa fundamentalmente es comunicarme con el lector. *No concibo un texto que no tenga un lector* [El énfasis es del autor]. No concibo además que ese texto no cuide a su lector por anticipado".¹⁷ Roberto Fernández Retamar: "Me importa, naturalmente, me importa muchísimo. De hecho, no conozco ningún poeta honrado que diga lo contrario y siga escribiendo y publicando. Pues publicar es hacer público, es ir hacia el público".¹⁸ Eliseo Diego: "Sí, decididamente me interesa. Es más, creo que un poema se hace con tres elementos fundamentales: la palabra, el poeta y el lector. [...] El poema se perfecciona cuando es comunicado a alguien; si no, ¿qué sentido tendría?".¹⁹ Y Nicanor Parra: "Me parece indispensable. [...] de modo que si no se produce la comunicación, yo me siento profundamente deprimido, me parece que he fallado. Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de un diálogo".²⁰

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 178-179.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 162-163.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

A todos ellos, además, les gusta ser leídos por los jóvenes lectores y escritores, aunque a algunos les resulta inexplicable. Eli-seo Diego confiesa: “Me halaga muchísimo que sea así, pero no deja de sorprenderme [...]Y quizá, pienso yo, a que a mí me haya interesado sobre todo la poesía y me haya importado muy poco la literatura, mientras estos jóvenes se acercan al mismo tiempo por el costado de la ética mejor que por el de la estética”.²¹ En el mismo tenor, uno de los poetas más leídos por los jóvenes de los 70, me refiero a Cardenal, modestamente dice no poder explicar la razón de dicha preferencia, que atribuye, quizá, a la moda: “Por eso a mí no me gusta que me den demasiada importancia, ya que después tal vez voy a ser muy combatido, por haber sido una figura falsa, demasiado inflada”.²²

Respecto a si esa voluntad de comunicación representa para los entrevistados un sacrificio estético o cierto tipo de concesiones a los lectores, la respuesta, contundentemente negativa y general, puede resumirse en palabras de Gonzalo Rojas:

Creo profundamente en el oficio poético. [...]Rechazo abiertamente el facilismo, y por eso me he opuesto a todos los modos de las modas. Por eso se me habrá visto maníaticamente partidario de la lectura y relectura de los clásicos, del descubrimiento y redescubrimiento de las vocales, que es un modo de hablar, para que desde las vocales (es decir, desde lo fónico, desde el sonido, que nunca es inocuo para un poeta) se llegue al sentido.²³

Vocación comunicante y poesía conversacional

La vocación comunicante es, pues, una característica atribuible a este conjunto de poetas y en el caso de Benedetti, como veremos más adelante, parece ser la clave que mejor define su obra. Mas dicha comunicación no se logra mediante manifiestos o proclamas directas ni tampoco a través de concesiones al facilismo, se trata de reclamar la presencia de un interlocutor, más aún, de un lector activo: “para que sea efectiva —señala Jorge Ruffinelli— en

²¹ *Ibid.*, pp. 158-159.

²² *Ibid.*, p. 98.

²³ *Ibid.*, p. 137

ella se deben dar la mano la expresión artística y la eficacia política, que el arte en épocas de lucha quiere y debe propugnar".²⁴

Otro factor predominante, al que hacen poca referencia los entrevistados, es el empleo de la llamada poesía conversacional o coloquial que en líneas generales utiliza un lenguaje poético "cada vez más despojado" y una clave comunicativa "cada vez más abierta": lenguaje accesible, sencillez sintáctica, modalidad expresiva y estilística cercana a los registros de la conversación. Este tipo de poesía completamente heterodoxa en cuanto al canon imperante en ese momento, ha sido estudiado por diversos críticos, de los cuales destaco a Roberto Fernández Retamar y a Mónica Mansour.

Fernández Retamar es el primero en darle su nombre a esta manifestación artística; según este autor: "La poesía conversacional se define positivamente, e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición".²⁵ Mónica Mansour, sobre sólidas bases teóricas, realiza un estudio magistral sobre la poesía coloquial benedettiana en que demuestra que su sencillez es aparente pues está construida con una amplia gama de recursos y procedimientos poéticos: "Ante todo la *poesía coloquial* es poesía y, como tal, se integra dentro de una función determinada de la lengua, *la función poética* [el énfasis es mío], que se rige por sus propias reglas dentro de una semiótica connotativa [...] de tal manera, el mal llamado "prosaismo" no existe en esta poesía, salvo en el caso de que se quiera confundir con el carácter coloquial".²⁶

La poesía coloquial surgió con gran fuerza en los años 60 en diversos puntos de Hispanoamérica, si bien con distintos nombres y matices: antipoesía, exteriorismo, poesía social, poesía comprometida, poesía contestataria, poesía activa..., escrita o producida por poetas sin el menor nexo entre ellos. Al respecto, Mario Benedetti en una entrevista concedida por varios poetas a Carmen Alemany, rememora:

²⁴ Jorge Ruffinelli, pról. de *Poesía rebelde uruguaya. 1967-1971*, Montevideo. Biblioteca de Marcha, 1971 (Puño y Letra), snp.

²⁵ Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 2ª. ed. corr. y aum., México, Nuestro Tiempo (Teoría e Historia), p. 156.

²⁶ Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979 (Cuadernos del Seminario de Poética, 4), pp. 95-96.

En estos años estaban pasando en América Latina cosas que conmovieron a los escritores. Después nos conocimos entre nosotros, fue un estímulo, una sensación buena. Todos éramos diferentes, lo conversacional se utilizaba *como un instrumento* [el énfasis es mío], cada uno estaba en una realidad distinta, pero existían muchos entrecruzamientos, y también una coincidencia política que facilitó la comunicación ¿quién influyó a quién? La realidad nos influyó a todos.²⁷

Y es cierto, la realidad y la lucha contra el hermetismo y la poesía intimista los unió a todos y, en el caso de Benedetti, todavía tuvo que pugnar contra la poesía que hablaba de corzas, gacelas y paisajes idealizados. Sin embargo —explica Fernández Retamar en entrevista con Alemany— la poesía latinoamericana venía moviéndose en esa dirección desde principios de siglo, al menos desde la obra madura de Rubén Darío, con sus prodigiosos *Cantos de vida y esperanza* (1905).²⁸ Después avanzaron en esa línea Vallejo, Neruda, Borges, a los que habría que sumar a algunos representantes de las vanguardias y otra serie de factores que influyeron en el surgimiento de la poesía coloquialista como la teorización y poesía escrita en inglés de T. S. Eliot o Ezra Pound, y la poesía en lengua española de Antonio Machado y José Martí; pero un acontecimiento histórico, la revolución cubana y, globalmente, la situación de extrema desigualdad, pobreza e injusticia preponderante en los países latinoamericanos, los vinculó no sólo en la poesía, sino en un nuevo sentir solidario, al grado que José Emilio Pacheco llegó a decir: “la nuestra podría llamarse la generación del 59, como se habla de una generación del 98”.²⁹

No obstante, la poesía coloquial no radica en una mera continuación o desarrollo de las manifestaciones poéticas señaladas anteriormente, ni puede reducirse a un simple instrumento, pues, lo cierto es que rompe con los moldes preestablecidos, como es el caso de la creación de “artes poéticas” muy personales. Es otra forma de escritura fundada en la exploración del potencial lingüístico que no convierte al mensaje en único foco de atención,

²⁷ Carmen Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, *sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1997_n13-14/poesia.htm*, p. 2. (Consultado 09/12/2009).

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Loc. cit.*

sino que activa otros factores de la comunicación, básicamente el referente y el receptor y, en este sentido, fractura el canon poético establecido.³⁰

Por un lado, remite el mensaje al referente, o sea, al contexto fuera de la propia obra, con el propósito de "decir algo más" a través de la palabra que pasa a convertirse en plurisignificacional; por otro, el enunciador del discurso se dirige al receptor del texto (el lector) con el afán de implicarlo, aludirlo y no eludirlo para actuar sobre él e influir en su comportamiento. Por ello, otro elemento clave de la poesía coloquial es la interrelación que se produce entre los discursos poético y político que confunden sus armas en una misma empresa liberadora, como puede observarse en la siguiente "Arte poética" de Benedetti:

Que golpee y golpee
hasta que nadie
pueda ya hacerse el sordo
que golpee y golpee
hasta que el poeta
sepa
o por lo menos crea
que es a él
a quien llaman.
(*Contra los puentes levadizos*, pp. 446-447)

La combinación de ambos elementos: en una vertiente, renovación profunda de la escritura poética en la que se hace patente la regeneración del lenguaje y, en la otra, la voluntad sincera y explícita de comunicación con el lector, supone quizá el mejor hallazgo de la poesía conversacional y de su singularización dentro del ámbito poético. Se convierte así en testimonio vivo de su época que se complementa con un marcado compromiso de vida de estos poetas.

³⁰ Con respecto a los factores de la comunicación, *vid.*, Roman Jakobson. *Ensayos de lingüística general*, trads. José M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975 (Biblioteca Breve. Ciencias Humanas).

La comunicación con el lector

Mario Benedetti entrega su poesía con gran sentido histórico y como instrumento de una vocación de comunicación y servicio, tal vez esa sea su mayor contribución a la historia y a la cultura latinoamericanas. Su hacer poético no busca el brillo verbal ni el virtuosismo retórico, sino la directa relación con el lector, por lo que lo vehiculiza mediante la poesía coloquial. En ella privilegia el aspecto comunicativo del texto, puesto que es un poeta que no escribe para sí mismo, sino muy evidentemente para quien lo lee; se constituye así en un poeta comunicante.

Considera el poeta uruguayo que la poesía que quiere comunicar y convencer no debe ser falsa ni servil ni tramposa; sin embargo, “preocuparse por establecer nexos con el lector de ningún modo implica hacerle concesiones, ni sólo decirle lo que quiere escuchar, sino frecuentemente todo lo contrario”,³¹ en este orden de ideas, expresa en la entrevista que le hizo Emmanuel Carballo para *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo xx*:

La literatura política tiene que cumplir las leyes de lo literario, de no ser así no existe como literatura, por más compatible que sea el mensaje que encierre. Para decirlo en términos más claros: el cuento o la novela, el poema o la canción que no tengan un decoroso nivel artístico sólo sirven para desprestigiar el mensaje político que tratan de impulsar. El producto literario que tiene ese nivel artístico sirve de catapulta para lanzar el mensaje político.³²

La defensa del ejercicio poético ante los halagos de la fácil inmediatez (aunque sin cerrarse a ella), articulada con la defensa simultánea del papel social del arte, le confieren particular significación a la poesía benedettiana. Además son muestra de la actitud insu-misa del poeta uruguayo por encima de todo tipo de premios, presiones y promociones, como puede observarse en la siguiente estrofa de “Soy un caso perdido”:

³¹ M. Benedetti “La cultura ese blanco móvil”, en el libro del mismo nombre, México, Nueva Imagen, 1982, p. 179.

³² Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, pp. 203-204.

ya sé
 eso significa que no podré aspirar
 a tantísimos honores y reputaciones
 y preces y dignidades
 que el mundo reserva para los intelectuales
 que se respeten
 es decir para los neutrales
 con un agravante
 como cada vez hay menos neutrales
 las distinciones se reparten
 entre poquísimos
 (Cotidianas, pp. 114-116)

Las ideas de Benedetti sobre poesía y comunicación se encuentran plasmadas en sus diversos ensayos, artículos y notas críticas; y también, como en el caso anterior, en sus mismos poemas (metapoesía):³³ sea en *ars poetriae* explícitas, consistentes casi siempre en una declaración de principios, tanto éticos como estéticos; sea en forma implícita a través de diversos poemas que permiten entender mejor sus motivos e intenciones poéticas.

Al igual que en sus poemas, el Benedetti crítico se instala siempre en la perspectiva del lector. Para él ser poeta comunicante significa, en su acepción, más obvia, la preocupación del poeta latinoamericano en comunicar, en llegar a su lector, “en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía y a la vez en su austeridad”;³⁴ equivale también a anunciar, convencer, seducir, persuadir, reclutar al prójimo. Por ello no se limita a dar testimonio de una determinada experiencia, sino que crea las condiciones artísticas necesarias para que en el lector se reproduzca tal experiencia.³⁵

³³ La metapoesía es un recurso muy antiguo y muy frecuente a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, mediante el que se describen, analizan, comentan, o valoran dentro de la obra literaria temas relativos a la creación o a la concepción, características y finalidad del género de que se trate, en este caso el lírico. Las formas de hacerlo y los objetivos perseguidos suelen ser muy diversos.

³⁴ *Idem. Los poetas comunicantes*, p. 16.

³⁵ *Vid.*, Remedios Mataix. “Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti”, en Eds. Carmen Alemany, Remedios Mataix, Carlos Rovira, *Mario Benedetti. Inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 1998 (América Latina, 3), p. 258

Para Mario Benedetti “quizá el secreto resida también en la intención última que asume el artista o el escritor”,³⁶ compromiso, por una parte, con la calidad estética de la obra; por otra, inseparable, compromiso voluntariamente adquirido que adquiere con el prójimo. En distintos ensayos y poemas Benedetti habla de la “soledad comunicante” del poeta, paradoja inspirada por la obra de María Zambrano que Benedetti propone como respuesta a la inquietante pregunta de ¿por qué se escribe?; pues, si bien el escritor en un principio crea en una necesaria soledad, no puede parapetarse en el cultivo ideológico de ésta para defenderse de la no participación en las transformaciones políticas y sociales que hoy tienen lugar en los países dependientes y subdesarrollados;³⁷ por el contrario –agrega en otro lugar– debe salir de su soledad convertir su aislamiento en algo efectivo pero comunicable: lo que hará de su poesía una experiencia compartible y compartida,³⁸ este es para mí el sentido de las dos primeras estrofas del poema 3 de “Contra los puentes levadizos”:

Puedo permanecer en mi baluarte
 en ésta o en aquella soledad sin derecho
 disfrutando mis últimos
 racimos de silencio
 puedo asomarme al tiempo
 a las nubes al río
 perderme en el follaje que está lejos

pero me consta y sé
 nunca lo olvido
 que mi destino fértil voluntario
 es convertirme en ojos boca manos
 para otras manos bocas y miradas

que baje el puente y que se quede bajo
 (*Contra los puentes levadizos*, pp. 445-446)

³⁶ M. Benedetti. “El escritor latinoamericano y la revolución posible”, en el libro del mismo título, México, Nueva Imagen, 1982, p. 96.

³⁷ *Vid., idem.* “Soledad y lucha de clases”, en *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza, 2002, p. 161.

³⁸ “La soledad comunicante”, en *La cultura, ese blanco móvil*, op. cit., pp. 169-170.

De muchas formas activa Benedetti la función participante del lector:

- Desenmascara para sus lectores los excesos del régimen dictatorial y las prácticas abusivas de una sociedad autoritaria. Así en *Poemas de otros*, libro clave para entender el proceso de comunicación en la poesía benedettiana, la voz lírica rumia la propia desgracia y la colectiva, al observar la ciudad entre la niebla:

Me cuesta como nunca
 nombrar los árboles y las ventanas
 y también el futuro y el dolor
[...]
cómo cambian las cosas
 en la niebla
[...]
pero yo sé quién es quién
 detrás de este telón de incertidumbre
sé dónde está el abismo
 sé dónde no está dios
sé dónde está la muerte
 sé dónde no estás tú
(*Poemas de otros*, pp. 255-256)

O bien interpela a los opresores en sus *Versos para rumiar*:

Mírate
así

qué cangrejo monstruoso atenazó tu infancia
qué paliza paterna te generó cobarde
qué tristes sumisiones te hicieron despiadado
no escapes a tus ojos
mírate
así
(*Letras de emergencia*, pp. 388-389)

- Lamenta las derrotas populares, aunque sin abandonar su fina ironía y humorismo, como en el poema “Noche de sábado”, noche del 30 de noviembre de 1971 en que la conservadora sociedad uruguaya salió a celebrar el “triunfo democrático”

de Juan María Bordaberry que inauguró el fraude electoral en Uruguay, asegurando la perpetuidad de la dictadura anterior, la de Jorge Pacheco Areco:

No sé por qué este sábado veintisiete
toda la democracia salió a la calle
democracia la buena
la dulce troglodita
la melosa del crimen
la humilde del garrote

con todos sus odios salió

con sus cóleras y coleritas
con la carraspera de sus mustangs
con el escote que huele a chanel
y la almita que huele a podrido
[...]
toda la democracia salió a la calle
los verdugos salieron
policías sí tupamaros no
con su cadalso de bolsillo
su guillotina de acero inoxidable
su carabina de Ambrosio y sus obuses
sus helicópteros bisabuelos
que democráticamente explotan
(*Letras de emergencia*, pp. 375-376)

- Exalta los grandes y pequeños triunfos sobre los enemigos. Como en el “Tríptico del plebiscito”, poema dedicado a la victoria obtenida después de una larga lucha de resistencia, cuando el pueblo uruguayo dijo “no” a la dictadura que cínicamente había organizado un plebiscito para legalizarse:

I
Poco a poco se fueron convenciendo
de que habían convencido
pero el silente dijo no

o sea
no consiguieron cambiar la imagen

ni tampoco lograron
desarrugar el ceño

sin embargo
y a pesar de sí mismos
llevaron a cabo
toda una hazaña

que no los venciera un frente
ni un partido
ni una forma de lucha
ni el carisma de un líder
sino que los derrotara
como un todo el pueblo
[...]

3
Por razones obvias
no fue
exactamente
una toma de conciencia
colectiva
sino apenas la suma
de seiscientos mil
tomas de conciencia individuales.³⁹
(*Viento del exilio*, pp. 89-90)

- Les muestra la realidad y los llama "a romper el espejo que le[s] presenta una realidad prefabricada, y a moverse hacia la otra realidad social".⁴⁰ En el poema "Desinformémonos" el *yo* lírico se suma a sus interlocutores en un *yo* comunitario manifestado en primera persona plural, pero también se dirige a un *tú* al que interpela para ironizar los falsos logros y

³⁹ A quien no recuerde o ignore la población total del Uruguay en esa época y aun en la actual, les parecerán pocos los votantes cuando en realidad son una mayoría; entonces tenía este país una población de 2 millones y medio de habitantes, menos un 20% de la población o más que había emigrado.

⁴⁰ Iris Zavala. "Lo imaginario social dialógico", en M.-Pierre Malczynski, ed. *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991, p. 125.

anuncios de prosperidad con que inunda al pueblo a través de los “medios de comunicación”:

Desinformémonos hermanos
tan objetivamente como podamos

con unción
y sobre todo
con disciplina

que espléndido que tus vastas praderas
patriota del poder
sean efectivamente productivas
qué lindo que tu riqueza no nos empobrezca
y tu dádiva llueva sobre nosotros pecadores
qué bueno que se anuncie tiempo seco

desinformémonos
proclamemos al mundo la mentidad y la verdira
[...]

desinformémonos
pero también desinformemos...
(*Letras de emergencia*, pp. 389-390)

- Los considera sus prójimos, sus otros. A tal grado que el lector se vuelve participante, riguroso, vigilante, atento no sólo a la obra del poeta, sino también a su conducta, a su actitud de vida. Lo vigila y le exige, tal como se vigila a sí mismo:⁴¹ Por eso, insiste, vale la pena que el poeta convierta su soledad en “Cantera de prójimos”, para ir al encuentro de los otros:

la soledad te ayuda únicamente
si la vas a colmar de ecos necesarios
de nostalgias tangibles / sólo así
podrá llegar a ser tu cantera de prójimos
(*Viento del exilio*, p. 35)

⁴¹ M. Benedetti. “El escritor latinoamericano y la revolución posible”, *op. cit.*, pp. 103-104.

- Los interpela, los increpa, los provoca para que no sólo la participación del lector, tan ansiada se produzca, sino también su acción comprometida. Se transforma entonces en un poeta implacable empeñado en lograr la toma de conciencia del lector, colocándolo frente a duras opciones de vida, explorando a la vez las posibilidades de la acción, del amor, de la pasión, de la indignación y de la esperanza como en el poema “No te salves” y, en caso contrario, prefiere cerrar el diálogo:

pero si
 pese a todo
 no puedes evitarlo
 y congelas el júbilo
 y quieres con desgana
 y te salvas ahora
 y te llenas de calma
 y reservas del mundo
 sólo un lugar tranquilo
 y dejas caer los párpados
 pesados como juicios
 y te secas sin labios
 y te duermes sin sueño
 y te piensas sin sangre
 y te juzgas sin tiempo
 y te quedas inmóvil
 al borde del camino
 y te salvas
 entonces
 no te quedes conmigo

- Les comunica esperanza. Varios poemas de Benedetti terminan siempre con un mensaje de esperanza, por ejemplo, en el ya mencionado “Hombre que mira a través de la niebla” o en “Hombre que mira al cielo” en los que entreteje anhelos colectivos de liberación; otros poemas son un abierto mensaje de convicción y esperanza, así en “Salutación del optimista” textualiza las representaciones o imágenes colectivas que por un lado, resguardan la memoria del pueblo y, por otro, mantienen la resistencia solidaria frente al enemigo:

cuando los diez tarados mesiánicos de turno
tratan de congregar la obediente asamblea
el pueblo no hace quórum

por eso
porque falta sin aviso
a la convocatoria de los viejos blasfemos
porque toma partido por la historia
no tiene vergüenza de sus odios
por eso aprendo y dicto mi lección de optimismo
y ocupo mi lugar en la esperanza
(*Poemas de otros*, p. 332)

Con todo, piensa Benedetti, la revolución no se hace solo con poesía:

La literatura por sí sola no ha hecho revoluciones políticas, pero sí cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de nuestra América, hay muchas obras que han contribuido a esclarecer conflictos, a reconocer las variadas formas de la dignidad, a profundizar en las causas de una lucha, a acompañar el avance de un pueblo.⁴²

Hablando de Darío, Mario Benedetti había escrito algo que puede aplicarse en su caso:

El problema consiste en saber si después de leer a Darío, el *lector* sigue siendo el mismo. O sea, someter a este poeta al infalible test que permite reconocer a los grandes creadores, esos que nos conmueven en el intelecto o en la entraña, y al conmovernos nos cambian, nos transforman.⁴³

Los primeros lectores de la poesía benedettiana fueron uruguayos y argentinos, fieles seguidores y difusores de sus poemas, en un proceso dinámico de retroalimentación de su poesía con la realidad geográfica, socio-política, económica y cultural de la Cuenca del Río de la Plata; pero con el golpe de estado los libros de Benedetti

⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴³ M. Benedetti. "Rubén Darío, señor de los tristes", en *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca, 1967 (Ensayo y testimonio). p. 23.

se prohibieron no sólo en Uruguay y Argentina, sino en todos los países latinoamericanos con régimen dictatorial, si bien siguieron leyéndose en forma subrepticia:

Cuando me confiscaron la palabra
y me quitaron hasta el horizonte
cuando salí silbando despacito
y hasta hice bromas con el funcionario de emigración

[o desintegración

(*La casa y el ladrillo*, p. 167)

El exilio trajo grandes cambios en la recepción de las obras de Benedetti, ya que según Carmen Faccini “Con el exilio [...] expuesto su discurso a otras realidades socio-culturales, el proceso de retroalimentación entre realidad y obra se ve forzosamente alterado”,⁴⁴ entre otros resultados de este desfase: los receptores nacionales se reducen y los internacionales crecen, aparte de que el hecho de ser traducido a múltiples lenguas, y haber escrito canciones de protesta –las cuales merecen un estudio aparte– contribuye a diseminar su poesía por diferentes países, especialmente entre la clase media y los jóvenes que habían tomado una opción por el cambio. Muchos de sus lectores recuerdan si no un poema entero, por lo menos algunos versos. “Y esto es un síntoma inconfundible de comunicación”.

Los poetas comunicantes tenían su público fiel más que lectores, y consiguieron que entre poeta y público se estableciera una comunión nueva en las poéticas y en las formas de comunicación social de la historia de la literatura; pues fue una poesía para formular preguntas, sembrar dudas, movilizar rebeldías, invitar a la acción del lector, y sobre todo, lograr su transformación. Existe el testimonio de su claridad y el testimonio de su vida, y el deseo de comunicarse con los otros –los lectores– como prueba de que esta poesía fue sobre todo una espléndida experiencia de comunicación social por encima de toda ortodoxia.

⁴⁴ Carmen Faccini, *Mario Benedetti: Un discurso contrahegemónico en el exilio*, Gaithersburg, Md., Hispamérica, 2001, p. 30.

Bibliografía

- Alemaný Bay, Carmen. "Para una revisión de la poesía conversacional", sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/AlrnaMater/1997_n13-14/poesia.htm. (Consultado 09/12/2009).
- Benedetti, Mario. "Rubén Darío, señor de los tristes", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967 (Ensayo y testimonio), pp. 22-34.
- , "El escritor latinoamericano y la revolución posible", México, Buenos Aires, Nueva Imagen/Alfa, 1977.
- , *Los poetas comunicantes*, 2ª. ed., México, Marcha Editores, 1981.
- , *La cultura, ese blanco móvil*, México, Nueva Imagen, 1982.
- , "Soledad y lucha de clases", en *Subdesarrollo y letras de osadía* (1986), Madrid, Alianza, 2002, pp. 58-63.
- , *Inventario. Poesía completa (1950-1985)*, México, Nueva Imagen, 1989.
- Blanco, Elvira. "Los fragmentos del 45 uruguayo", en Congreso Brasileiro de Hispanistas, Sao Paulo (SP) (online) 2002, www.proceedings.scielo.br/cielo.php?pid. (Consultado 19/03/2010).
- Carballo Emmanuel. *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo xx*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 1986.
- Faccini, Carmen. *Mario Benedetti: Un discurso contrahegemónico en el exilio*, Gaithersburg, Md., Hispamérica, 2001.
- Fernández Retamar, Roberto "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 2ª. ed. corr. y aum., México, Nuestro Tiempo (Teoría e Historia), pp. 140-158.
- Jakobson Roman. *Ensayos de lingüística general*, trads. José M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975 (Biblioteca breve. Ciencias Humanas).
- Mansour, Mónica. *Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979 (Cuadernos del Seminario de Poética, 4).
- Mataix, Remedios. "Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti", en Eds. Carmen Alemany, Remedios Mataix, Carlos Rovira, *Mario Benedetti. Inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 1998 (América Latina, 3) pp. 257-268.

- Rama, Ángel. *La generación crítica: 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972.
- Ruffinelli, Jorge. pról. de *Poesía rebelde uruguayo. 1967-1971*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971 (Puño y Letra), pp. 215-240.
- . "Mario Benedetti. La trinchera permanente", en *Palabras en orden*, Ed. Jorge Ruffinelli, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1985, pp. 219.
- Zavala, Iris. "Lo imaginario social dialógico", en M.-Pierre Malczynski, ed. *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 111-128.

HOGUERA DE PALABRAS: APUNTE SOBRE LA POESÍA DE ÓSCAR GONZÁLEZ

Miguel Ángel Flores*

Inescrutables son los caminos de la crítica: inescrutables los de la recepción de la obra de un poeta. El azar tiene muchas vías para manifestarse. A veces arroja la moneda de la luz; a veces la de la oscuridad. A veces es la presencia permanente; a veces el paso fugaz. Mucho podría elucubrarse sobre la suerte que corre la obra de un poeta en su relación con sus posibles lectores. Es verdad que a la difusión de un libro, verdad de Perogrullo, contribuye el sello editorial que lo publica. En nuestros tiempos de avaricia financiera, la poesía sobrevive penosamente en editoriales de instituciones gubernamentales —lo son las universidades públicas—, que suman en sus catálogos títulos que no llegarán a las mesas de novedades de las librerías. De aquí partimos para preguntarnos cómo se forma el canon de una tradición literaria. Por supuesto que los juicios de quienes saben leer poesía harán que éstos graviten sobre la recepción de un libro. Pero muchas veces esos que saben leer poesía van de prisa o se sienten abrumados por la paradójica abundancia de la bibliografía poética, o dejan de escribir, y no es frecuente que se abandonen al prejuicio. Quizá una de las labores más gratas para un lector de poesía sea hurgar entre libros y descubrir vetas que contiene la poesía de alta calidad. Tal es el caso del poeta Óscar González, quien publicó sus dos primeros libros en la editorial de la UNAM y en el Fondo de Cultura Económica. Ambos libros parecían asegurarle un sitio indisputable en la poesía mexicana del siglo XX. Después cayó el silencio sobre su obra. Parecía que su voz se había apagado. Que la poesía sólo había sido un asunto de juventud. Sin embargo, González siguió vigente como poeta, es decir, siguió publicando, pero sus libros posteriores aparecieron en editoriales de cuasi nula divulgación. Uno se pregunta, a pesar de este hecho, por qué, después de haber publicado dos libros en editoriales de prestigio y que circularon satisfactoriamente, a su

* Departamento de Humanidades. UAM-Azcapotzalco.

poesía no se le concedió el lugar que merece en las antologías de la poesía mexicana. La relectura de su obra completa nos lleva a la conclusión de que tiene mucho más calidad que la de otros poetas de su generación que han sido considerados como emblemáticos de ésta, a pesar de que sus versos han sido deslavados por los años. Quienes conocen ya la poesía de Óscar González siguen leyéndola como si fuera la primera vez que se acercan a ella; cada nueva lectura ofrece una novedad: lo dicho, su poesía se abre a nuevas posibilidades de interpretación. En hechos, en sucedidos, en evocaciones, en la alianza de elementos, advertimos una atmósfera, una situación que se expresa en una forma que nos parece única. En el caso de González estamos en presencia de un verdadero poeta, que hizo su aparición ante el público lector con un libro que revelaba una expresión madura: no era un texto en el que fueran frecuentes los balbuceos o las inseguridades de alguien que todavía debe pulir su escritura. Los poemas de su primer libro contenían la seguridad de un poeta que sabía hacer un uso impecable de su lenguaje. Desde sus primeros versos mostró un gusto por lo esencial, por una expresión directa que sabía dejar en la oscuridad ciertas zonas de significado donde germina la revelación de su poesía. Óscar González había leído y seguía leyendo a sus clásicos sacando el mejor provecho de sus lecturas. La hazaña de González consiste en sostener el poema con la breve palabra y la profundidad del significado. El poema es a veces como un relámpago que nos enceguece momentáneamente, y que después nos permite, en el sosiego de la relectura, desentrañar la verdadera materia con la que ha sido construido.

Óscar González nació en Atlacomulco, Estado de México, en 1941. A diferencia de la mayoría de los poetas, sus textos no frecuentaron las páginas de revistas y suplementos culturales. En el momento en que se edita su primer libro sólo había aparecido uno de sus poemas en una publicación periódica. En 1970, la UNAM sacó su primer libro, *Tiempo adentro*. Raúl Leyva lo saludó con una nota muy entusiasta, en la que escribe: "El tiempo petrificado se transforma en río, en agua manante, heraclitana. Algo de esto se vislumbra en el libro *Tiempo adentro* de Óscar Rodríguez (*sic*, un lapsus que quedará para la eternidad de la letra impresa)". La nota breve de Leyva¹ destaca uno de los aspectos más relevantes

¹ Raúl Leyva, "Escaparate", *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*, México, 13 de diciembre de 1970.

del libro: su lenguaje personal. “Este poeta aún no tiene 30 años, pero ha logrado forjar un lenguaje personal de envidiable unidad y transparencia”. El poema que para él va a resumir el valor del libro es el que se intitula “Renacimiento”, que expresa, según Leyva, la ambiciosa tentativa del autor por rehacer la forma antigua:

del vaso roto, el templo desolado y la ciudad perdida. En síntesis, en devolverle su perdida unidad al mundo del hombre. El tiempo ha sido mirado y apresado y, en última instancia, descubierto como movimiento. Pero también la luz, la transparencia victoriosa que todo lo desnuda, revelándolo.

Luz y fragmento, búsqueda de la unidad, la lectura de Leyva fue bastante acertada pues fija el rasgo más destacado de la poesía que contiene *Tiempo adentro*. Vilma Fuentes² destacó la temprana maestría de Óscar González:

sabe lo que hace y sabe hacerlo: sus poemas resplandecen, breves objetos con esa luz disuelta de los atardeceres lluviosos, atrapan la imaginación con la imaginación y la inteligencia para liberarlas dentro de una arquitectura de apariencia precaria, espiritual, pero sólida arquitectura[...]. La poesía de Óscar González atraviesa la duda, el tiempo y las miradas para llegar hasta el centro luminoso de ese adentro, de esa otra interioridad que está en el sol, en cada astro y cada cosa, en el pensamiento y entre mil deseos de cada minuto humano.

El libro no recibió más comentarios. Margarita Peña³ tomó en cuenta el libro de Óscar González en su “Balance de la poesía de 1970”; la brevedad de su nota destacó notablemente la calidad de la escritura del poeta:

En González se adivina al poeta cósmico. Su tema fundamental es el mundo y sus elementos: agua, tierra, fuego, aire. Pero la experiencia cognoscitiva no se da en términos de certeza tranquila, sino de

² Vilma Fuentes, “El tigre en la casa y *Tiempo adentro*”, *Diorama de la cultura*, Suplemento cultural del periódico *Excelsior*, México, 20 de diciembre de 1970.

³ Margarita Peña, “La poesía: antologías y gran calidad personal, Balance de la poesía en 1970”, *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre*, México, 6 de enero de 1970.

revelación, de asombro, de pasmo. Su tiempo adentro es vivo, decorado con girasoles, soles y fuego, animado por ríos y desiertos. Hay también un tiempo muerto, de crepúsculo y soles desolados. La expresión ceñida de González deriva de la poesía rimada. Las imágenes reproducen cosas vistas y vividas: es la suya una poesía objetual, empírica. Poesía de claroscuros en la que el gozo alterna con la melancolía. En la mejor tradición de la lírica mexicana: Othón. Villaurrutia, es OG un poeta llano, limpio de pretensiones excesivas que, a juzgar por este primer libro, se va haciendo lenta y tenazmente.

Tiempo adentro se abre con el poema “Premonición” que expresa el tono en el que transcurrirá todo el libro:

A la edad de quince años,
Camino de Patmos y Corinto,
Llevaba una imagen adormecida bajo el brazo.
Eran las pulsaciones de mis pasos
premonición de asombro,
Vago temor de cumplimiento y pacto.
Y no dejaba que mis palomas,
Haces de luz, canto de coros pánicos.
Se fugaran con sus ritmos alados.
Unas pudieron irse
y anidaron en los techos blanqueados
De Corinto, cuyas ventanas dan al mar;
Otras en Patmos, ciudad de las arenas púrpuras;
Otras nunca salieron,
ni saldrán.

La primera palabra que debemos destacar es ‘asombro’. Cómo a pesar de la brevedad del poema el autor ha podido expresar una experiencia tan intensa. Se está en el umbral de una vida, la edad en que se empieza a adquirir conciencia plena del mundo, y decir mundo, es nombrar los hechos que se manifiestan ante nuestros ojos pero que poseen una cualidad oculta. El poeta es el ser que transfigurará un recorrido, un viaje, en símbolo: las palomas son aves de luz pero también la condensación de un tiempo que es incertidumbre. Algunas de ellas se materializan en los techos de Patmos y Corinto, otras no adquirieron la condición de luz o de coros pánicos. Nombrar las dos ciudades es situarnos en una

“Igual asombro”, así intitula otro de los poemas. Si como ha señalado uno de sus críticos, *Tiempo adentro* en verdad constituye un poema unitario, la mejor descripción que podríamos hacer de él es considerarlo como un caleidoscopio en el cual un ligero movimiento reacomoda las piezas en el corazón de la luz, pero para que esa luz cobre todo su significado y peso, debe mantener un secreto diálogo con las sombras, sólo así se advertirá un orden en el firmamento: la mirada no abarca el infinito y permanece en el asombro:

Aporía, en sentido estricto significa dificultad para pasar. Los griegos tomaron este término para referirse a la dificultad lógica que presenta un problema especulativo, según lo define el diccionario. La búsqueda del amor desencadena un movimiento. Es el dardo y la inmovilidad, es el poema construido con la precisión de la imagen y la palabra. Tal vez, parece decirnos González, trasladar nuestra realidad externa e interna, sea como un juego de

aporías. Lo notable de *Tiempo adentro* es la conciencia artística con que el autor asume la escritura poética. Un logro que no es común en los poetas principiantes.

El segundo libro de Óscar González también fue atendido por la crítica. Eran otros tiempos, cuando había varios suplementos culturales y se prestaba atención a las novedades bibliográficas, sin excluir los libros de poesía. Existían en aquellos años quienes registraban puntualmente la aparición de los libros de poesía. Y se contaba con un público lector. *La Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural del periódico *El Nacional*, daba cabida en sus páginas a las reseñas de los libros sin cortapisas. En otras publicaciones culturales también se publicaban reseñas, pero había una “aduana” infranqueable que filtraba las colaboraciones: sólo se podía hablar en sus páginas de ciertos libros y ciertos autores. No se ha hecho el reconocimiento aún de cuánto le debe la literatura mexicana al poeta Juan Rejano, quien puso las páginas del suplemento que dirigía, precisamente, el suplemento de *El Nacional*, al servicio de la crítica. Es ahora obligatoria la consulta de dicho suplemento para enterarse de la recepción que recibieron los libros que aparecieron en aquella época, me refiero a los años setenta, sobre todo.

Manuel Blanco⁴ se refirió a *Hoguera sobre el agua*, el segundo libro de Óscar González. Antes de ocuparse específicamente de este libro escribe unas reflexiones sobre la poesía: “En realidad referirse a la poesía equivale a entablar un diálogo con uno mismo y a reestructurar a base de palabras un conjunto de referencias humanas o simplemente vitales”. Es precisamente lo que habría que destacar: que la lectura de *Hoguera sobre el agua* es la invitación a un diálogo con una visión del libro que busca su razón de ser en la experiencia de haber abrevado en las fuentes de la cultura que forma los cimientos de nuestra tradición. El acierto de González es la evocación de un mundo perdido en apariencia que le proporciona las claves de la comprensión de esa cultura. Al que sólo se puede ingresar en plenitud si se trata de indagar sobre los rastros perdurables de un mundo regido por los dioses paganos. El libro fue motivo de la atención de Jesús Luis Benítez quien escribió dos reseñas muy inteligentes, en las que expuso los acier-

⁴ Manuel Blanco, “Poesía de hoy: *Hoguera sobre el agua*”, *El Nacional*, México, 26 de septiembre de 1972.

tos más notables de la poética de González sin dejar de señalar cuáles eran los flancos débiles que lastraban su escritura. *Hoguera*⁵ para Benítez contenía “hallazgos y realizaciones de excelente calibre al lado de apreciaciones y figuras de escaso poder, de textura poética y débil”. Comenta el poema “Errando” y no deja de destacar que al lado de un efecto muy logrado, en el que el poeta capta una impresión con un “tono sencillo y luminoso”, no sabe advertir que al concluir el poema ha echado mano de una retórica, de un concepto de lo “bonito”, que se basa en la sonoridad de las palabras sin proporcionarle un sustento a su “decir”. Para el reseñista, la construcción del poema, por este hecho, resulta defectuosa, y señala lo dispar que piensa que es el libro lleno de aciertos al lado de poemas fallidos. Meses después, Benítez se vuelve a ocupar de este libro⁶. Y nuevamente menciona las virtudes de la poesía de González y hace hincapié sobre sus defectos, que podrían resumirse en el “despliegue más bien pobre de enumeraciones poco sensitivas que no enriquecen la visión del lugar”. Y concluye con un certero juicio sobre el libro:

La ‘relación de los hechos’ pues no permanece ni en la superficie de los acontecimientos ni de las sensaciones que se dan en el libro: tampoco se queda la intencionalidad del autor en un puro regodeo verbal, peligro permanente para el poeta, sino que toma ambos elementos como comunicación activa y como arma de reflexión, para manifestar cierto número de preocupaciones, una observación nítida y profunda sobre tales circunstancias y la devoción de reseñar el caos, la sumisión, el miedo y el éxtasis.

Raúl Cáceres Carenzo también publicó una reseña dedicada a *Hoguera* (7). En ella destaca un aspecto del que no se habían ocupado Blanco ni Benítez: el dominio del autor sobre su lenguaje: “*Tiempo adentro* anunció la presencia de una voz con emoción y sabiduría propias, sorprendentes por su coherencia y legitimidad poéticas, dotada de un sereno dominio de los instrumentos verbales

⁵ Jesús Luis Benítez, “Hoguera sobre el agua”, *El Nacional*, 27 de abril de 1970.

⁶ “Apuntes para *Hoguera sobre el agua*”, *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento cultural de *El Nacional*, 10 de junio de 1973. Raúl Cáceres Carenzo, “Hoguera sobre el agua”, *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento de *El Nacional*, México, 19 de junio de 1973.

Y la hierba
Ecos y sombras
 rondando la selva
En Chichén la cabeza rota
de la serpiente
Mirando las nubes
O el cuello que sangra
 decapitado
Sobre las piedras
sin reverencia ninguna
Sobre las piedras paganas
Mudas
El clic de la KODAK
Ya no hay dioses
 sólo turistas
En la zona sagrada

El oído percibe los ecos, el ojo trata de distinguir las sombras envolventes. Los hombres y los dioses se han extinguido. Sólo crece la hierba a la orilla del pozo. Las construcciones son sólo ruinas y los símbolos persisten en su significado aunque ya son sólo fragmentos, piedras, sólo piedras; únicamente el ojo sabio puede restituirlas a su antigua realidad, porque para la mirada profana las piedras paganas quedan a merced de una curiosidad inocua que registra la cámara fotográfica. El ruido que produce el obturador rompe el silencio, el recogimiento que pueden producir esas piedras para quienes son capaces de advertir lo que hay más allá de sus formas, pero los dioses han abandonado la zona sagrada. Todo se ha vaciado de sentido. ¿Qué sobrevive? Es la pregunta que parece dirigirnos el poeta.

En el poema que da título al libro se encierra precisamente su poética; en él está dicho todo: el canto es un camino de iniciación y de celebración, pero si ese decir parece ser comprender una totalidad, el canto que la recorre es ambiguo: no es el tiempo de construcción sino de crecimiento. ¿Hacia dónde se abre el poema? La canción se queda sin versos y no sabremos qué reflejan los espejos:

No es tiempo
 todavía
de construcción

Sino de crecimiento
 De ojos abiertos
 labios para reír
 O maldecir
 Y brazos para amar
 la siesta o la vendimia
 Acaso llegue el día
 Y al fin se abran las puertas
 a la sagrada locura
 y al degüello
 De palomas en celo
 ebrias
 locas también de vuelo
 Acaso
 más que esperar andar
 el sueño
 Cantar
 como los pájaros
 al canto
 Al filo de la noche
 o del abismo
 Mira la lluvia
 y su canción
 sin versos
 Canta para bañarse el mar
 Cantan los ríos
 Cantan cuando se bañan
 los espejos
 No se edifican
 tal vez
 crecen alas
 Cuando levantan ingravidas
 el vuelo

El tercer libro de Óscar González, *Daguerrotipos*, es un delgado tomo que fue publicado por el Instituto Mexiquense de Cultura. No tuvo la circulación que merecía. Quedó como una aventura poética secreta, quizá clandestina. En este libro se muestran las virtudes del oficio que ha logrado dominar el poeta. La técnica bien aplicada potencia la significación de los poemas y le da un peso rotundo por su expresión. En el libro se cumple una de las funciones de

la poesía: revelarnos asociaciones de realidades que están ocultas a nuestros ojos; el poeta es el oficiante de otro decir. La técnica sirve al poeta para contener su expresión y precisar las imágenes y nunca olvida que el poema es ante todo canto: la acentuación es impecable y hay un gusto enorme por transmutar experiencias y lecturas en objetos verbales bien diseñados: los endecasílabos fluyen como agua cristalina. Los versos se integran como un coro que nos va revelando la novedad del mundo. Es la fabulación del poeta que logra un alto nivel de expresión.

