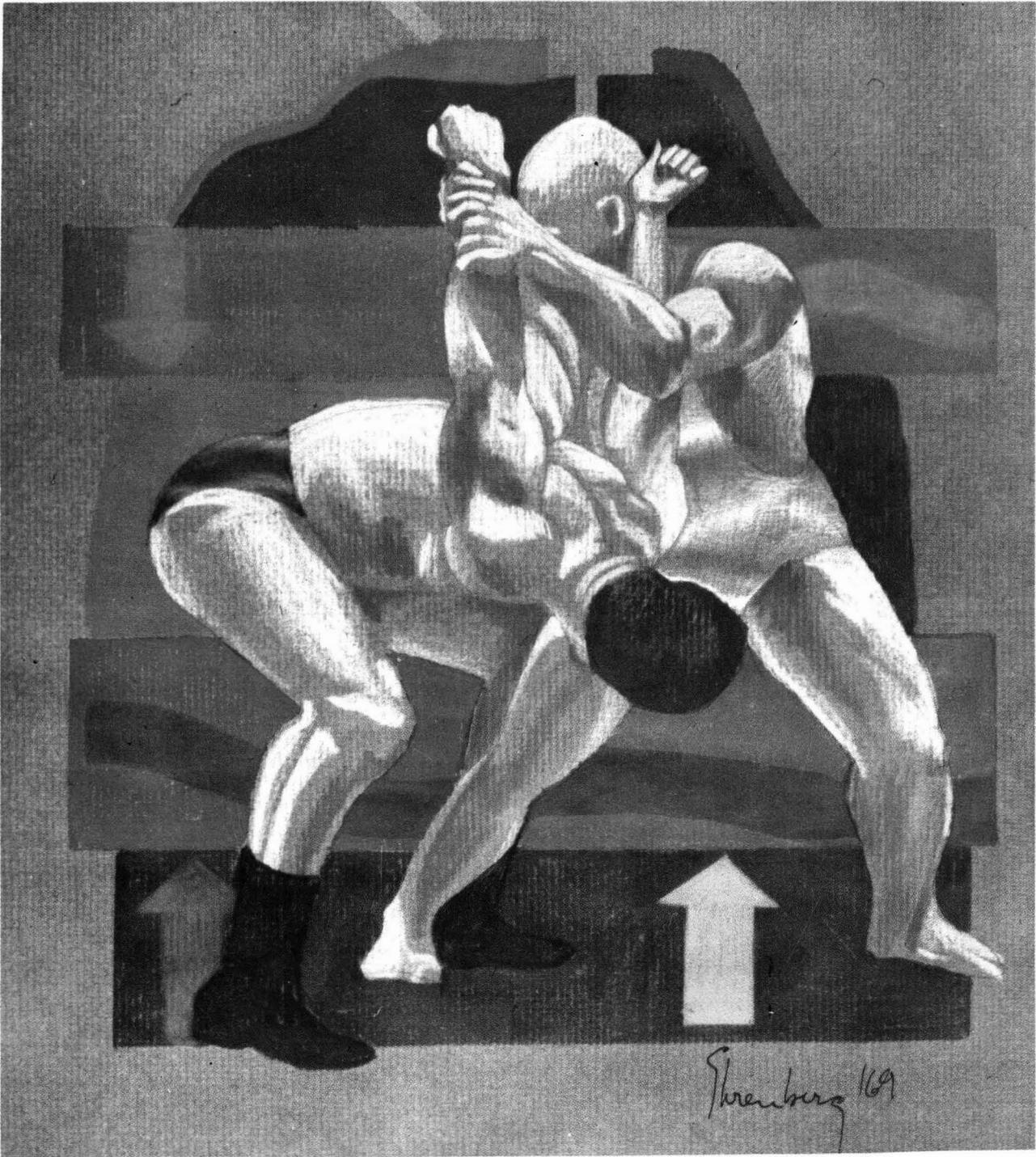


**REVISTA DE  
LA UNIVERSIDAD  
DE MEXICO**



**AMADO NERVO**

Ernesto Cardenal/Carlos Pellicer/Ramón Xirau

## SUMARIO

Volumen XXIV, número 12/agosto de 1970

---

- 2 Oráculo de Tikal, por Ernesto cardenal  
5 Yo te bendigo vida, por Carlos Pellicer  
10 Del pensamiento de Amado Nervo, por Ramón Xirau
- 