Como prólogo a su libro Óscar González explica:

El título, *Daguerrotipos*⁷, que alude tanto al procedimiento como al resultado de fijar y poseer una parte de realidad deseada mediante viejas técnicas de fotografía, me fue sugerido al conocer las fotos de niñas –algunas de ellas *sans habillement*– que en el siglo pasado tomó Lewis Carroll, pastor anglicano, matemático, fotógrafo y poeta.

“Se trata –continúa diciendo González– de una colección de sonetos ingleses, cuya composición original era de tres estrofas con cuatro versos cada una y un remate con dos versos pareados. Cernuda y Borges han jugado también con estas formas”

El poema “Imagen” sirve para ejemplificar lo que hemos dicho:

Una imagen flota en el aire. Siento
Ya su presencia. Aunque no sepa cómo
Se forma, ésta, por el movimiento
Pausado de sus largas ondas –tomo
Al dictado, espejo fiel, la idea–
Viene desde lejanas latitudes.
Así es, porque en mi oreja se recrea
Con precisión exacta –en multitud
Sucesivas de ecos– cada señal
De sombra y luz, de agua y de fuego.
Ya la veo, como en la noche un animal
Descubre a su presa en fatal juego:
Un sol en la montaña, que en chino
Significa *principio del camino*.

⁷ *Daguerrotipos*. 1ª. Edición, Toluca, Gobierno del Estado de México, enero de 1977 (Serie Joaquín Arcadio Pagaza: Colección Poesía, 6).

LA VOZ TACITURNA DE UN POETA RELIGIOSO DE LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO.

EL CASO DE EOP¹

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Exordio

[En el año de 1954 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM apareció una curiosa antología con una selección de poetas surgidos de las aulas de la facultad y que sin temor a equivocarnos mostró con mucho el inicio de la ruta literaria de casi todos los que aparecieron en sus páginas.

Julio C. Treviño, autor de la antología, y responsable de la selección, advertencia preliminar y notas, nos dice justamente al respecto lo siguiente:

Es indudable que México sigue siendo ante todo un país para la poesía, aun cuando la prosa se cultive con éxito, particularmente desde la llamada novela de la Revolución hasta nuestros días, en que jóvenes y admirables cuentistas y algunos dramaturgos, jóvenes también, realizan verdaderos hallazgos. Con todo, aún es la poesía la que nutre más abundantemente las historias de nuestra literatura².

Y no le faltaba razón y el tiempo se ha encargado de refrendar sus afirmaciones y hacer de su antología una joya bibliográfica de la literatura mexicana del siglo xx. Muchos de los entonces noveles autores que ahí publicaron han llegado a ser piedras angulares de la cultura mexicana sin exageración alguna y muchos de ellos, al menos, son en la actualidad referencia obligada para hablar de poesía

¹ EOP son las siglas de Ernesto Ortiz Paniagua, poeta católico originario del estado de Chiapas, quien solía firmar algunos de sus artículos y entrevistas periodísticas en la revista *Señal* de esa manera. Uno de sus seudónimos en el trabajo periodístico fue el de Raymundo Soria.

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco..

² Julio C. Treviño, edit., *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, Imprenta Universitaria, 1954, 220 pp.

y literatura mexicana de los últimos cincuenta años. De una nómina de veintidós autores elegidos destacan por conocidos los nombres de Héctor Azar, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández, José de Jesús Martínez, José Pascual Buxó, Margarita Paz Paredes, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Armida de la Vara y Robles. En una segunda lista aparecen nombres interesantes, de los que poco o nada sabemos de su trayectoria, pero cuya poesía por su fuerza y profundidad permanece, al menos en las trazas que dejaron en este libro. Así citaremos los nombres de Jesús Arellano, Inocencio Burgos, Arturo González Cosío, Ernesto Ortiz Paniagua, Ernesto Prado Velázquez, Rafael Ruiz Harrell, Celedonio Serrano Martínez, Julio C. Treviño —quien como dijimos funge también como responsable de la antología— y Norma Lorena Wanless.

Sus coterráneos y compañeros de generación Jaime Sabines, nacido en 1926, tenía entonces veintiocho años y Rosario Castellanos contaba con veintinueve años³. Edades por las que la mayoría de los autores atravesaban por entonces ¡Una pléyade de jóvenes poetas!

Algunos de ellos descollaron más adelante como prominentes filólogos o como dramaturgos y otros acaso, también como periodistas. Pero es claro que la poesía no la abandonaron nunca.

En este texto trataremos únicamente a Ernesto Ortiz Paniagua. Más allá de lo que en la propia antología se dice de él⁴, Aparecen de manera muy posterior sus datos biográficos en dos diccionarios: *Biobibliografía de los Escritores del Estado de Chiapas siglo xx*⁵ y en el *Diccionario de Escritores de México*⁶. En

³ Castellanos había nacido en 1925 en la ciudad de México, aunque era hija de familia chiapaneca y vivió su infancia en ese Estado

⁴ “**ERNESTO ORTIZ PANIAGUA** // Estudiante de filosofía hasta hace poco en la vieja Mascarones. Ortiz Paniagua cobra su sitio en esta *Antología*, sitio de auténtico poeta que le pertenece por razón y por derecho. Poco amante de grupos, no ha tenido la suerte de ver publicados sus poemas regularmente y puede decirse de él que casi permanece inédito. Es de hacerse notar su expresión sencilla, sin pretensiones, en la que asoma, con la corriente de la poesía actual, sobre todo por lo que se refiere a la construcción de algunas metáforas. Nació en México D. F. el 7 de julio de 1923.” (p. 99) [Cabe hacer la aclaración que de acuerdo con el DEM, Ortiz Paniagua nació en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Y de hecho es considerado como un escritor, poeta y periodista chiapaneco con estudios en derecho y filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México].

los tres casos se describe la misma información, añadiendo a su vocación de poeta la de "escritor y periodista". A propósito de esta última labor, Ortiz Paniagua destacó notablemente en la entrevista y en el reportaje y fungió como jefe de redacción de *Señal*, una de las revistas católicas más socorridas durante decenios. Pero su labor como periodista y como poeta en general ha permanecido bajo el signo del sosiego, por no decir que en el silencio soterrado, más por voluntad personal que por discriminación o rencillas con el medio literario, como podría suponerse. Toda su vida, Ortiz Paniagua vivió lejos de reflectores y de camarillas y cenáculos literarios; casi podría decirse que vivió su vocación literaria con un fervor franciscano. Aunque eso no excluyen ciertos desahogos mundanos singulares que lo hacen ver en cualquier forma como un hombre común amante de la vida y la convivencia. Los testimonios más curiosos sobre su vida nos los da el escritor Vicente Leñero en algunas de sus publicaciones recientes. Leñero, fue uno de sus alumnos de la escuela de periodismo Carlos Septién y ha cultivado una amistad cercana con EOP, al mismo tiempo que una singular complicidad religiosa. He aquí una visión, en cierto modo tangencial, pero por demás curiosa que muestra algún aspecto personal de este poeta religioso católico mexicano:

Siempre quise conocer a fray Alberto Ezcurdia. Tanto se hablaba de él en la tertulia del café La Habana; tanto celebraban Zorrilla, Audiffred, Ortiz Paniagua e Isidro Galván los desplantes de quien ahora llamaríamos "un sacerdote progresista", que me daba una enorme tentación oírlo en persona. Le pedí a Ramón Zorrilla que me lo presentara y Ramón me citó en un bar. No en el Splendid donde Audiffred y Ortiz Paniagua se ahogaban con frecuencia en tragos, sino en un sitio desconocido para mí en la avenida Insurgentes casi esquina con la calle de Puebla⁵.

⁵ Octavio Gordillo y Ortiz, *Biobibliografía de los Escritores del Estado de Chiapas siglo XX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005. 3 vv.

⁶ *Diccionario de Escritores Mexicanos, siglo XX*, (Aurora M. Ocampo, editora), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Centro de Estudios Literarios), 2008.

⁷ Vicente Leñero, "Dos de fray Alberto", *Revista de la Universidad de México*, pp. 99-100, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4507/lenero/45lenero.pdf>, (nov. 2009).

Cabe mencionar que Ezcurdia fue un religioso dominico muy celebrado a fines de los cincuenta y principios de los sesenta por su actitud rebelde y heterodoxa ante el dogma y la liturgia católica tradicional; quien, al parecer, cultivó una cierta amistad con Ortiz Paniagua y con los otros periodistas que menciona Leñero en su artículo. Pero lo interesante es, desde luego, la imagen humanizada que da el alumno de su maestro de periodismo en la legendaria escuela Carlos Septién. La de un hombre común, quien al mismo tiempo que se aleja de ambientes literarios, mantiene su pasión por la tradicional vida de tertulias literarias en bares y cantinas de la ciudad de México. En algunos otros testimonios de su temprana vida literaria, Vicente Leñero menciona a Ortiz Paniagua, como a alguien en cierta medida, cercano a él, como cuando recibe uno de sus primeros premios literarios y organiza una celebración en el bar del hotel Majestic en donde terminan por converger ateos y católicos lo mismo Ortiz Paniagua y José N. Chávez, Joaquín Antonio Peñaloza, de la revista *Señal* que Juan Rulfo y Carlos Monsiváis, en torno al joven y deslumbrante escritor Vicente Leñero*.

En uno de sus recientes libros testimoniales, titulado *Gente así* Vicente Leñero refiere constantes anécdotas de su vida en donde Ortiz Paniagua forma parte de ellas. Ya sea en tertulias, discusiones o aventuras urbanas compartidas⁹.

* Vicente Leñero, *Sentimientos de culpa, relatos de la imaginación y la realidad*, México Random House. 2005, p. 134.

⁹ Vicente Leñero, *Gente así verdades y mentiras*, México, Alfaguara, 2008., pp. 121, 122, 125, 126, 128-130, 132, 134, 136.

En la página 121, Leñero refiere lo siguiente, refrendando la cercanía con quien fue su maestro en la escuela de periodismo Carlos Septién: “Varias veces a la semana, en los años sesenta, nos reuníamos en el café La Habana de Bucareli y Morelos con Ernesto Ortiz Paniagua, Ramón Zorrilla, José Audiffred, Pepe Priani. A veces se sumaban a nuestra mesa rinconera junto al ventanal de Morelos: Isidro Galván, Ibargüengoitia, Miguel Manzur, (...) y fugazmente Víctor Rico Galán, antes de que lo encarcelaran en Lecumberri como preso político. Sin embargo, quienes conformábamos con él [Óscar Walter] un trío sólido de amistad éramos Ortiz Paniagua y yo(...)” Y unas cuantas páginas más adelante agrega Leñero: “Por Ortiz Paniagua leí a Romano Guardini, a Teilhard de Chardin, a Von Baltasar y al mismísimo Karl Rahner”, p. 133. *(Nota bene: si bien Leñero, hace una suerte guiño al lector en este libro al jugar con los vaivenes que suele haber entre la verdad y la ficción; no parece haber en estos rastros testimoniales un alejamiento excesivo de la realidad vivida que trae a la memoria a través de la palabra. Como*

Pero en general poco se puede decir que la obra poética y la vida de este escritor y periodista, cuya heterodoxia como hombre de letras y partícipe de la Generación de Medio Siglo está no sólo en esa forma sigilosa en que vivió su vida, sino en esa peculiar manera en que incorporó su inquietud religiosa católica, en la realización de una labor poética propia del siglo xx, con formas renovadoras y en ocasiones insólitas, muy cercanas a poetas también heterodoxos como T.S. Eliot, Auden o en cierta forma al mismo Ezra Pound; sin hacer de lado, el espíritu de Rainer María Rilke, del cual EOP reconoce su influencia.

A propósito de lo que escasamente Ortiz Paniagua ha publicado, Leñero narra una anécdota digna de citarse aquí:

Una mañana del 61. Óscar Walter nos planteó la idea, perpetrada por él, por Pepe Priani y por Isidro Galván, de echar a andar una modesta editora de libros donde se publicarían libros de los miembros de la tertulia. Libros diseñados por Priani, de no más de 36 páginas en papel cartoncillo, grueso, con un tiraje numerado de 300 ejemplares. Empezaríamos con un libro de esos poemas que escribía Ortiz Paniagua y no se los mostraba a casi nadie: tal vez a Priani, a Zorri-lla, a Óscar Walter, a mí no.(...).

En enero de 1962 apareció el libro de poemas de Ernesto Ortiz Paniagua, impreso con letra caíro negro de diez puntos, sobre hojas de cartoncillo que por desgracia se desencuadernaban con sólo abrirlas. Contenía dos poemas largos, el primero de los cuales daba título al libro: *A un esclavo negro*, referido para mi sorpresa, a San Martín de Porres¹⁰.

Veamos ahora qué es lo que alcanzó a decirnos de él mismo, el propio Ernesto Ortiz Paniagua a propósito de su mundo creativo en una breve entrevista realizada a fines de 2009.

es el caso del libro de EOP al que refiere, el cual evidentemente existe y suele encontrarse en subastas por internet o en librerías de ocasión en el centro de la ciudad de México).

¹⁰ Vicente Leñero, *Gente así verdades y mentiras*, México, Alfaguara, 2008, p. 134. El libro al que se refiere Leñero es Ernesto Ortiz Paniagua, *A un esclavo negro*, México, Ediciones "El Gallo", 1962.

Homilía

Es raro que alguien lo visite, aunque sé que, a pesar del inmenso e implacable paso de los años, mantiene amistades entrañables que han durado décadas. Le llamé por teléfono y me decidí a entrevistarlo; a sacarle algunas de sus andanzas personales o al menos, a que pudiera hablar de poesía; de la suya y la de algunos escritores cercanos a él, de su generación. Me encontré así una mañana con Ernesto Ortiz Paniagua en su domicilio. Es noviembre de 2009 y afortunadamente el sol entra gozoso por las ventanas de su vieja y medio arruinada casa de la colonia Roma. Sin más le leo uno de sus poemas que aparece en la *Antología* de Mascarones anteriormente mencionada.

A VECES YO LO PIENSO

¿Es sagrado el delirio
De ensanchar un segundo hasta ahogarlo de siglos?

¿De encender un cerillo
En la alquimia cegada de un horno?

¿de mirar, arrancados los párpados,
Y coger con la vista el cegado horizonte?
Sólo es voz, el segundo, que encandila
Las sombras,
Es un guiño del cielo por golpearnos
Con sus duras pestañas,
Un anzuelo en que hundimos
Nuestra sangre soberbia,

Un rechinar de muelas
En las fauces de un lampo.

Estamos suspendidos en una carcajada
De ruidosos segundos.

A veces yo lo pienso:
En la vía,
Cada durmiente avisa nuestra vida oscura
La lejana estación.

El ruido de los rieles debiera adormecernos.
Pero a veces...
...a veces queremos acampar frente a la noche.
Y dios sabe por qué...

Sólo esto podemos decir:
Un segundo,
Una cifra que reza su porción
De salmodia,
Sólo es chispa en la hoguera total
De un sacrificio,
Sólo es nada sin las cuentas del rezo
Que suben y cargan la cruz.
No se puede derramar un segundo
Sin devolverlo al llanto.
Y mi fe es la que grita,
Cimentada su casa en el duro peñasco;

Con tu puño de estrellas
Sujeta mis arterias.

Pon dique a las espumas que dicen y no saben.

Si los durmientes cantan, si gritan los durmientes,
Si lloran,
Será porque me esperas, cercano en la estación."¹¹
1951

Ortiz Paniagua escucha curioso el poema y duda cuando le pregunto por el autor del poema que le acabo de leer. Le digo que se parece a la poesía de Enriqueta Ochoa, pero dice que no la conoce. Hablamos de Dolores Castro, pero no relaciona su poema con los de ella. Finalmente termina diciendo que no reconoce el poema pero que formal y temáticamente podría haberlo escrito él mismo y entonces, –sólo entonces– dejamos correr la grabación y él mansamente asume que lo estoy entrevistando y sigo adelante acechándolo con preguntas.

¹¹ *Op. Cit.*, pp. 104-106.

A.-¿Cómo descubriste que eran tuyos los versos?

EOP.- Porque así acostumbras tú hacer las bromas. Es decir, no lo anuncias, vaya, sino que dejas caer la sorpresa.

A.- ¿El suspenso teatral?

EOP.- Sí. Por ejemplo, me dices que hablas desde España, me lo has dicho alguna vez por teléfono, entonces yo lo creo de momento, y después digo, no, éste es Alejandro. Aquí dudaba en si eras o no Alejandro.

A.- ¿Por qué te dejaste influenciar por los poetas de habla inglesa?

EOP.- El que más me ha influenciado es un poeta alemán, de origen e idioma alemán.

A.- Hölderlin, Rilke: “todo ángel es terrible” ¿no?

EOP.- Eso... creo, por lo menos me ha gustado mucho.

A.-¿Dónde sientes en tu poesía la influencia de Rilke?

EOP.- En esa que leíste

A.- Aja...

EOP.- En que Rilke tiene más alcance, hace poesías largas o hace poesías más profundas, y esa forma es superficial comparada con la obra de Rilke, ¿ya me entendiste?

A.- ¿Y por qué te peleaste con los jóvenes de tu generación? ¿Por qué te alejaste de ellos? De Sabines, de Rosario Castellanos, de Dolores Castro...

EOP.- Porque soy muy tímido; bueno, con Dolores Castro hice mucha amistad, me entrevistó en radio Universidad.

A.- ¿Llevabas una buena relación con ella?

EOP.- Con Dolores Castro sí, porque a ella le gustaba mucho mi poesía y me lo dijo.

A.- Bueno, de todas maneras tú estás dentro, digamos, de la línea de poetas mexicanos que continúan la tradición de poesía religiosa.

EOP.- Me podrías comparar con el mayor de ellos —que ya se me olvidó como se llama— un ¿michoacano?, ¿queretano...?

A.- Podría ser Méndez Plancarte¹², era michoacano...

¹² Gabriel Méndez Plancarte nació en Zamora, el año de 1905, y murió en la ciudad de México en 1949. Recibió la ordenación sacerdotal en esa misma ciudad el año de 1927. El año de 1937 fundó la revista *Ábside*. Dicha revista y la publicación de su libro: *Horacio en México*, lo situaron entre los valores de la literatura mexicana. Fue miembro y Vicepresidente del Seminario de Cultura de la Secretaría de Educación Pública. Desde el año de 1946 perteneció a la Academia Mexicana de la Lengua.

EOP.- No, Plancarte era un poeta más bien regular, mediano, diríamos.

A.- ¿y Ponce?

EOP.- Manuel Ponce¹³ sí que fue un gran poeta, pero no es el que te digo...Creo que era queretano... ya me acordaré... [*y nunca nos acordamos*]¹⁴.

EOP.- Para mí es el mayor de ellos.

A.-, La pregunta es, si al final de cuentas, tienes tú esa encomienda de hacer poesía, ¿por qué la has dejado?

Sus principales obras son: *Primicias*, poesías: *Selva y mármoles*, antología de Joaquín Arcadio Pagaza, Biblioteca del Estudiante Universitario; Horacio en México. Esta obra es suma de erudición, que supone el conocimiento exhaustivo del poeta latino y el muy vasto de nuestra literatura colonial y moderna. Humanistas del siglo XVIII, introducción y notas, Biblioteca del Estudiante Universitario; *Nueve poemas inéditos* del P. Juan Luis Mancero: Andrés Bello, prólogo y selección; Hidalgo, reformador intelectual; Tito Lucrecio Caro y su poema "De rerum natura", introducción y versión en hexámetros; Humanismo mexicano del siglo XVI, introducción y notas, Biblioteca del Estudiante Universitario; Don Guillén de Lampori y su "Regio Salterio", estudio, selección y notas. Dejó además obras inéditas: Publio Ovidio Nasón, estudio, selección, notas y versión de Metamorfosis; José Ma. Iturriaga, La Californiada, versión del latín y notas; Humanistas mexicanos del siglo XVII. Además dejó una abundante producción de poesía lírica y otras en preparación: Antología de poetas latino-mexicanos y De Tesauro de Fr. Bartolomé de las Casas, paleografía y versión. El volumen *El humanismo mexicano de Gabriel Méndez Plancarte*, selección y prólogo de Octaviano Valdés, recoge, en edición póstuma, artículos periodísticos de Gabriel Méndez Plancarte. (<http://www.centenarios.org.mx/MendezPlanGabriel.htm>)

¹³ Manuel Ponce nació en Tanhuato, Michoacán, el 15 de febrero de 1913 y murió en la ciudad de México el 5 de febrero de 1994. Entre su obra poética destaca su libro *El jardín increíble*, el Fondo de Cultura Económica publicó una antología de su poesía en 1980, en la colección Letras Mexicanas.

¹⁴ Al corregir el borrador de este artículo topé finalmente con la información biográfica del poeta al que se refiere Ortiz Paniagua. Se trata efectivamente del poeta queretano Francisco Alday. He aquí sus datos biográficos: "Nacido en Querétaro (N.1908 en Morelia, Mich y m. en 1964). Francisco Alday ingresa al Seminario Tridentino de Morelia en 1928 después de cursar con brillantez Teología y Filosofía, es ordenado sacerdote en 1936 a los veintiocho años y en ese lugar escribe sus primeros cuarenta poemas según lo señala su biógrafo y antologador, el poeta sinaloense aviedado en Morelia Alejandro Avilés. Enseñó Derecho Canónico y Literatura y fue muy cercano al "Grupo de los Ocho", entre los que se contaban Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, y el propio maestro Avilés; siempre le interesó ser entendido más que admirado, según lo relata Avilés en *Francisco Alday. Obra poética*, publicada en 1993 por la editorial Jus. Gaspar Aguilera Díaz, "Poesía y revelación: Ponce y Alday", *La Jornada Semanal*, domingo 11 de enero del 2004 núm. 462. [<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/sem-gaspar.html>]

EOP.- Era buena como poesía temática, mi poesía era temática. Pero se acabó la encomienda porque ya se secó el arbolito del gran pavo real...

A.- ¿Pero en qué momento sentiste que ya la poesía, tu poesía había llegado a su límite?

EOP.- Hace como dos años.

A.- Muy bien. ¿Y ahora?

EOP.- Ahora, no hago poemas, porque mira yo salí reprobado con Rilke, quien en *Cartas a un joven poeta*, dice: "Usted tiene vocación de poeta si considera que no puede vivir sin hacer poesía", y la verdad, yo sí puedo vivir sin hacer poesía.

A.- ¿Y *A un esclavo negro*? ¿Cómo surgió ese poema? De gran aliento...

EOP.- Ah, bueno; ese es devoción popular...

A.- ...“¡Oh Beato de Porres! tú me vales...”

EOP.- Sí pero ni siquiera era santo, ya te podrás imaginar la fecha en que lo hice.

A.- ¿Cómo surge ese poema devocional?

EOP.- Pues a cualquier santo siempre le rezo pidiéndole; no lo alabo, soy un pedinche, y entonces a cualquier santo, pero ése me inspiraba porque era negro, la iglesia incorporaba al altar a un negro, eso es lo que me gustaba de él; y era muy milagroso, punto.

A.- ¿Y cómo surgió el otro poema, el otro libro, ¿cómo se llama? ...Y *quién encuentre al mundo*, ¿Quién fue la persona que te promovió para que te publicara la UAM, ese libro que tiene tus dos largos poemas.

EOP.- ...Y *quién encuentre al mundo*. Bueno, el título no es mío, el libro se llamaba “Los Ojos”, creo que así se llamaba, pero a Guajardo –el editor– le gustó la frase, y me preguntó y yo le dije: “sí; si tú también lo quieres...”, y le gustó y le puso ese título *Y quien encuentre al mundo*; que no es para título de libro; digo yo ahora.

A.- ¿Cómo surgió, ese hálito poético para escribirlo?

EOP.- Pues es que me gusta filosofar en poesía, lo que es la vida.

A.- Pero esa enorme presencia de la música, por ejemplo, con el canto jondo y con el jazz; y ese poema precioso en prosa de Nonoalco, ¿cómo surge?

EOP.-, Son diferentes, los otros son musicales, el tema es musical.

A.- Sí, pero la música, el compás y el ritmo sincopado de los trenes que llegan y se van ahí está.

EOP.- No...

A.- Y aquí en estos primeros poemas, terminas el poema hablando justamente, de lo que las vías férreas te anuncian.

EOP.- Una cosa es el tema musical, y otra cosa es que el sonido, como la plástica, haga aparición en mi poesía, son tres cosas distintas.

A.- ¿Podrías hablarme más de eso?

EOP.- Es un tema musical porque el sonido juega en mí, cuando oigo música me gustan esas tres formas ¿Y sabes por qué me gustan tanto?

A.- Me gustaría saberlo.

EOP.- Porque se hace a un lado la estética, es como la pureza nada más de cómo sale la música, sin medirla estéticamente, como el cante jondo, desde la barriga se habla y no se sigue una regla, no se sigue una arquitectura poética, es como si tuvieras un calcetín y lo voltearas al revés, eso es lo que surge en el alma, lo que está adentro del alma.

A.- La semilla.

EOP.- Sin reírte, sale cruda, por eso me gustan esos tres: el tema, el sonido y la plástica. Como también me cautivan esas tres formas musicales: el jazz, el canto gregoriano y el cante jondo.

A.- Bueno, ¿y el poeticismo de Lizalde, el famoso poeticismo de Eduardo Lizalde? Toda esta nueva preocupación por la forma que se dio en algunos poetas de tu generación y posteriores?

EOP.- ¿Quién dices?

A.- Eduardo Lizalde, ¿cómo vas a negar a Eduardo Lizalde?

EOP.- Me hablabas de Ochoa.

A.- Ahorita vamos a leer poemas de Enriqueta Ochoa, pero ahora te pregunto por Eduardo Lizalde.

EOP.- Pues no la conocía y ahora Lizalde, no lo conozco. ¡Aaah es el de la vozarrona! (*sic*) –exclama–, pues conozco su vozarrón y sus influencias y una poesía que leyó él muy curiosa en la que afirmaba: “amigos, la base de la vida es el odio”: entonces me cayó muy bien.

EOP.- Temáticamente a veces hago poesía religiosa, a veces filosófica, a veces puramente de sensación.

A.- Sí pero de todas formas, hay una relación conversacional con Dios.

EOP.- Claro; por supuesto. En el fondo, toda la poesía que hago yo, es como tú dices. A.- Te agradezco mucho, vamos a ver cómo aparece esto después en el nuevo diccionario de escritores y poetas de Chiapas que está promoviendo la Universidad Autónoma de Chiapas¹⁵.

¹⁵ De hecho a EOP le hice ésta y otras dos pequeñas entrevistas a propósito de su labor como poeta y periodista con el fin de juntar material para ese proyecto que actualmente se realiza bajo la coordinación de José Martínez Torres en la Universidad Autónoma de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez.

La grabación se detiene entonces y decido leerle el poema “Eternidad” de Enriqueta Ochoa¹⁶, y Ortiz Paniagua se queda quieto, escuchando; encandilado como conejo ante la voz de una mujer poeta que al igual que él renueva la tradición de la poesía religiosa en México, en la segunda mitad del siglo xx, cuando escribirle a Dios o retomar la palabra para retomar las enseñanzas evangélicas resulta poco menos que una rareza y una heterodoxia. Lo asedio de nuevo preguntándole si no se identifica con esos versos. Responde sorprendido que sí, que le hubiera gustado haber escrito un poema así; tan justo y tan limpio. Pero ni modo; tampoco conoció a Enriqueta Ochoa, ni supo nunca de su existencia. Así pasa a veces. Los hombres mueren, su voz calla y, de pronto, a pesar de su anonimato, algo de sus palabras permanece.

Doxología final

Uno, desde la mirada laica cargada de prejuicios, siempre se imagina el mundo de la sensibilidad religiosa –en particular la católica– como propia de la cursilería y la mediocridad artística. Las prédicas y sermones de jerarcas eclesiásticos de toda laya y de sus epígonos incrustados en multitud de esferas de la vida nacional podrían darnos sobradas razones para afirmarlo. Pero también existen esas excepciones; no sólo eso, existe toda una vertiente honda y profunda en la poesía hispánica. Y una de ellas la podemos ver en la tradición de la poesía religiosa mexicana

¹⁶ Eternidad

La eternidad mece, ondula,
 abre de par en par su túnica de viento;
 en el espacio de su seno esplende
 una constelación de luz acumulada.
 El Padre la detiene. Un instante
 mete su mano turbulenta hasta la entraña
 y la abre sobre la piel del mundo.
 Un alud de semillas caen, parpadeando.
 Se fecunda la tierra. Cada segundo se fecunda.
 El hombre entra a la prisión de su cuerpo
 doblada la cerviz
 y vuelve a tirar de sí, uncido al yugo de la vida,
 hasta que aspira el Padre
 y volvemos al seno de la Madre.

(<http://www.vivir-poesia.com/enriqueta-ochoa/>, abril, 2010)

en términos generales y de manera muy particular en el caso de Ernesto Ortiz Paniagua, escritor en extremo congruente con su franciscanismo, pero también con su misión como poeta: servir a la palabra. Ortiz Paniagua es, primero que nada, poeta y por ello de su poesía se puede hablar de poesía en términos absolutos, más allá de las orientaciones místicas o religiosas que pueda haber en ella. Y eso, cristianamente, es lo que salva a quien vive por y la palabra: la creación del hecho poético, y nada más. Díganlo si no estas líneas de su poema "Nonoalco", del libro *...Y quien encuentre el mundo*, publicado por la UAM-A en 1983 en donde la prosa poética revela una percepción de la vida urbana inusitada:

Desde el arrabal, los vagabundos oyen los silbatos largos y dolientes:
Sueñan en lobos aparecidos, que se tragan la noche con sus fauces;
y que todo es así, como un adiós febril de trenes y de fábricas, y que
el corazón salta alambradas de púas, y bardas con trozos de botellas;
y rezan (Señor, pon tu oreja al fin de esta oración de humo sonoro)¹⁷.

Y con esta mirada religiosa y un tanto mística del poeta Ernesto Ortiz Paniagua al mundo urbano y cotidiano de la ciudad de México concluimos nuestro encuentro con él y breve recuento de su deambular por las letras y por la vida.

Ad astra laudemus laudemus Ea Ea!

¹⁷ Ernesto Ortiz Paniagua, *...Y quien encuentre al mundo*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, (Cuadernos Temporales, 10), 1983, p. 21.

Obra citada o consultada:

- Aguilera Díaz, Gaspar “Poesía y revelación: Ponce y Alday”, *La Jornada Semanal*, domingo 11 de enero del 2004 núm. 462. [<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/sem-gaspar.html>]
- Diccionario de Escritores Mexicanos siglo XX*, (Ocampo, Aurora M., editora), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Centro de Estudios Literarios), 2008.
- González Salas, Carlos, *Antología mexicana de poesía religiosa, México, Edit. Jus, (colección: Voces Nuevas, núm. 13), 1960.*
- Gordillo y Ortiz, Octavio, *Diccionario biográfico de Chiapas*, México, Costa-Amic, 1977; México, UNAM, IIB, 1996 (Serie Bibliografías).
- , *Biobibliografía de los Escritores del Estado de Chiapas siglo XX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005. 3 vols.
- Leñero, Vicente, “Un tal Pedro Páramo” *Hoja por hoja. Suplemento de libros*. Año 8 / número 9 / marzo 2005.
- , “Dos de fray Alberto”, *Revista de la Universidad de México*. pp. 99-100. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4507/lenero/45lenero.pdf>, (nov. 2009).
- , *Sentimientos de culpa. relatos de la imaginación y la realidad*, México, Random House Mondadori, 2005, p. 134.
- , *Gente así verdades y mentiras*, México, Alfaguara, 2008, 315 pp.
- , “Poemas de la tarde (Et. Al.)”, en *El Universal, Revista de la semana*, domingo 24 de agosto de 1952. P. 16
- , *A un esclavo negro*. México, Ediciones “El Gallo”, 1962.
- , *...Y quien encuentre al mundo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, (Cuadernos Temporales, 10), 1983, 69 pp.
- Treviño, Julio C., *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, Imprenta Universitaria, 1954, 220 pp.
- Zaid, Gabriel, “Manuel Ponce”, *Letras libres, mayo de 2000*. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6343> (julio, 2010).

Sitios en la red

<http://www.vivir-poesia.com/enriqueta-ochoa/>, (abril, 2010).

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/>, (abril 2010)

<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/sem-gaspar.html>

<http://www.centenarios.org.mx/MendezPlanGabriel.htm> (julio 2010).

LA POESÍA DE DIONICIO MORALES:

"UNA MALDITA PROVOCACIÓN DE GLORIA AL INFINITO"

José Francisco Conde Ortega*

Ervoroso lector, Dionicio Morales ha conseguido apropiarse de la herencia literaria para construirse una voz original y personalísima. Es decir, ha educado su oído en su experiencia de lectura y, del mismo modo, ha logrado hacerse de un estilo de mirar cuya peculiaridad se advierte en esa particular manera de nombrar. El resultado: un rigor en el oficio, fruto de la paciencia y la constancia, y una certeza para observar ciertos detalles del mundo y decirlos en el relámpago –inevitablemente transitorio– de su breve historia. No obstante, en ese encuentro –la palabra y la experiencia visual– la realidad poética, la capacidad de la palabra para ceñir esos detalles, ocultos para otros ojos, conforman y señalan una obra de madurez y hallazgos.

Dionicio Morales nació en Cunduacán, Tabasco, en 1943. Estudió letras hispánicas en la UNAM. Fue secretario de Carlos Pellicer en el Museo de Tabasco, codirector de las revistas *Pájaro Cascabel*, con Thelma Nava, y *La vida literaria*, con Marco Antonio Montes de Oca; así como director del taller de poesía de la Asociación de Escritores de México. Ha colaborado en numerosas publicaciones, tanto revistas literarias como suplementos culturales. Ha sido crítico de artes plásticas. Sus libros de poesía son: *El alba anticipada*, Ediciones de la revista *Pájaro Cascabel*, México, 1965; *Inscripciones*, Ediciones de la revista *Parva*, México, 1967; *Variaciones*, Cuadernos Cara a Cara, México, 1983; *Inscripciones y Señales*, Ediciones Anfión, México, 1985; *Romance a la usanza antigua*, Letra Capitular, México, 1989; *Retrato a lápiz*, Cuadernos de Malinalco, Malinalco, 1990; *Retrato a lápiz, Antología personal*, UAEM, Toluca, 1992; *Imágenes congregadas*, UNAM, México, 1993; *Dádivas*, Ediciones Los Domésticos, Mexicali, 1995; *Retrato a lápiz, Antología personal*, SOGEM-IPN, México, 1996; *Las estaciones rotas y Dádivas*, Ediciones de la revista *Graffiti*, Jalapa,

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

1996; *Dádivas y otros poemas*, SOGEM-ISSSTE, México, 1999; *Dionicio Morales*, Material de Lectura, núm. 200, UNAM, México, 1999, y *Las estaciones rotas*, UAM-Xochimilco, México, 1999.

Ahora se reúnen tres títulos de Dionicio Morales: *Retrato a lápiz*, *Dádivas* y *Las estaciones rotas*, de 1990, 1995 y 1999, respectivamente. Y vale la pena aceptar un juego de lectura. El que aparezcan en un solo volumen permite aceptar propuestas y provocaciones: éstas, porque es posible advertir las obsesiones escriturales del poeta; aquéllas, en tanto que permiten encontrar una coherencia interna y una decantación de procedimientos y formas de ver el mundo.

Las cosas que nombra Dionicio Morales son vistas –entrevistas– a partir de referentes que, como urgencia de conocimiento, les confieren una apariencia inusitada. Así, el tiempo, la luz y el sueño lo llevan a través de las palabras que puedan suscitar en el lector un asombro renovado; y en cada palabra y en cada sílaba –en cada vuelta del significado– ese lector se involucra en la experiencia de un estar en el mundo, pero, sobre todo, de un percibir el mundo con el oído bien afinado y la mirada absorta.

Es cierto, en la poesía de Dionicio Morales existe una suerte de aspiración metafísica. Cada objeto es nombrado no solamente por el contorno que limita su espacio físico, sino también, y especialmente, por su capacidad de conmover, de herir la susceptibilidad del lector. Por eso la mirada del poeta es peculiar. Sabe observar y compartir sus hallazgos; pero su mirada va más allá. Por eso el territorio de lo nombrable adquiere transparencias y opacidades; aspiraciones y ensueños: tiempo y memoria y luz. Como Jorge Guillén, Morales encuentra el júbilo del mundo; como Carlos Pellicer, busca la luz que ilumina espacios inauditos.

Dionicio Morales ofrece su versión de la herencia literaria. Decanta su experiencia de lector y encuentra su propia voz. Esto le permite afinidades espirituales, diálogos con otros pares, encuentros de resonancias a las que responde con el rigor del oficio y la vigilia. Y creo que esos espíritus afines bien podrían ser Carlos Pellicer, Efraín Huerta y Pablo Neruda.

Si el autor de *Hora de junio* encontró la luz del trópico para su caudaloso acervo léxico, el de *El alba anticipada* participa de esa misma luz –y de ese territorio original– para expresar otra armonía en poemas personalísimos y de una extraña transparencia. Y con el gran cocodrilo encontró una actitud: la distancia estética ante el propio poema a partir de la ironía, del humor inte-

ligente, de la propia inmolación cuando los versos transitan por el filoso equilibrio de la sensibilidad extrema. Con Neruda comparte la conciencia del exilio interior. Y la asunción de éste. Y con todos ellos la conciencia del tiempo inaprehensible. El tiempo es el imponderable y la trampa mayor; el poema, el único y frágil escudo ante sus asechanzas. Entonces sólo tenemos la palabra que nombra y es nombrada.

Por eso la atenta mirada de Dionicio Morales es una suerte de resguardo ante la sombra del olvido. Así, los poemas de *Retrato a lápiz* suponen la imperiosa necesidad de luz y de espacio físico; de sol y de permanencia. Como si no bastara la palabra, se impone la pertinencia del trazo. Dice en el primer poema, construido con impecables endecasílabos:

Junio movió la luz como si nada.
Orden de Dios oculto y asombrado.
Rodó el azul-morado. Disipado
ganó la oscuridad. Ensimismada,
esa línea de luz, petrificada.
dulcificó palabras amaestradas
untuosas como el mar. Agua sedienta,
ara el sur su horizonte descastado
rarecido de ser. Y navegante,
triza el agua tu canto irreverente
en el fluir misógino del viento.

El poema, a partir del fluir de los encabalgamientos, permite seguir un ritmo sobresaltado, como si se reprodujera el latir de un corazón que se acelera. Y el juego de asonancias y consonancias en las rimas deja advertir evocaciones gozosas —el poema se titula “Pelliceriana”—, como el último verso, cuya resonancia lorquiana esclarece la lucha eterna entre la quietud y el movimiento, la oscuridad y la luz: el silencio y el canto.

Retrato a lápiz es un libro de homenajes. A los amigos, al recuento de los daños, a la destrucción del amor, al cuerpo, a la belleza... y al poema. Por eso dice, en el poema que le dedica a Margarita Michelena:

Pero un ángel invicto, tu poesía,
nace trémula en tu garganta
y canta, y sueña, y edifica

arquitecturas musicales
sobre la faz del mundo.

¿Y no es esta estrofa mirarse en el espejo? ¿No es, acaso, la forma más generosa de compartir una aspiración? Tal vez el destino del canto y la fidelidad al oficio más serenamente autodestructivo.

La segunda parte del conjunto es un rabioso canto al desamor. “Noche solferina carcomida/ por un pedazo de día”, “copa de vino/ traicionera”, “carta sin destinatario” y “tulipán cortado antes de tiempo” son construcciones en “Vano poema de amor”, poema que, desde el título deja ver la conciencia del desastre. Por eso la adjetivación se vuelve dura y dolorosa. Tan doloroso como el final del poema “Retrato a lápiz” (¿o autorretrato?):

Asesina la palabra que pugna por nacer
enróllate el cordón umbilical
en el cuello
y el último espasmo silabar
será el testigo fiel
de una vida más profunda
y larga.

Aunque, quizás, la mayor certeza del naufragio se dé en los cinco “Cantos de la pura belleza”. Humor rabioso, ironía feroz, doloroso sarcasmo, adjetivación sin contemplaciones, cada poema es un cruce de caminos entre el bolero despedido, el epigrama descarnado y el poemínimo huertiano. Escribe Dionicio Morales:

El líquido insensato
que debió ser una mar de rojo
tomó el color
de un lirio destripado

¡Maldita!
Hasta el último momento
me engañaste.

Canto del iluso que cree en las apariencias:

Hoy mi ceguera
es más ciega
que
tú.

Dádivas es la asunción del derecho de estar en el mundo. Y de llenar de luz las cosas que nombran. Mejor: dejar que la luz de esas cosas que están allí para ser dichas nos invada e ilumine nuestra percepción. Las flores y los animales de ese espacio exigen su oportunidad para llenar con sus colores y su savia a cada palabra irrepetible. Por eso la dalia es:

Dolorida, negada a la fragancia, puebla a la
primavera de coloraciones asombrosas con
una muchedumbre de sosegados pétalos.
Funda su soberanía bajo el cielo de México
con sus fulguraciones saturnales y resiste
los cambios de estaciones en la mirada
amorosa de los hombres.

Asombro de luz, posibilidad de encuentro con el sol, el aire y las virtudes del intelecto, la mirada del poeta es, asimismo, jubilosa conciliación de los contrarios. Por eso la orquídea es “una maldita provocación de gloria al infinito”; y el chile, “un relámpago sagrado preso en la severísima carnalidad de la lujuria”. O la piña, en un poema impecable de sonoridades donde la sensualidad erige su imperio:

Nacida sobre la sepulta negrura de la
tierra creció, por un loco desvelo de la
vida, preñada de relucientes y succulentos
amarillos. La mano misteriosa de Dios
desgrana rebanadas de sol un mediodía
a su oasis de miel.

Es en estos poemas donde la capacidad para crear imágenes se desborda. Y Dionicio Morales consigue tensar el lenguaje hasta su extrema decantación. Y consigue, en el conjunto del poema, procedimientos esenciales del *hai-kai*. Véase el poema “Aguacate”:

Bajo la suave cáscara morada que cubre
su testicular anatomía, un pasaje de
verde derretido madura y endurece
sigiloso la ambrosía del mundo. Seda
casi carne, piel de abril.

Por eso los animales irrumpen en ese espacio de luz y de tiempo.
Nacen de la palabra y con ella se descubren. Encuentran otra razón
de ser. O, acaso, una nueva razón para ser nombrados. Así, del
guajolote se puede decir que “su cola es un terco abanico desvaído”; y del quetzal que,

De noche, cuando
duerme, su cuerpo se abandona al
delirante oficio de irisar los sueños
de los hombres.

Un ejemplo cimero de estos encuentros entre la imagen y la palabra
justa, entre la economía del lenguaje y la voluntad de nombrar se
dé en “Colibrí”:

En su ala derecha una sinfonía pastoral
murmura eternidades; en la izquierda el
ruido del mundo encarniza la tempestad.
Su gracia radica en el fino equilibrio del
espacio al filetear su cuerpo, en su
mirífico desparpajo de piedra filigrana
rodando por los aires.

Las estaciones rotas es un libro de clara madurez. Pareciera que el
poeta ha absorbido más de un desengaño. Y, paradójicamente, su
expresión se vuelve más clara, más “transparente”, quizás por el
derecho que le da el sentirse exiliado del tiempo de los hombres.
Así, su discurso, sin menoscabo de sus procedimientos para en-
contrar la imagen súbita y esclarecedora, va más en busca del
sentido último de las cosas. Cierta tensión del ánimo evoca un
temprano ajuste de cuentas. Es posible que, ahora, el espejo de luz
en que se mira se haya enturbiado por el paso del tiempo, por el
sueño borroso de las ilusiones perdidas, por la inestable certeza
de lo efímero. Dice el poeta en los versos finales de “La ciudad”:

Los ojos son faros equidistantes
que borran la sórdida distancia del deseo
Los cuerpos son navíos que se fueron a pique
se acoplaron en las profundidades.

Y en la estrofa final de “El árbol”:

Así el hombre. Como este viejo árbol sembrado
frente a la puerta de la casa donde vivo,
cumple su ciclo, reverdece con los años,
en otra tierra,
con nuevas gentes,
en cualquier lado.

Dolorida conciencia de que, al mirarse en el único espejo disponible —el tiempo, la certidumbre del olvido—, el poeta aventura su última oportunidad con el poema. Apuesta de riesgo mayor, sobre todo cuando se reconoce finito y transitorio: fugaz como la escindida piel de marzo. Escribe en la primera estrofa de “Las estaciones rotas”:

Una mañana que ahora sé era impura
descubrí tu corazón granada reventada
a puñetazos desde su nacimiento
que la luz del día me heredó como quien arroja
de mal modo un pedazo de pan a un pordiosero
sobra negra de un sórdido banquete.

Y así como Efraín Huerta había escrito que “el amor es la piedad que nos tenemos”, Dionicio Morales escribe:

El tiempo es el reclamo podrido del amor.
En él se sepulta sin querer
el último signo de vida.

Fervoroso lector, la poesía de Dionicio Morales sí conlleva una aspiración metafísica. La encuentro llena de luz y de posibilidades de nombrar, materializada en la agudeza de una mirada absorta y agradecida es, también, la dolorosa certidumbre de que el tiempo es invencible. Y que la mirada, paciente escudriñadora de

realidades inéditas, puede ser un señuelo para soportar esta vida,
irrevocablemente transitoria:

Ahora unas viejas apestosas gotas de sudor
resbalan por la piel
como por una candela apagada.

Ciudad Nezahualcóyotl-UAM-A, verano de 2010.

Alberto Híjar Serrano*

El camino rápido y fácil es el de seleccionar aquellos poemas donde la ironía sea obvia. Por ejemplo, el de "Macao donde el opio es el opio del pueblo" o el que evoca el *albur mexicano*: "¿Chile? depende" o los que se valen del habla popular para amainar las tentaciones de la real academia. Pero ni aún así el trabajo resulta porque: "la segura mano de Dios" reproduce la narración sobre el asesinato del tirano Maximiano Hernández Martínez con la contundente sencillez de su mozo a quien él escupió y éste le asestó decenas de puñaladas no muy hondas porque pobre viejito para dar a entender la tierna descripción de la sevicia de quien hablaba *en musaraña* protegiendo a las hormigas pero no tuvo empacho en ordenar la masacre de treinta mil salvadoreños *comunistas* reencarnables. La reflexión se complica con el uso de formas coloquiales como el "hacer huevos" como evidencia de la articulación de la ironía y el sarcasmo con el habla popular como recursos realistas para poner en acción: "caracteres típicos en situaciones típicas" como recomendara Engels en 1881 a Margaret Harkness a quien también explicó la necesidad de: "la forma sin adornos" y de no explicitar las preferencias políticas.

Por tanto, la dificultad investigativa renuncia a la casuística fatigada por los profesores que ejemplifican con los casos favorecedores de sus tesis peregrinas sólo para dar paso a la tentación clasificatoria y con ella, al atentado contra la totalidad compleja y dialéctica. Habría que elegir un poemario, *Taberna y otros lugares*, porque concursó y ganó el Premio Casa de las Américas en 1969 y es de suponerse que cuidó en extremo cada una de sus líneas. Pero aquí salta otra objeción, la de Carlo Ginzburg, investigador del *paradigma indiciario* como clave del sentido no racional ni consciente que hace de los detalles en apariencia insignificantes, el fundamento de los misterios que conducen las

* Investigador del CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes.

estrategias de Sherlock Holmes y llevaron a Freud a descubrir el inconsciente para revolucionar la psicología y abrirle a las teorías de la significación un rico universo irreducible a las declaraciones explícitas del autor y los críticos empeñados en interpretaciones literales. Roque Dalton alude a todo esto en la Dedicatoria de *Taherna...* donde dice:

querido Jorge: yo llegué a la revolución por la vía de la poesía. Tú podrás llegar (si lo deseas, si sientes que lo necesitas) a la poesía por la vía de la revolución. Tienes por lo tanto una ventaja. Pero recuerda, si es que alguna vez hubiese un motivo especial para que te alegre mi compañía en la lucha, que en algo hay que agracieruelo también a la poesía.

El remate sarcástico precisa que de no ser revolucionario, aún estaría: “fumando su margarita emocionante, bebiendo su dosis de palabras ajenas, volando con sus pinceles de rocío”. Y sin embargo, Roque se valió de las palabras ajenas para distanciarse de su entorno. De aquí los títulos repetidos de los poemas de *La ventana en el rostro*: “Poems in law to Lisa” o los titulados “Sir Thomas”, “Matthew”, “Samantha”, “Lady Ann” con referencias al: “peor bar de Chelsea” (1952) como para dar fe de la referencia real y su alternancia con “Seis poemas en prosa”. “La segura mano de Dios” sobre el asesinato de Hernández Martínez y otros en que el título parece inadecuado como “El obispo” donde nada hay sobre el cargo religioso a cambio del final aparentemente inconexo: “los hombres en este país son como sus madrugadas/mueren siempre demasiado jóvenes/ y son propicios para la idolatría./Raza dañada./La estación de las lluvias es el único consuelo” advierten la amplitud de recursos literarios incluyentes de la escritura automática y de la declarada aversión al nerudismo y su sentido telúrico. La ternura se incluye siempre, salvo en los minipoemas burlescos y, en especial, en el poema en prosa “El 357”, referente al custodio de la cárcel que le pidió un poema sobre las montañas de Chalatenango: “para guardarlo como un recuerdo después de que me maten”. Todo es contradictorio, todo es complejo pero hay que apuntar al dominio signifiante. En fin, que se trata de armar una estrategia con todo y sus prácticas perentorias, para dar a entender la dialéctica entre “Revolución y Poesía”, con mayúsculas y minúsculas de deslinde de los *puetas* con los poetas y de la literatura con la *litterature*, todo concretable con ironía y sarcasmo, con ternura,

amor y furia ante personajes entrañables como el chiapaneco Carlos Jurado, cirquero, morterista, pintor y grabador bienamado por su mujer Chichai a quien se le encienden los ojos cuanto pronuncia su nombre.

Taberna... termina con una especie de poema dadaísta a partir del *conversatorio*, nombre muy cubano construido entre 1966 y 1967 en Praga con el: "recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y en menor número latinoamericanos, mientras bebían cerveza en U Fleku, la famosa taberna praguense". Las dedicatorias dan pistas de las actividades de Roque representando al Partido Comunista Salvadoreño que sólo así lo libró de la persecución en El Salvador: Regis Debray y Elizabeth Burgos, Saverio Tuttino, Alicia Eguren, Aurelio Alonso, José Manuel Fortuna y Hugo Azcuy en ese orden iniciado con el joven filósofo althusseriano autor del clásico, *Revolución en la Revolución* que con todo el apoyo de los dirigentes cubanos, dio a conocer las líneas revolucionarias que liberarían a América Latina toda. El azar es puesto en orden y con él resulta un discurso lleno de paradojas y menciones extravagantes como: "las tetas de Lucy" y de frases tan elocuentes como la de: "Quedas temporalmente perdonado santo- buey-mudo, cálmate" o "las decididamente políticas, pero eso es confundir al partido con André Bretón" y luego de terminar con la ternura, añadir también en mayúsculas: "pero eso es confundir al partido con mi abuelita Eulalia". Entre cursivas y mayúsculas, el azar construye la desacralización de todo, incluyendo a los hombres egregios como: "Dostoiowsky (que) es una especie de Walt Disney que sólo contó con un espejo" o Cristo que si: "entrara hoy al Vaticano pediría una máscara contra gases" para concluir: "Oh Dios mío, Dios mío, ¿no podrías ser Tú quien pasara la noche con ella?".

Antologador de Dalton (*Poesía Roque Dalton*, Col. La Honda, Casa de las Américas, Cuba 1980) cuando ambos refugiaron en La Habana sus militancias revolucionarias, Mario Benedetti ("Los mayos de Roque", *El País para El Nacional*, sábado 21 de mayo de 1994) plantea el humor como recurso reflexivo y como chiste siempre listo contra los solemnes aunque: "nunca llevó a su poesía la broma en bruto, sino la metáfora humorística". Hay siempre un referente al que denuncia de modo sorpresivo valiéndose del *distanciamiento* para combinar a Brecht con el *montaje de atracción* de Eisenstein. Hasta Fidel resulta tocado al poner en boca

del niño meón de Bélgica la frase: “La historia me absolverá” y al registrar la afirmación del dirigente comunista venezolano Teodoro Pettkov del trotskismo como un preservativo contra las buenas (*sic*) ideas y manifestar su desacuerdo porque ¿de qué sirve un preservativo en el asilo de ancianos? para descalificar ante los entendidos a las dirigencias de los partidos comunistas siempre cautelosos ante la lucha armada.

El “sutil humor inglés”, el de Macedonio Fernández y hasta el de Bustos Domecq, le parecen a Benedetti fuentes daltonianas, nada de lo cual impide hacer de la ironía una: “mera alegría de vivir” como cuando dice de: “los poetas comen ángel en mal estado” y claro, cuando los distingue de los *puetas* del lado del pueblo. La dimensión coloquial incorpora usos del habla popular necesarios para dar a entender el tierno amor ante hombres infames como Francisco Sorto, el preso enloquecido luego de cuatro años en la oscura celda de castigo de donde salió para correr todas las tardes ante el vuelo de las parvadas gritándoles tangos argentinos. “La alegría también es revolucionaria” afirma en el poema “Escrito en una servilleta” y en otro renuncia a la vejez al afirmar: “pienso seguir siendo un muchacho por treinta años más”. De mecha corta, el talante de Roque siempre estuvo listo para la broma y también para el enojo, grave condición para un militante revolucionario.

Pleno de amor pleno, irreductible al amorío, Roque construye a la Patria, la comunista, la cubana, la propia, la de su formación política y militar y la del socialismo. Nada de esto está aislado, todo está en tensión constante y sólo cuando rinde culto a la mujer desnuda, prescinde de la referencia política directa como hace notar Benedetti. Pero la totalidad de los poemarios y el accionar cotidiano del crítico de los procesos revolucionarios capaz de alternar esto con la charla y el canto de corridos y tangos tan poéticos como el de Rosita Alvirez que el día en que la mataron estaba de suerte porque de tres tiros que le dieron sólo uno era de muerte, construyeron una figura histórica y social incluyente de su desempeño cotidiano. Todo por la poesía, todo por la revolución. No cultivó Roque el culto dramático ante la muerte sino le incorporó el sentido sobre Rosita Alvirez cuya: “casa era colorada, con la sangre de Rosita le dieron otra pasada” salvo cuando corresponde al testimonio estricto como las numerosas puñaladas al viejito Hernández Martínez o el poema sobre el dirigente

estudiantil revolucionario cubano José Antonio Echeverría caído en el asalto al Palacio Presidencial del dictador Fulgencio Batista. La muerte le parece a Benedetti parte del dolor-amor por su *paisito*, por los *guanacos hijos de puta... eternos indocumentados... los hacelotodo... los vendelotodo... mis compatriotas mis hermanos* del Poema de Amor musicalizado por Yolocamba I Ta para hacer llorar a los interpelados. Pidió no pronunciar su nombre cuando muriera y Benedetti lo objeta porque: “pronunciar su nombre es una forma más de perpetuar ese temple vital que él mismo dio en llamar su *júbilo matutino y palpable*”.

Pero Roque Dalton no sólo es poeta y revolucionario o no sólo lo es en sus poemarios, sino extiende su dimensión estética al testimonio. Tal ocurre en *Las historias prohibidas de Pulgarcito* (1973) y más aún en *Miguel Mármol, los sucesos de 1932 en El Salvador* (1983) que de ser un proyecto de entrevista en Praga al nonagenario comunista, se convirtió en un largo alegato de militancia revolucionaria compleja. Del jugo que Roque podía sacar a quien fue fusilado y sobrevivió luego de salir herido del montón de cadáveres, hubo que precisar detalles de la militancia comunista del zapatero con escasas lecturas obligadas por el Partido sin abatir el alerta para descubrir lo común con quienes sobreviven gracias a su instinto de clase y a los modos de apropiación de las cosas por vías no racionales. (No conoció Roque la obra de Carlo Ginzburg sobre el paradigma indiciario, ese recurso vital distinto al racionalismo que sólo tiene unos tres siglos de dominio cognoscitivo según dice el teórico italiano). De aquí la necesidad de encontrar los causes de la revolución necesaria ignorada en los manuales soviéticos, no tanto en los chinos y africanos.

Un libro rojo para Lenin (ed. Nueva Nicaragua, Col. Séptimo Aniversario, Nicaragua, 1986. Ocean Sur, 2010) es un gran montaje de lo seleccionado en los textos de revolucionarios teóricos y prácticos a modo de integrar lo que Althusser llama la práctica teórica, alternados con comentarios satíricos y observaciones de apropiación incluso al sentirse interpelado, por ejemplo, cuando: “Lenin me dejó un consejo con Maximo Gorki” a propósito de evitar: “el ambiente de los intelectuales burgueses”. Reivindicar la lucha armada, superar los rígidos rituales disciplinarios de los partidos comunistas, probar la necesidad de apropiarse de lo mejor de la cultura burguesa en beneficio de la riqueza literaria, criticar la vía electoral y todo reformismo, dan lugar a la estrategia de

lo que en estricto sentido puede llamarse *escritura militante* donde caben todas las formas de lucha si y sólo si se sometan a la crítica revolucionaria sin concesiones.

¿*Revolución en la revolución? y la crítica de derecha* (Casa de las Américas, Cuba, 1970) es una crítica política al texto de Régis Debray rápidamente convertido en biblia revolucionaria por los encuentros en Cuba de dirigencias en lucha armada. El brillante joven filósofo, discípulo de Louis Althusser, quien tanto hizo por revolucionar al marxismo-leninismo en su bienvenida crisis, bien merecía la reflexión crítica precisa que Roque emprendió con un conocimiento exacto de cada situación concreta en América Latina. La desavenencia con Shaffik Handal, multicitado como Secretario General del PCS llegaría como consecuencia del texto cuando descubrió a Salvador Cayetano Carpio, el comandante Marcial de las Fuerzas Populares de Liberación organizadas luego de su renuncia al cargo de Secretario General del PCS con una decisión contundente ante quienes como Handal negaban la posibilidad de la lucha armada en El Salvador. El comandante Marcial afirmó: “nuestras montañas son las masas”. De no ser así, ni en Uruguay donde los Tupamaros probaban la eficacia de la guerrilla urbana, ni en El Salvador sin grandes masas montañosas, sería posible la revolución y Cuba seguiría siendo excepción histórica pese a la argumentación teórico-práctica del Che. De aquí la guerra popular prolongada explicada como necesidad en el *Libro rojo para Lenin* luego de su conocimiento como parte de su formación político-militar en julio de 1973 en Hanoi. Once años pasaron para que el libro se publicara con un prólogo de Arqueles Morales el poeta revolucionario guatemalteco, compañero tan entrañable de Roque como Otto René Castillo. En medio de una primera página y fechada en Managua, 1985 queda la frase: “a Fidel Castro, primer leninista latinoamericano en el XX Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, inicio de la actualidad de la revolución en nuestro continente”. Completan las fuentes de Roque la frase de Althusser como epígrafe: “escribo estas líneas en mi nombre y como comunista que sólo busca en nuestro pasado algo con que esclarecer nuestro presente para esclarecer después nuestro porvenir”. Más claro ni el agua y el título de un largo texto poco difundido por obvias sinrazones represivas: “Partido revolucionario y lucha armada en la formación social contemporánea de El Salvador” sin duda influido por la propuesta de *partido de nuevo tipo* del comandante Marcial y como prueba de que Roque Dalton

no fue sólo su apariencia de intelectual y periodista bromista y enamoradizo a la que lo quieren reducir quienes como Elena Poniatowska lo tratan como: "tonto, tontito Roquito, tonto, cien veces tonto, tú mismo lo dijiste, somos antiguos panes vanidosos, tontito Roque por crédulo, por cándido por hacerte las ilusiones, por creer que el Partido-Dios salva a los hombres, por caminar confiado, audaz, simpatiquísimo, extraordinariamente creador..." basta de zalamerías. La laureada escritora, confiesa: "no conozco El Salvador y tampoco conocí a Roque, pero muchos han hablado de él con verdadero júbilo relatando sus pulgarciteadas, sus cárceles, las palizas, los ojos moros, las últimas mujeres que lo amaron convertidas ahora en ánimas del purgatorio". Total, un bohemio simpático impertinente hasta terminar asesinado por la dirigencia del ERP como prueba de la ideología clasista triunfante ante el desconocimiento de los procesos revolucionarios y sus militantes en constante conflicto dialéctico entre las necesidades político-militares y la disciplina personal frente a partidos con dirigencias malformadas. Pese a todo la escritora termina afirmando: "y de la cara de Centroamérica no huirá tampoco el viento porque sabrá levantarse y en el último momento disparar contra el asesino" en un ejercicio de retórica hábilmente instrumentado (Prólogo a *Un libro levemente odioso*, UCA Editores, San Salvador, 1989, fechado en México, julio de 1988).

El Instituto Cubano de Radio y Televisión comisionó en 1973 a Nina Serrano-Landau para la producción con música de Silvio Rodríguez y dirección de Ana Lasalle y Pedraza Ginori para producir los dos actos del *western* histórico que parte de Arizona y México y llega hasta Guatemala y El Salvador titulado *Dalton y Cía*: "donde se cuenta la vida y milagros, las aventuras económico-morales y las malandanzas de los nunca bien ponderados hermanos Frank y Winnall Dalton en las hermosas (aunque inestables) tierras centroamericanas de Guatemala y El Salvador pobladas como siempre de generales y mariposas" (1968). El anacronismo deliberado del subtítulo como de relato caballeresco, pone en situación fársica a los personajes con la alusión a la CIA, presente hasta en la venta de ascensores de difícil manejo en las zonas de alta sismicidad a donde los venden los Dalton, en fin, dice Ileana Azor ("Diálogo inconcluso sobre el teatro de Roque Dalton" en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*, Casa de las Américas, No. 54, oct-dic 1982, Cuba): "el discurso del Comandante Guevara en Punta del Este cierra el espectáculo y resume gráficamente

el sendero irreversible de los pueblos latinoamericanos". Le parece que la pieza teatral: "prefigura toda su obra posterior relacionada con las búsquedas que iniciaron Brecht, Piscator y Reinhardt en la década de los veinte interesados por los canales expresivos no verbales que rebasaron el teatro de la palabra y que estaban siendo asimilados desde hacía unos años en nuestro continente". Montaje de atracción, distanciamiento, *collage*, signos no verbales, oralidad coloquial y usos del cuerpo, impulsaron el proyecto *Animales y héroes de la Tierra del Sol* con evidente referencia al barroquismo del Glauber Rocha de *Dios y el diablo en la Tierra del Sol*. Pensaba Roque enviarla a concursar a Casa de las Américas. No hubo tiempo porque tuvo que partir a incorporarse al ERP como combatiente militar y militante. *Sol del río 32*, un grupo de teatro adscrito al PCS en los 70-80 montaría con el sentido daltoniano *La segura mano de Dios* y las *Historias prohibidas de Pulgarcito* concluida con el poema "Todos nacimos muertos en 1932" y prolongado en el debate con el público en proceso de transformación a sujeto histórico solidario con la revolución popular (A. Híjar "Sol del río 32", *Conjunto...*, *idem.*).

Las "estrategias subversivas en la escritura" exigen tanta y más reflexión que la de Laura Guerrero Guadarrama que así las denomina al investigar las claves de la obra temprana de Rosario Castellanos para dar a entender los avatares sociales de las mujeres (*La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, ed. Eón-Universidad Iberoamericana, México, 2005). A diferencia de las primeras feministas que se valieron de: "significados sumergidos" como los descritos por Sandra Gilbert y Susan Gubar (*La loca del desván, la escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*, Valencia, Cátedra, 1998) Roque Dalton descara a la ironía como estrategia de combate, aclaración, denuncia, referencia popular. Nada de uso de los espacios en blanco descritos por Wolfgang Iser (*El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987) salvo cuando el montaje de atracción exige el salto sorpresivo en un uso de la sorpresa textual al introducir un exabrupto. Acierta Wayne Booth (*Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989) al señalar que: "la ironía es algo que libera mediante la destrucción de todo dogma. Destruye al hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación". De aquí que hasta Nicanor Parra le venga bien a Roque al menos en un poema pese a que el poeta chileno, a diferencia del resto de su fa-

milia, nunca tomó en serio la revolución pero hizo del negativismo una estrategia de crítica. De aquí la parodia, ésa que incluye la elocuente *historia de una poética* atinadamente aportada por Alberto Torres (*Este era una vez un poeta. Roque Dalton: literatura testimonial, familia poética y familia política*, tesis profesional de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008) al *Homenaje Rojo* del 12 de mayo en la Galería Autónoma sobreviviente a la destrucción del Auditorio Che Guevara por las autoridades de la UNAM. En ese poema está la posición del poeta que al paso de los días terribles y las tertulias en La Mazacuata, hasta que dejan de embriagarle el alma frases como: “oh sándalo abismal, miel de los musgos... fulge lámpara pálida, tu rostro entre mis brazos... yo te libe la luz de tus mejillas... no hay Dios ni hijo de Dios sin desarrollo” al descubrir que no puede pintarse en los muros por lo que el poeta integrado a la Sección de Propaganda y Agitación del ERP optó por pintar: “viva la guerrilla” y “lucha armada hoy socialismo mañana”. Vale transcribir la conclusión de Roque Dalton a su poética: “y si alguien dice que esta historia es/esquemática y sectaria/y que el poema que la cuenta es una/tremenda babosada ya que falla/ “precisamente en la magnificencia de las motivaciones” que vaya y coma mierda porque la historia/no son más que la puritita verda” (*Poemas clandestinos* firmados con los nombres de compañeras y compañeros caídos en combate). El realismo, esa difusa y con-fusa ideología artística, queda concretado como estrategia de es-critura militante con todo y poética de altos vuelos.

Roque Dalton fue ejecutado por la dirección del ERP el 10 de mayo de 1975 que lo acusó de servir a la CIA. Su cuerpo arrojado en un terreno baldío de El Playón con otro ejecutado conocido como Pancho, quedó a ras de tierra y fue devorado por animales de presa. Los otros animales, los que lo condenaron y asesinaron son ahora el Director de Protección Civil en El Salvador y el Asesor en Seguridad de Estados despóticos como el de México, el de Colombia y antes el de Argentina. Joaquín Villalobos, el excomandante del ERP que entregó su fusil a Carlos Salinas de Gortari en 2002 sobrevoló las cañadas de Chiapas para recomendar el exterminio militar del EZLN. La dirección de 1975 recordada por Villalobos incluía además a: “Alejandro Rivas Mira, Vladimir Rogel, Alberto Sandoval (Lito) y otro compañero de seudónimo

Mateo" según declaró a Juan José Dalton, en una entrevista publicada el miércoles 19 de mayo de 1993 en *Excélsior*. El funcionario de Protección Civil, Jorge Meléndez, excomandante Jonás está a salvo con la protección declarada por el presidente del gobierno salvadoreño que se autodenomina del FMLN. En la Cámara de Diputados de México hay quien quiere homenajear a quien cambió el nombre del Ejército Revolucionario del Pueblo por el de Expresión Renovadora del Pueblo.

Todo esto es espantosamente real, no es un sarcasmo.



TESTIMONIO, NARRATIVIDAD E IMAGINARIOS SOCIALES EN LA EPOPEYA ESTRIDENTISTA

Alberto Rodríguez González*

El hombre que actúa es un hecho.
El individuo que cuenta un relato es otro hecho.

RENATO SERRA

En 1913, a los 15 años, Germán List Arzubide tomó el mando de un batallón de las fuerzas revolucionarias durante una escaramuza en Puebla. En 1922 se une a Manuel Maples Arce y a Arqueles Vela para dar vida al movimiento estridentista; al año siguiente lanzan desde Puebla el *Manifiesto Estridentista Número 2*, donde llaman a cagarse en la estatua del General Zaragoza, lo cual le vale a List ser golpeado por estudiantes de tendencia conservadora; ante la agresión, grupos de obreros y sindicalistas salen en su defensa. Los hechos habrían derivado en una escalada de violencia, si no es por la intervención conciliadora del propio List ante los sindicatos. En 1929 es aclamado en el Congreso Internacional Antiimperialista en Frankfurt al exhibir la bandera que Sandino arrebató a las fuerzas intervencionistas de Estados Unidos en Nicaragua. En 1931 se acusa a List de tomar por la fuerza las instalaciones de una estación de radio para difundir consignas contra el gobierno y en favor de la revolución soviética; el escritor huye a Michoacán, donde es acogido por el entonces gobernador Lázaro Cárdenas, quien le da un empleo en su administración, circunstancia que aprovecha para escribir el libro *Práctica de educación irreligiosa*, que sería prohibido por el Vaticano. En 1932 se distancia de Cárdenas, deja Michoacán y regresa a la ciudad de México, donde es apresado a causa de las acusaciones en su contra por el incidente de la radio. Se le condena a prisión y cuando a

* Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.

las afueras de la cárcel de Lecumberri se prepara la cuerda que habría de trasladarlo a las Islas Marías, el entonces Secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, pasa casualmente por el lugar, lo reconoce y tras negociar con el comandante encargado del traslado de los presos, logra que el escritor sea liberado. En 1933, List publica *Tres piezas de teatro revolucionario* y cuando se lleva a escena la obra *El último juicio*, en la cual una corte proletaria juzga a Dios, el estreno acaba en disturbios. En 1973, es condecorado con la medalla Lenin de la Paz otorgada por la Unión Soviética como reconocimiento a su labor en favor de la causa proletaria. Tales son algunos episodios de la vida de Germán List Arzubide, contados la mayoría por él mismo y en menor medida por sus descendientes y algunos críticos.¹

Ante lo restringido de las fuentes, puede surgir la duda sobre la veracidad de las hazañas vanguardistas y proletarias de Germán List y; sin embargo, hasta el momento no existe una investigación documental para ratificar o desmentir tales afirmaciones. En este contexto las preguntas surgen: ¿Acaso tal pesquisa tendría algún sentido? Si se logra demostrar la veracidad o falsedad de los hechos mencionados, ¿qué demostraría una cosa o la otra? Reflexionar sobre tales problemas metodológicos surgidos al momento de plantearse la posibilidad de reconstruir algo como *la verdadera historia* de Germán List Arzubide y el estridentísimo es precisamente el objeto de este trabajo.

Para este ejercicio exploraré primero los procedimientos textuales contenidos en *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide a partir de la categoría de narratividad de Hayden White y en un segundo momento revisaré lo que algunos investigadores han llamado “la guerra simbólica” y las estrategias de irrupción iniciadas por el grupo estridentista desde el concepto de imaginarios sociales de Bronislaw Baczko.

¹ Los testimonios de Germán List están contenidos en las entrevistas que concedió a los investigadores Leticia López, Alejandro Ortiz Bullé Goyri y Francisco Javier Mora. Mientras que Eric List Eguiluz, en la introducción a la décima edición de *Emiliano Zapata, Exaltación*, de Germán List Arzubide, aporta algunos datos sobre la entrada en combate de su padre. Por su parte, en su introducción a *Práctica de educación irreligiosa*, Refugio Solís ofrece un recuento biográfico de List Arzubide y Víctor Toledo hace lo propio en su ensayo “Germán List Arzubide: el valor histórico-poético de la vanguardia”.

¿Crónica, relato, novela, testimonio?

Asombro es la primera reacción ante el recuento biográfico de Germán List Arzubide, asombrosa es también su obra *El movimiento estridentista*, el texto donde da cuenta de las aventuras protagonizadas por los integrantes del primer *ismo* mexicano. ¿Cuál es entonces la relación entre el relato que Germán List hace de la aventura estridentista y el relato de su propia vida? Por mi parte, aventuro la idea de que la construcción de la saga estridentista por parte de List, es un momento de la estrategia para dar al movimiento un carácter mítico-épico que le permitiera trascender un entorno cultural hostil, plan que, para ser efectivo, eventualmente habría de articularse con las biografías de quienes participaron en el movimiento, incluido el propio List.

El movimiento estridentista de List aparece los primeros días de 1927, según señala Luis Mario Schneider y aunque en el colofón original se presentaba como el libro que: “encierra el relato único del movimiento revolucionario-literario-social de México”², difícilmente es posible ubicarlo dentro de la noción convencional de relato, ya sea como crónica, cuento, novela; tampoco podría clasificarse como un reportaje o documento histórico, pues siendo fiel a su estirpe vanguardista, la obra rebasa las fronteras genéricas. Más bien el texto se presenta como una fusión de crónica periodística, relato fantástico, reseña, compilación de obra plástica, como un todo orgánico que desafía la taxonomía. El mismo Schneider se refiere así al texto:

Puede decirse que es, en conjunto, una síntesis gráfica, ilustrativa, una semblanza apasionada, una fe lúcida en la subversión que, desde el primer momento, representó el estridentismo como fuerza de vanguardia revolucionaria. En *El movimiento estridentista* se documenta también el estilo antiacadémico, el lirismo que al anular el simulacro descriptivo tiende a crear, en una prosa retórica, el imperio de la emoción.³

² Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 183.

Esta naturaleza ambigua e inclasificable del libro surge no sólo como una clara intención de explorar nuevas posibilidades de la narrativa por parte de los escritores estridentistas, es además, el resultado de un ejercicio para socavar desde lo estético ciertas prácticas propias de la tradición academicista que el estridentismo repelía. En otras palabras, *El movimiento estridentista* es la respuesta anticipada que Germán List daba a una historia de la literatura que, ejercida desde el canon del buen gusto y la objetividad, ignoraría consistentemente al grupo. En cierta forma, List intuía el peligro que el olvido institucional representaba para el estridentismo, amenaza que su relato buscaba conjurar, en ese sentido, Vicente Quirarte se refiere a la urgencia por registrar la aventura estridentista por parte de List en *El movimiento...*:

No se limita el autor a hacer la apología del grupo, aunque el texto tenga el carácter hiperbólico y grandilocuente que caracteriza a las vanguardias. Acciones y anécdotas se entrecruzan y yuxtaponen, como en un cuadro de Ramón Alva de la Canal. Al poeta-cronista, al historiador-poeta que es List en su libro, le urge dar testimonio de sus hallazgos, porque su creación está más amenazada que la de otros que le apuestan a la relativa y huidiza eternidad.⁴

Esta urgencia del “poeta-historiador” es explicada por Quirarte recuperando las palabras de Ramón Gómez de la Serna cuando señala que antes los artistas querían ser modernos y de todos los tiempos, mientras los *ismos* sólo quieren ser modernos, de ahí lo que llama la “descortesía del presente”. Me parece; sin embargo, que detrás de la redacción de *El movimiento estridentista* opera no sólo la urgencia del hacerse presentes de los jóvenes vanguardistas, sino también una estrategia bien definida consistente en construir la epopeya estridentista hacia el futuro; es decir, el relato de List busca crear alrededor del movimiento un aura de leyenda, una especie de cantar de gesta vanguardista para insertar, a la manera grandilocuente y exacerbada de la vanguardia, al movimiento en la historia, quizá no en la oficial, pero al menos en una historia *otra*, todo como parte de un mecanismo de legitimización autónoma, ajena a los aparatos de legitimización institucionales. Si

⁴ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México. 1850-1992*, p. 491.

Roma tuvo su *Eneida*. ¿por qué el estridentismo no habría de tener su propia saga heroica?

Narratividad y posteridad

La comparación entre *La Eneida* y *El movimiento estridentista*, aunque extravagante, es pertinente, al menos desde la concepción de narratividad planteada por el teórico Hayden White en su obra *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo xix*, cuando al reflexionar acerca de los procedimientos de la historiografía, afirma que toda narratividad tiene como fin la intención de moralizar acerca de los hechos narrados, el relato del pasado, explica, busca instaurar la legitimidad del presente.

White señala que el efecto moralizante de la narratividad funciona como un efecto de legitimación, como ejemplo, podríamos mencionar ciertos mitos fundacionales de los pueblos: Los mexicas tenían derecho a someter a los pueblos que habitaban alrededor del lago de Texcoco pues ellos sólo estaban ocupando la tierra que les había sido destinada por los dioses; en el caso de *La Eneida*, al narrativizar su origen, Roma justificaba su presencia en la región del Lacio y su derecho a someter a sus vecinos. La idea central de Hayden White es que los relatos históricos, a pesar de su pretensión de contar hechos reales, no son diferentes de los relatos ficticios, aún a pesar del carácter no real de lo narrado, pues unos y otros se construyen alrededor del uso de la narrativa como un metacódigo.⁵ Para White, la narración no es un código cultural más, pues posee una cualidad integradora usada por las diferentes sociedades para transformar la experiencia en significación. Gracias a la narración, en cuanto universal humano, es posible transmitir una realidad común. White elabora su modelo a partir de la premisa de Hegel contenida en sus *Lecciones sobre filosofía de la historia*, donde afirma que un relato verdaderamente histórico debe exhibir no sólo una forma —la narrativa—, sino también un contenido, es decir, un orden político-social. Para Hegel, señala White, el presente es imperfecto y no puede comprenderse cabalmente sin un conocimiento del pasado, pero este conocimiento del pasado sólo es posible construirlo en el seno de un

⁵ Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo xix*, p. 17.

estado donde exista conciencia de la ley. Por tanto, la realidad susceptible de ser representada en una narración histórica es el conflicto entre el deseo y la ley, si no hay imperio de la ley, no puede haber ni sujeto ni acontecimiento factible para ser narrado. A partir de las tesis hegelianas, White infiere que:

... esto plantea la sospecha de que la narrativa en general, desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la historia plenamente realizada, tiene que ver con temas como la ley, la legalidad, la legitimidad y más en general, con la autoridad.⁶

De lo anterior, el autor concluye que toda narrativa histórica tiene como finalidad, latente o manifiesta, el deseo de moralizar sobre los acontecimientos que describe. Tanto la narrativa fáctica como la ficticia, estarían entonces íntimamente relacionadas con o en función de la necesidad de moralizar la realidad, es decir la narratividad pretende identificar toda realidad con el sistema social que funciona como base de su moralidad. En el caso de *El movimiento estridentista* de List, podemos apreciar la intención de explotar para la causa vanguardista el efecto legitimador de la narratividad histórica. Esto es patente cuando en un juego paródico, el texto describe la gesta vanguardista desde los códigos militaristas propios de la llamada *historia de generales*:

Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (*Actual, número 1*) y en la noche se desvelaron en la Academia de la lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto: el autor ponía al fin de su grito subversivo una lista de trescientos nombres de rebeldes.⁷

[...]

Después del momento destripado de la sorpresa, los académicos reaccionaron y desdoblado su inercia, se prepararon a la lucha. Crepitaron algunos esqueletos en obligada extensión y algunas bolas de papel salieron de las cerbatanas del diccionario. El estridentismo se atrincheró...⁸

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

En este paisaje de combate heroico descrito por el poeta-historiador se presenta además a la Academia como la figura de falsa autoridad contra la cual el estridentismo combate. Al respecto, White considera la noción de autoridad como un elemento necesario para la función moralizante de la narratividad y explica que la presencia de la autoridad está vinculada a las pretensiones de verdad e incluso al derecho mismo de narrar. En el caso del pasaje citado, se presenta al grupo estridentista que desde una posición de rebeldía amenaza a la autoridad de la Academia; sin embargo, en este caso, la justicia está del lado del grupo rebelde, que como representante de la renovación artística posee la razón, está destinado a erigirse en autoridad y, por ende, posee el derecho de narrar los hechos como sucedieron en *verdad*, al menos desde *su verdad*. lo cual quedaría demostrado por su propia victoria:

Hoy el estridentismo se ha impuesto y sólo nos falta un premio pendiente para que la Academia solicite a Maples Arce.⁹

Si en el relato de List el triunfo estridentista es un hecho incuestionable, ello es producido por lo que White llama la estructura "inmanente" de los acontecimientos narrados. El teórico explica que de acuerdo a la opinión común, la trama de una narración impone un significado a los acontecimientos que determinan su nivel de historia, para revelar al final una estructura inmanente a lo largo de todos los acontecimientos. Es decir, una serie de sucesos adquieren categoría de reales no sólo porque es posible recordarlos, sino porque además, es posible ordenarlos en una secuencia cronológica. Así entonces, la victoria final de la rebeldía estridentista estaría prefigurada y presente inmanentemente en cada uno de los acontecimientos de la narración.

Para White, otro elemento altamente atractivo propio del discurso histórico es su capacidad de hacer deseable aquello que presenta como lo real. El discurso histórico, advierte, convierte lo real en objeto del deseo al imponer a los acontecimientos la coherencia formal de las tramas de las historias ficticias. La historia, al adoptar la estructura de una narración organizada, nos ofrece la coherencia formal a la que aspiramos. En este nuevo mundo que lo narrado nos ofrece, la realidad adquiere una máscara de significado, cuya integridad sólo podemos imaginar, mas no experimentar. Esta

⁹ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 23.

coherencia formal que la narración da a lo real, el relato de List la presenta en la figura de la ciudad vanguardista: Estridentópolis. Hacia el final del relato, todas las acciones y batallas de los héroes estridentistas adquieren su sentido teleológico con la fundación de la ciudad que habrá de albergar al arte nuevo y a sus exponentes. Estridentópolis se presenta entonces como la tierra prometida, como una especie de Valhalla donde los guerreros vanguardistas han de reposar:

Ahora la estación de Radio de Estridentópolis... alza a los vientos aventureros sus palabras de altura; pasan por ella los clamores del día y el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes. Sus periódicos construyen el universo aéreo; sus ediciones dejan huella ferrada en el chaparro silencio de las bibliotecas y el grito de su faro horadando las distancias de las estrellas con su verdad mecánica, despierta al tiempo para lanzarlo al infinito. Los hombres han puesto la brújula del oriente hacia Estridentópolis, las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados.¹⁰

Al caracterizar a la rebeldía estridentista como una lucha por alcanzar ese lugar de plenitud estética, se manifiesta la función que White otorga a la narratividad histórica como vehículo para configurar la realidad como una idealización. Por otro lado, la función idealizante de la narración, afirma el teórico, aunque recupera los hechos del pasado, busca proyectar estos acontecimientos al futuro, como un porvenir “cargado de juicio moral y castigo para los malvados”.¹¹ Vemos pues cómo la manera en que List construye la historia del estridentismo es un intento por dotar a las acciones del grupo de un significado elevado, profundo y trascendente. La crónica de List busca proyectar el pasado sobre el futuro para dar al movimiento la legitimidad que le sería negada desde los ámbitos de la tradición.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ Hayden White, *op. cit.*, p. 37.

La guerra imaginaria

Pero el combate de los estridentistas por construir su propia legitimidad al margen del aparato oficial y ganarse un lugar en la historia de la literatura mexicana, va más allá del narrarse a sí mismos, pues abren simultáneamente varios frentes, uno de los cuales está en el terreno de los imaginarios sociales. Durante los años de la revuelta estridentista, el ambiente político estaba bastante agitado, la paz posrevolucionaria era endeble, las asonadas y levantamientos de caudillos en disputa por el derecho a ejercer el poder eran habituales. El mismo Maples Arce cuenta que habría escrito su poema *Urbe* luego de su impresión ante las marchas organizadas en rechazo al levantamiento de Adolfo de la Huerta.

Esta lucha por el poder político tiene su contraparte en el ámbito de la cultura: los diferentes actores disputan el derecho a definir cómo habría de conformarse al arte de la Revolución. Así, nacionalismo, universalismo, vanguardia, tradición e indigenismo peleaban por el derecho a construir la nueva cultura mexicana de acuerdo con sus propias concepciones. Se combate con las armas y las palabras, se disputan los puestos clave en los gobiernos encabezados por los caudillos, pero igual de intensa es la batalla por dominar las representaciones sociales, cada corriente o grupo lucha por legitimar su derecho a ser identificado por la sociedad como el arte de la nueva nación y con ello establecer su derecho a caminar al lado del poder político.

Que el poder se ejerce desde la imaginación lo ha señalado Bronislaw Baczko en su obra *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, donde categóricamente afirma: “La imaginación está en el poder desde siempre”¹² y esto, explica, se hace evidente hacia la mitad de los años 60 del siglo xx, cuando los avances en las ciencias humanas muestran cómo el poder político se rodea de representaciones colectivas con el fin de legitimarse, pues para él, es de importancia estratégica dominar los ámbitos de lo imaginario y de lo simbólico. Baczko expone que al dominar los espacios de lo simbólico y las representaciones sociales, el poder se ejerce de manera completa, pues sólo al controlar la percepción del mundo de la sociedad, podrá moldear los comportamientos de los diferentes grupos y hasta de los individuos y explica:

¹² Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 12.

Todo poder busca monopolizar ciertos emblemas y controlar, cuando no dirigir, la costumbre de otros. De este modo, el ejercicio del poder, en especial del poder político pasa por el imaginario colectivo. Ejercer un poder simbólico, explica, no significa agregar lo ilusorio a un poderío "real" sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío.¹³

Para exponer su teoría, Baczkó retoma las investigaciones del historiador Marc Bloch acerca de las representaciones sobre las cuales se construía la legitimidad de los reyes europeos durante la Edad Media y señala que en el imaginario social propio de esas épocas, se asociaba al soberano con lo religioso y lo mágico, de ahí surgía su capacidad de curar enfermedades sólo con sus manos. Estas habilidades eran las manifestaciones de la misión política del rey como conductor del pueblo. Baczkó se pregunta si acaso esta aura mitológica del poder del rey no es la herencia lejana sobre la cual se legitima el poder actual, ante lo cual concluye que la gran mutación política hacia el Estado moderno no podía ocurrir sin la apropiación de ciertas condiciones simbólicas de los regímenes feudales. Es decir, para construirse, los nuevos estados-nación requieren disolver de la conciencia social las representaciones que muestran los fundamentos exteriores del poder, para mostrarlo como un poder natural. En este contexto, el Estado mexicano recién emanado de la lucha armada, requiere entonces no sólo crear las nuevas leyes e instituciones, sino también construir los imaginarios sociales que lo mostrarán como la única y natural opción para llevar al país a su destino.