I Paraíso e Infierno de la pasión, por Alberto Dallal

---

- 17 La prosa de Amado Nervo, por Salvador Reyes Nevares  
22 Dos contemporáneos de Nervo, Julio y José Guadalupe, por  
Francisco Reyes Palma  
27 El olvidado Nervo, por Luis Adolfo Domínguez  
29 Una Isla sin mapa, por Armando Trasviña T.  
32 Ella, por Humberto Guzmán  
33 Felipe Ehrenberg, por Luis Carlos Emerich

Portada: Dibujo de Felipe Ehrenberg

suplemento *Hojas de crítica* número 21

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Ingeniero Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

---

Torre de la Rectoría, 106. piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D.F.  
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124  
Franquicia postal por acuerdo presidencial  
del 10 de octubre de 1945, publicado  
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 6.00  
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.  
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.  
Financiera Nacional Azucarera, S.A.  
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]  
Nacional Financiera, S.A.

# AMADO NERVO



CARLOS PELLICER

RAMON XIRAU

SALVADOR REYES NEVARES

FRANCISCO REYES PALMA

LUIS ADOLFO DOMINGUEZ

ARMANDO TRASVIÑA

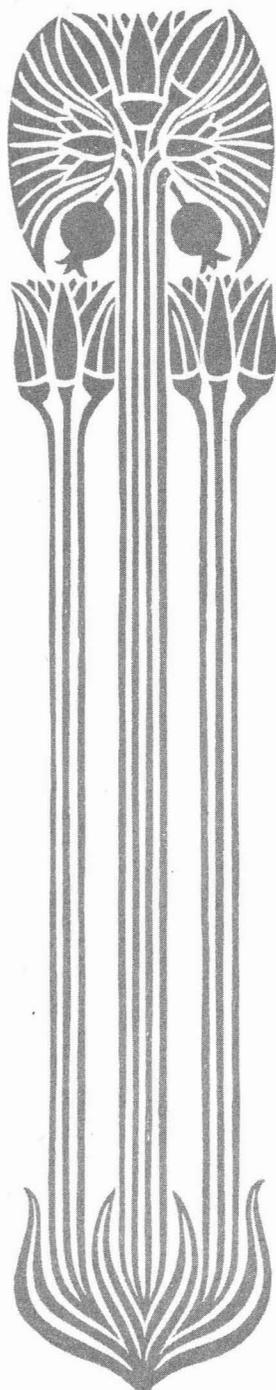
HUMBERTO GUZMAN





Ernesto  
Cardenal

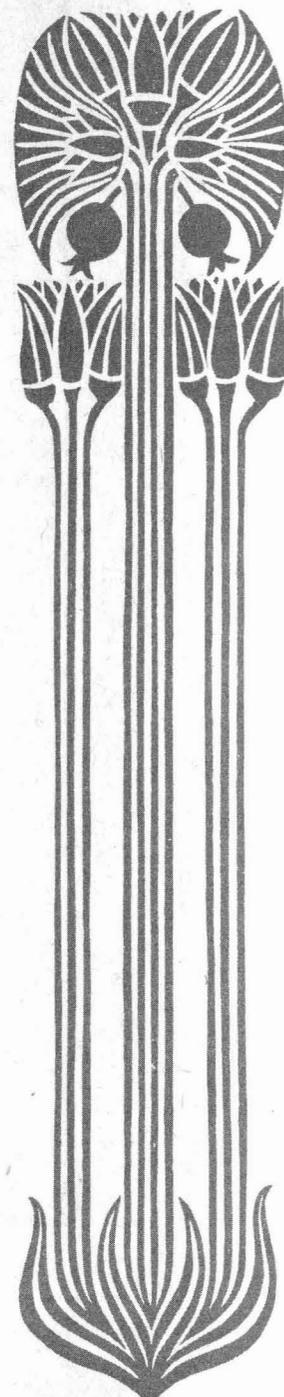
ORACULOS  
DE TIKAL  
(DE UN AH KIN DE KU)