¿Y dónde sino en los terrenos del arte es donde se producen con mayor intensidad los bienes simbólicos? Por ello, no sorprende que la guerra por erigirse como el arte del nuevo Estado haya tomado visos tan encarnizados en el México de los años 20 y 30. En los primeros años del México posrevolucionario, es decisiva la pelea que se da en los ámbitos de los imaginarios sociales, pues éstos, como explica Baczkó:

Son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual ella: "se percibe, se divide

¹³ *Ibid.*, p. 16.

y elabora sus finalidades". De este modo, a través de estos imaginarios sociales una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma: marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del "jefe", "el buen súbdito", "el valiente guerrero", etc.¹⁴

Así pues, en la medida en que los imaginarios sociales se instituyen como una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva, su control es parte esencial del ejercicio del poder y por tanto, es por ellos y dentro de ellos donde los conflictos sociales ocurren. Éste era pues, el terreno dentro del cual peleaban los estridentistas: en la batalla por instaurar su concepción artística como aquella que debía acompañar la construcción del nuevo estado, la vanguardia mexicana lucha por insertarse en el terreno de los imaginarios sociales, pero para lograr esto, antes debía modificar los paradigmas de dichas representaciones. Para incidir en la construcción de los imaginarios sociales posrevolucionarios, el estridentismo debía en principio modificar las concepciones imperantes sobre lo que eran literatura y arte, pero además presentarse a sí mismo como la mejor ruta para construir el arte nuevo de la nueva sociedad.

Un aspecto de esta lucha estridentista por apropiarse de los bienes simbólicos de los imaginarios sociales de los años 20 y 30 es estudiado por Katharina Niemeyer a partir de la manera como el grupo se apropia de los términos "vanguardia", "revolución" y "modernidad". En ese sentido, señala que en lo referente a presentarse a sí mismos como un arte de "vanguardia", los estridentistas tuvieron la fortuna de haber llegado primero y simplemente *ponerse* el término, pues en ese momento la palabra "vanguardia" aplicada al arte carecía de definiciones precisas. Por otro lado, Niemeyer, luego de advertir la ausencia de un discurso propiamente revolucionario hacia los primeros años de la década de 1920, concluye que la poesía estridentista, a partir del libro *Vrbe* de Maples Arce, gana para sí el término y se propone ella misma como revolucionaria, pero además contribuye a dar un sentido a la gesta.

La publicación de *Vrbe*, en 1924, significa mucho más que la primera apropiación estridentista explícita del tema: significa el intento, a

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

mi modo de ver, muy consciente, de dar por primera vez un sentido a la vez nacional y global a la Revolución mexicana dentro de la modernidad, y ello a través de imágenes verbales capaces de corresponder a las vivencias y percepciones colectivas.¹⁵

En cuanto al concepto de “modernidad”, el panorama se torna más complejo, pues para cuando los estridentistas irrumpen en la escena, ya la política porfirista había promovido la proliferación de los avances tecnológicos y urbanísticos tan caros a los jóvenes vanguardistas. Adicionalmente, explica Niemeyer, ya el Modernismo había “ocupado” el término modernidad y sus derivados. Ante este panorama, el estridentismo, para arrogarse el derecho a ser ellos los modernos dentro del imaginario cultural de la época, enfrentan el reto de lograr modificar la percepción del término, para lo cual emprenden otra de sus batallas, según explica Niemeyer:

Si podía parecer demasiado trabajoso acometer una resemantización del concepto de modernidad en batalla directa, sí resultaba factible emprender una “re-visión” del imaginario de la modernidad a través, justamente, de la apropiación y actualización de significados que ya cursaban en otros medios, desdeñados por la poesía anterior. Para ello, los estridentistas se lanzaron conscientemente a una auténtica guerra de las imágenes en torno a la modernidad.¹⁶

Esta guerra de imágenes para apropiarse de la modernidad, es la razón que Niemeyer identifica como el origen de que en la literatura estridentista las descripciones de los fenómenos modernos estén usualmente vinculadas a connotaciones de violencia, pero sobre todo “en aquellas imágenes que oponen lo actual a tópicos poéticos anteriores, en su mayoría modernistas y/o claramente marcados como anticuados”.

Así pues, éste sería el origen de frases como “Chopin a la silla eléctrica” e imágenes como “locomotoras sedientas de kilómetros” o “claxons que desfloran el ensueño”. En el caso de *El movimiento estridentista*, de List, aparece también dicho tópico y particularmente significativo es su presencia hacia el final del texto, cuan-

¹⁵ Katharina Niemeyer, *Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos*, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

do una vez concretada la construcción de Estridentópolis se hace el recuento de quiénes merecerán estar en ella y quiénes serán excluidos: "Afuera de los poetas estridentistas, sólo queda el disco rayado de la luna".¹⁷

Vemos pues, que tanto la aparición de la biografía del movimiento estridentista, así como ciertos elementos característicos de su poesía forman parte de la estrategia para irrumpir eficazmente en el panorama de la cultura mexicana. Niemeyer opina que en el caso de la guerra de imágenes por apropiarse del concepto de modernidad, los esfuerzos estridentistas se hacían con plena conciencia; por mi parte, considero que estos trabajos tomaron otra modalidad más, la cual también fue acometida con plena conciencia y bien organizada, me refiero a los golpes teatrales a través de los cuales los estridentistas buscaron construir su propia leyenda como *enfants terribles* del arte mexicano y captar la atención del medio artístico. En ese sentido, la intención de Maples Arce al colocar su manifiesto en las calles de la ciudad de México es la provocación deliberada. Sin embargo, el recurso no funcionaría plenamente hasta la difusión del segundo manifiesto en Puebla, cuando las arengas van dirigidas contra personajes específicos del ámbito cultural local. Otra muestra de tal estrategia, es la que usó Maples Arce cuando envió a los diarios una carta firmada por un supuesto hombre de apellido Elguero, quien atacaba la poesía estridentista, así, con el pretexto del derecho de réplica, Maples aprovecha para hacer una apología de la nueva estética desde las páginas del mismo diario. Estos golpes teatrales se presentan como tareas bien articuladas en las que participan concertadamente los diferentes miembros del grupo.

Una fina muestra de la manera en que el grupo estridentista planeaba sus golpes propagandísticos es la propuesta de Germán List para relanzar el movimiento cuando comenzaba a perder reflectores. En una carta a Salvador Gallardo fechada el 24 de junio de 1924, List da cuenta del plan para fabricar un escándalo al desconocer públicamente a Maples Arce como líder del movimiento y en cambio organizar un "sindicato de poetas":

Aguillón y yo pensamos hacer algo para que el estridentismo no muera y hemos pensado lanzar un manifiesto desconociendo a

¹⁷ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 98.

Maples Arce y formando un sindicato de poetas nuevos, que ya sin jefe alguno, se dediquen a hacer vivir la idea luminosa que ahora está agónica. Naturalmente todo esto es valor entendido y en cuanto el público se interese nuevamente por esto y Maples, a quien le escribo, haya protestado o haya hecho lo que crea conveniente, declaramos enseguida que seguimos siendo los mismos, tan unidos como siempre pero con ganas de entrarle de nuevo al mitote. Cuando la gente se inquiete un poco lanzaremos tres libros de un solo golpe.¹⁸

Este tipo de acciones concertadas entre los miembros del estridentismo muestran la plena conciencia del grupo en cuanto al manejo de la propaganda como un medio para irrumpir en el espacio cotidiano y ganar el capital simbólico que les permitiera instalarse en las representaciones sociales como el auténtico arte nuevo. Sin embargo, las acciones de guerrilla simbólica que emprendió el estridentismo rápidamente se volvieron en su contra, pues la tradición, que nunca dejó los ámbitos de poder, reaccionó violentamente ante los embates vanguardistas. El ambiente bélico de entonces puede clarificarse en palabras de Baczko, cuando explica:

Un poder establecido protege su legitimidad contra los que la atacan, aunque no sea ponerla en tela de juicio. Imaginar una contra-legitimidad, un poder fundado sobre otra legitimidad que no sea la que la dominación establecida se atribuye es un elemento esencial de la puesta en cuestión. Estos conflictos no son “imaginarios” más que en la medida en que tienen como propósito el imaginario social, las relaciones de fuerza en el ámbito de éste y que necesitan la elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades específicas de esos conflictos.¹⁹

En este ambiente de pugna constante, la revuelta estridentista encuentra hacia 1925 un apoyo por parte del poder político cuando Manuel Maples Arce es nombrado Secretario de Gobierno del general Heriberto Jara en Veracruz. Sin embargo, como parte de los reacomodos del poder, el mismo Jara es obligado a dejar la gubernatura de Veracruz, con lo cual los jóvenes estridentistas

¹⁸ Leticia López, *Un suspiro fugaz de gasolina. Los murmullos estridentes de Salvador Gallardo Dávalos*, p. 238.

¹⁹ Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 29.

pierden a su protector político. Así pues, el grupo político que logra consolidarse finalmente en el poder benefició a otros que no fueron los estridentistas y este nuevo poder cultural, como heredero de esa tradición canónica que el estridentismo atacaba, acometió con tanta fuerza, que el movimiento rápidamente se vio obligado a pasar de la ofensiva a la defensiva y ser desterrado del canon de la literatura mexicana por muchos años.

Una de las manifestaciones más visibles de esta pugna por los imaginarios sociales de la época posrevolucionaria, es el enfrentamiento entre el grupo estridentistas y el de la revista *Contemporáneos*.²⁰ En este enfrentamiento, los miembros de uno y otro grupo se conforman como dos colectividades que defienden desde su trinchera sus ideas de lo que debería ser el arte del México moderno. Baczko señala que en la pugna por los imaginarios sociales, cuando una colectividad se siente agredida desde el exterior, "pone en movimiento todo un dispositivo de imaginarios sociales con el fin de movilizar las energías de sus miembros, de reunir y guiar sus acciones".²¹ Mi lectura es que la lucha por el dominio de los imaginarios sociales se extendió mucho más allá de la época posrevolucionaria y las acciones de ambos colectivos siguieron, o siguen manifestándose, de diversas maneras en el ámbito de la cultura mexicana.

En cuanto a la existencia y acciones de un *colectivo estridentista*, si se me permite el término, si bien es cierto que luego de la salida de Veracruz, el grupo estridentista original se disgrega, Germán List, al mantenerse como promotor del estridentismo²² y como activo militante de izquierda, logra crear a su alrededor una difusa colectividad, entre parientes, admiradores y críticos. Tal colectividad en resistencia es la que estaría operando en la propagación de la leyenda de Germán List, como vanguardista y

²⁰ Evodio Escalante, en su texto *Elevación y caída del estridentismo* realiza un excelente análisis del enfrentamiento estridentistas-contemporáneos.

²¹ Bronisław Baczko, *op. cit.*, p. 29.

²² En una carta a Salvador Gallardo, fechada el 17 de febrero de 1967, List refiere la exposición retrospectiva sobre el estridentismo organizada por el gobierno de Veracruz. El poeta expresa su intención de llevar la exposición a diferentes ciudades y pregunta a Gallardo sobre la viabilidad de llevarla a Aguascalientes pues, dice: "Creo que ha sonado (el momento) de dar la segunda batalla del siglo". Leticia López, *op. cit.*, p. 261.

como militante de izquierda; considero además, que en la construcción de esta representación han participado más las simpatías, escasas pero entusiastas, hacia el estridentismo, que el propio poeta al relatar sus aventuras literarias y políticas. Al afirmar esto no pretendo por supuesto siquiera insinuar que List hubiera *mentido* a la Historia, sino que busco incitar a una reflexión sobre los modos de actuar de la historiografía literaria institucionalizada. En este sentido y regresando al colectivo reunido alrededor del grupo de Contemporáneos, considero que este grupo, también difuso pero cohesionado desde el ejercicio del poder cultural, habría seguido con su labor para mantener el control sobre los imaginarios sociales, pero esta tarea la estaría realizando desde los aparatos legitimizadores de carácter institucional.

Me atrevo a aventurar la idea de que si ningún crítico se ha dado a la tarea de corroborar consistente y metódicamente los datos existentes sobre la vida y obra de los estridentistas, tanto de aquellos sucesos ocurridos antes y después de la época vanguardista, como por el contrario sí ha ocurrido con otros nombres de la literatura mexicana, entre ellos los miembros del grupo de Contemporáneos, es simplemente por el hecho de que los autores estridentistas, al no formar parte del canon de la literatura mexicana, sus biografías no requieren validación. En otras palabras, el pasado estridentista es irrelevante para la justificación histórica del presente.

En este caso estaría operando el efecto legitimador que John Berger vincula con “la falsa religiosidad de la obra de arte”.²³ Berger explica que la imperiosa urgencia que el mundo del arte tiene por establecer la originalidad de ciertas piezas es una necesidad creada a partir de la mistificación que los sistemas de poder crean sobre el arte del pasado, con la finalidad de justificar las relaciones de poder ejercidas en el presente, pues:

El arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos.²⁴

²³ John Berger, *Modos de ver*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

Berger explica que en la era de la reproductibilidad de la obra de arte, el valor de la obra en cuanto a significado es secundaria, lo importante es establecer su originalidad, pues es en su unicidad donde reside su valor, no sólo de cambio sino también simbólico. Para establecer la originalidad de una pintura es necesario construir su genealogía, tal tarea incluye el año y lugar exacto de su producción, quién la encargó, sus sucesivos dueños, etcétera y corresponde a los especialistas, historiadores y críticos realizarla. Si trasladamos la tesis de Berger a la literatura, los textos ocuparían el lugar de las pinturas y la necesidad de “inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes” es lo que estaría detrás de la búsqueda de la historia de la literatura por establecer la autoría real de los textos, así como por corroborar las biografías de los autores.

Para nuestro caso en particular, la tesis de Berger explicaría por qué, por ejemplo, Guillermo Tovar de Teresa emprende un profuso trabajo de investigación documental para determinar la autoría de cada uno de los comentarios que aparecen en la emblemática *Antología de la poesía mexicana moderna* originalmente firmada por Jorge Cuesta²⁵, una de las obras obligadas dentro de la bibliografía del grupo de Contemporáneos, mientras por el contrario a nadie preocupa establecer qué parte del *Manifiesto Estridentista Número 2* fue escrito por Maples Arce y cual por List o demostrar si efectivamente List fue ovacionado en el congreso antiimperialista. La diferencia estriba en que mientras los nombres de los integrantes del grupo de Contemporáneos están ligados fuertemente a la cultura oficial, establecer la verdad histórica sobre sus obras y biografías incide simbólicamente en las relaciones que legitiman el presente del poder cultural en México, pero en el caso de los estridentistas, al ser figuras al margen, demostrar la objetividad de los hechos no modificaría en absoluto el equilibrio de las relaciones jerárquicas dentro del ambiente cultural actual. Por lo menos no hasta ahora, pues es de preverse que en la medida en que ese colectivo de simpatizantes del estridentismo se vaya colocando en posiciones de poder dentro del aparato cultural, veremos cada día nuevos intentos por establecer la *verdad* estridentista.

²⁵ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 28.

Conclusión

La intención de lo antes expuesto no es negar la necesidad y pertinencia de elaborar una biografía de los miembros del estridentismo; por el contrario, más bien busca plantear una serie de consideraciones metodológicas obligadas al abordar una tarea semejante. Elaborar la biografía de quienes conformaron la primera vanguardia mexicana requeriría hacerlo desde posturas alejadas de los métodos historiográficos convencionales que quieren establecer los hechos como *realmente* sucedieron y para ello exigen pruebas objetivas, desdeñando el valor del puro testimonio. Una empresa de este tipo se enfrentaría con las dificultades implicadas en la búsqueda de la cosa real dentro de un movimiento artístico que se planteó como estrategia incidir sistemáticamente sobre lo real desde lo simbólico, pero también hacer de lo real un juego de símbolos y efectos de sentido.

En este contexto, sería mucho más productivo concebir los testimonios de Germán List, los suyos y los de otros, más como una extensión, no dolosa, sino imaginativa, de esa estrategia que el escritor inició con la redacción de *El movimiento estridentista*: la construcción de la epopeya de la vanguardia mexicana. En este sentido, los relatos que los estridentistas hicieran de sus propias hazañas, más que mirarse con el ojo escrutador del fiscal de la verdad o pretender corroborarlas desde la postura canónica de la historia de afanes legitimadores, deben entenderse como la representación que la vanguardia buscaba construir de sí misma, para alejarse creativamente de la historia canónica. Descalificar dichas memorias desde la postura taxativa de *testis unus, testis nullus*, sería más empobrecedora que iluminadora, prefiramos entonces aquellas posturas que dan a la memoria su propio valor como un hecho en sí misma, pues como apunta el historiador Renato Serra, citado en el epígrafe de este trabajo: “El hombre que actúa es un hecho. El individuo que cuenta un relato es otro hecho. Cada testimonio es sólo un testimonio de sí mismo, de su contexto inmediato, de su momento, de su origen, de su objetivo, eso es todo”.²⁶

²⁶ Renato Serra, citado por Carlo Ginzburg, *Sólo un testigo*, p. 24.

Bibliografía

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones sin Nombre, 2002.
- List Arzubide, Germán. *Poemas estridentistas*. México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1998.
- . *El Movimiento Estridentista*. México, Secretaría de Educación Pública. 1987 (Lecturas Mexicanas No. 76. Segunda Serie).
- . *Práctica de educación irreligiosa*. Tercera edición. Con introducción de Refugio Solís, México, Ediciones Unios!, 1998.
- . *Emiliano Zapata. Exaltación*. Décima edición, Con introducción de Eric List Eguiluz. México, Proyección Cultural Mexicana- Costa-Amic Editores. 2005.
- Mora, Francisco Javier. "Entrevista a Germán List Arzubide" en *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, España, Universidad de Alicante, pp. 137-143, 1999.
- Niemeyer, Katharina. "Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos", ponencia en la Universidad de Chicago presentada el 25 de abril de 2008. Inédita, 2008.
- Quirarte, Vicente. "Estridentópolis y Contemporánea", en *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México. 1850-1992*, México, Ediciones Cal y Arena, 2001, pp. 438-522.
- . "La doble leyenda del estridentismo", en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias, México, América Central*. Merlin H. Forster. Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 185-193, 2001.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, Conaculta, 1997 (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, sin número).
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.
- White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Hemerografía

- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Don Germán List Arzubide. El último estridentista (Una entrevista con el escritor)". *Tema y Variaciones de Literatura*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. México, Semestre 1, 2006, pp. 303-332. Número 26.
- Ginzburg, Carlo. "Sólo un testigo". *Historia, antropología y fuentes orales*, Universidad de Barcelona, España, 2007, pp. 5-24. Número 38.
- Toledo, Víctor. "Germán List Arzubide: el valor histórico-poético de la vanguardia", *Jornal de Poesía*. [Publicación en línea] Disponible desde Internet en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh22arzubide.htm> [con acceso el 30-4-2010].

Adriano Rémura*

En el siguiente ensayo se comprobará cómo el *poeticismo*, que es el movimiento poético mexicano menos estudiado en la actualidad, a partir del planteamiento de la *lógica poética* aplicada como manifiesto teórico y no lírico, a diferencia de las vanguardias poéticas hispánicas, bosqueja no sólo la desaparición de la *inspiración clásica* o *idealista* como *modus operandi* de los poetas, sino que enuncia la *autológica*, concepto que se desarrollará a lo largo del texto como una posibilidad creativa para los autores de generaciones consiguientes.

La comprobación se realizará a partir de la confrontación teórica, política y simbólica de tres de sus integrantes. Dos de ellos: Marco Antonio Montes de Oca, por la parte surrealista-mística; y por otra parte, el marxismo, o materialismo-solar de Eduardo Lizalde, ambos antagonistas al *poeticismo* de Enrique González Rojo Arthur, articulador de la *lógica poética* dentro de la teoría poeticista de su autoría.

Desarticulación y análisis de la caja de Pandora

Enrique González Rojo Arthur encarna la pugna de no sólo desarmar, sino analizar la *maquinaria poética* que hace posible que un humano escriba poemas. Bien podemos recordar aquella máquina de Antonio Machado, que creaba versos: era un hombre auto-inmerso en un nombre y a partir de cierta lógica generaba la ilación y perfil de los textos. A diferencia de este sustancial primer acercamiento de un poeta al *enramaje* interno en la *poiesis*, González Rojo no propone crear esta máquina, sino desarmarla,

* Editor de la revista *Versodestierro*.

pues existe en cada uno de los poetas potenciales o cinéticos de antemano, a semejanza de una productora de *algoritmos lógicos*¹.

Abrir esta *caja de Pandora* nos llevaría a la posibilidad, no sólo de inventar nuevas máquinas derivadas de una primitiva, sino reconstruir el prototipo original, de tal modo que el poeta podría² ordenar o desordenar la lógica de ese engranaje invisible: podría –podemos decir– tener *injerencia* en la praxis poética, de este modo, el condicionamiento del ser-predeterminado que se supone era el poeta-total (cofre hermético ligado a *logos*³) dejaría de ser el motor de la escritura lírica. El resultado de este proceso es tan arriesgado como difícil, pues sitúa al poeta-humano frente al campo de la libertad –incluso, se estaría quizá frente a un nuevo concepto de verso libre– y el ejercicio de ésta, si entendemos por *libertad* la conciencia de elegir, no por el arquetipo detonante, sino por el *ser personal*, sujeto, en este caso a su propio lenguaje, como un lógica íntima-genética-simbólica mutable⁴.

¹ Si la poética interna, como máquina personal, resuelve en el inconsciente los poemas, el resultado será semejante al de los algoritmos, ya que para el algoritmo *no es necesaria la comprensión del problema ni del algoritmo: basta el fiel desempeño del ejecutante. Un algoritmo es totalmente impersonal; no lo llevamos a la solución: nos lleva.* Entonces tomar conciencia de esta maquinaria pone al poeta al mando de sus algoritmos. O por lo menos de su lógica motora. Su sustrato simbólico. Véase el texto del venezolano Víctor Azuaje, *Las máquinas poéticas de los libros imaginarios* (v): Antonio Machado. Puede consultarse en: <http://laexcepciondelaregla.wordpress.com/2010/02/03/la-maquinas-poeticas-de-los-libros-imaginarios-v-antonio-machado>.

² *Poder*, también se entiende como la capacidad para cambiar la realidad. <http://es.wikipedia.org/wiki/Poder>.

³ Planteado desde la perspectiva idealista o platónica, donde religiosamente se plantea el *logos* es inaccesible al razonamiento mismo, y se conceptualiza con un término general abstracto que vincule al género humano. Ej. Juan I. I. *En el principio era el logos y el logos era con Dios el logos era Dios*.

⁴ La lengua como el ejercicio del *habla* en constante fricción con las ideas, símbolos y necesidades del mundo. “De esta forma se profundiza en las influencias que ejercen los aspectos sociales en la estructura de la lengua y se hace énfasis en el carácter bispectual de la sociolingüística, en el que se observan dos ramas claramente distintivas: una *lingüística* y una *sociológica*; la primera investiga el reflejo de los fenómenos y procesos sociales en el sistema de la lengua, denominada sociolingüística, mientras que la segunda, nombrada *linguosociología*, se ocupa el reflejo de los fenómenos lingüísticos en los procesos sociales. Ello determina que si se parte de los hechos lingüísticos (signos lingüísticos) entonces se haría un estudio sociolingüístico; por el contrario, si se parte del comportamiento de las relaciones sociales entre las personas y se analiza esta relación y su efecto sobre la lengua, se haría entonces un estudio *linguosociológico*”, apunta el cubano

Si hablamos de poetas cinéticos⁵, que es el caso de los poetas integrantes del *poeticismo*, podemos hablar entonces de un *movimiento* que determina en mayor o menor grado los ejes históricos, tanto de la creación como de las políticas de cultura que generan. Desde este enfoque no ha sido valorado el ejercicio de la *lógica poética* del movimiento poeticista, aunque haya brotes de esta en diversos estilos literarios.

Es en este terreno donde libramos el enfrentamiento de fondo entre el ejercicio hermético de Montes de Oca y el materialismo solar de Lizalde, contra el evolucionismo heterodoxo de Enrique González Rojo.

I. Contexto y trasfondo poeticista

Enrique González Rojo Arthur da a conocer el 6 de enero de 1953 su poemario *Dimensión imaginaria*. (*Ensayo poeticista*), en la colección de Cuadernos Americanos⁶, en donde anunciaba la "próxima" aparición de lo que él llamaba la teoría poeticista, y que a lo largo de los años denominó informalmente como *El mamotreto*, libro constituido por cerca de 600 páginas; también anunciaba otro trabajo denominado *Fundamentación filosófica de la teoría poeticista y Prolegómenos al poeticismo*, que ya demarcaba la preocupación de González Rojo desde entonces de acompañar, un tanto, quizá, a la manera de San Juan de la Cruz⁷, sus poemas de ensayos-filosóficos. Sobre estas dos obras *anunciadas* recayó una alta expectativa por parte de los críticos, y los poetas en general, pues para 1953 la historia heredada de los *ires Enríques*⁸ era ya un peso de tradición. Enrique González Martínez (humanista

José Luis Darías Concepción, en su texto *Algunas consideraciones sobre la sociolingüística como ciencia y análisis variacionista*. (Subrayados nuestros).

⁵ Por *cinéticos*, me refiero no a la corriente de 1920, sino a la definición de energía cinética: "La energía *cinética* de un cuerpo es una energía que surge en el fenómeno del movimiento. Está definida como el trabajo necesario para acelerar un cuerpo". De este modo, el poeta cinético es aquel que genera en su alrededor entusiasmo o tensiones poéticas.

⁶ Enrique González Rojo. *Dimensión imaginaria*, México. Cuadernos Americanos, 1953.

⁷ Cuando escribe a detalle su ensayo sobre su poema.

⁸ Enrique González Rojo, *Apolo musageta*. México, UAM, 1974.

y eje de la ruptura con el modernismo), Enrique González Rojo (parte sustancial de los Contemporáneos –y según Jaime Labastida, bastión poético de la creación de *Muerte sin fin*, en referencia al *Estudio en cristal*, poema póstumo–), y por ende Enrique González Rojo Arthur, que cargaba con el peso de trascender a sus dos antecesores.

Cincuenta y cuatro años más tarde, el 6 de enero de 2007, aparece por fin publicado lo que sería originalmente *El mamotreto*, pero en una versión crítica, en donde se presenta, en palabras del mismo González Rojo, sólo lo esencial, pues siguiendo uno de los principios de esta nueva poética donde el error es un proceso de aprendizaje y belleza, y cree conveniente depurar para concretar un libro “no sólo accesible, sino también honesto”⁹, cosa que cabe encontrar al leer en este fragmento con el que cierra el libro:

Hoy comprendo con toda claridad a qué se debía esta actitud doble o ambigua con mi texto: si bien, como lo expliqué prolijamente, había una serie de ingredientes en la teoría (por ejemplo, sus principios generales) que me parecían o parecen desafortunados, existía otro elemento en ella –el vislumbre de una *lógica poética*– que me llamaba la atención y me empujaba a buscar la manera mejor de rescatarla. La solución la ha dado este escrito al poner estrictamente en su lugar la *manera poeticista* de pergeñar poemas, mostrar la indiscutible influencia poeticista en todos los expoeticistas y rescatar la idea de un *lógica poética*. Con la solución en la mano, tomo ahora esta resolución: al mismo tiempo de terminar este texto, o llegar al buen puerto de su punto final, formo una pequeña pira en un jardín, y gozosamente, sin el menor asomo de arrepentimiento, quemo, hoja por hoja, las más de quinientas páginas del libro de *Poética* que conturbó mi vida durante tantos. El fuego, enamorado de la nada, viene en mi ayuda.

México, D.F., a 2 de mayo de 2006.

A este libro llamó *Reflexiones sobre la poesía (ayer y hoy)*, coeditado por Ediciones El Aduanero y Versodestierro. Esta poética auto-crítica postergada en mancuerna con el libro de filosofía,

⁹ Enrique González Rojo, *Reflexiones sobre la poesía (ayer y hoy)*, México, Ediciones El Aduanero Versodestierro, 2006. p. 126.

pergeñado a principios del 2000, *En marcha hacia la concreción*, plantea que la poesía puede desarrollarse y/o estudiarse en un futuro desde la perspectiva de una *lógica poética*, la cual desarrolla sólo como un Principio.

Cabe comentar –pues coinciden no sólo cronológicamente– la conexión que existe entre la *lógica poética* y la *parresia*, éste último, término acuñado por el filósofo Michel Foucault (quien trabajó de cerca con Louis Althusser, lo cual lo vincula de algún modo a González Rojo, que realizó en 1974 una lectura controversial en México sobre él¹⁰). Hacia 1984, Foucault habla de la *libertad del discurso*, del *fearless speech* es el título del último curso que impartió en Berkeley un año antes de morir. En español se tradujo como *Coraje y verdad* y esta traducción es afortunada porque la *PARRESIA* consiste justamente en decir la verdad, pero no una verdad distanciada de quien la enuncia porque habla de correspondencias entre el mundo y el lenguaje, sino que se refiere a la coherencia entre lo que se dice y lo que se hace, poniendo en juego el sentido de la vida personal¹¹.

La segunda correlación, aunque adversa, recae en el discurso complementario de Wittgenstein respecto a la ética, asunto que explica muy bien Laura Hernández, en su ponencia “Poética y retórica del discurso marginal”:

La ética no es enunciable lógicamente porque rebasa la capacidad del lenguaje como mera representación del mundo fáctico. Puesto que la ética se relaciona con la vida, su expresión lingüística tiene que ver con vivencias sobre lo que ocurre, sobre el hacer. Sus preguntas se refieren a lo que debo hacer y no hago, o a lo que no debiera hacer y hago, es decir, se relacionan con la praxis y la responsabilidad. Sin embargo, esta responsabilidad es de orden estético, porque cuando nos formulamos estas preguntas estamos buscando conseguir que nuestra vida sea buena por hermosa. Por eso para Wittgenstein la

¹⁰ Enrique González Rojo, *Para leer a Althusser*. México, Diógenes, 1974.

¹¹ Ponencia presentada en el *V Encuentro Internacional de Lingüística*, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2004. “En *El orden del discurso*, Foucault establece tres modos de exclusión de los discursos: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad. Esta última forma de coacción es la más relevante para el tema de este trabajo porque se apoya en una base institucional”. (Véase, Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González, Tusquets Editores Fábula, Barcelona, 2002 (2ª. ed.), pp. 14-25)

experiencia ética fundamental es la de asombrarse ante la existencia del mundo: “ver el mundo como un milagro” (CE, 42), de donde se desprende, en consecuencia, su afirmación de que “la expresión lingüística correcta del milagro de la existencia del mundo –a pesar de no ser una expresión en el lenguaje– es la existencia del lenguaje mismo.” (CE, 42).

A partir de esta anotación plantearé la postura de González Rojo respecto del poeta, como *autológica*, pues a la inversa de Wittgenstein quien sostiene que el lenguaje es la manifestación del *milagro* que es el mundo, aquí, el mundo-ser es el que genera el *milagro*, es decir, el lenguaje. El *milagro*, término vindicativo con el *logos*, planteado desde la *divinidad* de Wittgenstein, es contrario a la naturaleza del *milagro* como concepto en González Rojo, que lo disocia de lo *divino* –y cualquier *logos inhumano*– para que así, el lenguaje-mundo sea conexión directa entre la palabra y el acto, entre el *yo personal* y el *yo práxico social*. Con lo cual vuelve a coincidir con el neo-humanismo de Foucault, al que ya se hizo referencia en el discurso que dictó a finales de su vida, donde la PARRESIA¹² es la poética en praxis, la posibilidad de una ética-poética.

La heterodoxia de esta *teoría-práctica* es más cercana a la sociología, que a la ortodoxia, pues se plantea desde el eje científico (filosófico), como lo describe el mismo González Rojo en el capítulo primero de sus *Reflexiones sobre la poesía*:

El entusiasmo por lo cierto, la debilidad por lo que es en realidad de verdad, define, pues, al filósofo, independientemente del nivel

¹² *Ibid.* p. 6. Foucault lo resume así: “La parresía es una actividad verbal en la cual el que habla expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida porque reconoce que decir la verdad es una obligación para mejorar o ayudar a otras personas (tanto como a sí mismo). En la parresía, el que habla usa su libertad y elige la franqueza en vez de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la ética en vez de la lisonja, y la obligación moral en vez del propio interés y la apatía moral (cv. 272)”. La distancia entre parresía y retórica se establece una vez que el parresíasta no pretende convencer a otros de que él posee la verdad y, en ese sentido, no hace uso de artificios técnicos en un afán de captar a una audiencia, ni tampoco es ajena su opinión personal sobre lo que dice en lo que dice: “el parresíasta actúa en la consideración de los demás mostrándoles tan directamente como es posible lo que realmente cree.” (cv. 266). Foucault, Michel. (cv) *Coraje y verdad*, trad. Felisa Santos, Tomás Abraham, ed.

académico que tenga. Como decía Jaspers: cualquier hombre que, hallándose asediado de preguntas esenciales, pretenda una vez y otra darles respuesta, es un filósofo. No es este el sitio para hablar de las diferentes y hasta contrapuestas concepciones de la verdad: la *aletheia*, la *adaequatio*, el *reflejo*, etc. Cuando digo que amo la verdad, aludo a ella como la práctica teórica destinada a quitar los velos que nos impiden acceder a la *cosa*¹³ como es en sí misma, sin alteraciones subjetivas o añadidos ajenos, y hacer tal cosa para adentrarme (cognoscitivamente) en ella y estar en posibilidad, así, de contribuir en algo a la transformación del mundo. En esta concepción de la verdad se han basado mis ensayos filosófico-políticos, en general.

Desde este ojo teórico se plantea la heterodoxia *gonzalezrojeana*, donde no es ya el poeta o filósofo una manifestación (inteligente, culta o refinada) del dictado —léase figura *dictatorial*— donde es mano de un ser-mayor o bien supremo, o el carácter revelador y profético encargado de cerrar de nueva cuenta el círculo (el halo) canónico de la poesía escolar (aprendida y reproducida con base en la tradición como seguimiento del culto a la cordura¹⁴ y la certeza) o eclesiástica, que se reproduce una y otra vez, de manera particular para instituir en el mundo una *forma* como verdad.

En este sentido, el poeta como filósofo, desde el ejercicio de su palabra como acto (parresía), es decir, su auto-concepción como un ente ético-poético; y por otro lado, desde la conciencia y conocimiento de su *maquinaria interna*, no como un fin, sino como un medio para trastocar el funcionamiento de ésta, a través del ejercicio de una *lógica poética*; se podría definir como un ser *autológico*. Si lo asumimos como tal, el resultado de su Poética devendrá de un conocimiento —consciente o no— de los recursos y símbolos

¹³ *Ibid.*, p. 7. Cabe aquí la acotación respecto a la *cosa*, lo contrapuesto de su postura respecto a Lizalde, donde hace evidente su poderío ante la *cosa* cuando en *Cada cosa es Babel*, la llama para darle nombre, y arrancarla, despojarla de su verdad esencial para el otorgarle su sentido.

¹⁴ Entiéndase por *cordura* el marco que delimita la realidad como plausible. *Cordura* como el ejercicio de repetir para entender y representar el mundo de acuerdo a la lógica que lo gobierna y ordena. De tal modo que el loco, para Foucault es el ser con *falta de obra*; el loco lo es porque no puede construir su realidad, es un alienado, alguien expropiado de su obra. Aunque Derrida arremete contra Foucault y su visión del *cogito* como granate de la cordura. Observación tomada del ensayo “El falo: símbolo privilegiado del psicoanálisis”, de Cristina Marqués Rodilla. París, VIII, Revista *Trama y Fondo*, 2004.

que a través de él se manifiestan en el poema. Así la metáfora se volverá el campo de batalla donde la inspiración se transparentará como un complejo ensamble de elementos *autológicos* determinados en (y por) el poeta. El término *autológico*, se plantea aquí como una posibilidad sincrética de la propuesta *gonzalezrojeana*, pues reúne el análisis semántico con el estructural, desde el ejercicio personal de una Poética. Aportación también de la heterodoxia poeticista, pues no sólo pretendía ceñirse a los elementos básicos del lenguaje e innovar a partir de los sistemas internos de éste, sino que también se proponía re-direccionar su cauce histórico-semántico:

Mas resulta importante subrayar que, por lo menos, o fundamentalmente, hay dos maneras de interpretar la inspiración: la *idealista* y la *materialista*. Si el idealismo es *epistemología* consiste en darle preeminencia al sujeto sobre el objeto, y en *ontología* a lo ideal sobre lo material, en el tema de la *inspiración* va por el lado de conferirle a ésta un origen no natural, sino sobrenatural. Antecedente de este punto de vista es la concepción socrático-platónica de los *anillos* (lo divino, el creador artístico, el intérprete, el público) que nos muestra que es la divinidad la que habla, en última instancia, por boca del artista. En una metáfora atrevida y original, Rubén Darío documenta lo anterior diciendo que los poetas son “pararrayos celestes”¹⁵ o, también podría decirse, “antenas para captar a Dios” (Huidobro). El concepto idealista de la inspiración es el que ha predominado durante siglos en el mundo de la cultura. El poeta que cree en él, no sólo se autoconoce como médium de lo allende y numinoso, y no sólo se siente espíritu elegido, sino que, creyendo sagrada su función, ve con desagrado, desdén o franco repudio a quienes, con estudios profanos e irreverentes, pueden examinar algunos aspectos del *modus operandi* de su creación. Yo, desde joven, me incliné por la interpretación materialista de la inspiración. Por entonces, espontáneamente; más tarde, de manera reflexiva y cuidadosa; pero en ambos casos, he sido y soy partidario de concebir la inspiración —que es un estado de ánimo especial— como una vivencia o conjunto de vivencias exalta-

¹⁵ José Francisco Zapata (el último de los infrarrealistas, lo han denominado algunos críticos de poesía) publica el poemario *El pararrayos cobarde*, en alusión a Rubén Darío, aunque en la postura *negativa* de los depositarios de la *religiosidad* del lenguaje, más allá de su, o incluso, en contra de su propia voluntad. *Reflexiones sobre la poesía*, Op. Cit. p. 39.

das y abiertas, dada su sensibilidad y penetración, para captar en ciertos momentos privilegiados la belleza y otros elementos –como el carácter epistémico que acompaña a la gran poesía– que hacen acto de presencia en y por ella. Si no hubiera tenido este concepto materialista de la inspiración –facultad a la que consideré como una de las aptitudes más fecundas y espléndidas– quizás no habría emprendido un examen de la *lógica poética*, bajo la suposición, que afortunadamente no tuve, de que el arte, todo él, en su esencia, es una dádiva de las deidades a los hombres. La poesía es, para mí, una práctica humana, demasiado humana.

He aquí el distanciamiento (o el rotundo *fracaso* que confiesa Lizalde cuando se *caza* con el *Tigre* de Jorge Luis Borges o de William Blake, o con los himnos homéricos, y se aferra al peso de las religiones primarias), diferencia antagónica *idealista*, respecto de la postura *materialista* de González Rojo. Y en ese mismo punto se genera también el *quiebre* que desata la memorable crisis de la fe de Montes de Oca, lo cual lo deja caer en el acantilado del *horror vacui* (el terror al vacío) –como bien lo escribió Evodio Escalante¹⁶– o en algo que podría denominarse con mayor precisión como *surrealismo barroco*, y así volverse esa *metralleta de metáforas*¹⁷ capaz de hacer fuera “más verdadera la fe que se profesa” a través de un lenguaje que por naturaleza sería “apócrifo”.

2. Antagonismo con el surrealismo-místico

Evodio Escalante aborda con enfoque personal el movimiento poeticista y publica en agosto de 2003 el ensayo *La vanguardia extraviada*. Desde la presentación en la contraportada del libro, convierte a sus protagonistas en *fantasmas* de una literatura joven, como es la mexicana; cito: “existieron pero nadie los recuerda, se afanaron pero pasaron inadvertidos”¹⁸, y a la manera de Lizalde desdeña el aporte del *movimiento* –lo cual se justifica–, pues para esos años González Rojo aún no publicaba *Reflexiones sobre la*

¹⁶ Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada*, UNAM, 2003, p. 91.

¹⁷ Alusión al modo en que llamaban a Montes de Oca entre los poeticistas por su recargado verso de imágenes y metáforas. De la entrevista a Enrique González Rojo, por Andrés Cardo, 2006.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

poesía, y el único banco de datos fidedigno respecto a la auto-referencialidad poeticista eran la *Autobiografía de un fracaso*, del Tigre, y un fragmento escueto en la *Biografía* de Montes de Oca al respecto. Sin embargo, Escalante asienta una base crítica, hasta cierto punto confiable, aunque a veces arbitraria¹⁹, respecto de los dos poetas *avantes* del grupo: Montes de Oca y Eduardo Lizalde, ya que es con ellos con quien coincide más íntimamente tanto en óptica, como en estética y filosofía²⁰.

Marco Antonio Montes de Oca es el poeta maldito por excelencia, no sólo del grupo poeticista, sino de la historia *central* de la poesía mexicana del siglo xx, pues en él se encarna el mayor cataclismo que pueda sufrir la *fe* como concepto y *praxis* existencial. Por el hecho de haber pertenecido a un grupo de filósofos-poetas, tuvo que enfrentarse a la filosofía de todos los tiempos, y después de ello, desde el *infierno* de la carne (el *cuerpo*, a la manera de San Agustín), desde la autoconciencia incluso —una marca herética en su pensamiento— renunciar a ésta para ratificar su fe a manera de *dispersión*. Bien asocia Evodio Escalante a Charles Baudelaire, que enuncia los *bosques como órganos* (habitando las catedrales), con Montes de Oca que escribe sus *bosques de*

¹⁹ Dos ejemplos: 1. Polariza la poesía entre lo vernáculo y lo canónico, siendo peyorativo en lo primero respecto de lo segundo: aquí un fragmento que bien vale la pena reescribir: "De hecho puede sugerirse que el poeticismo, vanguardia vernácula de aspiración hiperracional, no es sino una contestación y una réplica a los intentos del surrealismo por privilegiar las figuras del inconsciente y de la escritura automática". Así mismo Escalante descarta la postura crítica de González Rojo, y limita como *autognosis* la propuesta del autor; perfila la muerte como una *condena*, cuando para González Rojo la *cuerda de Ariadna* es sólo el trazo, el garabato que han dejado los actos para determinar cómo será la muerte. Es decir, la muerte no es condena, sino *resolución* inconclusa, y apenas portal hacia la infinita sucesión de las transformaciones, pues *en la palma ha tenido nacimiento la línea de la vida*. De tal forma que no sólo se autorreconoce, sino que en ese reconocimiento gesta el *dominio* sobre lo que vendrá, es decir, la vida. Hay que recordar, así cierra *Dimensión imaginaria*, 1953, primer libro de González Rojo, sin contar su mocedad *Luz y silencio*, 1947. *Op. Cit.* p. 36.

²⁰ Puede notarse la similitud en la poética de Escalante, en su libro *Todo signo es contrario*, Colección Asteriscos, México, Puebla, UAP, 1988. pp. 65, 20, 11, 9. En sus poemas *Dominación de Nefertiti*, *Noche solar para la conjunción de los deseos*, *Responso por el tigre* y *Pequeña biografía*. Donde en su poética hay cierto cinico desenfado respecto al tedio y la forma en que la poesía aparece para re confortar con su mano de sol: cito, p. 28. *Sin programa, aturcido de frío, caminarias / con unos ojos nuevos, sin pensar en nada, / mas soltando unos flatos...*

agua sonando, en espera de la lluvia clerical que no necesite de una casa de piedra para existir. Es un discípulo, misionero de *esa* orden de poetas contestatarios religiosos del siglo xx, ejecutantes del sacerdocio artístico –que como bien lo ejemplifica en su reciente film *El anticristo*²¹, Lars von Trier– nombran a la Naturaleza como la iglesia de Satán: la enemiga del hombre, y Montes de Oca se enlista en *esta* iglesia del bien y del mal, que es raíz de la culpa (recordemos que fue Mani²², padre del maniqueísmo, el principal enemigo de San Agustín, antes de que este último sintetizara su filosofía dentro del catolicismo) con el halo *maldito* del hijo pródigo que entona la balada crística para mantener al *colibri sangrante* en suspenso y recibir la miel de esa grandeza solar.

Marco Antonio Montes de Oca como voz profética, poeta enfático, colérico –o juglar desbordante²³– se yergue desde las *Ruinas de la infame Babilonia*, alusión bíblica, que al igual que en Lizalde en *Cada cosa es Babel*, ocasiona su éxodo intelectual. Babilonia no es sólo la gran ramera, la ciudad de las *falsas religiones* (es decir, la ciudad de la diversidad, de las muchas cosas), etc., sino que representa simbólicamente el poder imprevisible de *madre natura*²⁴, como la denominaba Vicente Huidobro, sobre los

²¹ *Antichrist*. 2009. Director. Lars von Trier. 104 min. Guión. Lars von Trier y Anders Thomas Jensen. Fotografía. Anthony Dod Mantle. Reparto: Willem Defoe, Charlotte Gainsbourg. Coproducción Dinamarca-Alemania-Francia-Polonia-Suecia-Italia-Zentropa Entertainments.

²² Mani (o Manes o Maniqueo) se autoproclamaba el último de los profetas, dentro de los que se consideraba a Zoroastro, Buda y Jesús, y cuyas revelaciones parciales, según él, estaban contenidas y se consumaban en su propia doctrina. Aparte del zoroastrismo y del cristianismo, el maniqueísmo es otro de los movimientos religiosos que reflejan una fuerte influencia del gnosticismo. La doctrina fundamental del maniqueísmo se basa en una división dualista del *universo*, en la lucha entre el bien y el mal: el ámbito de la *luz* (espíritu) está gobernado por Dios y el de la oscuridad (*problemas*) por Satán.

²³ Pese a ser una figura romántica, no hay que olvidar que la figura del juglar en el Medioevo fue la base propulsora de la oralidad para sustentar la mitología en torno a los héroes, y el enaltecimiento de la conquista cristiana sobre Oriente. Así se mitifica y se crea el género de las novelas de caballeros, etc. En los siglos xi y xii, los juglares divulgaban oralmente el *Cantar de Gesta*, debido al analfabetismo de la sociedad de la época. Los cantares de gesta fueron especialmente numerosos en Francia, donde probablemente eran compuestos en su mayoría por clérigos instruidos.

²⁴ En su poética, Vicente Huidobro escribe el ya emblemático grito *vanguardista* de: *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo.

humanos; y por otra parte, los atributos de la mujer percibidos como un poder de dominación sobre el *templo* cárnico de los soldados *de dios*, pues ante esta tentación, tantas guerras han sido perdidas, y ganadas gracias al deseo sexual insatisfecho de los hombres. Lo anterior se ejemplifica en esta referencia respecto a Babilonia: “Salgan de en medio de ellos y apártense, dice el señor. No toquen nada impuro y yo los veré con agrado. Yo seré un padre para ustedes, que pasarán a ser mis hijos e hijas, dice el señor Todopoderoso”. (2 Corintios 6: 14-18). Afirmación que con el tiempo se vuelve *clara*, pues comprobado está que la naturaleza es la que tiene ese poder atribuido, y es *todopoderosa*, pues el humano lucha desde las trincheras del conocimiento para entender, y contener de algún modo, no sólo los misterios, sino los riesgos de la Tierra, del universo y sus diversos sistemas vivos. El *hombre dios* se apropia de los rasgos de la naturaleza y los ocupa como herramienta de poder sobre sus potenciales escuchas. Construye un vínculo entre *cielo* (concepto de lo inalcanzable) y lo *humano* (la tierra, lo que somos, o alcanzamos a ver). Este puente, que existe entre *Las bodas del cielo y del infierno*, de William Blake, uno de los principales influjos de Montes de Oca, se argumenta también como *La casa de la fundación del cielo y de la tierra*, refiriéndose a la Torre de Babel, cuya mención más antigua data de hace cinco mil años. Esta alusión es elemental para comprender por qué los románticos, como Novalis o Hölderlin, se lanzan a reconquistar el *espíritu* como un espacio interior (en contraposición del dios como entidad concreta), y lo hacen desde la apropiación de los elementos de la naturaleza para transmutarla en un *padre* que *todopoderoso* los guía y los libra de las inclemencias del exterior. Es la crisis que genera la filosofía de Kant, la transmutación del aparato *idealista* (pues niega que la razón humana pueda trascender y llegar a esos entes en sí mismos: mundo, dios, alma²⁵),

Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: *Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo.... los míos son mejores*”.

²⁵ Aunque más adelante Friedrich Schelling tratara de contrastar la postura escéptica de Kant, con las siguientes ideas que trataron de modernizar el cristianismo: 1. La naturaleza tiene un lado oscuro desordenado que tiene que iluminarse mediante su propia voluntad de conocimiento. En Dios, estas dos propiedades son inseparables. 2. El hombre puede llegar a conocer las partes abismales

lo que pone en jaque la fe en este ser material supremo, y aparece la connotación del *sol personal*. La introyección del sol cósmico se vuelve simbolización del miocardio.

Así, el carácter herético de esta nueva forma de sintetizar lo religioso deviene en el *malditismo* romántico tanto de los siglos XVIII y XIX, y en el siglo XX tras el descubrimiento freudiano de lo onírico y el psicoanálisis, se manifiesta este mundo interno a través del sueño: el surrealismo. Montes de Oca intenta resolver este vínculo al confrontarse con la Babel contemporánea. El concepto de *dios cósmico* (la misma complejidad de lo que es arriba es abajo, de la retórica poeticista de lo muy grande y lo muy chico), se convierte en el concepto de un *dios personal* y así las ruinas de la infame torre babilónica se construyen en la carne como un túnel para llegar al corazón, centro del flujo sanguíneo —de la vida informática del gen— al cual infiltran la imagen del *sol artificial-el sol padre*.

Para Montes de Oca, el craso enfrentamiento con la conquista de los misterios naturales, representados por el *cielo*, implica la revelación de la *verdad filosófica*, y a través de la búsqueda de ésta (que en el caso de Babel es la ciencia arquitectónica, asociada con la ciencia del lenguaje) es la que limitaría y al mismo tiempo potenciaría la posibilidad de *entrar* en el cielo, por la propia cuenta humana, y de tal modo esclarecer esa verdad insoluble: la inexistencia de un ser mayor que mira *el todo* desde lo alto. Pero sólo se encuentra con la ruina de esa ciencia lingüística y presiente que retomar esa osadía es una labor que le implicaría la vida entera, y aún más, saber que la torre de la ciencia es infinita, pues tras cada hallazgo nace el nuevo misterio. Aquí un fragmento del poema *Ciclo*²⁶ donde alcanza a entreverse esta derrota, este derrumbe:

Quizá los anillos

En los que un planeta baila sin hallar salida;

de la naturaleza y completar la imagen que Dios tiene de sí. 3. Cuando el hombre libremente se entrega a su naturaleza abismal, a su propia autoafirmación como realidad separada de Dios, el hombre cae en el mal.

²⁶ De un verso del poema *Ciclo*, incluido en el poemario *Vendimia del juglar*. Joaquín Mortiz, 1965. p. 63, extrae el título de *Un trueno un relámpago y luego nada*, coeditado por UAM/UAP y Verdehalago, 2002.

Un resplandor
Un trueno sin relámpago ni víctimas,
Un harnero en el pecho
Que sólo deja pasar el oro molido del recuerdo
Que miras en la hora de las visitaciones
La torre que para dormir
Ha de volverse escombros

Pese a que en una primera época Montes de Oca definía el *albur* de los *ingenieros* como un *jazz verbal*, natural, incluso, para cons. truir la música de cualquier poesía; cuando se enfrenta al bloque, al muro que representa la ignorancia (o hermetismo) de la clase proletaria, dentro de la cual también se asume (pues escribe desde su carácter *plebeyo*), entra en su crisis y se asume imposible de trastocar esa *maquinaria* interna, ese espacio en donde se desarrolla el *ser* (el de los entes no intelectuales y el propio), se predetermina y consuma, o en este caso, se consume. De tal modo que, para madurar y llegar a esa *consumición* habría que ser iniciado en el protocolo del sueño, que en palabras de Novalis, es la práctica de la muerte, como se manifiesta en el cierre de la parte VI de sus *Himnos a la noche: enciende ya el crepúsculo su llama / postrer adiós del día que se muere. / Nos rompe un sueño el vil terreno lazo, / y nos hunde del Padre en el regazo*.²⁷ Montes de Oca toma esta forma *mística-surrealista* expresada a través del ejercicio barroco de la metáfora para *introspectarse* en un mundo ideal y crecer *árbol dentro*²⁸ a un espacio de paz. Se sumerge en el mar para transmutar (como escribe en su *infame Babilonia*), pero el *dogma* se interpone y lo sostiene al fondo del océano, quieto, tal como lo escribe entre sus *Ruinas: todo se ahoga de pena / y las mismas escafandras se amoratan bajo el mar*.

La heterodoxia del Montes de Oca se funde en el canon, es hierática, es *alter* nativo del canon, lo que lo trastoca y lo revitaliza. Sus dos hermanos mayores, Lizalde y González Rojo, a diferencia de él no son *creyentes*. Y como sustancialmente se ha visto

²⁷ Novalis, *Himnos a la noche*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1995.

²⁸ Octavio Paz, *Árbol adentro*, México, Seix Barral, 1988. Donde el ramaje venal deriva en el sueño, y la imagen se vuelca solar, lumbre, sangre. El sol penetra y habla desde el interior de la mente. *Amanece / en la noche del cuerpo. / Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla. / Acércate, ¿lo oyes?*

a lo largo de los tiempos, es la fe un *arraigue* de tan hondas raíces que ocasiona día tras día la guerra, entre las mismas religiones principalmente, pero sobre todo pobreza, y una clara distinción entre los que saben y no saben: los eclesiásticos y su rebaño.²⁹ Y esto sucede por el simple hecho de lo incompatibles que son los dogmas, pues cada uno de ellos se postula como el *único* cierto. Lo reflexiona con inteligencia Richard Dawkins, cuando habla acerca de la rutina irracional del dogma, y explica: “la fe puede ser contagiada (como un virus) por un orador carismático o un libro persuasivo, pero más usualmente la fe es hereditaria”.³⁰

Montes de Oca milita dentro de la corriente de poetas neo-místicos dialogantes del siglo xx, y desde ahí, desde el concepto romántico del espíritu del pueblo, *volksgeist*, manifiesto en el individuo, enfrenta su heterodoxia clerical contra la heterodoxia secular de Enrique González Rojo. Este antagonismo radicalizado entre la voluntad y la creencia, estriba entre *lo que es* y *lo que puede ser*. Montes de Oca opta por permanecer y “conservar de aquella experiencia el gusto por la claridad y la originalidad de la imagen” y “pronto rechaza *esa* mecánica que inhibía a la inspiración”.³¹ nuestra *única manera congénita de volar*, escribe. *Inspiración* que él concibe de manera opuesta a la *materialista*, y la asume dentro de lo que González Rojo denomina, a la manera de Kant, como *idealista*. Evodio Escalante lo define así:

²⁹ De aquí podemos hablar del *conocimiento* como un rango de poder de acuerdo con la forma que toma la realidad. Existen por tanto muchas biblias, pues no hay sólo una. Por ejemplo, el *Libro de la Sabiduría de Jesús, hijo de Sirac* es uno de los libros sapienciales, común y familiarmente llamado el Libro de Sirácides, y también del Sirácida. La tradición latina lo ha llamado *Libro del Eclesiástico*. Forma parte de la divina *PASTORA* integrante del Canon Amplio Oriental y Occidental, sustento de las Biblias propias de las iglesias cristianas ortodoxas, orientales y también por la Iglesia Católica Romana.

³⁰ Consulten el video *La humildad de la ciencia*, de Richard Dawkins. http://www.youtube.com/watch?v=-vsV_jNsK6A&feature=related

³¹ Montes de Oca escribe en *El desierto florido* su tristeza por no poder acceder al conocimiento de *dios*: “Triste porque Dios no me busca ni me encuentra, / Triste porque la belleza del mundo apenas es el umbral de Dios, / Pero también el biombo que ensordece la vista y engeuece el tacto / Y la verdad que nos marea mientras damos vueltas en torno a nuestra piel”. *Un trueno, un resplandor y luego nada*, *Op. Cit.* p. 30.

De aquí que mientras, como se ha visto, la escritura de González Rojo y Eduardo Lizalde, con los debidos andamios filosóficos, se estructura en orden a obtener resultados cognoscitivos, la de Montes de Oca en cambio se solaza dando rienda suelta a su cascada de intuiciones.³²

La Babel de Montes de Oca, su ciudad de ramerías, de falsas religiones, no soporta la *división* de las lenguas, donde el fracaso consiste en que cada uno de los constructores termina por construir su propia Lengua, por lo cual la unificación falla, y al mismo tiempo mitifica lo inalcanzable del cielo, desde su óptica. Así el poeticismo se disuelve. Y el antagonismo se acentúa. Montes de Oca lo deja claro en uno de sus últimos libros, donde invierte el proceso natural de las cosas para generar el artificio de la luz, modifica uno de los versos que componen su poema *Ciclo*, y publica el poemario *Un trueno un resplandor y luego nada*. En la introducción de este libro deja claro que no cabe lugar en su mente o estética para trastocar ese mecanismo interno —el corazón (la vida)—, esa máquina reconfigurable —la mente—, de la que hablaba no sólo Machado sino de una manera más concreta Enrique González Rojo. Para él lo humano es inmutable, sólo cabe imaginar lo que se es, y cumplir el destino dictado por el círculo solar del tiempo que reina; ser sólo el constructor que sigue al pie de la letra los planos:

Tu corazón que nació antes que el resto de tu ser, tu corazón que ha de morir primero que el resto de ti, ¿no es tu verdadero ser? Si tu corazón eres tú extrae de su calma toda su fuerza. Si no atrapas lo imaginario olvida la realidad o vívela en un rebaño. En poesía un gajo no pudre a su vecino. Pega con sangre de presencia y de olvido la esfera que no pensó ni soñó Parménides. El poeta edifica, edificándose. Danos la gran costra de esplendor y granates que no se hunden. Que no haya diferencia entre intimidad y destino. Entre la caricia y lo tocado que a su vez nos toca. Crea la permanencia que unge al porvenir.³³

³² *Op. Cit.* p. 93.

³³ *Un trueno un resplandor y luego nada. Op. Cit.* p. 11.

3. Antagonismo entre lo heterogéneo y lo heterodoxo

Una de las principales fallas de la crítica contemporánea, al menos en México, es jerarquizar la importancia de los poetas a partir de un solo estándar de valores, cuando la multiplicidad cultural, estética y geográfica (por ende, lingüística) es tan amplia como infinita. La variedad de poetas *activos* es impresionante. Necesaria es la acotación porque desde el ejercicio de un *esquema centralizado* de valores, Eduardo Lizalde, según el mismo Escalante, representa al poeta *mayor* del grupo poeticista, por tanto es el más canónico de los tres, contrario a lo que se pensaba, ya que es *el más preocupado por mantener un diálogo con la tradición*³⁴.

Durante años fueron amigos de lenguaje, filosofía y militancia, Enrique González Rojo y Eduardo Lizalde. La ruptura después de 20 años de amistad se debió en gran parte al distanciamiento radical de sus posturas frente a la *realidad*, compuesta ésta de política, filosofía y poesía. En un principio, el marxismo y la lucha por defender la causa de los proletarios (o más específicamente de quienes inadvertidamente han sido sometidos) era manifiesto en sus respectivas obras. Pero paulatinamente Lizalde, con su voz escénica e imponente, fue enderezando camino, y para madurar, una vez impenetrado el núcleo donde se gestan las transformaciones, se volcó hacia la estética iluminista³⁵ de su época. El entorno reclamaba la *fisión* poeticista para completar *esa* tradición tan necesitada de diferentes voces, pero serpenteando alrededor del mismo tronco cristalino.

De los poeticistas, Lizalde fue el primero en desenfundar formalmente su palabra respecto al movimiento³⁶, y en 1981, en plena

³⁴ Ya en *El Tigre en la casa* Lizalde vuelve al poeta dócil, furioso pero hambriento de la blancura. La unificación *universal*, es para los tradicionalistas pacifistas, la tradición de la poesía. Cito: *Uno se pone a odiar como una fiera, entonces, / y alguien pasa y le dice: / "vete a cenar, tigrillo, / la leche está caliente.*

³⁵ Entendido este *iluminismo* como la abolición de ciertos rasgos sociales, con la pretensión, como el nombre lo dice de gobernar con la *luz de la razón*, que en términos de Weishaupt conllevaría: "la destrucción del concepto de patriotismo y nacionalismo y sustitución por un gobierno mundial y control internacional". Wikipedia. Esto explica la necesidad de trasmutar al sol-astro en sol-intimo, y depositarlo en símbolos.

³⁶ Aunque fue publicada primero la *Autobiografía* de Montes de Oca, en 1967. *Poesía reunida*, México, FCE, 1971. En donde hace breve mención sobre cierto legado del poeticismo en su obra.

consolidación de una época (los 60-70), publica su *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*, y narra la desafortunada historia de unos jóvenes ávidos de poesía, y arrogante, los acusa de pretender *entender* el sentido de la poesía sin conocer *todo* lo dicho previamente por los pensadores mexicanos y universales. Con enunciaciones en latín, a la usanza de las misas ininteligibles, pero que dejaban claro cuál era el lenguaje culto, Lizalde hace un recuento de los elementos por los cuales él considera el poeticismo como una burla, un absurdo respecto de la erudición de los antecesores que fundaron la *poesía contemporánea* en México, y compara al movimiento (o sus frutos, o posibles frutos) con *versos torturados que ya toman hoy el camino obediente y razonable que los conduce al cementerio de los mastodontes*.³⁷ Valdría preguntar, ¿cómo puede extinguirse algo que no existió? ¿Qué busca hacer Lizalde en este intento de sofocar “un error”?

Los elementos contextuales con los que él argumenta en *Autobiografía de un fracaso* que el movimiento es irrelevante, son de índole retórica, y permiten entrever una poética *lizaldeana*, por un lado; por otro, cierta melancolía por una posible poética que prefirió no ejecutar. Aquí se enumeran:

1. Concibe la antología como un sacrificio suicida.
2. Afirma fue una pretensión adolescente, descontextualizada de la tradición.
3. Critica las limitadas lecturas del grupo y el desconocimiento de Wittgenstein.
4. Elogia lo performático, lo lúdico. Elementos de las vanguardias surrealistas.
5. Apunta la pretensión ingenua y obvia de los postulados poeticistas, respecto de cualquier *gran literatura*: originalidad, claridad y complejidad.
6. Reduce la poesía, al menos retóricamente, a ser *sólo un efecto* sobre el lector.
7. Asegura que “el poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado, que salió de madre a destiempo”.
8. Contrapone abiertamente la conclusión *gonzalezrojeana* con que concluye la *Dimensión imaginaria*, y escribe que “el

³⁷ Eduardo Lizalde, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, Martín Casillas Editores / INBA, México, 1981. p. 48.

laberinto mecánico era peor que el de Creta, porque no tenía hilo de Ariadna”.

9. Evidencia la imitación de *obras* que él realizó como forma lúdica de su aprendizaje.
10. Descarta los prototipos de la máquina poeticista, asumiendo eran prestados.
11. Toma de mancuerna la crítica de Gabriel Zaid a la máquina de Mairena³⁸, para argumentar que la falta de humor, la *demandada seriedad de pensar esa máquina* hacía que el poeticismo no funcionara.
12. Vincula la hermenéutica poeticista con la de otros filósofos que habían ya planteado las posibilidades polisémicas, y la supedita a éstas.
13. Se disculpa públicamente por su marxismo (escolar) y su renuncia a éste³⁹.

Para Montes de Oca, escribe Lizalde, era importante el poeticismo: “por lo que tenía de intransigente, de irritante, de antiburgués, y por las perspectivas novedosas de trabajo que parecía abrir, por lo que representaba de enloquecedoramente blasfemo rompimiento con todo lo establecido y solemne en el terreno de la creación literaria”⁴⁰.

Todos estos motivos, efectivamente son origen de la heterogeneidad en la obra de Lizalde, pero no de la heterodoxia de la *lógica poética* gonzalezrojeana. De la *Mala hora* al nacimiento del *Tigre* hay un largo camino de trasmutaciones, o mejor dicho, de adherencias y renunciaciones. El resultado de este proceso

³⁸ *Op. Cit.* p. 18.

³⁹ *Op. Cit.* p. 50. Rescribo un fragmento: “Pero la arrogancia irresponsable del poeticismo se mezcló pronto con la indefectible prepotencia marxista, cuyos estragos poéticos fueron en mis trabajos doblemente graves a partir de los años 1953 y 1954. En este último, ofrecí una conferencia presuntuosa, agresiva y trasnochada contra Octavio Paz, en una de las aulas mayores de la Facultad de Filosofía. Paz, que acababa de llegar de Francia, se había mostrado atento con nosotros, e interesado en averiguar si había algo novedoso en nuestro movimiento. Mal ha resultado con frecuencia a nuestro mayor poeta su generoso entusiasmo por la obra de los jóvenes. Tarde reparé aquellas insulsas críticas paupérrimamente marxistas y acartonadas de la obra de Paz, que ya era extensa y magnífica en esos juveniles años suyos, que ya admiraba yo y que sólo la artificial y deshonesto práctica del *análisis ideológico* permitía abordar de aquel modo”.

⁴⁰ *Op. Cit.* p. 41.

es un hedonismo fulgurante, relleno de sol líquido, de discurso aleccionador y confesiones rabiosas. Eduardo Hurtado dice al respecto:

En 1979 aparece *Caza mayor*. Aquí la ambigüedad del tigre casero desaparece; a cambio, sobresale la decisión de enfrentar sin engaños la idea de la propia disolución. El intento resulta, de pronto, casi grandilocuente; pero todo cambia cuando el autor confiesa que no hay mejor manera de asumir la muerte propia que perder la vida (en el sentido de gastársela), y nos describe su forma de hacerlo: filosofando en las cantinas.⁴¹

El pensamiento hedonista de Lizalde transita por el lado del epicureísmo⁴², aunque es también un atormentado de su propia conciencia, por su estado de *gracia*, que a fuerza de reconocimiento tuvo que afrontar para reconciliarse con el *sol matérico* del tiempo en que le tocó beber de los ríos de Heráclito, y así incursionar en ese círculo. Canta, ruge su sacrificio en pos de su *trascendencia*. ¿Su ser?, es su pensamiento: el tigre enjaulado en las rayas de su ser. Y lo escribe, acaso burlándose de sí mismo, en su análisis hermenéutico⁴³.

La jaula del pájaro.

¿Qué es esto? ¿Qué significa el *del* en esa línea, decíamos? ¿Qué la jaula es una prisión destinada al pájaro? ¿Que es propiedad suya? ¿Qué se está comparando el pájaro mismo con la jaula? El *del*, en

⁴¹ Luis Vicente de Aguinaga cita este fragmento del libro *Este decir y no decir*, de Eduardo Hurtado, Editorial Aldvs, México, en su texto "Siempre a la sombra del bar El Paraíso: Caza mayor". Tomado del número 133, de la revista *Crítica*, editada por la UAP.

⁴²La doctrina que predicó Epicuro de Samos ha sido tergiversada a través de la historia, hasta el punto de que algunos lo toman como un libertino mientras que otros lo consideraron una faceta. Epicuro consideraba que la felicidad consiste en vivir en continuo placer, porque para muchas personas el placer es concebido como algo que excita los sentidos. Epicuro consideró que no todas las formas de placer se refieren a lo anterior, pues lo que excita los sentidos son los placeres sensuales. Existen otras formas de placer que según él se refieren a la ausencia de dolor o de cualquier tipo de aflicción. También afirmó que ningún placer es malo en sí, sólo que los medios para buscarlo pueden ser el inconveniente, el riesgo o el error. (Wikipedia)

⁴³*Autobiografía de un fracaso. Op. Cit.* p. 44.

esa simple frase, puede significar entonces muchas cosas, puede tener muchos sentidos: procedencia (la jaula es *del* pájaro); prisión (la jaula es el recinto en que está cautivo el pájaro, la cárcel *del* pájaro); comparación o metáfora (el pájaro es como una jaula, el pájaro es la jaula *de* su propio corazón, verbigracia). Hay otras posibles.

Pero Lizalde encuentra una metáfora mejor para este pájaro-jaula, o especie de ángel caído: el tigre. Lo vuelve un *sol* que camina dentro de la oscuridad de la tierra, oscuridad que semejan sus rayas-rejas, y en la que también se concibe el ser, de tal modo, convierte su *ser* en la jaula del sol. En este proceso genera la ilusión de ser él la tierra y el sol que se ilumina; también la cárcel en la que sólo puede beber del fuego inmóvil del centro solar. Una vez constituida esta casa-jaula, puede moverse con ella hacia cualquier sitio. Es un nómada que protege su casa de fuego y al que poco le importa convertirse en alebrije (animal heterogéneo) para protegerse de lo que él percibe como caos; necesita ordenarlo, darle figura geométrica, hacerlo asequible en un garabato, ecuación o noema. Gobernarlo con su pensamiento factual, con su manera de *ejercer el amor*.⁴⁴

Yo disfruté en la fiesta.
Perseguí estas mínimas
bestezuelas volátiles
que comen y hablan miel
entré a saco en los restos
del esplendor antiguo,
me harté con los jardines de gorjeos

⁴⁴ El deseo, según Freud, se genera a partir de la introyección de un miedo, que para ser trascendido deberá ser concretado en objetos y situaciones. Según la Wikipedia, la introyección es un proceso psicológico por el que se hacen propios rasgos, conductas u otros fragmentos del mundo que nos rodea, especialmente de la personalidad de otros sujetos. La identificación, incorporación e internalización son términos relacionados. De acuerdo con Sigmund Freud, el ego y el superego se construyen mediante la introyección de patrones de conducta externos en la persona del sujeto. La introyección es también el nombre de un mecanismo de defensa en el que las amenazas externas se internalizan, pudiendo neutralizarlas o aliviarlas; de manera similar, la introyección de un objeto o sujeto amado (por ejemplo, una persona de gran importancia) reduce la ansiedad que produce el alejamiento o las tensiones que causa la ambivalencia hacia el objeto. Se considera un mecanismo de defensa inmaduro.

cultivados por Góngora y su gente,
 anduve entre lagartos ebrios,
 monté garzas copiadas de un poema famoso,
 hice buches –dorados, eso sí–
 con versos pretendidamente filosóficos,
 noemas aterciopelados
 por las ies y las úes...
 y empiezo a hablar así,
 póngome a hablar en seco, de amor,
 a estas alturas.

Lizalde se adentra en los entramados de la carne, y el deseo que siente al experimentar el miedo que aquélla le ocasiona. Esta dialéctica psicoanalítica freudiana⁴⁵ se manifiesta en su propensión, su inevitable impulso por mantener, o *tener* en control las manifestaciones de la naturaleza: sea cosa, sea perra, abeja o palabra. En lo ancho de sus poemarios aparecen estas *bestezuelas*, objetos (o blancos) que lo motivan a la caza. Es un sol carnívoro, hijo de Tenochtitlan, y como tal necesita corazones que se sacrifiquen en su nombre, lleno de vacío, según suscribe la teoría del Quantum. Entra y sale del sueño, no permanece en el hangar imaginario de su oniría, sino que la ejerce, la monta como un teatro, un mundo que se materializa en conquista. O entendido filosóficamente, la trascendencia es edificación interior a partir del mundo externo que aprende. Y anoto un par de fragmentos de *Lamentación por una perra*:⁴⁶

¿Cómo expulsar del sueño
 el sueño tuyo, amada?
 ¿Cómo cerrar las puertas del sueño,
 a toda forma viviente?

(...)

¿Cómo escapar de un tigre
 que crece al avanzar cuando lo sueñan
 como la mole de nieve en la colina?

⁴⁵ Eduardo Lizalde, *¡Tigre, tigre!*. Fondo de Cultural Económica, México, 1985, p. 81.

⁴⁶ *Op. Cit.* pp. 90, 91, 92.

(...)

Murió la perra impune y nadie
la habrá de rescatar del césped blanco
en que hoy retoza,
y no despertará del sueño sin raíces
que ata su fronda infame al cuerpo.

El blanco devora a la perra, la misma perra a la que Paz hace *chillar*⁴⁷. Lizalde mantiene esa tensión materialista, ese diálogo de lo oscuro-numinoso con lo ciego-radiante, y cómo se muerden la cola para formar el círculo (vicioso, acaso) que otorga el placer y el equilibrio entre lo que duele y lo que es placebo, poder puro. Lizalde resuelve la disolución existencial planteada por Sartre y Camus, con una propuesta materialista hedónica, que cumple con *nombrar* las cosas para mantenerlas en el orden artificial del mundo creado a imagen y semejanza de su creador, y así suscitar el placer del orden. Si lo entendemos a la manera de la *función trascendente* de Hegel, asumiríamos que el numen (entendido como lo *sagrado* e inefable y no como centro de voluntad e inteligencia⁴⁸) lo que conforma es una realidad que envuelve a otras realidades; las supera⁴⁹. Es decir *lo religioso* como una función imaginativa que se impone sobre las cosas mismas.

⁴⁷ En su poema *Las palabras*: "Dales la vuelta, cógelas del rabo (chillen, putas) / azótalas, / dales azúcar en la boca / a las rejegas, / inflalas, globos, pínchalas, / sórbeles la sangre y tuétanos, / sécalas, / cápalas, / pisalas, gallo galante / tuérceles el gaznate, cocinero, / desplúmalas, / destripalas, toro, / buey, arrástralas, / házlas, poeta / haz que se traguen todas las palabras."

⁴⁸ El *numen*, en el sentido contrario al religioso, se entiende desde su definición fenomenológica, es un centro de voluntad y de inteligencia capaz de mantener unas relaciones con los hombres de índole que podríamos llamar lingüística (en sus revelaciones o manifestaciones) del mismo modo que el hombre puede mantenerlas con él (por ejemplo, en la oración). Las relaciones religiosas del hombre y el numen son relaciones prácticas, «políticas», en el sentido más amplio. Cubren todo el espectro de conductas interpersonales y no son sólo relaciones de amor o de respeto. También son relaciones de recelo, de temor, de odio o de desprecio. (Wikipedia)

⁴⁹ O dicho de otro modo, las sincretiza en una sola a partir de un rito, que reproduce los símbolos de la cultura absorbida, y suplanta nuevas representaciones de estos, de acuerdo al interés de poder. Un ejemplo claro es la heterogeneidad del catolicismo, que utiliza para su fin, incluso símbolos de las primeras culturas, como el de la Madre Magna, que era representada con una cruz.

Llama la atención cómo en Lizalde siendo un hombre *non religiere*⁵⁰, se manifieste este culto por la simbología de las religiones primarias, y en especial el de la piedra de los sacrificios⁵¹, el sol; como una forma de saciar el *ansia* devoradora de las cosas invisibles, siguiendo el rito, lo vuelve corazón:

Cosa desnuda,
transparente a fuerza de proyectar
su nombre de materia

(...)

Cosa en escape
como el vuelo extremado más veloz que el vuelo
o caza sin alcance.

(...)

Y le digo a la roca:
muy bien, roca, ablándate,
despierta, desperézate,
pasa el puente del reino,
sé tú misma, sé mía,
dime tu pétreo nombre
de roca apasionada.⁵²

⁵⁰ Si bien *religiere* quiere decir “volverse a ligar o ligarse de nuevo”, los *religiosos* prefieren interpretarla como “unir al hombre con dios”. La significación original, de la palabra en latín, es la primera. (Wikipedia).

⁵¹ En su poema *Piedra de sol*, Octavio Paz intenta simbolizar el sol mexicano consolidado en una noción lingüística de poesía mexicana. Piedra en la que sacrifica (sincrétiza) una multiplicidad de tradiciones, comenzando con la francesa surrealista, que camina de la mano de la Ilustración y la Revolución Francesa, y también el legado del *modernismo* anglosajón. La circularidad del poema cumple la *inmovilidad* eterna del sol. Estos elementos dan redondez y sobre todo occidentalidad al pensamiento azteca, que coincidía íntimamente con los símbolos españoles, en lo que respecta al centralismo imperial que ejercían los aztecas sobre las demás culturas, en plena decadencia, símil de España, aunque ésta se hallaba en pleno desenvolvemento de conquista. Así, Paz, suelda en un poema las dos culturas para fortalecer el Sol reinante. Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, fce. México, 1960.

⁵² Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel*, UNAM, México, 1966. p. 35.

Escalante nombra este acto como *preposterar*, que significa trabucar o invertir el orden que debe tener alguna *cosa*⁵³. O dicho de otro modo, invertir el sentido de su esencia. Si es amenazante, se vuelve dócil. Si es veraz se vuelve imaginario. Las *cosas*, elementos que componen la naturaleza se vuelven entonces artificios (u objetos nominados por su funcionalidad) en la mente del poeta. Afuera lo táctil es hiriente, ruptura en la percepción frágil del humano, hecho de tensiones y órganos sesenta por ciento agua. Por eso, Lizalde *prepostera*, cumple la fisión semántica y trastoca lo concreto:

Se nombra en el destruir,
 en el romper lo roto,
 como el mago de la cirugía
 que destazara un sapo para armar
 con sus fibras y sus nervios
 un caballo enano.⁵⁴

Eduardo Lizalde se genera la figura de un dios elemental capaz de moldear el barro a su imagen y semejanza. ¿Qué diferencia hay entre éste y el dios instituido? No la hay, la estructura lógica es la misma. La *lógica trascendental*, y obedece a la misma reproducción sistemática. Y el acto de *religarnos* funge entonces como un sincretismo constante de ideologías religiosas, filosofías y políticas para reducirlo todo a una sola cosa. Así, lo heterogéneo aparece como el *uno* compuesto por cada una de las cosas que añade a sí conforme las encuentra. Es un mundo compuesto de todos los mundos a los que vuelve o encuentra asequibles.

El Tigre se burla de *los niños castrados*⁵⁵ por un dios-padre celestial, desdibuja la caricatura de ese dios para encarnar él

⁵³ Entiéndase por *cosa*, algo que puede ser objeto del pensamiento, o acción. (Wikipedia). Aunque para Kant, la cosa es *incognoscible en sí*.

⁵⁴ *Op. Cit.* p. 21.

⁵⁵ Evodio Escalante hace notar los versos: "Malos tenores, / tipludos como inmensos niños castrados" y más adelante "azules loros flotantes, / caricaturas supremas de lo humano", para así descartar, sacar de la *casa* a Olivier Messiaen y Kant, para concluir su perorata así: "Lección antropomórfica levemente teológica: sólo el hombre sabe cantar, por algo es la superior de las especies". Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada*, UNAM, México, 2003. p. 78.

mismo al padre, y relamiéndose las garras embadurnadas con la miel seca de ese cadáver se significa como un dios elemental contem-poráneo, que desea sustituir al dios instituido. Y queda expresado en este verso donde Baudelaire traza el círculo protector de la casa: *O mon cher Belzebuth, je t'adore:/ resguarda bien la casa*⁵⁶ y vuelve a condensar en el sol-tigre a ese dios pagano que cuida la entrada a su mundo, y lo contrata, no, más bien, le impone su destino: el de cuidar la O, la boca *rasgante* del tigre, y vuelve a Belcebú, demonio de demonios, así, con el trazo de un verso, parte de su séquito de palabras.

4. La autología y la tensión dialéctica del canon heterogéneo y la heterodoxia religiosa

La vigencia del poeticismo radica en lo ambicioso de la *lógica poética*, como una reconfiguración de la realidad a partir de la *autología*, donde *lo grande es lo pequeño* y el cosmos externo e interno están en constante cambio, de acuerdo con quien sabe utilizar la maquinaria de su mente, la materia de su ser y la sublevación de su calma (¿alma?).

El poeta como creador tiene un *ser para sí*, del cual se desprenderá un *ser para qué*. Tanto el sentido existencial del poeta como el de todos los humanos que serán alcanzados por la maquinaria poética de éste, queda en juego. Por una parte, el Tigre penetra y les arranca la esencia a estos, para luego mantenerles vagando en la suntuosidad de su reino. Contrario sería González Rojo, que accede a los seres y a la naturaleza en general para que entren y salgan de su espacio reflexivo.

Éste es el legado de la poesía que en un principio aparece como social, y que en Lizalde vuelca hacia lo universal; la eternidad del círculo, y en González Rojo hacia lo "pluriversal", los infinitos mundos en constante transformación. Ambos entienden que lo que parece tangible al ojo es un cúmulo de infinitos mundos agrupados de tal modo que parecen concretos a la mirada, y cada uno de esos mundos son penetrables o accesibles, dependiendo

⁵⁶ Eduardo Lizalde, *¡Tigre, tigre!*. Fondo de Cultural Económica, México, 1985. p. 21.

de la mirada del que se acerca a ellos. Y hay en esta visión poética, la visión científica de una filosofía cuántica.

Si lo palpamos en el marco general de un panorama, en una foto a distancia, en una fotografía social: se manifiesta la radicalidad entre “lo que se impone como verdadero”, en contraposición de “lo que se teoriza”. Lo que se instituye en contraposición de lo que evoluciona. El antagonismo entre el materialismo de Lizalde y el de González Rojo oscila entre la *prefiguración* designativa del primero, y la analítica figurativa del segundo. Es decir, cada uno responde a su modo las siguientes preguntas: ¿Cómo se habrá de intervenir el núcleo atómico? ¿Qué sentido habremos de darle?

La respuesta de cada uno de los poeticistas a las interrogantes anteriores determina la dirección en que se enfoca la fuerza lírica de sus poemas, de lo cual, podemos entrever los elementos que componen su orden simbólico y así dividir en algunos planteamientos generales la naturaleza conceptual de su confrontación. El orden de enumeración presenta primero la postura Lizalde/Montes de Oca, en contraste de la gonzalezrojeana:

1. *Lo que es / lo que pudiera ser.*
2. Permanencia / Continuidad.
3. Universalidad / “Pluriversalidad”.
4. Simbolismo / Autología.
5. Sociedad / Individuo.
6. Totalidad / Particularidad.
7. Integración / Deconstrucción.
8. *Lo que se impone / lo que se infiltra.*

Eduardo Lizalde hace suyo, con *amor* o con *odio*, lo que toca, él es todas esas *cosas* que ha logrado absorber, más allá de sí mismas, pues sabe es el universo en sí mismo. No sólo es negación afirmativa de Montes de Oca, complemento natural, sino composición de una nueva forma canónica de realidad. *Cada cosa es Babel* es la intención de convertir en fracaso la obra inconclusa que representa esa torre infinita que es la ciencia. Si la muerte de una propuesta es ahogarla en un *vaso de agua*, Lizalde lo hace al pie de la letra siguiendo el manual de *Muerte sin fin*. Es el monstruo voraz –el mito en constante renovación– que devora y acumula en sí la naturaleza bajo su propio nombre, es el canon heterogéneo, sí, el engranaje hegeliano de la trascendencia. Y asume, al igual que Montes de Oca, al lenguaje como el *milagro* de esta maquinaria, también denominada medida, cálculo, tiempo.

Con asepsia filosófica, Lizalde asume el *laberinto* de la existencia como invertebrado si no sujeta la barra de bronce; no asumible, como lo afirma en su *Autobiografía de un fracaso*, pues: “no había hilo de Ariadna para resolver este laberinto”⁵⁷. Para González Rojo quedaba claro ya el sentido infinito de la existencia, y concluye el único poemario poeticista publicado con estos versos: “me ves contemplar / la palma de la mano, / mis ojos se dan cuenta / que ha tenido / nacimiento la línea de la vida / que es el hilo / con que Ariadna nos lleva hacia la muerte”. Entre el individualismo posmodernista y el individuo humanista del modernismo, sólo resta lo sustancial: el individuo está inmerso en el caos de todas las cosas y los seres y lo único que puede dar sentido a su existencia es una lógica propia que lo vincule, lo *ligue* al mundo sin arrancarle su propia forma de percibir-ser-hacer la realidad. Una autológica, de la cual pueda generar su *sentido y significado*, un autologos que pueda sustentarlo para enfrentar la adversidad y el conflicto que susciten las diversas lógicas. Este ejercicio prático, como lo planteaba el mismo Michel Foucault, no requiere del consentimiento de sistemas amplios ni de superestructuras simbólicas, sino sólo el nùmen (la voluntad e inteligencia) del yo generado.

Por conclusión, tenemos que *Cada cosa es Babel*, donde el control de las cosas a través de la palabra produce el placer de la certeza y es al mismo tiempo inmutable detrás de los ojos; y *Ruinas de la infame Babilonia*⁵⁸, que reconstruye el mito del fracaso por descifrar humanamente un *más allá*, son opuestas a *Para deletrear el infinito*, que constituye la continuidad y vigencia de la Babel lingüística, que seguirá construyéndose infinitamente. González Rojo deja claro que el infinito o infinitos no poseen tal vez un solo tiempo; podrían ser cuenta innumerable de los mundos invisibles que componen el paisaje, viviendo simultáneamente no en el mismo espacio, pero sí contiguamente, y cito de *Dimen-*

⁵⁷ Eduardo Lizalde, *Autobiografía de un fracaso*. Op. Cit. p. 42.

⁵⁸ A la muerte de Montes de Oca, José Ángel Leyva, en una entrevista con Fabiola Palapas, afirma que: “de manera particular me gustó aquella etapa de Marco Antonio Montes de Oca de *Las ruinas de la infame Babilonia*, poema extraordinario, con gran cantidad de sugerencias, con un discurso muy poético que curiosamente coincide el título con el poema *Cada cosa es Babel*, de su compañero Eduardo Lizalde”.

*sión imaginaria*⁵⁹: "Tras el viaje me duele / ver que, en el principio / de una vida nueva. / cual quien se muere. / abandono. / como última huella. un camino. / Cuando, ya cerca de ti, / he dejado la ausencia, / contemplo mis sandalias / sorprendido / por la grandiosa huella / del paisaje". En pocas palabras el paisaje, visión panorámica de un espacio, sea cuerpo, universo, tierra, sólo es una representación compleja de lo que sucede en cada una de sus células.

No es casualidad, sino sólo natural que sea en el siglo xx cuando se logra fisionar el átomo y se genera otra forma de energía; de igual modo, se desarticula el hermetismo del ser interior humano y se reconoce una noción mínima de donde se puede transformar la figura sustancial de los humanos; se abre la *caja de Pandora*, o dicho de otro modo, la bóveda evolutiva darwiniana. La escritura, con el margen crítico de la lingüística, a diferencia de su original tarea, ya no existe para conservar, sino para manifestar, transformar, y en un sentido más cercano a lo *autológico*, particularizar los mundos que le rodean o le componen.

Existe entonces la conciencia de que el orden de las cosas es efímero y puede ser alterado. La *lógica interna*, que es específica en cada uno de los seres, rompe con la naturaleza global del *idealismo*, y da la posibilidad de concebir un *logos* íntimo. Dicho de otro modo, el poeta puede construir (las veces que pueda) su propia máquina creadora.