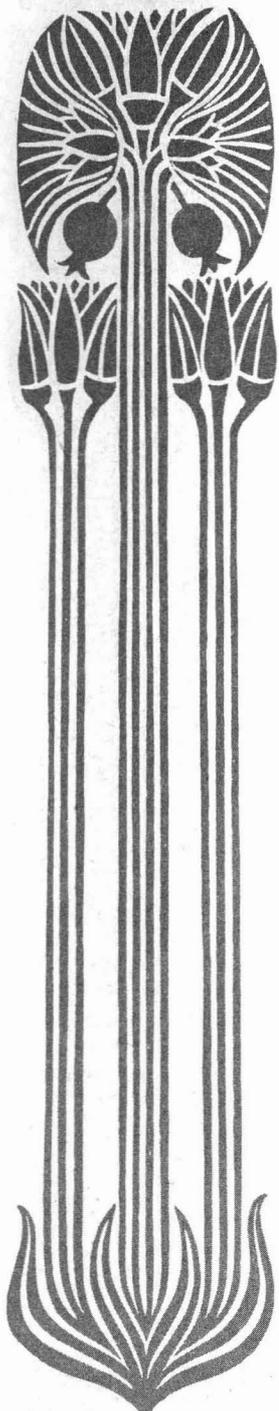


Lo que dicen las sagradas pinturas y los signos  
que los Ah Kines, Sacerdotes-del-culto-solar  
vieron en las piedras enhiestas, las estelas de los katunes  
las profecías de los grandes sabios, los grandes Ah Kines:  
el fin de la codicia y el robo  
el katún en que coman en común  
cuando cambie el katún, cuando cambie el Sistema  
perderán el Poder y la Banca  
se pudrirán sus flechas  
despojados serán los Jaguares de sus manchas  
de sus uñas  
perdidos serán entonces los Batabes (Oligarquía) Los-del-hacha  
advenedizos  
se les quitará su Jícara  
ahora llora Ku, Deidad  
hemos bebido espanto como pozole  
se desplomaron con su carga todos  
Y desde hace tantos tunes  
tantos tunes

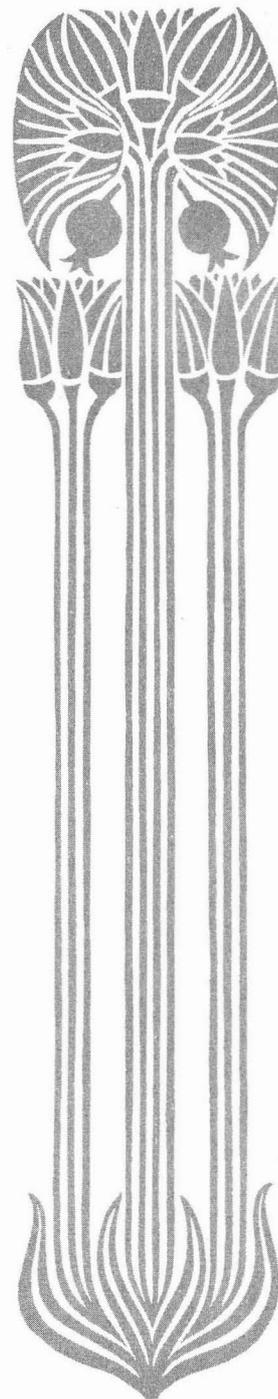
no se leen los Libros.  
El tiempo en que se secan los cenotes  
Es noche en el Petén  
el lugar de las enormes piedras labradas, recostadas  
habla y habla Ah Maax Cal, El-Mono-vocinglero  
...y en los ojos de los indios una tristeza delicada  
sin electricidad en su noche  
-Electricidad en los güevos  
tirados como venados  
larga es la sombra de los cuarteles de Mayapán  
Coroneles, Generales:  
estamos colmados de su lascivo semen  
Los torturadores encapuchados  
los violadores de Doris.  
Pusieron en nuestras caras la máscara que llora  
rebosantes de amargura nuestras jícaras  
...despótico su imperio  
Generación de Monos

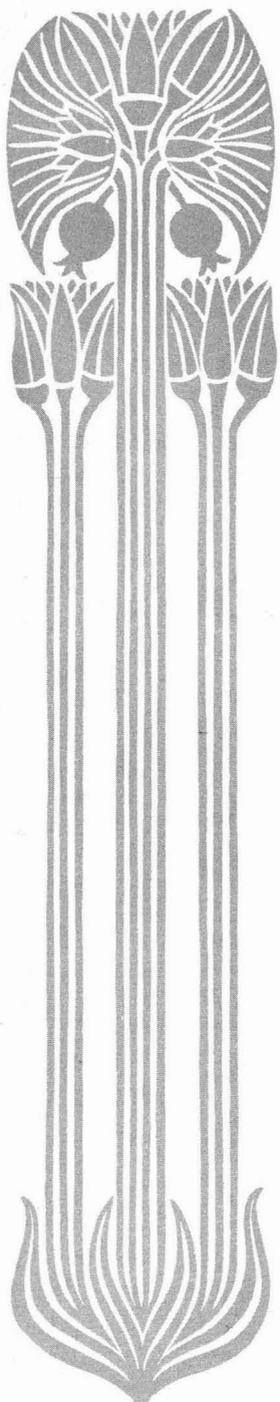
intervención  
Han castrado el sol.  
El Presidente con el pedernal del sacrificio  
Mayapán de las Víctimas-Venados  
Ay, viene el Mayor armado con alambres eléctricos  
Y Monseñor no ha visto ninguna herida  
no ha visto nada  
Nuestros textos están sólo en los palos, los animales