Tras estas premisas se puede concluir que la *autología* puede describirse como el cúmulo de posibilidades y decisiones que componen el funcionamiento ético de un ser. Por tanto, le es indiferente la ideología maniqueísta religiosa, pues le resulta innecesaria, ya que la forma *autológica* de vincularse con el mundo —el yo en sí— es (re)conociéndolo para transformarlo y no (re)eligiéndolo para repetirlo. ¿Cuál es la diferencia entre ideología religiosa y *autología*? La primera deriva en dos opciones: ser poseído y ser poseedor; tener o ser tenido. La segunda deriva en infinitas posibilidades in-conocidas. La primera retoma la historia tal como ha sido escrita. Para la segunda, dudar implica la constante experimentación del conocimiento. Su cauce histórico se escribe a partir de las dudas, y transita en el continuo principio,

⁵⁹ Enrique González Rojo, *Dimensión imaginaria (Ensayo poeticista)*. Cuadernos Americanos, México, 1953, p. 91. Primera edición. Con ilustraciones de Salvador Elizondo.

pues ahí es donde radica la pregunta que da esencialidad al ser y su contexto⁶⁰.

En dado caso, el objetivo del antiteísmo que se lee tras la *lógica poética* (como insinuara Demócrito) no es discutir la existencia o permanencia del concepto dios, sino de mostrar lo innecesario que resulta un mecanismo que no cumple ya con los requerimientos de una humanidad contemporánea, que poco a poco ha aprendido a desarrollar su voluntad y a comprender sus necesidades; por lo que requiere de más herramientas para aprovechar la información que día a día se genera. No es satisfactorio para el arte ni para una sociedad con mayor consciencia, tener menos libertad de elección, pues esta limitante no le permitirá elegirse un *sentido*, una conexión natural con el amplio panorama de la realidad compuesta por muchas otras realidades.

A manera de conclusión un fragmento del poema inédito, *Yo, este demiurgo del caos*⁶¹, de Enrique González Rojo Arthur:

Mi ilusión era encontrar,
al final de mi proceso destructivo.
la primera piedra de mi fantasía
o los umbrales de la nada.

Romperlo todo.

Todo, todo.

No dejar titere con cabeza
ni con titiritero.

 Mi sueño dorado:

dinamitar las entrañas
del sentido común, dar escopetazos
a la razón apoltronada en el trono del príncipe.
destruir a pisotones a brújulas embusteras
que transforman en promiscuos los puntos cardinales,
decapitar los ideales modosos, circunspectos,

⁶⁰ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Madrid, 1998. Tomo I. Concepto de la historia desarrollado por este autor, donde apunta que la historia debe escribirse a partir del presente, y no viceversa, de tal modo que pueda entenderse mejor la evolución de los sucesos y sus motivaciones a partir del análisis de las diferentes ciencias humanísticas.

⁶¹ Poema inédito de Enrique González Rojo, incluido en su poemario *Definiciones*. Puede consultarse en <http://enriquegonzalezrojo.com/pdf/YOESTEDEMURGODELCAOS.pdf>

nacidos de una triste ambición acomplejada
 por su propia estatura,
 preparar ratoneras para lugares comunes
 y arrojarlos al primer precipicio que nos salga al paso,
 tener las casas, los monumentos, las iglesias
 –donde el incienso pastorea sus nubes
 para meter al cielo en su recinto- ,
 como materia prima para erigir
 la belleza indescriptible de las ruinas.

Bibliografía General

- Agustín, San. (1970) *La ciudad de Dios*. México: Porrúa.
- Aristóteles. (1967) *Obras*. Madrid: Aguilar.
- Epícuro. (1985) *Carta a Menaceo y máximas capitales*. España: Alhambra.
- Escalante, Evodio (2003) *La vanguardia extraviada*, México: UNAM. Serie El Estudio.
- Foucault, Michel. (2002) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- , (2003) *Coraje y verdad*, en: Tomás Abraham (ed.), *El último Foucault*, Buenos Aires: Sudamericana.
- González Rojo, Enrique. (1989) *Apolo musageta*. México: UAM-A.
- , (1991) *Confidencias de un árbol. Antología poética (1981-1990)*. México: Conaculta. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 59.
- , *Definiciones*. www.enriquegonzalezrojo.com
- , *Dimensión imaginaria (Ensayo poeticista)*, Cuadernos Americanos, México, 1953.
- , (2008) *En marcha hacia la concreción*. México: UACM.
- , *Manifiesto autogestionario*. www.enriquegonzalezrojo.com
- , (2006) *Reflexiones sobre la poesía (ayer y hoy)*. México: Ediciones El Aduanero / Verso Destierro.
- Hauser, Arnold. (1998) *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Debate, t. 1.
- Hegel, G.W.F. (1984) *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heidegger, Martín. (1989) *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Kant, Immanuel. (1943) *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Sopena.

- Lizalde, Eduardo. (1981) *Autobiografía de un fracaso (el poetismo)*. México: INBA / Martín Casillas Editores.
- , (1966) *Cada cosa es Babel*. México: UNAM.
- , (2002) *Nueva memoria del tigre*. México: FCE.
- , (1985) *¡Tigre, tigre!* México: FCE.
- Montes de Oca, Marco Antonio. (1971) *Autobiografía*, en *Poesía reunida*. México: FCE.
- , (2000) *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*. México: FCE.
- , (2002) *Un trueno, un resplandor y luego nada*. México: UAP-UAM-Verdehalago.
- , (1967) *Vendimia del juglar*. México: Joaquín Mortiz.
- Wittgenstein, Ludwig. (1988) *Investigaciones filosóficas*. México/ Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- , (1989) *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la ética del valor*. Barcelona: Paidós (Pensamiento Contemporáneo, 1).

EL RASTRO SOLAR DE LOS INFRAS.
CRÓNICA DE UN ÁRBOL CAÍDO QUE
ANUNCIA EL PRINCIPIO DEL BOSQUE

Arturo Alvar*

Estoy trepando 1 sol
Mario Santiago Papasquiaro

El sol negro de la melancolía
Gerard de Nerval

Al infrarrealismo no se le puede hallar fácilmente. No es como husmear piezas arqueológicas de contrabandistas de pirámides. No se le podrá encontrar detrás de una vitrina, como tampoco en una tienda de *souvenirs* con los poemas ensangrentados de Mario Santiago, el estómago vacío o el hígado enfermo de Roberto Bolaño sumergidos en cloroformo. El manifiesto infrarrealista de 1976, escrito por Bolaño, dice entre paréntesis: "Busquen, no solamente en los museos hay mierda"; y después: "déjenlo todo", como sentenció alguna vez Tristán Tzara. Esto fue en mí una influencia decisiva, cuando en un impulso, quizás infrarrealista —nada tenía que perder, excepto el éxito—, quise crear hace un par de años una librería en homenaje al infrarrealismo. A Mario Santiago y a Roberto Bolaño, específicamente, quienes a mediados de la década de 1970 sentían correr por sus venas, viva aún, la vanguardia literaria latinoamericana, más cuando en aquel tiempo Octavio Paz en *Los hijos del limo* la mandaba por entero a la sepultura: "El periodo propiamente contemporáneo es el fin de la vanguardia". Sin embargo, diría Mario Santiago: "la vida es una madriza sorda" en el último poema que se le conoce, titulado con sus propias iniciales, antes de morir: *MSP*: "Hay que saber salir de las cuerdas & fajarse la madre en el centro del ring". De lo marginal hacia el ojo del huracán, épica que también concibió Roberto

* Editor de *Supienia*. UAM-Azcapotzalco.

Bolaño para la literatura: “salir a pelear a pesar de saber que vas a ser derrotado”.

El infrarrealismo, desde mis primeros acercamientos a él, me pareció un movimiento que tenía que ser develado, pero ¿a partir de dónde, de qué circunstancia? Tal vez desde mi propia circunstancia, desde la de cada uno, como sucede con toda verdadera poesía. Adopté entonces un paralelismo entre vida y literatura como el mecanismo adecuado de develamiento. Lo cierto es que cuando vi entre las manos mi primer poema publicado, tuve la sensación que ya existía un lazo insoslayable con el infrarrealismo. El poema apareció en la última página de la revista independiente *Versodestierro*, que acababa de nacer, donde también aparecía un breve ensayo de Marina Sivaj en el que supe de la existencia de una novela escrita por Bolaño, *Los detectives salvajes*, en la que se narran las aventuras y vicisitudes de los “real-visceralistas”; de unos tales Ulises Lima y Arturo Belano que perseguían los rastros de Cesárea Tinajero, —una escritora poco conocida de la Revolución Mexicana y misteriosamente desaparecida, inspirada en Concha Urquiza a decir de José Vicente Anaya—. El ensayo afirmaba que estos personajes en realidad encarnaban a Mario Santiago y Roberto Bolaño, este último autor de la novela en mención, siendo que el “real-visceralismo” es una versión literaria del movimiento infrarrealista. Al paso del tiempo, más allá del momento fundacional del infrarrealismo o del mito descrito en la novela, me lancé contra todo lo que esta ciudad me impedía saber acerca de los infras, tratando de encontrar el principio de ese bosque infrarreal, con sus soles rojizos, en perpetua agonía, donde al principio se alza un árbol ya caído, pero del que todavía se puede sacar leña para mantener el fuego en el que aún relumbran los huesos de Mario Santiago y Roberto Bolaño.

Con ayuda de un socio, me propuse levantar una librería en la ciudad de Guanajuato, en el espacio de un antro donde acudían principalmente jóvenes universitarios, intentando crear un bastión para la literatura emergente. En medio de un México convulsionado por la impunidad y la ignominia, retomé la creencia ancestral de que los perros son guías para atravesar el inframundo y por ese tiempo el escritor Eusebio Ruvalcaba me había dado un ejemplar de la revista *Perros del alba*, que se había presentado en la Feria de Minería de la UNAM y para entonces iba por su quinto número, la cual me permitió seguir con mis pesquisas “infras”. Conocí entonces a su editor, Alfredo Jalife, en un cafecito a un

costado de la casa natal de Diego Rivera. Me dijo que el nombre de la revista era un doble homenaje a los poemarios *Los hombres del alba* de Efraín Huerta y *Los perros románticos* de Roberto Bolaño. Comentamos acerca de que Mario Santiago precisamente tuvo a Efraín Huerta como padre literario. El hijo infrarrealista le llamaba con cariño, casi con ternura: Infrain. “Si soñara que le arrancan de un tajo las cuerdas vocales/ que I chancque travieso lo apoda *Infrain*”, así lo asienta el mismo Papasquiario, mientras que el gesto paternal del también alias “El Cocodrilo Poeta”, quedó fijo en un verso que forma parte de un poema-prólogo escrito por Efraín Huerta para *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*: “Mario en el camino de Santiago”.

Dicha antología se publicó en 1979. Roberto Bolaño se encargó de la selección, donde aparecen varios poetas cercanos al infrarrealismo –tanto que aún podrían quemarse en sus brasas–, como los mexicanos Julián Gómez y Orlando Guillén; el peruano Jorge Pimentel y el chileno Bruno Montané. Este último poeta es coetáneo de Roberto Bolaño, con el que a los veintiún años llevó a cabo la quema de unas obras de teatro, en un “rictus” con el que Bolaño después se entregaría por entero a la poesía –género paradigmático de los infrarrealistas–, como el mismo Montané declara en la revista *Turia* que en 2005 publicó un número dedicado a Roberto Bolaño. En esa misma publicación, también José Peguero, compañero de andanzas juveniles, declara que Bolaño decía: “Yo nunca voy a ser novelista, mira qué nalgas se necesitan para escribir tantas cuartillas. ¡Viva la poesía!” Con un sorbo de café, Alfredo Jalife piensa en el último número de *Perros del alba* sobre las generaciones literarias, me cuestiona que los poetas nacidos en los años ochenta podamos configurar una generación. ¿De dónde nos sentimos herederos, de los Contemporáneos o los estridentistas, incluso de los infrarrealistas? Pero, ¿acaso en una condensación de los pasados literarios no se pueden considerar a ambas corrientes como influencias decisivas? En este sentido, no se hablaría tanto de generaciones como de grupos aislados, un: “archipiélago de soledades” como se concibieron los Contemporáneos; sin embargo también es muy distinto hablar de una generación que de un movimiento, como en su caso se concibió la vanguardia latinoamericana del infrarrealismo, que incorporó aspectos contraculturales. Para el caso, Jalife y yo no llegamos a un acuerdo definitivo al respecto, aunque al final de

la conversación aceptó mi propuesta para que presentáramos *Perros del alba* en el espacio del bar, que transpiraba cada vez más a inframundo.

Para esto, unos amigos míos, artistas plásticos reunidos en torno al colectivo “Los de a pie”, convencidos del proyecto de fundar la librería Infra, habían empezado el trazo de un mural en las paredes del antro, tugurio del averno, subterfugio de paredes ígneas y escaleras bajando hacia los túneles de la ciudad de Guanajuato. En el mural fueron apareciendo los héroes y antihéroes de la comedia histórica mexicana –que en cierto sentido puede considerarse lo realmente Infra–. Aparecían Pancho Villa, con lentes de motociclista, sentado junto a Emiliano Zapata al estilo punk; una Catrina arropada con la fiesta delirante, el atroz colorido del luto mexicano; el fantasma de Porfirio Díaz, azuzado por Salinas de Gortari y junto a “El innombrable” los “presidentes” Calderón y Fox (quien trae puesta una playera de fútbol), mientras el Peje tiene el ceño fruncido y los señala –seguramente por los fraudes de 1988 y 2006–. En la base del mural se encuentra el Pípila, echando fumarolas blancas. En la parte lateral se halla José Alfredo Jiménez, que mira desde un balcón el paisaje de Guanajuato, melancólico, embriagado del mismo espíritu con que Mario Santiago había dicho que sólo había un José Alfredo y era Jiménez y que por eso se había cambiado su nombre de José Alfredo Zendejas por el de Mario Santiago Papasquiari. Con su apellido adoptivo sucede otra metamorfosis, pues Santiago Papasquiari, como es sabido, es el nombre del pueblo natal de José Revueltas.

De esta forma, desde el tema prehispánico hasta el México actual, “Los de a pie” pintaron un mural donde la historia cumple su condena, puntual y eterna como el infierno, de tal forma que cuando se presentó la revista *Perros del alba*, los fantasmas de Roberto Bolaño y Mario Santiago se hicieron presentes y festejaron a la manera Infra: “Todo lo que empieza como comedia, acaba como tragedia” (*Los detectives salvajes*) como también sucede con la vida y con las obras del arte. Con la presentación de la revista en el bar, avisté, a pesar de todo, el posible éxito de la librería; sin embargo, el socio mayoritario determinó quedarse con la inversión inicial de aquella empresa y en una tranza cantinera se esfumó por completo un sueño que apenas comenzaba. Parafraseando a Bolaño, en México se avista el cruento espectáculo de miles de jóvenes que frente al desempleo, la impunidad y las op-

ciones del crimen organizado han puesto su mejilla junto a la mejilla de la muerte.

Es curioso que, en ese sentido, Roberto Bolaño alguna vez declarara —en una entrevista que le hizo la revista *Barcarola*— que entre los triunfadores estaban los seres más miserables de la tierra. “Creo en el tiempo”, dijo al respecto del premio Herralde que recibió por *Los detectives salvajes* y recordaba la época en que trabajó en Roses y vivió en Blanes, al sur de España, con una alegría un tanto insana: “tenía mi pequeño negocio y vivía como un árabe de las Mil y una noches, o como un judío en el ghetto de Praga, sin frecuentar el círculo de Kafka, pero aprendiendo esos nombres tan pintorescos que designan las diversas piezas de bisutería”. Sin embargo, también Bolaño fue víctima de una estafa, con lo que perdió aquel negocio de baratijas y así fue como se dedicó por entero a escribir la novela. Fue así también que yo, decepcionado por la fallida fundación de la librería Infra, dejé todo nuevamente y me lancé de vuelta al Distrito Federal, mejor conocido como “El defectuoso”.

Caminaba, sin aparente rumbo fijo, por las calles del Centro Histórico, a lo Mario Santiago Papasquiaro, con la intuición olfativa de la poesía, yendo y viniendo, fijándome detenidamente en los semáforos, las librerías de Donceles, laberintos entreverados con callejones llenos de gente. Me reprochaba por la pérdida, pero también pensaba en la tenacidad con que Bolaño había forjado una obra entera —con todo y que no fue un “triunfador”— y que después, no sin calvario, siendo un verdadero cazador de premios literarios como ejercicio de supervivencia, por fin, en 1998, justo el mismo año en que murió atropellado Mario Santiago, logró obtener el premio tan anhelado por muchos otros “herederos” de García Márquez o Carlos Fuentes, por una obra a la que ahora en gran parte le debemos la inquietud de muchos lectores por saber quiénes fueron o son los infrarrealistas y el infrarrealismo.

Tanto en caminatas como en diversas lecturas, seguí al fantasma de Mario Santiago Papasquiaro —el Ulises Lima de la novela de Bolaño, en alusión a que el propio Mario decía que no era tanto mexicano como peruano, dada su cercanía con otro movimiento de vanguardia, llamado Hora Zero—, con su bastón y su ceguera inconforme, recordando de memoria algunos de sus versos. Muchos de los poemas de Mario Santiago habían nacido escritos en arrugados papeles, que el poeta llegaba a sacar de su bolsillo. “Moriré sorbiendo pulque de ajo”, escribe Mario Santiago como

una prefiguración de su muerte en *MSP*, con la única certeza de que en la literatura pasa como con el boxeo: para ser poeta hay que saber salir de las cuerdas, viviendo: “de a jodido”, como suele decirse en las pulquerías cuando alguien pide un pulque natural, porque es el más barato, colocándose entonces en el centro de la batalla. No sé si entonces fueron mis propios pasos o la gravedad ejercida por los soles negros del infrarrealismo, pero llegué hasta un callejón definitivo, el callejón de los libros de Minería y comencé a revisar algunos títulos. Trataba de encontrar *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* y fue ahí que me encontré de frente con el puesto librero de Francisco Zapata. En ese momento, Zapata andaba crudo pero ya bebía un sorbo de ron de caña, suelen decir los irreverentes, marca antihumano.

“El último de los infrarrealistas”, como solían referirse a Zapata, para los más jóvenes también el poeta “de los nombres asesinados” –en alusión a Francisco Villa y a Emiliano Zapata, muertos a tiros durante la convulsa Revolución mexicana–, negó rotundamente sus sobrenombres: el de haber sido asesinado dos veces –por si había dudas, llevaba puesta una playera estampada con el rostro de Juan Rulfo y la frase “diles que no me maten”–, así como el de haber pertenecido al movimiento infrarrealista. En todo caso, admitió haber entablado amistad con algunos infras interesantes.

La primera vez que supe de Pancho Zapata fue en el 2004, cuando asistí al Chopo, Tianguis Cultural que en aquella ocasión cumplía 24 años de existencia, motivo por el que el colectivo Mezcalero Brothers preparaba la edición de una antología de 24 poetas a la que me invitaron a participar con un poema. Zapata a su vez iba a publicar otro poema, el caso es que el suyo y el mío aparecieron publicados uno seguido del otro. También en aquel tiempo conocí la revista *Deriva*, que Zapata todavía publica con sus propios recursos.

En ese entonces adquirí un número en el que Pancho Zapata llevó a cabo una entrevista a Max Rojas, autor del poemario *El turno del aullante*, quien frente a la pregunta sobre su relación con los infras, se refirió a ellos como una “generación perdida”, incinerados –quizá demasiado pronto– en su propia refulgencia. En corto Pancho confiesa que Max, al leer la entrevista publicada, se arrepintió de algunas aseveraciones a ese respecto. Pero lo cierto es que infras como Mario Santiago, Roberto Bolaño y Cuauhtémoc Méndez, están muertos. Al final de sus días, víctima

de cirrosis hepática, Bolaño en otra entrevista declaró que quizá si no hubiese sido escritor habría vivido más tiempo.

Max Rojas recordaba las madrugadas en que los infras, como buenos jóvenes irreverentes, le llamaban por teléfono a su casa para que les recitara su poesía, siendo más precisos, para que les aullara el poema: "Caidal mi pinche extrañación vino de golpe / a balbucir sepa qué tantas pendejadas". A decir de Pancho Zapata, a Max Rojas los infras lo consideraban un poeta de culto. "Sigo vivo nada más por ti /poesía desgredada", parece que contesta al unísono Mario Santiago Papasquiaro en *Aullido de cisne*, el poemario que en 1996 editara Marco Lara Klahr bajo el sello de Al este del paraíso. Finalmente, lo que reconoce Max Rojas en los infras es una fuerte personalidad poética, en sus escrituras y sus vidas, perseverancia de la que se alejó el propio Max Rojas durante más de treinta años. Es posible que esto pueda explicar por qué guardó silencio por tanto tiempo antes de volver a escribir poesía y al igual que la poesía saliendo por la hendidura que ha dejado el extenso poemario de Max Rojas titulado *Cuerpos*, hace un par de años, la memoria del poeta es una cicatriz indeleble que dice mucho acerca de la orfandad que los infras dejaron como generación, a la que le sobrevivieron, además de Max, otros poetas que influyeron en ellos como Enrique González Rojo Arthur. Sin embargo, esta orfandad que dejan los infras está tanto hacia atrás como hacia delante, porque su voluntad de parricidio los hacía huérfanos de los escritores antes mencionados, pero su afán de vanguardia, en el sentido wagneriano de anticiparse al futuro, desde aquella certidumbre juvenil que Bolaño tenía al afirmar que moriría antes de los 35 años, hizo que los infras terminaran siendo la imagen de los niños perdidos en el país —el nuestro, México— del "nunca jamás". No supieron, por otro lado, ser los padres de la generación venidera y desde un principio ellos son los que abandonan a sus propios hijos, en el sentido patriarcal de la literatura. Esto mismo se dilucida ahora por parte de algunos escritores jóvenes, es decir, aquéllos que tienen hoy entre 20 y 30 años, en lo que ha señalado Roberto Brodsky al respecto de una imagen de Joseph Roth, pues ahora: "los nietos sientan al abuelo en las rodillas y les cuentan al viejo Borges y al viejo Parra" —diciendo con esto que también al abuelo Max Rojas y al abuelo Enrique González Rojo—, "historias de no creer".

Empero, había en el parricidio de Mario Santiago algo quizá más tierno que un voluntarioso empecinamiento a favor de un

lugar en las Letras de nuestra República. Efraín Huerta fue uno de los padres simbólicos de los infras y por ello sujeto de parricidio literario: “Parricidas, así nombraron por un tiempo a estos cabrones”, a decir de Francisco Zapata, porque también había un patriarca aún mayor a quien hacer frente, contemporáneo del mismo Efraín Huerta, que fue Octavio Paz. Al respecto, dice Juan Pascoe —editor del primer libro publicado por Roberto Bolaño— que hubo una supuesta fundación del infrarrealismo, en un edificio ya derruido del Centro Histórico y donde ahora se ubica el Templo Mayor, en el que: “el tema central fue el del ciudadano sacrificado: Octavio Paz”. Así también señala que hubo una última acción pública que se registra del infrarrealismo, relacionada con una trifulca durante la presentación de un libro de Paz, entonces candidato al Premio Nobel de literatura, en el Taller Martín Pescador. Los infras, en este sentido, aunque quizá deliberadamente imprudentes, también fueron constantes y quisieron dejar claro que se dedicaban a confrontar la ortodoxia literaria de la cultura oficial, desde el frente donde: “nuestra ética es la revolución, nuestra estética la vida”, quienes consideraban al autor de “Piedra de Sol” como cabeza principal y vaca sagrada de la poesía instituida. Por contraste, Efraín Huerta escribió sobre estos jóvenes infras, en el prólogo a *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*: “creando, recreando, creyendo y recreyendo/en todo lo que ellos, por guillotinar-me, me han devuelto”, por lo que los reconocía plenamente.

Enrique González Rojo, por su parte, recuerda que Octavio Paz, a pesar de tener una prolífica carrera literaria, no se había acercado a los escritores jóvenes y que de esto el patriarca estaba muy consciente. Así que, entrando a la década los ochenta, con Bolaño ya en España, mientras Efraín Huerta afirmó que aquellos jóvenes infras le habían devuelto la: “serena confianza en una dura nalga femenina”, Octavio Paz pensaba que el panorama literario era desolador: “Hace algunos años sentí un temor compartido por algunos de mis amigos. Nos pareció que la tradición literaria mexicana estaba en peligro mortal”. El quehacer literario como canon re-sacralizado, donde hay guardianes de la poesía y clérigos de la palabra. El fuego resguardado por el patriarca, quien afirmaba la tradición de la ruptura, necesitaba renovarse: “en un perpetuo recommienzo”, pero para entonces la influencia de Octavio Paz pesaba más en la institución que dejando rastro en la poesía de estos jóvenes.

Entonces. Octavio Paz se acerca al hijo de Efraín Huerta. David Huerta, autor de poemarios juveniles como *Cuaderno de noviembre* y *Versión*, promesa de las letras mexicanas de la que algunos críticos literarios llamaron “generación de los cincuenta”, pero de la ahora sólo es reconocible un selecto grupo. Algunos de ellos todavía publican en *Letras Libres*, revista “herencia” de *Vuelta* y *Plural* que dejó apadrinada Octavio Paz bajo la dirección de Enrique Krauze, —dadas las virtudes empresariales del historiador, como dice el propio Nobel mexicano en el editorial del primer número de *Letras Libres* dejado por él de forma póstuma—. Entonces, me parece que Octavio Paz elige a David Huerta como hijo pródigo, porque es un mito con el que siempre se sintió identificado, en el contexto del papel que desempeñó como intelectual y poeta fundacional. Es cuando el patriarca invita a David Huerta al “Encuentro de generaciones”, siendo que a la postre el joven poeta toma distancia en las ideas políticas de su padre biológico.

Lo que sucedió en un principio más en el ámbito privado, pues Efraín Huerta había vuelto a formar otra familia aparte de la de David, de la que saldría otra hija también poeta, Raquel Huerta Nava, había pasado a otra arena de contienda, siendo una ruptura visible en el terreno ideológico, pues Paz no coincidía con la visión socialista y comunista de su contemporáneo y el hijo David, en consecuencia, toma distancia del espartaquismo declarado de su padre, como un caso paradigmático de cómo los jóvenes poetas de entonces se enfrentaron a la disyuntiva de alinearse con Octavio Paz, en algunos casos pidiendo o publicando disculpas públicas por la militancia socialista o comunista, —como había sucedido antes con miembros del grupo poeticista, como Eduardo Lizalde—, mientras que otros optaron por la insurrección, como en el caso de los infrarrealistas.

Los infras que eran parricidas, no sin contradicciones, reconocían el carácter fundacional que intentaba instaurar Octavio Paz, para quien la tradición estaba en riesgo mortal de perderse. Durante la presentación del “Encuentro de generaciones” Octavio Paz, había afirmado que: “toda negación afirma algo”, en el sentido de la tradición de la ruptura, pero dejó de lado que una puesta en crisis de valores de esta índole, tanto estéticos como éticos, pudiera venir de aquellos jóvenes que llegaban a tratar de boicotear varias de las presentaciones de sus libros y cuya irreverencia

juzgó como producto de la ebriedad y la estupidez. Pero la confrontación que Mario Santiago tuvo hacia Octavio Paz fue precisamente por el fuego de la renovación. En este sentido: “las peores peleas son de poeta a poeta, porque te dejan sin alma”, dice en otro artículo José Peguero; sin embargo, en la novela *Los detectives salvaje*, Bolaño trazó, más que una negación o afirmación, el dibujo del círculo solar y su fuego perpetuo, el terreno de la pelea donde los poetas, más allá de confrontarse, a pesar de las diferencias, al final se reconocen.

¿Qué negaban entonces los infrarrealistas que afirmara una tradición? Me parece que una veta provechosa se puede hallar en el tema de la solaridad poética. En el marco de la vanguardia y la literatura patriarcal, lo que engarza las visiones de Octavio Paz y la de los infras, se cifra en el código solar, el sol como signo de poder, en el que el sol es fecundador de la tierra y también el guerrero destazador de todos los astros hermanos, así lo solar extiende sus dominios como símbolo dominante dentro del canon estético. Para Bolaño, en la ortodoxia del medio literario en México, esto se traduce en un verdadero campo de batalla: “con sus samuráis y señores de la guerra”, diría muchos años después –en su propia interpretación del imaginario latinoamericano–. Parecido a lo que revela Enrique González Rojo Arthur, al señalar que la historia de la tradición literaria se explica en México en la: “historia de sus mafias”, mientras que la actitud más infra consistió principalmente en una toma de postura heterodoxa, aunque en la misma búsqueda solar siempre trataron de encontrar una voz propia que rompiera con lo establecido: “somos los soles negros”, dijeron, aún a pesar de que desentonaran con la línea marcada, esa fue la consigna que siguieron los infras: la antimateria cósmica y oscura que se alimenta de la luz, de todos los colores; del amarillo del medio día y del tono crepuscular de otros soles.

Por otra parte, Carlos Nóphal había editado mi primer libro de poemas, bajo el sello de Anónimo Drama, a principios de 2004, precisamente en el tiempo en que David Huerta realizó una conferencia, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), sobre la poética de Efraín Huerta. A David le interesaba la voz del “daimon” que aparecía en poemas de su padre como “La muchacha ebria” (en *Los hombres del alba*). Desde niño supe que David era poeta, mi madre y mi tía hablaban seguido de él, pues lo invitaron a publicar en los carteles de poesía que apoyó la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) cuando ellas eran

estudiantes, pero fue hasta mi adolescencia que lo conocí, en el Centro Nacional de las Artes, cuando impartió una serie de pláticas sobre "Muerte sin fin" de José Gorostiza, a las que invitó a Arturo García Cantú quien acababa de publicar una crítica a este poema.

En otra ocasión, al salir de una librería afuera del Palacio de Bellas Artes, David Huerta me preguntó si seguía escribiendo poesía: "pues más te vale dejar de hacerlo, mano" y me regaló un ejemplar de "El manantial latente", una muestra de poesía actual, donde el escritor más joven, apoyado por una beca gubernamental, había nacido en 1984, es decir, un poeta de mi generación. Me pareció que todo avanzaba rápido y que si quería hacer caso omiso de aquella recomendación, era momento de publicar algo. Retribuyendo a su regalo, tiempo después, al final de la conferencia en la UACM, me acerqué de nuevo a David y le di mi libro, por supuesto que esperaba una opinión al respecto. Por ese tiempo, en la calle del Tianguis del Chopo, también le había dado el libro a Pancho Zapata, con la intención de que ambos pudieran presentarlo en la Galería Metropolitana de la UAM, aunque Pancho Zapata fue el único que aceptó la propuesta, pues a David le pareció un poemario lleno de excesos, unos días antes de la presentación, Zapata andaba desaparecido. "No te preocupes", me dijo un amigo suyo a la salida de una estación del metro. "Zapata es un hombre de palabra". Pero mientras más se acercaba la fecha, insistí en su búsqueda al ver que no daba señales de vida. En la Casa del poeta, Carlos Martínez Rentería, editor de la revista *Generación*, me dijo sarcástico que mejor lo buscara en las cantinas, pero nada. Fue hasta el día de la presentación, más bien un par de horas antes, que apareció Zapata, caminando junto a una mujer, por la avenida Insurgentes. En cuanto lo vi me bajé del camión que había tomado unas cuadras atrás. No se sorprendió al verme, me dijo que estaba esperando a Rebeca para tomarse un café. Ellos se encontraban platicando acerca de amigos cercanos que también eran poetas y aunque venía con prisa no interrumpí su conversación, que me llamó la atención cada vez más. A cierta altura, mencionaron a Roberto Bolaño. Les dije que acababa de leer *Los detectives salvajes* y ambos se sonrieron, cómplices de un silencio posterior. Al final Rebeca dijo no podía asistir a la presentación y cuando íbamos solos Zapata y yo, me confesó que ella era la viuda de Mario Santiago, el Ulises Lima de la novela, lo que me dejó perplejo,

pues algo nuevamente se palpaba entre la vida y la literatura que me acercaba más con el infrarrealismo.

Poco más de cinco años después, vuelvo a entablar una conversación con Pancho Zapata, más interesado en la desmitificación del movimiento infrarrealista que cuando leí la novela. Si bien Zapata no se considera un poeta infra, ya que nunca conoció a Roberto Bolaño y con Mario Santiago a veces sólo iban a emborracharse, sin hablar una sola palabra de poesía, es reconocido como un poeta cercano del movimiento, al punto que para conmemorar el ciclo de lecturas y conferencias en la Casa de Lago, donde por primera vez se reunieron los infrarrealistas, en 1975, fue invitado a leer algo de su trabajo. Era el más joven de entre los demás infras, cuando publicaron *Correspondencia infra*, la revista infrarrealista de periodicidad "menstrual". Le pregunté a Zapata, ¿qué posibilidades hay de contactar a más infras? Para él, los infrarrealistas que quedan pueden rechazar que se les entreviste, ya que a algunos no les gusta hablar del infrarrealismo, porque consideran que se ha vuelto una moda. Insistí en una búsqueda necesaria, casi existencial, por la razón de que se han levantado tantos supuestos en contra y a favor de los infrarrealistas.

Pancho me recomendó buscar un poema de Bolaño titulado "La moto negra", que escribió por una motocicleta que robaron él y Mario y en la que fueron embestidos por un camión de pasajeros. Por ese accidente, Mario Santiago comenzó con su mítica cojera. Recuerda que "Mafio", como solían decirle sus amigos cercanos, siempre iba tan ensimismado que nunca se fijaba al atravesar la calle. Por eso, Pedro Damián, otro poeta infra, al enterarse que Mario Santiago terminó sus días atropellado cerca del aeropuerto, dijo que esto había ocurrido por "muerte natural". Lo cierto es que el infrarrealismo no se puede explicar sin Mario Santiago y Roberto Bolaño juntos, así como no se pudo construir la trama de *Los detectives salvajes* sin los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano. Seguramente Mario Santiago estaba orgulloso del éxito literario de su amigo, pero Zapata afirma que Mafio, jamás llegó a conocer esa novela: "le valió madres enterarse de la fama de Bolaño, lo que sí hacía muy seguido, era llamarle por teléfono a Barcelona, se tardaba horas, aunque gastara un chingo de lana... definitivamente lo amaba, a veces Mafio, ya bien pedo, sacaba una carta ilegible de sus bolsillos, me la mostraba en la cara y decía: ¡me la escribió Bolaño!".

Zapata sigue conversando conmigo en su puesto librero, en ocasiones llegan a preguntar por algún título, que mi interlocutor logra vender con descuento, por ejemplo *La sombra del caudillo* y le fía otro libro a un colega, quien promete pagárselo al día siguiente. Le pido que piense en nombres y lugares: el Bar Orizaba, el Café La Habana, la Casa del Lago, la pulquería La hija de los apaches; en escritores infras como Pedro Damían, Víctor Monjarás, Guadalupe Ochoa y Mario Raúl Guzmán. “Algunos de estos lugares ya no existen, pues la ciudad que era entonces ya no existe; algunos de ellos tienen algo de infrarrealistas, como cada uno carga con su infierno personal”. Me comenta que Víctor Monjarás fue quien ilustró la portada del poemario de Bolaño *El último salvaje*, editado por Al este del paraíso, mientras que Mario Raúl Guzmán fue el compilador y prologuista de una antología póstuma de Mario Santiago, recientemente publicada por el Fondo de Cultura Económica bajo el título *Jeta de Santo*. “Quizá ellos te pueden ayudar a comprender mejor el movimiento infrarrealista y ya no estés dando tantos palos de ciego”. Me acordé entonces del capítulo de *Los detectives salvajes*, cuando el poeta García Madero conoce a los realvisceralistas tras una humareda de mariguana; de esta forma me despedí de Pancho Zapata y seguí caminando.

Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003), encontró su auge literario en España, después de partir desde México y, en cierta forma, dejando al infrarrealismo como parte de su juventud. Su narrativa se ha globalizado al punto de que se han llevado a cabo varios documentales en México, España y Los Países Bajos, que dan testimonio del autor de *Los detectives salvajes*, así como encuentros y coloquios de críticos literarios del ámbito académico. Esta globalización de su obra se traduce en el mismo Bolaño, que siendo chileno –latinoamericano por convicción– escribía desde Barcelona sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, para desembocar en su último libro *2666* como parte de una reconocida y tenaz trayectoria. Siendo ya un novelista exitoso de la editorial Anagrama, decide que no volverá a México, pues para entonces ya había pasado por penurias que no estaba dispuesto a repetir. Si Roberto Bolaño se hubiera quedado en México, nunca hubiera podido escribir *Los detectives salvajes*, proyectándose como escritor latinoamericano; pero también es cierto que sin la presencia de Mario Santiago jamás hubiera encontrado el *leit motiv* de su literatura, ya que Mario siempre encarnó el paradigma

del poeta infrarrealista, lo que no se resolvió en Bolaño sino a través de la narrativa.

Roberto Bolaño no quería regresar a México, pues también lo consideraba un país lleno de fantasmas, como él mismo dice: “entre ellos el fantasma de mi mejor amigo muerto”, refiriéndose a Mario Santiago, quien como dijimos en 1998 terminó sus días atropellado, acontecimiento que para Pancho Zapata seguirá siendo un misterio: “quizá lo que le pasó a Papasquiaro fue que tuvo un delirio de muerte”. Atravesó la última de las fronteras, que siempre reconoció, pues para Bolaño el poeta Mario Santiago sabía distinguir sus propios límites, desde las fronteras del amor hasta: “las fronteras doradas de la ética”. A Mafio le gustaba beber pulque natural en La hija de los apaches, pulquería donde escribió el famoso poema, “MSP”, mencionado al inicio del ensayo, el cual es un homenaje al *underground* mexicano, poesía solar encarnada en un poeta de noches callejeras. Por eso, Bolaño nunca quiso regresar, para qué. Tal vez por eso yo también, a la hora de tratar de obtener diferentes datos de sitios, contactos y anécdotas del movimiento infrarrealista, Bolaño se me difumina en la conversación, mientras que Mario Santiago aparece con su bastón de cojo atravesando los muros ciudadanos del Infierno.

En la actualidad entre uno y otro infrarrealista no existe un acuerdo generalizado respecto del movimiento, ni de su aparición como personajes en *Los detectives salvajes*. Incluso Zapata hizo mención de conflictos de carácter más personal. A las hermanas Larrosa, por ejemplo, que formaron parte del infrarrealismo, les molestó mucho lo que escribió Roberto Bolaño respecto a su padre en la novela, ya que argumentan que él era un arquitecto respetable, no un chiflado que les ayuda a los realvisceralistas a publicar una revista literaria, permitiendo además que sus hijas tengan relaciones en la casa familiar. Según Pancho Zapata, quedaron muy sentidas por esto último, como si esto fuese un agravio moral. Aunque las hermanas terminaran demasiado afectadas después del tremendo delirio infrarrealista, Zapata dice que lo que finalmente escribe Roberto Bolaño en su novela es: “una ficción que se empotra con la realidad”, la obra no es tanto una caricaturización de los infrarrealistas como la trama quijotesca donde los cuerdos terminan siguiendo las locuras de los genios, más en el tono de *On the Road* de Kerouac, con los personajes de las hermanas Bettencourt. Pero, lo interesante aquí es por qué después Bolaño se vuelve narrador y ya no se ocupa tanto de la poe-

sía. Si Roberto Bolaño cuando joven quería vivir como poeta, es decir, vivir poéticamente su vida, entonces ¿por qué al final se va de México y persigue el reconocimiento literario desde Europa?

Creo que Bolaño escribe narrativa porque al final de sus días quería alimentar a sus hijos, dejar sus novelas como patrimonio familiar, pues para el autor de "El último salvaje" su patria eran sus hijos y no podía considerarse exiliado en ninguna parte donde se hablara la lengua española, cuestión que a Mario Santiago no le importó en absoluto, aunque la publicación de *Los detectives salvajes* tuviera como consecuencia que el infrarrealismo se diera a conocer. Sin embargo, Zapata es escéptico con la novela, puesto que, indica, había muchas cosas que Roberto Bolaño no sabía de sus compañeros, aunque el movimiento lo ideó él mismo y fue seguido por Mario Santiago, pretendiendo en un principio aglutinar en una vanguardia a los escritores de toda Latinoamérica.

El infrarrealismo terminó siendo algo que Bolaño cumplió en parte en México como poeta y luego en Europa como novelista, mientras que Mario Santiago lo llevó hasta sus últimas consecuencias. Toda real literatura, como dice Enrique González Rojo Arthur, está inconforme con el estado de cosas, con lo irreparable del mundo: "no se puede hablar de una verdadera poesía si es conformista". El paradigma del poeta infrarrealista se cumplía en el autor de *Aullido de cisne* y parecía no tener cabida para nadie más. Aunque se conoce el carácter difícil de Mario Santiago, en el fondo peleaba su lugar en la literatura, acorralado en las cuerdas pero sin perder consecuencia o, para decirlo de otro modo, la única mafia del infrarrealismo era Mafio.

Esto explica, en parte, que poetas como Orlando Guillén no se sientan parte del infrarrealismo, huyendo de los liderazgos. Así como, en otro sentido, esto mismo tiene que ver con el resurgimiento del infrarrealismo. A partir de la publicación de *Los detectives salvajes*, José Vicente Anaya se asumió como poeta del infrarrealismo, una vez que Mario Santiago había muerto. Anaya luego toma la postura de que en realidad existieron muchos infrarrealismos, apoyándose en Heriberto Yépez, y de que el suyo es un "infrarrealismo crítico", mientras que Yépez enmarca a Mario Santiago dentro de un "infrarrealismo romántico", siendo que el romanticismo precisamente es un antecedente directo del movimiento de vanguardias. En el caso de Orlando Guillén, cuando reniega del movimiento esto no quiere decir que haya estado

lejos del mismo, ya que junto con Mario Santiago y Roberto Bolaño aparece en la publicación *Muchachos desnudos bajo el arco-iris de fuego*, editada bajo el sello de Extemporáneos, que finalmente obtengo con ayuda de Pancho Zapata. Para Efraín Huerta, en la escritura de estos jóvenes aparecía la poesía “desnudamente, muchachamente solar”. Los rastros de lo que fuera quizás la última vanguardia latinoamericana del siglo veinte.

En el pasillo de librerías, Zapata y otros poetas también cuentan la obsesión de Mafio por dejar grabados sus poemas a las tres de la mañana, o cualquier otra hora, en la contestadora telefónica de Octavio Paz. Aparte del anecdotario, permite entrever un *leit motiv* que la novela de Bolaño sugiere en parte con relación a estos dos poetas, extremos de la literatura mexicana. ¿Quién es el verdadero “poeta de Mixcoac”? O dicho de otro modo, ¿quién es el verdadero “poeta solar”? El sol como un símbolo dominante en la poesía, la solaridad es un código que requiere ser revelado. El Octavio Paz de “Piedra de Sol” y “Pasado en claro”, deja constancia de su infancia en Mixcoac, al paso que su poesía va mostrando la transfiguración de la luz. Por su parte, Mario Santiago (1953-1998) que por haber nacido en una clínica Mixcoac se consideraba oriundo de allá, entonces se cuestiona ¿por qué pelear el Nobel cuando se tiene el barrio? Un poco como le sucedió a Nicanor Parra con Gabriela Mistral y Neruda, premios Nobel chilenos, pero que nunca se ganaron el premio municipal, le sucedía al infrasol Mario Santiago, el del corazón incinerante, respecto de Octavio Paz.

Asimismo, si se va conformando una crónica, las anécdotas no son responsables de que aún no se haya profundizado hasta ahora sobre la calidad literaria del infrarrealismo, o que esté por descubrirse, como considera Juan Villoro, puesto que la literatura y el arte establecen nuevas relaciones con el mundo. En lo que el crítico mexicano acierta es que hay una obra en cada infra por descubrir, la lectura marginal que constituye un punto de partida para construir una identidad propia y con ello una poética donde el infrarrealismo también adquiere una dimensión estética. La marginalidad nos permite hallar en su poesía una búsqueda de “constante, consciente e intransigente ejercicio de heterodoxia”, como escribió el poeta griego y solar, Odiseas Elytis, ya viejo, respecto a sus textos de juventud. Es así que el canon literario se reconfigura con el infrarrealismo, al asumir los rasgos de una

ruptura respecto a la tradición poética dominante, tratando de implantar otra tradición.

Evidencia de esta heterodoxia es la obra poética que dejó Mario Santiago Papasquiaro, un palimpsesto lingüístico con metáforas brutalmente bellas, en las que se funden elementos vitales al poema: el habla del barrio con la cita "erudita"; el tono estridente y "rupestre" con las múltiples referencias a versos de otros poetas; pequeños homenajes, invocaciones y supervivencias de un lenguaje latinoamericano, violento y atroz, en constante vinculación con otros movimientos: la predilección por el delirio; la incorporación de signos lingüísticos como la &, donde la cuerda del ahorcado jugaba con Mario Santiago. En tanto que ruptura, el infrarrealismo implicaba violentar la realidad desde una poética que persiste en mantener una contraposición con la tradición imperante, así como una identidad que apuntó a distinguir la presencia de una poesía "mexicana" más allá de la ambigüedad en torno a la discusión sobre la existencia de las literaturas nacionales. Los jóvenes infrarrealistas, como dice Bolaño, estaban muy relacionados con el modelo norteamericano de los hippies, con el mayo del 68 en Europa, abiertos a cualquier manifestación cultural, que más que tolerancia: "era hermandad universal, algo totalmente utópico". En este sentido, se perfilaban con los rasgos de otra tradición, con cierta concepción de universalidad de la que los Contemporáneos así como el propio Paz tomaron siempre distancia.

Sin embargo, el punto convergente entre Octavio Paz y Mario Santiago, como representante del infrarrealismo, es la disputa por el Sol. Esto se retrata de varias maneras, tanto en el parricidio literario ya expuesto, como en el trama circular de *Los detectives salvajes*, cuando aparece Ulises Lima caminando por el Parque Hundido, se topa de frente con Octavio Paz, perdido en el laberinto de su soledad, dando vueltas en sentido contrario, en el mismo círculo que dibujan los poetas solares, como en la rueda de la fortuna del poema "Despiadado de mí", de Mario Santiago: "yendo y viniendo a través de un samsara de sombras". Según Bolaño, a esa altura de la novela sucede un reconocimiento entre ambos poetas, en una especie de epifanía humorística.

Por supuesto que en realidad Mario Santiago Papasquiaro y Octavio Paz se conocían, había dicho Pancho Zapata en el callejón de los libros; sin embargo, hay una mitificación de la realidad, una exageración verosímil en esto, puesto que en aquella ocasión, en el Parque Hundido, Mario en realidad tuvo la oportunidad para

aclararle a Octavio Paz, de una vez por todas, que era el legítimo poeta de Mixcoac, pueblo en el que Octavio Paz había crecido con su abuelo Ireneo, hasta que partió a los Estados Unidos para residir con su padre que en ese momento apoyaba a los zapatistas revolucionarios. El mito se perfilaba en ambos poetas nacidos bajo el sacrificio solar, el sol rojo de Mario Santiago frente a la transfiguración de la luz del sol amarillo y resplandeciente de Octavio Paz. En el imaginario de Bolaño, Ulises Lima marcaba la pauta de la discontinuidad con lo establecido y al mismo tiempo, rendía un homenaje a Mario Santiago, con los ojos de un amigo lejano que ve al poeta en un espacio de reconciliación con la otredad, “mediante la palabra”, para usar las palabras del propio Octavio Paz, a quien finalmente Bolaño tenía como un escritor de ensayos y de cuatro poemas que aún podía leer sin que le disgustasen.

Sin embargo, más allá del imaginario reconciliatorio de la novela, como apuntó Heriberto Yépez, en la tradición literaria mexicana existe una dualidad en discordia, desde la tradición de los estridentistas versus los Contemporáneos, esto es, entre la visión de vanguardia y la del “grupo sin grupo”. La poesía, en ese contexto, no deja de tener una marcada herencia europea, en parte ortodoxa, por el tratamiento de su codificación, lo que se traduce en un sistema de valores en el cual se impone la premisa del ninguneo entre escritores o el total desconocimiento, *de facto*, del contemporáneo, además de una terminología clerical donde el canon considera a la literatura como “palabra sagrada”. En su relación de poder en distintas dimensiones, muchas veces el poeta terminó peleando una guerra que no era la suya, aunque la suya en principio consistía en una guerra simbólica por el Sol, como en la concepción de Robert Graves donde el sacerdote, aliado con el poder militar, justificó el dominio de unos sobre otros a partir de la conquista, mientras que la voz poética quedó en lo proscrito.

En Occidente, si el poeta quiere volver a la tierra imperial que le acogió algún día, tiene que acudir nuevamente a los códigos solares, aunque los cantos de Ovidio nada hayan servido para que Augusto lo perdonase, donde el discurso clerical se impone frente a una poesía que profana al lenguaje mismo. Así también, en México no tenemos poetas proscritos, sino sacerdocios que protegen la poesía como palabra sagrada. Octavio Paz y su contraparte, Mario Santiago, trazan las heridas por donde podemos vislumbrar este horizonte. En el camino de Santiago, Mario hace penitencia al cielo, con un caracol en la mano, mientras que Oc-

tavio Paz, con su piedra de sol, que es el libro, hace penitencia en otra de las pirámides. Preparados ambos para arrojarse al fuego que los hará perdurar en la tradición mexicana, su verbo es imperante y solar. Uno desde lo marginal, el otro desde lo oficial, pero ambos dibujan el círculo de los poetas solares. Con sueños demasiado cargados, Mario Santiago se asumió como "le écrivain", postura que reafirmó aún cuando era ninguneado por la mafia literaria, liderada por Paz. "Los conozco a todos", decía Mafio, pero ninguno le daba trabajo o la oportunidad de publicar por su condición de infrarrealista. Vacilaciones convertidas en eternas caminatas para extraer, al final del día, la poesía que quedaba como sustrato de la realidad, a través de atajos que lo llevaban al poema, y viceversa, cuando los infras buscaban decapitar al sol a la caída del ocaso. Efraín Huerta admitió entonces que le fue arrebatada su cabeza solar y lo mismo tratarían de hacer los infras con Octavio Paz.

Efraín Huerta y Octavio Paz pertenecieron a una misma generación; cuando eran jóvenes participaron juntos en la revista *Taller*, luego se distanciaron por cuestiones ideológicas, hasta que Paz abrió una disputa poética cuando Efraín Huerta publicó sus "Poemínimos", donde Paz dijo que eso no era poesía sino chistes. En los años setenta, ambos reconocían una incertidumbre generacional respecto a la necesidad de continuar con la tradición a partir de la ruptura, que para Efraín Huerta se encarnó en los infrarrealistas, mientras que Octavio Paz terminó por favorecer a un séquito de jóvenes en las publicaciones, los apoyos y el reconocimiento institucional.

Como ya hice mención, a principios de los ochenta —lo reitero porque nací precisamente en 1982—, Octavio Paz organiza el "Encuentro de Generaciones", apoyado por el PEN Club, donde invita a leer junto a él a David Huerta, para marcar la pauta en los escritores jóvenes y que se agruparan en su corriente, si es que querían ser reconocidos y publicados. La disputa de Paz con Efraín se cifró en que el propio hijo del Cocodrilo podía responder a los intereses de Octavio Paz. El hijo pródigo que regresa y es acogido por un nuevo Padre, tal como Paz fue acogido en su momento por los Contemporáneos, quienes a su vez a lo largo de sus vidas dejaron registrado el constante regreso al aparato estatal, hacia las cúspides de una élite intelectual que intentó operar desde el gobierno.

Así confluyeron diversos motivos por el que dio comienzo la insurrección infra, que da constancia en el momento en que

acontece el boicot de la lectura del "Encuentro de Generaciones", que intentaba ser al mismo tiempo un rictus de iniciación establecido por Octavio Paz, quien trataba de transferirle el Sol a David, ante la posible pérdida de la tradición, siendo que aquella ocasión declaraba que "la amenaza (de la tradición literaria) no venía de la negación de unos cuantos jóvenes rebeldes, sino de la indiferencia y de la ignorancia". Una tríada de infras, presentes en aquella lectura, quizás se hayan tomado esto de manera demasiado personal, pero lo cierto es que quería llevar a cabo una contraposición ante esta toma de postura del patriarca. En todo caso, al negar al infrarrealismo como amenaza, Octavio Paz estaba afirmando su existencia. Sin embargo, el poeta solar jamás le dio importancia en lo que dictaminaba como importante dentro de la literatura, por lo que el movimiento tampoco entraba en sus intenciones de sucesión generacional, menos si reivindicaban una vanguardia, como dice Mario Raúl Guzmán, "patética" por "extemporánea".

Para Octavio Paz, David Huerta se había distinguido desde su primer libro: "como una voz inconfundible. Un verdadero poeta es un astro con su propia luz... este encuentro es para mí una suerte de confirmación en el sentido religioso y sacramental de la palabra". Para el patriarca, leer poemas al lado de un poeta joven lo confirmaba como parte de la tradición mexicana, donde: "la tradición poética no es una repetición sino un perpetuo comienzo". Pero entonces, ahí se encontraban Mario Santiago, Pedro Damián y el Booker, escuchando cómo Octavio Paz le dedicaba un poema a David, cuyo tema era precisamente la transfiguración de la luz. Fue ahí que Pedro Damián se levantó a proferir reclamos con sorna cuando Paz hablaba acerca de la luz, hasta que terminaron sacándolos de la librería donde se llevaba a cabo el "Encuentro de Generaciones", abucheados por el público, puesto que de este modo habían interrumpido el rictus solar que Octavio Paz quería implantar para el reconocimiento fundacional de una generación venidera. Así los infras entonces salieron a la calle, una veintena de mujeres y hombres, como Lisa Johnson, Jorge Hernández, Juan Esteban Harrington, Estela Ramírez, las hermanas Larrosa y los hermanos Méndez, entre otros, se dedicaron a escribir poesía lo mismo que patear las banquetas, como dijo en otra entrevista Bruno Montané.

Los jóvenes que ahora tienen la edad de los infrarrealistas de entonces, nacieron en ochenta y tienen entre veinte y treinta años, el mismo tiempo desde que Octavio Paz convocó al "Encuentro

de Generaciones". Pero ahora habría que preguntarnos si hemos asistido al nacimiento de otra generación, pues ¿qué es lo que pervive aún del infrarrealismo? Eran las dudas que asaltaron en su momento al editor de *Perros del alba* y son las mismas que me vuelvo a plantear, instalado en un viejo edificio del Centro Histórico de la Ciudad de México, donde me he dedicado a escribir esta crónica al resguardo de la lluvia.

En este mismo sentido fue que la poeta Estefani Granda La-madrid, a quien conocí por los premios de literatura en homenaje a Enrique González Rojo Arthur, en donde ella fue galardonada, me propuso que realizáramos un ciclo de lecturas de poetas nacidos en los ochenta. Llevamos a cabo tres sesiones en distintos cafés culturales y nos sorprendió ver que acudieron más de una veintena de poetas, quienes mostraron una pluralidad de propuestas y poéticas con calidad, expresión y una experiencia adquirida más allá de los años, pues la literatura brinda esa posibilidad, donde nuestra generación ha estado conformándose a partir de la disposición al mutuo reconocimiento, prestándose como absurda la actitud del ninguneo al prójimo o contemporáneo, quizás porque las condiciones que la realidad mexicana actual nos impone, persiste la sensación de que: "no estamos como para seguir negando la otredad", como sentenció Max Rojas al respecto de una cultura oficial que así le conviene que sigamos. En ello creo que se trasciende el conflicto histórico de las generaciones literarias.

En el marco de estos encuentros, conocí a escritores jóvenes interesados en el movimiento infrarrealista. Me contactó un amigo, Alberto Guerrero, desde Zacatecas, quien vino a las lecturas y le busqué alojamiento. Se encontraba haciendo su tesis sobre el infrarrealismo. Platicamos y me dijo que quería en algún momento visitar los lugares que pisaron los infras. Decidí llevarlo a pulquerías, a algunas calles, al callejón de los libros y a Donceles. En el laberinto de los libros interminables, encontramos a Maples Arce y también buscamos, sin éxito, alguna publicación de la editorial Al este del paraíso. Visitamos entonces a Pancho Zapata, quien nos prestó nuevamente *Muchachos desnudos bajo el arco-iris de fuego*, para que le sacáramos copias. Ya por la noche, nos sentamos a tomar un café, Granda, también nos acompañó y hablamos de lo que fue el encuentro literario, de la novela de Bolaño 2666, de si somos o no una generación literaria. "Los nacidos en los ochentas fuimos los de las crisis y todo avanza muy rápido", dijo Alberto Guerrero. "Literariamente dibujamos un círculo

similar al infrarrealismo, pero estamos en diferente órbita; no nos sentimos en la orfandad de las generaciones que nos antecedieron, ni estamos en una situación de conocernos por entero". Concluimos que más allá de que uno se declarase neoinfrarrealistas o pos-infrarrealistas, hay una influencia o aportación decisiva del infrarrealismo en otros términos mucho más fecundos. En todo caso, si con el infrarrealismo la tradición de la ruptura implicó la conformación de una generación a partir de un contrapunto necesario a la voz del propio Octavio Paz, nuestra generación habrá de alcanzar un horizonte más amplio, donde incorporemos lo más valioso del quehacer literario en México desde cada punto del país, descentralizando el movimiento más allá de dicotomías en eterna confrontación.

Por otra parte, la solaridad no es propiedad única de los heterodoxos, ya que sería tanto como decir que entre los Contemporáneos sólo había poetas solares, cuando en realidad sólo es Carlos Pellicer quien plantea esta entrega al tema y fondo de su poética, mientras que Villaurrutia y Gorostiza son poetas nocturnos. Lo mismo para los infras, no se puede determinar si el tema preponderante es lo solar, o si para ellos, lo solar fuese un canon a destruir. En todo caso, desde esta posición, se pueden recodificar algunos de los esquemas con que se ha pensado la literatura y su patriarcado, con la finalidad de superar y dar una salida inteligente a una confrontación que, a decir de Heriberto Yépez, viene desde los estridentistas y los Contemporáneos.

Juan Villoro ha comentado que Mario Santiago Papasquiaro al final de sus días había perdido el sentido de autocrítica, mentaba madres lo mismo si le disgustaba la forma en que halagaban o denostaban su poesía. Del manifiesto programático que proclamó el movimiento infrarrealista, parece que sólo quedó un proyecto trunco. Sin embargo, a Mario Santiago esto no le importó, pues a decir de Víctor Raura, a él nunca le interesó la perfección y en ello adquiriría una actitud y un sentido, con una postura que perfilaban una poética donde la actitud vanguardista aún no había dado todo de sí. Poco después de la adolescencia, bajo la influencia Beat, publicó la revista *Zarazo* y tradujo a Ginsberg, siendo la excepción infra que confirmaba la norma de lo marginal. Por otra parte, si la marginalidad surge de la alta cultura, Mafio es un joven que aunque haya nacido en el seno de una clase media, en 1975 vive en un barrio popular, poniendo en movimiento una poética que relaciona, entre otras cosas, las frases populares

con la influencia mítica y el caló callejero con el rigor de la poesía. En su trato cada vez más difícil, en los años noventa se enemistó con casi todo mundo, llegó a pelear con antiguos compañeros, como Orlando Guillén, en una querrela de bastonazos que aún se rememora entre algunos comerciantes del Centro Histórico.

Desde esa distancia con el mundo, Mario Santiago Papasquiaro sólo podía seguirle teniendo un gran aprecio a Roberto Bolaño y su intolerancia final quizá deviene del sistemático desdén que le tuvieron, pero también de una heterodoxia que se fue perdiendo en la ortodoxia de lo que combatía. El sol rojo de Mario diciendo que la poesía mexicana se divide en dos, “ellos y nosotros”: el infrarrealismo. Autoexclusión y autoproclamación de un canon diferente, inmerso en un medio literario tan corrompido como el nuestro. En ese abanico de facetas, me quedo con el Mafio del famoso poema *M.S.P.*, donde vierte su visión pugilística de la vida: tomar impulso desde las cuerdas —pues uno se encuentra asediado por los golpes—, “& fajarse la madre en el centro del ring”. Ahí habita, como una perra en celo, la neta del infrarrealismo. Aunque estés acorralado por los golpes, hay que aceptar la pelea. “Mejor largarse así”, sentencia Mario Santiago Papasquiaro. “No hay nada que no le deba todo a la vida”, complementa Bolaño en una entrevista frente a la pregunta de qué era lo que sus novelas le debían a la vida.

En esto se relaciona mi última actitud hacia el infrarrealismo. Sin dinero, arrinconado por los golpes bajos del desempleo, con el sueño de una librería que se me fue de las manos, comencé de nuevo con el viaje incesante que es la literatura, escribiendo en callejones y cantinas, aprendiendo de los que venden libros, propios y ajenos, de mano en mano, como un nómada de las corrientes de la vida y los atajos que nos evaden, por el momento, de la muerte, tratando de develar lo que será del futuro. Después de todo, como dice Roberto Bolaño, el infrarrealismo es ante todo: “un estado del alma”, donde los cuerpos quedan sujetos a su teratología: “el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque”.

Bibliografía consultada

- Álvarez, Eliseo. "Roberto Bolaño: Todo escritor que escribe español debería tener influencia cervantina" (entrevista). Bolaño, Roberto. (1975) *"Déjenlo todo, nuevamente": Manifiesto infrarrealista*. México.
- , (1979) *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (Antología). Poema-introducción de Efraín Huerta. México: Editorial Extemporáneos.
- , (2000) *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen.
- , (1995) *El último salvaje*. Editorial Al Este del paraíso.
- , (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- , (2000) *Tres*. Barcelona: El Acantilado.
- "Boicot de los infrarrealistas...". Nota periodística aparecida en el suplemento cultural del *Unomásuno*. Enero 1980.
- Brodsky, Roberto. "Roberto Bolaño, casus belli". Revista *Turia* No. 75, pp. 153-161.
- Domínguez Lasierra, Juan. "Biocronología de Roberto Bolaño Ávalos". Revista *Turia* No. 75, pp. 277-286.
- "El cuerpo descuartizado del infrarrealismo". Entrevista de Heriberto Yépez a José Vicente Anaya. Revista *El Coloquio de los Perros*. 2009.
- Entrevista de Francisco Zapata al poeta Max Rojas. Revista *Deriva*. México, 2004.
- García, Luis. "Entrevista. Roberto Bolaño". Revista *Barcarola*, págs 375-379. España, 2005.
- González Rojo Arthur, Enrique. *Prolegómeno para una sociología de las mafias literarias*. En www.enriquegonzalezrojo.com.
- Maristáin, Mónica. Entrevista, en la edición de *Play Boy* no. 9. Julio 2003.
- Méndez, Ramón. "Rebeldes con causa". Revista *El Coloquio de los Perros*. 2009.
- Montané, Bruno. "Días de México D.F.". Revista *Turia*. No. 75, pp. 231-233.
- Papasquiaro, Mario Santiago. *Aullido de cisne*. Editorial Al Este del paraíso, México.
- , (2008) *Antología poética*. España: FCE.
- , (1975) *Manifiesto infrarrealista*. México.
- , (1985) "Ya lejos de la carretera". Poema aparecido en *Casa del tiempo*. 49-50. México: UAM.

- Pascoe, Juan. "El nacimiento del infrarrealismo". *Reforma. Suplemento Cultural El Ángel*. No. 675. Mayo de 2007.
- Paz, Octavio. "Los hijos del limo". En *La casa de la presencia. Poesía e Historia. Obras Completas*. México. FCE, 1994.
- Revista *Turia*. No. 75, pp. 254-265. Octubre 2005.
- Peguero, José. "El maravilloso viaje de Roberto Bolaño". Revista *Turia*. No. 75, pp. 162-169.
- Sivaj, Marina. "Infrarrealismo: literatura o paralelismo". Revista *Verso destierro* No. 1, 2004.
- Villoro, Juan. "Pasado y futuro del infrarrealismo". Revista *El Coloquio de los Perros*. 2009.
- Yépez, Heriberto. "Historia de algunos infrarrealismos". Revista *El Coloquio de los Perros*. 2009.

PANORAMA DE LA NARRATIVA POLICIAL MEXICANA

Vicente Francisco Torres*

La literatura policiaca es aquella en la que el interés por el enigma, el delito y los seres que transgreden la ley es fundamental. Vale decir, parodiando a Jean Yves Tadié, que una novela policiaca no es solamente una novela en donde hay enigma y delito; es un relato cuyo fin primordial es aclarar un enigma y un delito, y no puede existir sin ellos. Si el ilícito está narrado por su protagonista, entonces también se le llama relato criminológico, y si al contar la historia de una transgresión se da demasiada importancia al contexto social en que surge, entonces se le conoce como relato negro...

Hagamos un poco de historia.

En abril de 1841, la revista *Graham's*, de Filadelfia, publicó la primera narración policiaca escrita en el mundo: "Los asesinatos de la calle Morgue", de Edgar Allan Poe. Sin embargo, no todos los estudiosos del género están de acuerdo en la preeminencia de Poe en el alumbramiento de la criatura. No falta quien se remita a la *Biblia* o a *Las mil y una noches*; incluso los franceses han pretendido darle la paternidad de esta narrativa a Voltaire, quien en "Zadig" presenta una serie de razonamientos sutiles que, se ha dicho, proceden de textos persas. Pero la sola presencia de un delito o una deducción no convierten a un cuento o a una novela en policiacos. Es tan absurdo como pensar que un niño personaje convierte a un relato en infantil.

El género policial no surge inmediatamente después de la creación del primer cuerpo oficial de policía (1829), atribuido al inglés Robert Peel, pero tampoco arranca con las primeras averiguaciones ingeniosas que pueden rastrearse en las literaturas más antiguas. Todos los episodios literarios que tienen algo de *detection* (descubrimiento, averiguación), desde *Edipo rey* y la célebre anécdota de Arquímedes, quien desenmascarara a un joyero

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

que había mezclado plata y oro en una corona que le encargó Hierón, rey de Siracusa, hasta los ingeniosos juicios de Sancho Panza en la insula Barataria, no son más que antecedentes de la narración policiaca. ¿Por qué? Porque mientras no se documente el origen oriental del relato policiaco, los argumentos más firmes en occidente dicen que el relato policial es resultado de elementos culturales y sociales que permitieron la escritura de “Los crímenes de la calle Morgue”. Entre ellos destacan dos: la inteligencia, que se expresa en las deducciones, y lo irracional, que se manifiesta en los hechos sangrientos. Así, la novela policial armoniza las exigencias intelectuales que heredó el siglo XVIII, el siglo de las luces, la edad de la razón, con un conjunto de elementos caros a los escritores románticos, como el interés por lo misterioso y por los seres que viven fuera de la ley.

El relato policial fue moldeando su ser con elementos tomados de la novela de aventuras, la folletinesca (que ponía toda su voluntad en interesar cada vez más a sus lectores) e incluso la del Oeste. Elementos decisivos para la conformación de esta nueva rama de la narrativa fueron el auge de las ciudades y la creación de los cuerpos de policía (la raíz etimológica *polis*, que alude a la ciudad, encuentra aquí todo su sentido), amén de la existencia de un público lector que habría de ser determinante.

Al momento de establecer los orígenes y los límites del género, hay que tener presentes las especificaciones que han hecho sociólogos como Lukács, quien observó interesantes correspondencias:

Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad y eran la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policíacas actuales privan la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en esta vida que transcurre aparentemente fuera de todo peligro, y que sólo por una feliz casualidad puede estar protegida”.

Sin embargo, esta cita, que ideológicamente podría poner en paz nuestra conciencia al sugerir que el género vino de menos a más, no es totalmente cierta, porque hubo un momento en que convivían las versiones clásicas con las negras; es decir, que mientras

autores como Agatha Mary Clarissa Christie comenzó a publicar en 1921, Dashiell Hammett lo hizo en 1923.

La narración negra, nacida en la revista norteamericana *Black Mask* alrededor de 1922, recibió tal denominación en Francia cuando, en 1945, Marcel Duhamel creó la *Série Noire*. En la presentación de uno de los primeros volúmenes –*El pequeño César*, de W.R. Burnett– se decían cosas como ésta: “El lector desprevenido debe desconfiar: es peligroso poner en manos de cualquiera los volúmenes de la *Série Noire*”. El aficionado a los enigmas a lo Sherlock Holmes a menudo no encontrará en ellos lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. La inmoralidad, además, es admitida generalmente en esta clase de obras con el fin de que sirva de contrapeso a la moral tradicional y la encontramos en igual medida que los buenos sentimientos y que la amoralidad misma. Su espíritu rara vez es conformista. Leeremos acerca de policías más corrompidos que los malhechores a quienes persiguen. El simpático detective no siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay misterio. Y otras, ni siquiera un detective. Pero ¿entonces qué? Sólo queda la acción la angustia, la violencia –bajo todas sus formas, en especial las más viles–, la tortura y la masacre.”

La novela negra ha sido una ficción en torno al crimen y no siempre sobre un crimen, porque en ocasiones esta narrativa atiene al acto delictivo más como una posibilidad o como una atmósfera que como un hecho consumado, tal como podemos ver en *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy, en donde no hay un solo asesinato pero sí un ambiente abrumador y hampesco.

La literatura policial se arraiga en Latinoamérica a finales de la década de los veinte, gracias a las traducciones de novelas inglesas y francesas que entregaba la hispano argentina Biblioteca Oro y, también, al puntual cultivo del género que se realizaba en Argentina, país europeísta por antonomasia. Coincidentemente, en la década del 40 surgió en México la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, que vivió de 1946 a 1953 y dio a conocer, entre otros cuentistas, a Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez, Pepe Martínez de la Vega y Antonio Helú.

Ante la imposibilidad de hacer un recuento total de la literatura policiaca mexicana, me limito a señalar algunas obras y autores fundamentales que, al mismo tiempo, dan muestra de las variantes que este tipo de narrativa ha tenido entre nosotros. Además, no debe pasarse por alto un hecho importante: autores que

consideraré aquí como policiacos, nunca pretendieron serlo y; sin embargo, las mejores obras del género han salido de sus manos.

Para establecer los orígenes del género en nuestro país abro un paréntesis para contar una aventura que me sucedió en una librería de viejo de la ciudad de México. Yo sabía, por la *Breve historia del cuento mexicano*, de don Luis Leal, que la primera obra del género parecía ser un libro titulado *Vida y milagros de Pancho Reyes*. Sin embargo, don Luis no daba mayor información sobre el volumen de marras. Pues bien, al pasar junto a un montón de cancioneros y revistas de cocina, un folleto en tintas rojas y azules llamó mi atención porque su portada parecía una carta de la lotería mexicana. Me tallé los ojos porque tanta coincidencia no podía ser posible. Allí estaba, encima de un montón de basura impresa, como un niño abandonado que le tiende los brazos al primer borracho que pasa –y conste que yo iba sobrio– un cuadernillo de 71 páginas titulado *Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*. No tenía fecha pero en la última página aparece un recuadro que dice: “Lea usted el tercer episodio de la Vida y Milagros de Pancho Reyes titulado *El secreto del calendario azteca* o *El misterioso tesoro del rey Moctezuma*. Vale 25 centavos oro americano. Pídalo a la Librería de Quiroga. 714 Dolorosa Street. San Antonio, Texas”.

El pequeño volumen que me regaló el genio protector de los investigadores literarios está constituido por un par de aventuras adscritas al relato de enigma y reproducen un esquema semejante al que creó Conan Doyle: Pancho Reyes, hombre hosco, observador y deductivo ostenta el mexicanísimo apodo de *Tejón*. Sus aventuras las narra Carlos Montero, confidente, compañero preparatoriano y ayudante, pero ante todo rico hacendado veracruzano que fuma puros Flores de Balsa.

Pancho Reyes, con su sombrero de ala ancha, es asiduo de los teatros de arrabal y de los bailes de rompe y rasga. Fuma Chorritos y Mascota –arqueología que revelo por si alguien puede fechar las aventuras– y, excéntricamente, cita de memoria a Huysmans y a Schopenhauer. Es también un hijo de Vidocq: “admirador de la bohemia trashumante, frecuentador empedernido de sitios sospechosos de donde había salido más de una vez ileso gracias a su agilidad y a su buena estrella.”

Las dos aventuras que reúne el volumen transcurren en la primera década del siglo xx porque encontramos frases como “Una mañana del mes de noviembre de 190...”. El primer episodio pro-

tagonizado por el detective flacucho, lacio e imberbe que utiliza corbatas de mariposa a lo Montmartre, “La suicida invisible”, tiene lugar en una ciudad de México idílica, cuando los números telefónicos tenían cuatro cifras y Tlalpan era un pueblo al que se llegaba en tren. “El tres de espadas”, la segunda aventura, comienza en Torín, en el estado de Sonora, en donde amanece muerto el coronel Federico Núñez, quien había ido a combatir a los indios yaquis en las sierras del Bacatete. Luego el caso se traslada a la ciudad de México y observaremos un dato curioso para este par de narraciones ágiles: el anónimo autor, en un gesto que indica que los términos de la literatura policiaca todavía no eran moneda corriente, entrecomilla la palabra detective. Paradojas de la historia literaria: cuando acababa de leer las aventuras de Pancho Reyes, encontré el número cuatro de la revista *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)*, correspondiente a 1957, en donde aparecía “El tres de espadas”, firmado por Santiago Méndez Armendáriz. Como si el genio de los baratillos me tuviera otra sorpresa, en la página inmediatamente anterior encontré un aviso que decía:

Editorial Novaro México S.A. se permite advertir a los autores que nos han enviado colaboración, así como a los que lo hagan para los siguientes volúmenes de *Aventura y Misterio (Originales en Español)*, que toda similitud con cuentos, novelas, relatos, etc., de otros escritores, recaerá sobre su exclusiva responsabilidad.

No es que supongamos que puede haber deliberada posibilidad de plagio, especialmente de obras publicadas en los países donde tanto se ha desarrollado la literatura policiaca, pero no es raro que, sin intentarlo, la impresión que deja la lectura haga incurrir a un autor en más de una coincidencia en tema o forma. En tales casos, ante la imposibilidad de un examen que no dejara lugar a dudas, no nos hacemos responsables ni legal ni moralmente. Aún más, publicaremos toda denuncia de plagio que se considere justificada.¹

Para cerrar este paréntesis sólo quiero decir que *Aventura y Misterio* tenía un tiraje de 20 000 ejemplares.

¹ *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)*, México, Editorial Novaro, número 4. p. 62.

En México contamos con dos obras maestras, *Ensayo de un crimen*, (Editorial América, 1944), de Rodolfo Usigli, y *El complot mongol*, (1969), de Rafael Bernal. La primera se desarrolla en un mundo aristocrático con visitas a los bajos fondos mientras la segunda transcurre en el antiguo barrio chino de la ciudad de México, habla del atentado que sufriría un presidente de la república y se yergue así como el primer acercamiento mexicano a la novela negra.

Pepe Martínez de la Vega (San Luis Potosí 1907 - México D.F., 1954), a imagen y semejanza de Sherlock Holmes, le dio vida a Péter Pérez, un sabueso caricaturesco que vive en una accesoria de Peralvillo, duerme en un petate y tiene un ladrillo por almohada. Su disfraz está constituido por una barba mugrosa que se cuelga con unos alambres, una pipa apestosa en la que nunca fuma porque se marea y una gorrita a cuadros. Sólo se cambia de calcetines cada quincena debido a su persistente brujería.

Como se ve, Péter Pérez resulta una imitación burlesca de Sherlock Holmes a la que Pepe Martínez de la Vega le imprime una cachazuda crítica social y un personalísimo toque mexicano (téngase presente que las golosinas favoritas del excéntrico detective son las *burritas* de maíz con piloncillo y las pepitas de calabaza). Así como Sherlock Holmes se encerraba para inyectarse morfina, fumar tabaco fuerte y tocar el violín, Péter Pérez, cuando tenía algún caso que resolver, se encerraba a comer pepitas de calabaza, jugar solitarios con baraja española y chiflar una canción llamada "Tú ya no soplas".

Péter Pérez resuelve los casos que no puede esclarecer el sargento Juan Vélez, quien resulta una caricatura del típico policía inepto y orgulloso. Así, el detective de Peralvillo se erige en un investigador que trabaja entre cirqueros, vendedoras descalzas —"de las de tacón de hueso y de las que suplicaban, cuando había baile en su casa, que no tiraran las colillas en el suelo"—, gendarmes chimuelos, bebedores de tequila, bailarinas de mambo y tango, aboneros y madres solteras; toda una galería de personajes que le soportan sus manías, como la de chupar caramelos que le hacen manchar con saliva las pruebas y a las víctimas mismas. A cambio de esto, el genial detective acepta como honorarios latas de manteca, gallinas, costales de azúcar o huevos de rancho. Dichos gestos, como se comprenderá, lo llevan a tal miseria que su disfraz, en lugar de provocar risa, consigue que le den algunas monedas de limosna que él se embolsa sin mayores preocupaciones.

La publicación de *Los albañiles*, en 1964, marca el inicio de una serie de libros que Vicente Leñero fue construyendo con los recursos típicos, que no exclusivos, de la narrativa policial. *Los albañiles* está construida en torno a un crimen pero es mucho más que una novela policial: la trama gira alrededor del asesinato del velador de una construcción, Jesús Martínez Avilés, pero lo interesante es que cada uno de los personajes puede ser el criminal porque todos tienen un motivo y aparecen colocados en una situación que los hace sospechosos.

En 1985, Vicente Leñero va a la nota roja de los diarios para escribir el más vendido de sus libros: *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. Tal como sucedió con *Los albañiles* y *El garabato*, Leñero no se conformará con la narración del doble parricidio, sino destacará el misticismo del nieto asesino, su cristianismo fanático y el autoparalelismo que Gilberto Flores Alavez establece entre su caso y el martirio de Jesucristo. No menos atención le merece al novelista la volubilidad del peor periodismo, el que no tiene convicciones ni apego a la verdad (digamos a *su* verdad), sino va por donde le conviene, por donde huele a dinero y poder.

Asesinato guarda otra semejanza con *Los albañiles*: plantea la dificultad para que resplandezca la verdad. Sin embargo, mientras en *Los albañiles* la imposibilidad es resultado de un planteamiento religioso, en *Asesinato* la verdad se enturbia con las leyes, el dinero, la corrupción y los más sutiles recursos provenientes de las ciencias (psicología, medicina forense, criminalística). Así, Leñero parece coincidir con una idea que exponía José Revueltas en *El apando*: el hombre se vale de sus más altas conquistas, como la geometría, para imponer la enajenación.

Si consideramos la narración de espionaje como una variante de la literatura policiaca tenemos que mencionar *La cabeza de la hidra* (1978), en donde Carlos Fuentes utiliza falsas identidades, persecuciones, tráfico de drogas, cambio de rostro mediante cirugía, cambio de nombre de embarcaciones en altamar, dispositivos creados por la alta tecnología (la piedra descifrada con rayo Láser), discos grabados con datos peligrosos, tortura con golpes y reflectores, bebidas que ocasionan desmayos, estantes que dan vuelta al oprimir un libro, y cejas, bigotes, patillas y barbas de utilería.

Pero no se crea que lo aquí he enumerado intenta descalificar la novela: no, y menos en el caso de un autor que no se dedica a hacer novelitas policiales y de espionaje. Lo que afirmo es que

Fuentes no trivializa porque no ha hecho ciclos de este tipo para vender (cosa que, por lo demás, no necesita). Me parece que en este libro el autor de *Aura* respondió a un reto que Alfonso Reyes enuncia en su ensayo "Sobre la novela policial" (1945): "Las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro: la tragedia griega y no se le desestima por ello."

Carlos Fuentes usa los lugares comunes citados, pero de aquí se lanza hacia una originalidad artística que hace a su texto singular: si tradicionalmente la novela de espionaje trataba los conflictos de los campos capitalistas y socialistas, aquí los actores son otros: los intereses de los judíos frente a los de los árabes. Y, en medio de ellos, el petróleo mexicano, imprescindible si el segundo grupo decidiera no vender su oro negro a Estados Unidos y a otros países europeos. Y de aquí mismo deriva otro punto importante: Fuentes vuelve a romper el esquema porque en lugar de proponer un maniqueísmo que nadie creía en 1978, tiempo de la narración, y menos ahora, hace un planteamiento trascendente que tiene que ver con el poder y con la justicia, y se ilustra con la actividad transfuga de sus agentes. No hay buenos ni malos; hay intereses de los poderosos que se llevan entre los pies a los débiles: "nadie tiene el monopolio de la violencia en este asunto, mucho menos el de la verdad o el de la moral; todos los sistemas, sea cual sea su ideología, generan su propia injusticia; acaso el mal es el precio de la existencia, pero no se puede impedir la existencia por temor al mal."²

La nota roja ha sido fuente de inspiración para no pocos autores de historias policiales. En México destaca el guanajuatense Jorge Ibargüengoitia, quien utilizó el episodio protagonizado por las Poquianchis para escribir su novela *Las muertas*. Esta novela habla de dos hermanas que se dedicaban a la trata de blancas; sin embargo, cuando fue prohibida la prostitución en el estado de Guanajuato, pasaron de la legalidad más o menos solapada, a la clandestinidad que derivó en tragedia inaudita.

Las muertas es una obra en cuya composición intervienen al menos doce personajes y un narrador omnisciente. Además incorpora al texto fragmentos de careos y declaraciones que caracterizan la personalidad de los declarantes. Aquí observamos algo

² Carlos Fuentes. *La cabeza de la hidra*. México, Editorial Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1981, p. 264.

que Max Aub ya había hecho al recopilar sus *Crímenes ejemplares* (1972): buscar el lado atrozmente humano de los delincuentes. Veamos cómo se expresaba el capitán Bedoya, un militar amante de Serafina Baladro:

estas mujeres que viven aquí ya no sirven, tienen la carne muy floja. Para que alguien las quiera tienes que echarlas en mole y servir las en tacos (...) Esta mujer ya no sirve. Lo que deberían hacer es llamar a Ticho para que la lleve en la noche cargando a los basureros y la deje allí, para que se la coman los perros.

La forma de la novela permite que vayamos contemplando verdaderos cuadros dantescos —como el episodio en que quisieron curar la parálisis de Blanca aplicándole planchas calientes sobre la sábana hasta que la piel se adhirió a las mantas; o la escena en que quemaron el cadáver de la misma mujer para que ya no bajaran los zopilotes al gallinero— y que el punto de vista humorístico que solía usar « sólo aparezca en contadas ocasiones, como aquella en que los funcionarios de San Pedro de las Corrientes celebraron el Grito de Independencia en un balcón del burdel, mezclando los vivos a los héroes de la patria con los lanzados a las patronas del Casino del Danzón.

Como último gesto tragicómico, « cierra su obra con la descripción del libro de contabilidad del Casino: en la primera parte aparecen las cuentas de las mujeres, en la segunda las de las personas respetables que frecuentaban el antro y, finalmente, las *entregas* que daban lo mismo al policía de la esquina que al Presidente Municipal de San Pedro de las Corrientes.

Pienso que en *Las muertas* « no sólo quiso dejar constancia de un hecho atroz, sino pretendió mostrar que tanto el crimen como la justicia irrumpen por oscuros designios de los que los hombres son víctimas. Serafina Baladro, por ejemplo, se hizo dueña de un centro nocturno luego de haber recibido un bar como pago de una deuda y luego involucró a su hermana Arcángela porque no encontró una persona que administrara, sin robar, el local del que se había hecho dueña.

En uno de sus últimos artículos, « señalaba un hecho importante que de algún modo nos ayuda a comprender el interés puesto en el hecho que inspiró *Las muertas*:

Leo notas rojas con frecuencia sin ser sanguinario ni sentirme morbo. Creo que de todas las noticias que se publican son las que presentan más directamente un panorama moral de nuestro tiempo y ciertos aspectos del ser humano que para el hombre común y corriente son en general desconocidos; además siento que me tocan de cerca: tengo más probabilidades de morir por obra de un fanático que de ganar la carrera de los cien metros planos o ser electo diputado.

Y lo curioso del caso es que Ibargüengoitia acertó en su premonición, pues la noticia de su muerte apareció en la plana roja de una revista, ocupando un mínimo recuadro junto a las fotos aparatosas del avión destruido, mientras grandes tomas mostraban en traje de baño a la actriz Fanny Cano, quien murió en el mismo accidente en el aeropuerto de Barajas, España.

Si *Ensayo de un crimen* y *El complot mongol* en su momento constituyeron verdaderos hitos, la obra de Paco Ignacio Taibo II, en su conjunto, constituye un acontecimiento fundamental para el género. Este escritor surgió con un ímpetu arrollador y un espíritu contestatario que animó libros como *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Sombra de la sombra* (1986), y *La vida misma* (1987). Taibo II alcanzó la gloria de que en él se repitiera la historia en que Conan Doyle tuvo que resucitar a su detective porque los lectores se lo exigieron. Sin embargo, comenzó a publicar libros como *Sintiendo que el campo de batalla* que decepcionaron a muchos seguidores por el exceso de concesiones en la construcción y por el descuido creciente de la prosa, hechos que han impedido que algunos lectores no hayamos proseguido la revisión de libros prometedores como *La lejanía del tesoro* y *Cuatro manos*.

En la literatura policiaca mexicana de hoy una línea importante la constituyen las historias protagonizadas por narcotraficantes. Uno de los primeros autores que abordaron la narcohistoria es Gonzalo Martré, quien la planteó en, al menos, cinco novelas. No es extraño que la novela policiaca más notable publicada en los últimos años sea *Mi nombre es Casablanca*, del sinaloense Juan José Rodríguez, misma que habla, con varios guiños a la novela *El padrino*, del narcotráfico en su versión más moderna y sangrienta.

La literatura policial mexicana ha encontrado también sus temas en los barrios, tal como muestra *El misterio del tanque*, una obra burlesca que encaja en la vena popular y cachazuda de Pepe Martínez de la Vega, Rafael Bernal y Antonio Helú. En ella,

el autor creó su alter ego, el detective Eddy Tennis Boy, un joven de 24 años de edad que es hijo de un soldado y estudió la carrera de detective por correspondencia y, para emprender su primer caso, manda a hacer sus tarjetas de presentación con estos datos:

EDDY TENIS BOY
DETECTIVE PRIVADO
Calle de la transa No. 69.
Colonia: Glorioso Lodazal
Nezayorck. Tel: 0 00 00 00

Estos datos tienen que ver con la historia contada pues el detective resuelve el caso del robo de un tanque de gas en Ciudad Neza y sus fantasías eróticas coinciden con el número de su casa.

Para llegar a la solución del enigma, el detective nos cuenta sus andanzas con un lenguaje sabroso, coloquial y alburero y nos lleva en un rápido recorrido por Nezahualpolvo para ver a los provincianos recién llegados, a los sonideros, a los tianguistas, al judicial cornudo y a la güera pirujilla y petacona.

Eddy es un digno descendiente de Péter Pérez, el detective de Peralvillo que convivía con tamaleras, bailarinas de mambo y policías chimuelos pues el robo del tanque no sólo es ridículo, sino la solución también, pues para aclarar el hurto Eddy tiene que ir en busca de su mamá para que le eche las cartas.

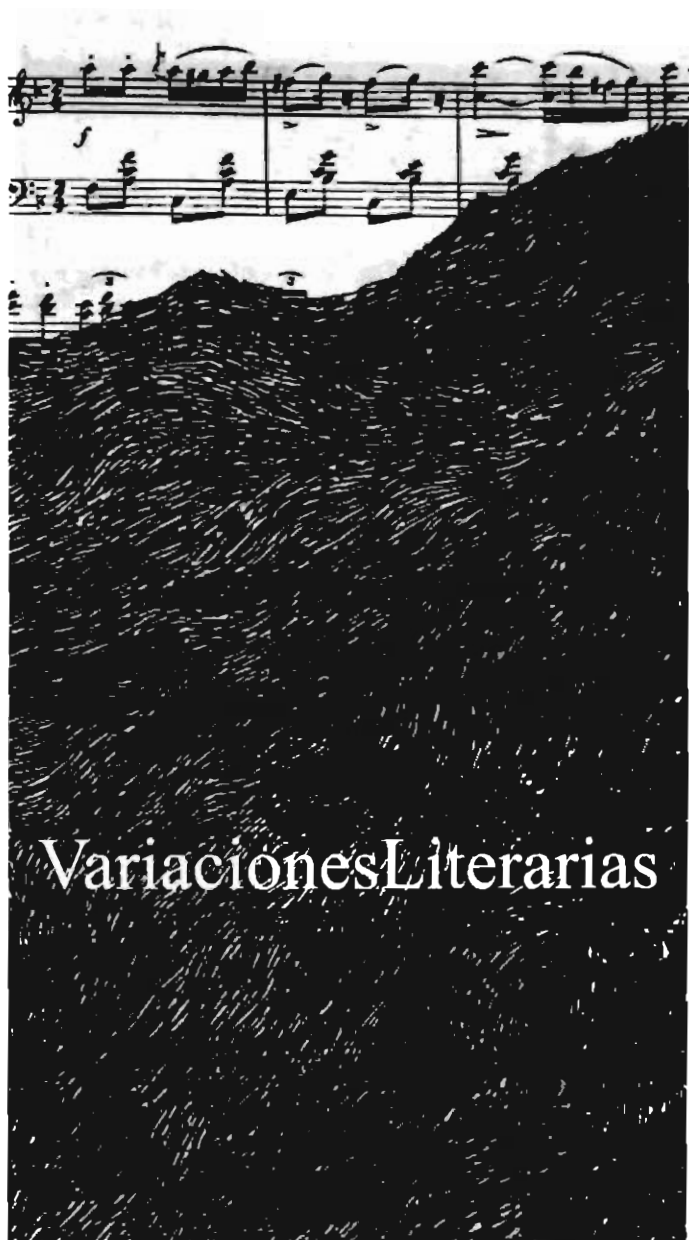
En *El miedo a los animales* (1995), Enrique Serna plantea la investigación de un delito, la construcción de una atmósfera ham-pesca, con asesinos y policías como personajes, deducciones, falsas coartadas, sangre, balazos, sexo, persecuciones y coincidencias folletinescas. Estos elementos, que reiteran la proverbial corrupción policiaca, exhiben el mundillo de los escritores mexicanos. Serna, desde su segunda novela, *Uno soñaba que era rey* (1989), usó paralelismos entre dos clases sociales antagónicas (la pudiente y la proletaria), pero En *El miedo a los animales* fue más lejos al plantear similitudes entre los policías corruptos y los escritores reconocidos, que en ocasiones son también funcionarios culturales. La novela se abre con un judicial que sueña los lugares comunes de un escritor progresista, con todas las aspiraciones cretinas que casi nunca manifiesta el hombre de letras: entre ellas están el recibir homenajes a sabiendas de que la fama y los premios no garantizan nada; aparecer entrevistado aunque sea con lugares comunes; dar autógrafos a los jóvenes humildes y estudiosos;

sentirse honesto y contestatario... Este sueño rosa es bruscamente interrumpido por la presencia del comandante Maytorena, un jefe policiaco excelentemente caracterizado: cocainómano, asiduo de los burdeles, amante de travestis, cruel y brutal, corrupto y abanderado de la sagrada institución de la familia.

Dije que la novela se desarrolla como una novela negra, pero al final Enrique Serna hace varios esguinces que lo alejan del típico escritor policiaco: primero, como en las novelas de Leonardo Sciascia, se plantea un crimen no resuelto, pero Serna abandona tal posibilidad porque en México el crimen perfecto se ha vuelto costumbre. Si los desenlaces de la literatura policiaca cuentan con las más insólitas variantes que van desde las soluciones en chunga hasta la posibilidad de que la mamá del detective sea la culpable. Serna hace que el asesino entre a la cárcel y ahí le resuelva el caso al escritor policía. Al final, la novela se vuelve una licuadora en la que el bien y el mal se mezclan, se separan y se vuelven intercambiables, o francamente inciertos.

Ahora me planteo una pregunta: por qué la gente lee novelas policiacas. Pues bien, dicen los psicólogos que los lectores las buscan como un refuerzo de su situación en la vida porque, al concluir un libro o un cuento, salen con la certeza de que no son las víctimas, pero tampoco los victimarios, porque no creo que, salvo excepciones, los criminales anden la mar de contentos porque decapitaron a un prójimo. Lo único que puedo ofrecer al respecto es una respuesta personal. He sido un lector asiduo de novelas policíacas pero me disgusta leer la nota roja si es demasiado morbosa. Cuando me siento en el sillón del bolero y me da su periódico, no puedo oíjearlo sin sentir que me escurre tinta roja por los brazos. Pero desde hace unos años tengo una debilidad: cada que puedo, y puedo muy a menudo, veo un programa televisivo llamado *Los nuevos detectives*. Un día que estaba en plan de amargarme la vida me pregunté por qué me gustaba ver ese programa en el que hay tanta sangre como en cualquier plana roja de los diarios, y tuve que confesarme, lejos de cualquier pretensión intelectual, que los veía porque ahí siempre detenían a los asesinos, a los defraudadores y a los ladrones. Es decir, me gustaban porque ofrecían la imagen de un mundo ordenado, contrario al que vivo todos los días, en donde los crímenes no se aclaran, los delincuentes mandan desde las prisiones y donde las leyes las retuercen los poderosos, los procuradores de justicia, los diputados, los senadores, los corruptos y los presidentes constitucionales.

Me despido con una consideración que fui forjando a lo largo de convivir con este tipo de narrativa: A menudo se dice que la literatura policiaca es el género ideal para mostrar el caos y la corrupción en que se debaten nuestras sociedades. Disiento de esta afirmación, porque uno puede ser adicto a este tipo de narrativa sumamente ágil que cuenta entre sus mayores aportaciones con un conjunto de diálogos centelleantes e ingeniosos, pero eso no debe hacernos olvidar que hay novelas no policiacas que nos muestran con intensidad y contundencia los males en que se debate nuestro país. Dejo en el aire dos botones de muestra: *Ahora que me acuerdo*, de Agustín Ramos, y *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor.



Gonzalo Martre^{*}

Yo sé quién es el autor de la novela del siglo, esa de pastas rojas que escapó de la mano al pendejo de D'Orphila, por indeciso. ¿Por qué no la imprimió y, ya lista, buscó al autor? Aunque debo decirlo, la novela del siglo, la ópera magna no fue tarea de un genio solitario y tampoco deliberada tarea de un colectivo; es la *opus excelsu*m**, la quinta esencia del talento de varios autores marginados, de esos que jamás cita el fatuo de Huebodrio Escalfado en su reseñita de *Proceso*, ni Francisco Lentejas en su venal columna diaria de *Excelsior* y, mucho menos, el erobilioso Mamerto Batis en su crónica semanal de *Sábado*, y apenas Miguel Troncoso Coteja muy esporádicamente en *El Día*. Ninguno de esos autores parias de la literatura ha tenido la deshonra de leerse reseñados en *Diálogos*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista de la UNAM* o *Vuelta*, cuyos directores –cabezas de camarilla literaria– sólo se ocupan de sus paniaguados.

Esa extraordinaria creación –obra cumbre de las letras mexicanas– se debió al Balleno, el mismísimo Balleno, profesional de los agasajos editoriales, venerador del Baco literario o pictórico, nómada de las galerías, esfinge de las tertulias literarias y miembro de número en los presupuestos cocteleros de la cultura.

El Balleno no fallaba a los cocteles anuales de D'Orphila desde que se hacían en la casona de Gabriel Mancera, siempre con abundancia de figurones y relumbretas de la literatura nacional y de la errante: buen surtido de whiskies y vodkas de importación, de charolas rebosantes de bocadillos exquisitos. ¿Cómo iba a perder esa oportunidad de beber fino, de comer auténticas gambas con gabardina, salamis húngaros, salchichas de Westphalia, pulpos del Mar Rojo, merluzas de la Antártida e hígados de pollo envueltos en tocino español y chorreando queso gruyere derretido? ¿En qué otro coctel intelectual ofrecían bebidas y manjares iguales?

^{*} Escritor.

Porque cocteles de otra índole y de más riqueza culinaria los había diariamente en cantidades insospechadas y en salones fastuosos de los grandes hoteles de lujo de la inmensa y corrupta capital. Cocteles de políticos, de vendedores, de compradores, de gerentes y subgerentes, de secretarías ejecutivas y de secretarías zorras, de rotarios, de leones, de sembradores de la amistad y de sembradores de odios, de ciegos, de cojos, de cogidos y cogidas, de veinte putas y un maricón y de veinte maricones y una puta, en fin, que la gama de los cocteles era infinita, pero todos, todos inaccesibles porque requerían invitación (muchos con identificación) y ropa elegante. No quiero decir traje, el convencional y anticuado traje de tres piezas, camisa blanca y corbata a la moda. No, el traje podía pasar a segundo término, pero no así la calidad de la ropa. ¿De chamarra? De chamarra pues, pero de chamarra de antilope, cuya calidad “Reforma Agraria” es fácilmente perceptible en el área de recepción. Pues ni conjunto, ni siquiera una chamarrita furris, el Balleno iba a los cocteles de playera, la cual, ni muy limpia ni muy nueva, apestaba a Lagunilla desde varios metros, en consonancia el pantalón —sólo tenía dos—, y los zapatos —con mucha frecuencia tenis—, y los calcetines de colores distintos con más agujeros que tela.

Aquí es donde debo dar pormenor del motivo o motivos de su penuria. Cuando ocurrió la aparición de aquella ópera magna, el Balleno cumplía treinta y tres años de edad. Si a los tres años dedicados a la escuela se suman sus seis primeros años de vida y se disminuyen el total de su edad, se deduce que el Balleno tenía 24 años de no trabajar, una cifra muy encomiable, un historial cuya reputación no cualquiera puede alcanzar.

Durante los seis primeros años de su paupérrima existencia, el Balleno no pudo ir al jardín de niños por falta de ropa. En casa no había dinero para comprarle calzones al niño, quien así en verano como en invierno la pasaba desnudo día y noche en el patio de la antigua vecindad de la calle de Art. 123. Haber nacido y haberse criado en esa calle conmemorativa de la Ley Federal del Trabajo —la estafa constitucional por antonomasia—, fue el trauma que lo llevó a concebir un odio acérrimo hacia cualquier empleo.

Al cumplir 7 años, su mamá lo llevó a la escuela —vestido, se entiende—; un golpe de suerte para la familia permitió tamaño dispendio. Su padre murió atropellado por el automóvil de un prominente hombre de negocios y la compañía de seguros pagó. El consejo de la familia decidió que el pequeño Mario acudiera a la

escuela. Pero el pequeño Mario era medio cegato y antes lo llevaron a una beneficencia oftalmológica; de ahí salió con lentes. La familia exageró la nota y lo envió de pantalón corto el primer día de clase. Fue inscrito en el primer año "F"; al verlo entrar en el salón con aquella facha —lentes y pantalón corto—, el más cabrón del grupo apodado Bony, en compañía del segundo más cabrón del grupo apodado Donald, dictaminaron que el "nuevo" no era varón:

—Tú eres puto —afirmó Bony y le quitó sorpresivamente los lentes arrojándolos al suelo.

—Es puto —certificó el Donald y bailó un corto jarabe tapatío sobre los lentes reduciéndolos a añicos.

El pequeño Mario soltó el llanto. Las lágrimas corroboraron el dictamen sumario:

—¿Lo ven? —declaró el Bony hacia los compañeritos—, sólo los putos lloran.

Llorando pasó toda la mañana y moqueando llegó a casa, donde sollozando explicó lo sucedido. Ya no volvió a la escuela ese año.

Al año siguiente, fue equipado del mismo modo. Lo inscribieron en la misma escuela donde lo enviaron al mismo grupo: el primero "F"; y ahí encontró de nuevo al Bony y al Donald, quienes al verlo exclamaron:

—¡Ya llegó el puto!

Le aplicaron el mismo tratamiento antiputos; el Bony le arrancó los lentes y el Donald bailó sobre ellos, esta vez, una rumba.

Su mamá adujo que aun estaba chico para soportar esas majaderías y que debería de permanecer en casa otro año.

Ya de pantalón largo fue inscrito otra vez en la escuela. Al verlo entrar al salón del primero "F", el Bony y el Donald, contumaces repetidores del primer grado, anunciaron a los demás niños:

—¡Ya llegó el puto!

La pesadilla por tercera vez se repitió, la llegada a casa una tragedia, pero esta vez estaba ahí la abuela, quien, informada del caso, increpó al pequeño Mario:

—¿Con que mi nieto es puto, no? ¡Vaya a la escuela, métase en su salón y si le dicen y hacen lo mismo, rómpase la madre con ellos!

El pequeño Mario tenía ya nueve años corriditos y su compleción, pese a la prolongada dieta de café negro con tortillas, era robusta. Además, casi ni necesitaba ya los lentes, pues su desviación óptica ya había sido corregida por la naturaleza.

Muy sorprendidos quedaron el Bony y el Donald al verlo entrar por cuarta vez y en esta ocasión, con un día —no con un año—, de diferencia. Mario Santana se plantó frente al Bony, el más grandullón del par de ojetes y preguntó, retador:

—¿Quién es puto?

—Je je ...miren, ya llegó el pu...

El Bony se tragó el “to” y un diente que, lamentablemente para él, ya no era de leche. El golpe lo rebotó contra el Donald y mientras el Bony escupía un poco de sangre y se palpaba la lengua, Mario Santana desafió al secuaz:

—¿Te quieres sonar, buey?

Sí, el Bony quería sonarse y ambos se trenzaron en una corta pero intensa pelea que no cesó hasta que el abusivo pidió paz.

Así ganó su inscripción en esa escuela Mario Santana, más tarde conocido por el mote de El Balleno. Tres años cursó el primer grado y durante ese lapso fue expulsado 47 veces, *récord* inscrito con letras de oro en el salón de la fama del plantel, muy superior a la de sus ya grandes amigos: Bony y el Donald.

Al cumplir 13 años, fue dado de baja por sobrepasar la edad límite. Entonces conoció a Manuel Blanco, el muchacho culto de la cuadra, aquel que no cambiaba sus lecturas por los tragos que ya entonces comenzaban a ingerir los adolescentes de “Artículo”.

Entre ambos nació una indestructible amistad, marcada por el sistole y diástole de sus respectivas aficiones: el Balleno hacia el alcohol, Manuel hacia la cultura. Como es de rigor, triunfó al fin la causa más noble, la del Balleno, pero Manuel no capituló del todo, se refugió en la cultura alcoholizada; entonces el Balleno también supo equilibrar aquella linda amistad dejándose seducir por el alcohol culturizado, estableciéndose entre ambos una perfecta simbiosis. Manuel describía entre trago y trago sus grandes proyectos literarios, la chingona novela que ya había comenzado, algo que haría retorcerse de envidia al cretino de Fuentes y, como Manuel no profesaba esa distinguida aversión al trabajo, ganaba sus billetes formando la página cultural de un diario de segundo orden. Manuel era chaparro, Mario era alto y fornido; las cultas farras de Manuel eran veladas por la potencia muscular de El Balleno; así deambulaban de cantina en cantina, pero muy especialmente iban al Salón Palacio, lugar de periodistas, letrados y periodiqueros donde Manuel era miembro de número de la Liga de Escritores y Artistas Borrachos del Salón Palacio, donde nadie osaba levantarles la voz ni cobrarles adeudos pendientes.

Las botanas en el Salón Palacio eran infames y la atención de Abel, El Chino y Juanito dejaban mucho que desear: por eso la LEAB emigró al Golfo de México, cantina más culta por su vecindad a la librería de Polo Duarte, el bibliófilo mejor informado de la ciudad. Si se le encargaba un ejemplar de la edición 00 de *El Quijote*, Polo Duarte lo conseguía, aunque tuviese que imprimirlo en la vieja máquina de Juan Pablos.

De tertulias y cantinas, Mario siempre salía repleto de bocadillos y alcohol. Cuando le preguntaban a Manuel por su entrañable amigo, respondía invariablemente: El va-lleño y feliz, de ahí surgió tan acertado apodo.

Una tarde, antes de que llegaran los demás cuates, coincidimos el Balleno y yo solos en el "Golfo". Por supuesto, el Balleno desocupado de tiempo completo, jamás traía un peso; le ahorré el esfuerzo de pedirme que pagara una cerveza y ordené dos a Genaro —fue poco antes de que clausuraran el "Golfo" y la LEAB cambiara su sede al "Casino Americano". Entonces para llenar el hueco, al Balleno se le ocurrió contarme aquel episodio de su niñez que tanto lo enternece: cómo los dos pillastres le hicieron perder dos años de su primaria y luego toda entera. Advertí en él una rica vena literaria y me atreví a descubrírsele:

—¿Por qué no escribes eso?

—Es que apenas sé leer y escribir —confesó.

—No importa —alegué—, sabes que a esta mesa sábado a sábado llegan escritores de todo jaez: en ciernes, consumados, frustrados, triunfadores, costumbristas, realistas, modernistas, infrealistas, surrealistas y hasta de avanzada. Quizá todos te podríamos ayudar.

—Pero es que no tengo tiempo— arguyó, evasivo.

—¡Claro que lo tienes! Mira, por ejemplo a Gerardo de la Torre; escribió su famosa *Línea dura* en la "Palacio", llegaba apenas abrían a las diez de la mañana y se echaba un capítulo. Cuando los demás entrábamos, ya estaba como si nada, sorbiendo su ron con agua natural. Pero oyéndonos y captando nuestras expresiones, manías, tonterías o aciertos.

—Sí, pero insisto, no tengo tiempo.

—No es eso. Lo que pasa es que tú tienes miedo a perder tu envidiable *record* de desocupado de tiempo completo.

—La mera neta, sí. Ya llevo más de veinte años cuidándome, y no por una pinche novelita, que ni sé escribir, voy a perderlo.

—No mires el quehacer literario como un trabajo deshonroso. El quehacer literario no es rentable, no enajena tu fuerza de trabajo y, a veces ni siquiera un ochavo recibes por él. Trabajar en una novela no es trabajo, propiamente dicho. No tienes patrón, no tienes horario ni sueldo. Y, si alguna vez la novela te produce dinero puedes donar las regalías a la Cruz Roja de perros y así dejar tu honor a salvo.

Mario se me quedó viendo de hito en hito y cuando yo esperaba su enésima negativa, dijo:

—Oye, después de todo no eres tan pendejo como creía. Creo que tienes razón. Escribir una novela no sería afrentoso. Pero, ¿sobre de qué?

—Sobre de la mesa de esta cantina, maestro.

—No, no; quiero decir, ¿qué tema?

—Ya te lo dije, tus experiencias infantiles y las de desocupado de tiempo completo.

El Balleno aceptó la sugerencia y ahí mismo pensamos en su primer capítulo: “de cómo en seis no pasé del primer año”.

El Balleno apenas podía escribir su nombre, de modo que dictó el borrador a Dora Herrera, asidua disfrazada de hombre a la peña literaria del “Golfo” y más tarde a la misma peña instalada en el “Casino Americano”, pomposo nombre de una cantina de cuarta ubicada exactamente en el perímetro de un estratégico cuadrilátero cuyos vértices son “La Prensa”, “El Nacional”, “Excelsior” y “El Universal”. A lo largo de cinco años, Dora tomó al dictado la novela de las “pastas rojas”; cuando concluía un capítulo lo entregaba al Balleno, quien consultaba a cualquiera de los integrantes de aquel cenáculo alcohol-literario para su revisión.

Su decano y poeta Alfredo Cardona Peña, insufló un aliento grandioso en ciertos capítulos de especial lirismo, salpicándolos de frases como “acuden tus admiradores y consejeros vestidos de brillantes alamedas nocturnas...”

Cuando el ronpoeta Rodolfo Mier Tonché estaba en vena, cosa que ocurría en ocasiones aisladas pero memorables, ponía frases como ésta: “Ha quebrado la tarde sus hogueras sobre el tranquilo sudor de los geranos...”

Ariceaga, el más chamaco de todos, insistió tanto con que se incluyera al Bustrófedon como personaje de fantasía que finalmente el consejo de redacción accedió permitiéndole meter ése y otros bichos raros.

Xorge, experto en noctambulerías licenciosas, pintó de rojo grandes páginas donde se podía leer, por ejemplo : "Antes de que el último lunes prostibulario, llegaran hasta mi casa las golfas para llorar a la noche... (incendio al lobo de sus nostalgias). Qué mujeres, qué presencias..."

Y así, todos y cada uno ponían algo de su exclusiva cosecha para ayudarle al compañero Balleno, y así la novela fue adquiriendo tintes y matices difíciles de descifrar, exquisiteces idiomáticas a la manera del pulcro y aburrido escritor Fernando del Paso, impecable prosa como la del más aburrido aún Salvador Elizondo, acopio de citas y filosofía personal como la del aperturoso escritor "El Dandy Guerrillero"; capítulos fantasmales había que con gusto hubiese firmado Juan Rulfo; pero no se crea que la novela era un ladrillo infumable, no; el malogrado Jesús Benítez alcanzó a ponerle la mano encima y aligeró todo aquel farragoso estilo "eximio"; pero no bastó, también Manuel Blanco, Xorge, Wong, De la Torre, Colín, López Moreno, Efraín, Parménides, El Zombic, Orlando Guillén, Cáceres Careño, Otto Raúl, Camelo y yo pulimos, adornamos, metimos, quitamos, limpiamos, fregamos, castigamos y apaleamos severamente el texto hasta dejarlo intachable.

Pero nadie conocía la novela completa, todos habían trabajado un fragmento o algún capítulo, la novela en sus partes dispersas, era difícil de reunir porque siempre alguien olvidaba entregar a tiempo su tarea, hasta que Dora se propuso rescatar su integridad y en unos meses la completó, la pasó en limpio y la mandó engargolar con unas preciosas tapas rojas; la entregó al Balleno, quien en un gesto compulsivo aprovechó un aniversario de Siglo XXI para colocarla subrepticamente sobre el escritorio del director general.

Nunca nos volvimos a acordar de la novela de pastas rojas, de hecho la supusimos un proyecto fracasado o un juego de inteligencias y talentos roto por la abulia; jamás le preguntamos al Balleno cuándo iba a publicarse; cada uno entretenido en su propia obra, luchando por el espacio vital literario que no se abría con la plenitud debida, fuimos olvidando aquel trabajo colectivo impremeditado.

Pero yo vi cuando el Balleno depositó el libro de las pastas rojas en aquel escritorio y, un año más tarde, cuando D'Orphila se puso hasta la madre de whiskey lo recuperó porque al año ya se había arrepentido de haberlo dictado a Dora. Si se publicara, pese a mis lógicos razonamientos en contra, el libro representaría un trabajo, su envidiable historial quedaría trunco, manchado,

ya no podría celebrar su jubileo de plata como desocupado voluntario de tiempo completo y ¡horror! Todo parecía indicar que el libro le había gustado al exigente editor, pues constantemente preguntaba a Del Paso, Arreola, Fuentes, G.Terrés, Elizondo y demás imbéciles que jamás escribían algo como eso, ¿es de usted el libro de las tapas rojas, sin título?; ya quedaban pocos sin interrogar, el Balleno lo sabía, ineluctablemente le llegaría el turno, tal vez sería el último en ser cuestionado y entonces el debería de confesarse autor, identificarse, llenar un contrato, corregir pruebas finas... ¡Maldición!, eso significaba trabajo y eso: ¡Jamás! Entonces, en un momento en que el editor ya veía doble del cabrón pedo que había cogido, el Balleno envió al flacucho Ariceaga y éste escamoteó el libro tan limpia y brillantemente que pareció un acto de magia... o sobrenatural.

Así, el pendejo de D'Orphila y la literatura universal perdieron para siempre la obra más grandiosa escrita en español desde *El Quijote*.

Luis Carrión*

*A Sihualcôatl,
Con amor*

A caso sea esta la experiencia de ser un definitivos, latinizado el término para satisfacción de los batiblanco blancos: caminar por los helados jardines del hospital entre dos enfermeros (o representantes o carceleros, como se quiera) que lo sostienen delicada pero firmemente por ambos brazos, enfundado en un raído pijama azul y una bata desteñida, abrigo suficiente para dar tiempo a llegar hasta la sala número siete, escondida en uno de los rincones del enorme patio por donde caminan también, de vez en cuando, eminencias médicas, enfermeros, mozos, practicantes con expedientes bajo el brazo; expedientes como el que acompaña a Mistre, con datos, cifras, análisis, observaciones acotadas al margen; patrones de cura infalibles e indicaciones que irán a parar en nuevas manos, diferentes a las que lo han tratado hasta ahora: pisas costras de hielo, flores que en esta época no existen, senderos que no conducen a parte alguna y ni siquiera se bifurcan, y te haces la misma pregunta que ronda tu mente aún encendida por la discusión con el médico de guardia, pelirrojo de ojos saltados que en lengua ajena decidió con un plumazo lo que se avecina, lo que ya es un hecho ensombrecido por el cielo gris oculto y un sol que no calienta más a los seres internados en Soloviov. Mistre camina; tú caminas y vas más lejos en los pensamientos que en las distancias reales que recorren tus zancadas embarradas de pausa, de andar tenue ensombrecido por el tiempo y ayeres borrosos con la perspectiva de lo inesperado en sí: una construcción añeja, gris, descascarada; gruesos barrotes en las ventanas que salpican los

* Escritor (1942-1997).

dos pisos y una plancha de acero que cumple la función de puerta petrificada, llena de óxido ferroso, que uno de los enfermeros pateaba con estruendo para que alguien en su interior escuche. Nada: silencio de espera y pensamientos entrecruzados que te conducen al instante en que acudiste al médico porque te sentías mal: vómitos, náusea, recelo de los demás —¿quiénes?—, angustia por el mundo malparido que te produce insomnio, agudos pensamientos de otras tristezas más tristes que ésta misma, de chirriar metálico al tiempo que la puerta se abre y entran en el recinto pestilente de un cubo de escaleras rodeado de alambradas. Detrás, el estruendo de la puerta al cerrarse y el volver a su postura catatónica el vejete barbón que se sienta ante una mesa a dormir con los brazos cruzados.

El segundo piso (o el primero, quién sabe). Los escalones crujen con tu peso y el de los dos impecables enfermeros que te obligan a ir un poco delante de ellos. Una nueva plancha de acero donde está marcado a fuego de soplete el número 7; más patadas a la nueva puerta, más espera que te trae a la mente el interrogatorio del médico pelirrojo: ¿fumas? ¿te masturbas con frecuencia? ¿haces el amor con frecuencia? ¿eres agresivo, melancólico, huraño? ¿piensas en la muerte? Y es precisamente la muerte la que ronda cuando se abre la puerta de la sala siete, te empujan suavemente hacia su interior y un nuevo enfermero de bata gris y mugrosa te recibe junto con tu expediente; los otros dos, blancos, pulcros, sonríen y se van. La puerta se cierra: estás en el interior de lo que se da en llamar la sala de los definitivos. El olor inmundado se esparce por todas partes, las duelas de madera vieja y amarillenta chillan con cada paso que das: por aquí, al despacho de enfermería, pasa, no tengas miedo, mientras alrededor deambulan cuerpos como sombras o sombras de cuerpos que se agazapan o simplemente están ahí, rígidos, estáticos y ausentes; los más se arrastran semidesnudos, harapientos, llagados, piojosos, y se hacinan unos con otros formando montañas de cuerpos sobre cuerpos tratando de darse mutuo color magro.

El desconcierto invade a un Mistre sacudido por la inconciencia de su propia conciencia: paredes descascaradas, barrotes, rejas y alambrados en todas las ventanas, orines y restos de mierda aquí y allá y el despacho de enfermería hasta donde lo conduce el

carcelero Yurka, cuartucho con un mueble apolillado donde va a parar el expediente de Mistre después de haber sido vaciadas y quemadas las hojas de su interior en un cesto metálico que hace las veces de efímero calentador (siempre hay una señal, queda una señal, un testimonio que la historia narra, que la historia aprehende con manos férreas, únicas, y que puede ser testimonio de otros testimonios que tal vez no se conocen, peores o mejores para la misma historia implacable que rechaza cualquier soborno, cualquier dejo de mentira, porque la historia viaja con el tiempo y se confunde con el tiempo vivo, real, de un presente que se escapa pero que puede repetirse y volver a ser cierto, a hacerse presente en una pared cascada: la materia se transforma y la historia la recrea, le da vida, veracidad y posiblemente la presenta como una flor o las primeras canas que nos vemos, o la insufrible discusión intelectual entre alguien que podemos ser nosotros mismos: alargamos la mano o no la alargamos, y se vivirá definitivamente esa materia millones de veces transformada como algo que se acaba de descubrir: otra vez nosotros mismos, nuestro miembro en erección, la salsa que hace Rosa, la de las espinas, cuando se mete en la cocina, la mujer, el hombre ¡tantas cosas!); aquí las reglas del juego son respetadas: ni los de adentro quieren a los de afuera, ni a los de afuera les interesa esa clase de locos, los definitivos, los apuestosos-mugrosos-rapados-malcomidos-hediondos y de un aspecto que, ¿te imaginas?, ni diez minutos en ese lugar, con mi maridito (los personajes cambian o se disfrazan o simplemente son remplazados cuando mueren) entre todos aquellos demonios ahí tirados, despatarrados, desnudos, gritando o riéndose; si hasta parece que esperan que uno llegue para hacer sus cochinadas y sus dengues, ¡ni lo mande Dios!

—No tengas miedo —dice Yurka—, por algo te aceptamos en este lugar y ya no necesitamos esas hojas que al menos nos dan calor...

Lo tienen todo en la mente, en el conocimiento, y tus antecedentes logran lo que otros no pueden hacer jamás: internarse en la sala 7; porque ellos saben de tus intentos de suicidio, de tus anteriores internamiento bajo otros cielos, de tus estancias en la cárcel por ataques a las vías generales de comunicación (*pero yo no choqué, me chocaron: para esquivar el golpe con los otros hice la maniobra y...*); por insultos al presidente de los Estados Unidos y al mero mero del país (*pero sólo fueron cuatro días preso, y además me golpearon y me dieron toques eléctricos en...*); como saben también que estuviste en la cárcel de Mesa, Arizo-

na (*pero fue sólo por llevarme un rastrillo de rasurar y... hasta gané el juicio en la corte... y... y...*)

—...y por todo eso, lo que tú quieras y mucho más, tienes cabida en nuestro territorio, siempre y cuando te sometas sin complicaciones a los tratamientos que aquí se aplican sin distinción de ninguna especie, humana por supuesto... ¡ja!—. A las reglas del juego como es guardar la carpeta del expediente vacía en un archivero que dice **no tocar: exclusivo para médicos**. Yurka saca de avejentado ropero una toalla vieja, transparente y olorosa a naftalina, y la entrega a Mistre al tiempo que le pide sus zapatos y le indica el camino. Los definitivos se hallan sentados, de pie, encucillados; caminan, fuman, piensan y ceden el paso cuando alguien se desplaza por el corredor de atmósfera impenetrable, apenas iluminado con la débil luz de un foco cagado de moscas. Nadie se dirige al Mistre atemorizado: es mejor así cuando hay un ingreso reciente en la sala 7. Cuando Mistre quiera, él mismo hablará, creará su método de incorporación quizá para solicitar un cigarrillo (de golpe recuerda que dejó su cajetilla en la ambulancia que lo trajo a la clínica Soloviov).

Siempre atrás de Yurka, Mistre mira hacia todos lados; observa la habitación de los inválidos eternamente custodiada por dos enfermeros que de mala gana medio los limpian cuando ya el hedor es insoportable, los cargan de un lado a otro para que oreen sus llagas purulentas y sus cuerpos amoratados y les secan el vómito, los orines y las defecaciones que se derraman por toda la sala 7. Pasan dos habitaciones más hasta llegar a una salita donde dos enfermeros platican y juegan dominó con otros tres pacientes concentrados en el tablero que forman con fichas incompletas y algunos alteros de papeletas, dibujos y estampas a su lado.

Hay que ser un genio para jugar así. Tú ni siquiera lo intentarías, Mistre: imaginar la mula de cuatros faltante, supliéndola por el icono del rincón o la imagen de Cristo sobre las olas; recordar que en lugar de la cuatro-seis se debe azotar sobre las olas; recordar que en lugar de la cuatro-seis se debe azotar sobre la mesa la estampa de algún loco lúcido y famoso como Van Gogh, Dostoievsky o Edgar Allan Poe, aunque también es posible hacer combinaciones de personajes célebres con nombres habitualmente repudiados por sus respectivas sociedades y su tiempo disuelto en el andar

cotidiano de la historia (otra vez la maldita historia, implacable, dominándolo todo. imponiendo sus verdaderas y únicas reglas: todo se mueve, nace un hijo, dos; se mueve, se transforma, ha sido, es y será, quíeránlo o no los de afuera, los pasivos, los enemigos de las leyes que rigen el universo) que retoma sus deambulares pesarosos en manos del Jefe de enfermeros, Jojovich, que remueve sus instrumentos de juego (Satanás, Fausto y Mefistófeles con Hitler, Musolini y alguno más de la dinastía presidencial yanqui) antes de estremecer la mesa con el enjuto rostro de Proust enfundado en impecable traje negro a la Paganini. Tu propia imaginación no da para tanto: ¿cómo hacerse a la idea de que la dos-cuatro es un ángel prendido con alfileres en el rincón? ¿Cómo hallar el vínculo que lleve esta imagen al tablero de dominó que crece y crece, multifacético, frente a la mirada atenta de los jugadores y mirones? Yurka intenta aconsejar a uno de los jugadores. El quinto jugador es un paciente que en apariencia sólo está de mirón, pero del cual depende en gran parte el éxito general o el fracaso rotundo de la partida, pues no puede, no debe distraerse un solo instante: perdería la continuidad de la jugada y la unidad del proceso de juego se vendría abajo con el consecuente caos, furia, gritos, confusión y desorden de los jugadores: Jojovich, Blandinsky (otro enfermero) y anónimos pacientes impacientados.

Durante un receso, Yurka aprovecha la oportunidad de presentarle a Jojovich y Blandinsky al recién ingresado con la intención de ser definitivamente aceptado en su nuevo mundo. Blandinsky luce dos dientes acerados en la parte superior y un colmillo amarillento, solitario, en la parte inferior que misteriosamente logra acomodarse fuera de los labios cuando duerme, logrando así un aspecto que alejaría por sí solo a cualquiera que intentara acercársele. Jojovich, en cambio, es el de aspecto menos fiero entre los carceleros. Pero todos le temen. Sus hazañas y experiencias son legendarias y harto conocidas y hasta vividas por todo el que pisa la sala 7. A una señal de él, todos los habitantes de la sala peor, la más sucia, la más hedionda y despreciada se levantarían como fieras empuñando cualquier objeto como arma para defender a su jefe. Lo saben los viejos, los jóvenes, médicos, pacientes, enfermeros de dentro y fuera del recinto y se apresuran a comunicarlo y advertirlo a los novatos.

Jojovich le palmea la espalda a Mistre, lo atrae hacia sí y le dice en un ruso espléndido:

—No tienes cigarros, ¿eh? Ven, toma: dos cajetillas. No le des a nadie aunque te insistan o te amenacen; son para ti. Fúmalas, gózalas y no te de pena pedir lo que necesitas. Te daremos lo que hay; lo que no, ya se te explicará. Se te explicará todo y trataremos de comprenderte. Pero tú debes entender todo, comprender todo. Te acostumbrarás, sí señor; seguro que te acostumbrarás...

Jojovich se vuelve al tablero, mira sus fichas y las que están en el centro de la mesa. Piensa. De una caja de cartón que tiene en sus piernas extrae un libro empastado en piel. Lo abre y tras de buscar unos instantes, hojeando, desprende la imagen de Maiakovsky y la azota sobre el tablero al tiempo que agrega a voz gritona: *¡Hay que arrancar el goce a los días futuros!* El anotador apunta algo en su libreta, Blandinsky se frota la nuca y pasa el turno a uno de los pacientes que debe elegir entre un cinco y la consigna de *arranca el goce a los días futuros*. Mistre no sabe qué hacer. Yurka entre que se queda y se concentra, o conduce a Mistre a su habitación (la imaginación se expande, traspasa muros y fronteras, se hace presente, late a un ritmo diáfano por los tiempos presentes que se opacan ahí donde el hedor se hace al fin tolerable para el olfato de Mistre). Yurka le indica a Mistre que lo siga. Atrás se queda, como un murmullo, la frase de Jojovich meditando: te acostumbrarás, sí; seguro que te acostumbrarás...

La cama de Mistre están en la habitación central, entre otras diez camas con sus respectivos pacientes. Dos altas ventanillas filtran algo de luz y pintan de gris el ambiente, lo secan, lo relamen de tonos desfallecidos, haciendo de los personajes una realidad palpitante que se forja a ritmo acelerado, porque tú, Mistre, querido amigo, tal vez no supiste expresar frente al médico de guardia pelirrojo que tu cerebro aún piensa en otros mares y otras distancias y otros lugares más espaciosos pero acaso más reducidos que la fantasmagoría de quehaceres rechinantes como el catre en el que ahora te dejas caer —locos y más locos— sin olvidar pasados en perenne transformación mutante y presentes diferidos en un futuro huidizo e inasible... Y son pocas las horas que transcurren antes de que empiece la metamorfosis necesaria para soportar esa misma habitación, el enfermo de junto en actitud catatónica, las risas frenéticas del que está enfrente y te escupe una, dos, tres veces necesarias de tolerar antes de que le revientes un grito violento,

como el de más allá soporta las sogas que lo atan de pies y manos, boca destrozada por él mismo en particular deseo de inexistencia que en nada se parece al tuyo: tu propio deseo de muerte que se disipa borroso, sin que te des cuenta de que te levantas de manera mecánica, rítmica, palpando los cigarrillos en la bolsa para que en rito del absurdo te sitúes en medio de la habitación y emitas el grito primero, acaso único, estruendoso que no se escucha afuera y que todos los de adentro ignoran o gozan porque son concientes, al menos ellos, de tu existencia plena en un mundo tan pleno como la oscuridad casi perfecta en la que agonizas.

Ana Marta Martínez

Sólo el que ha muerto es nuestro. Sólo es nuestro lo que perdimos
JLB, "Posesión del ayer"

Desperté y sentí el futuro
Tuve la certeza de que moriría
No quiero estar sola
No

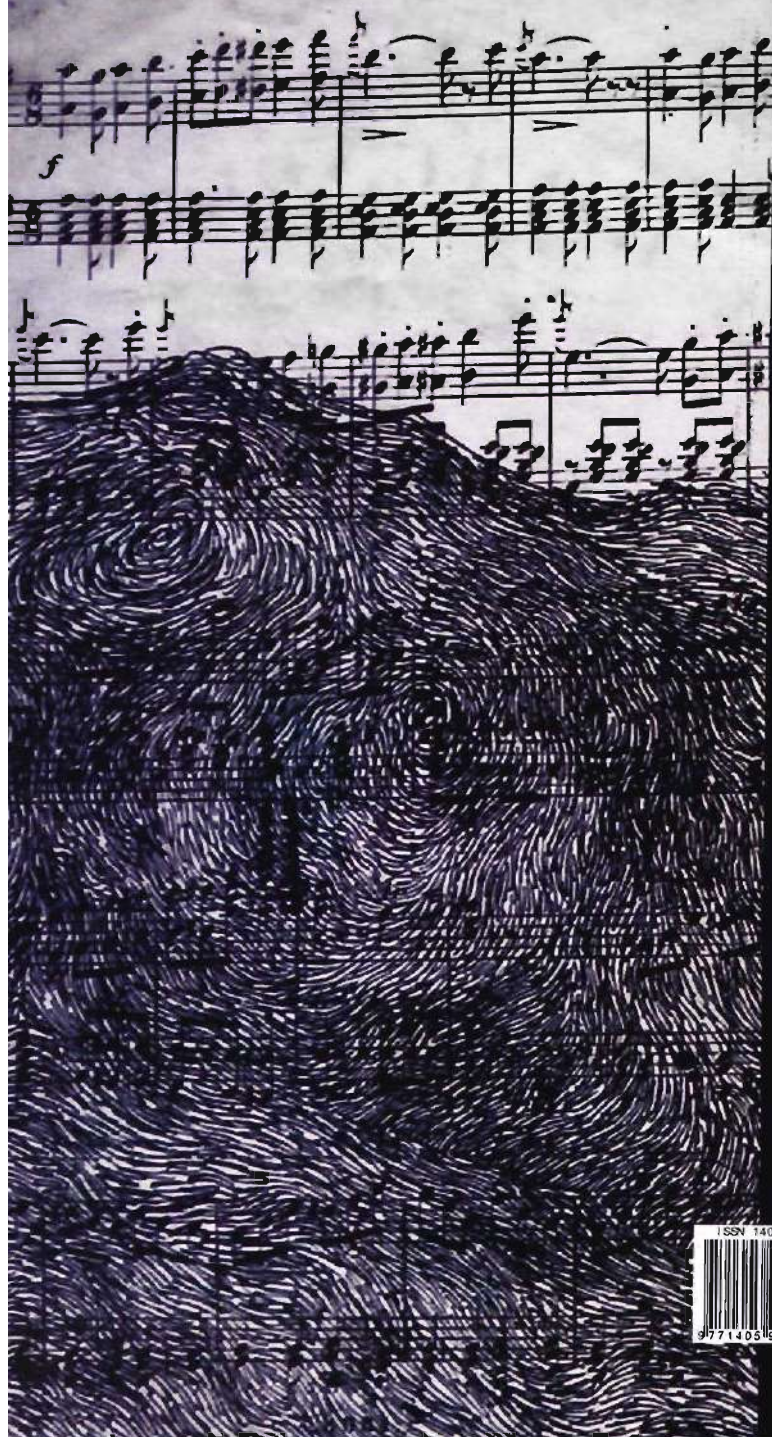
"Sentí –como otras veces– la tristeza de comprender que somos
como un sueño", retumbó Borges

Vi el barandal de la escalera de mi casa por donde me deslizaba
de niña
y la mano de mi padre cruzándome una calle
Vi la Jumper del colegio, la corbata desarreglada con sumo cuidado
y el espejo
Vi la sonrisa de mi hermano y sus ojos verdes
El frío invierno de Montevideo adolescente.
Amores e ideas, cervezas y cigarros
La piel que me rozó y la que desprecié.

Todo está ahora en otro lugar.
Como arena entre mis dedos se escurre la que fui
La que anhela eternidad aprende a callar

LOS REYES

... 142^{tes} Werk. ...



ISSN 1405995-9



9771405995000