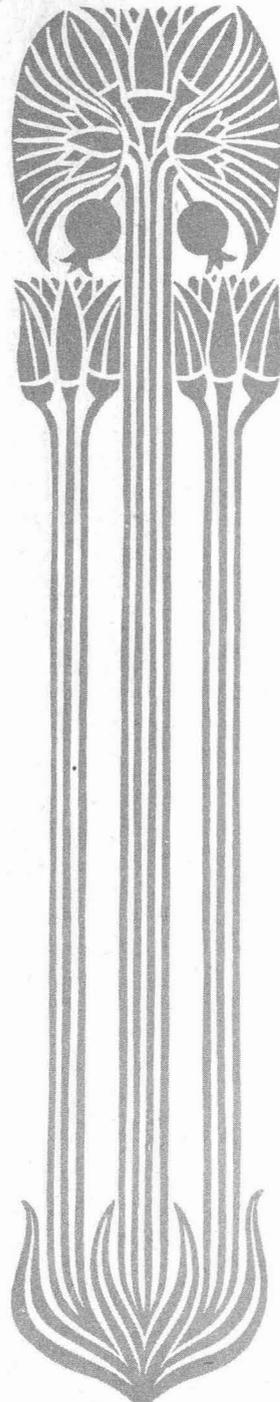


(por eso los desprecian)  
—Los discursos de Ah Maax Cal, El-Mono-vocinglero  
Gran podredumbre  
y cielos entristecidos  
Ubico, Carías, los Somozas  
    Cuánto habremos de dar para saciarlos?  
Ubico nos puso a trabajar gratis en las carreteras.  
    Perdido el signo jeroglífico  
    y perdida la enseñanza detrás de él  
Los Batabes, Los-del-hacha (Oligarquía), granizo de la tierra  
    Los-del-hacha.  
    Antes andábamos erguidos  
Los dominadores extranjeros, los  
    del vestido de fiesta  
    mamadores  
    los animales-gente  
el general gran mamador adúltero  
palabras que digo llorando, yo, Chilam Balam  
    intérprete de Ku  
Sus parrandas y desorden serán manifiestos  
pero cuando terminen:  
    diferente será lo que se manifieste a la juventud  
en los jeroglíficos de la noche y en los día.  
Como ves esa estrella en la tarde sobre tu choza  
así iluminará tu vida la revolución.  
El pueblo saldrá de sus selvas espesas, de sus pedregales  
    Esto es lo que contempla el ayunador  
...cuando se alivie la miseria  
    recordadas serán mis palabras  
Lo aprendido en las noches de Tikal, Lugar-de-encierro  
Será el tiempo del amanecer y del permanecer alertas  
    el cambio del plato, el cambio del gobierno  
y saldrán a decir su enseñanza de las selvas espesas  
    de los pedregales  
esto podrá suceder  
    podrá no suceder  
El pueblo tomará posesión del Gobierno, del Banco  
    (al venir otra palabra)  
quitaremos al Titular sus pezuñas, sus colmillos  
ya no entregareis al Casino vuestras doncellas  
ya no nos llamarán los extranjeros “La Tierra del Venado”  
    Tierra-de-muy-buenos-venados  
pobre venadito huérfano que lame toda mano!  
Cuando las Zarigüeyas-ratones se devoren entre sí





el tiempo en que se desgarran los Jaguares rojos  
unos a otros se desgarran  
El pueblo se sentará a comer  
Arrebatará sus jícaras, sus platos  
vendrá otra palabra, otra enseñanza  
salida de los pozos profundos, de las grutas  
Se vestirán otra vez con sus vestidos blancos.  
Atrás quedarán los Señores Estériles  
esto dicen las pinturas de los muros  
será entonces el amanecer  
la bajada de Ah Chac Chibal, El-Gran-Devorador-de-Carne  
la tierra ya no le abrirá sus piernas a los gangsters  
a los invasores  
Esto será el mero final de los mamadores  
En la costa del mar nos mofaremos  
del maligno Xooc, Tiburón  
croarán las ranas Uo al medio día en sus pozas  
vendrá nueva sabiduría, nueva palabra  
y patente estará el rostro de Ku, Deidad  
cuando venga el cambio de poder  
y se cambien también los Ah Kines, Sacerdotes-del-culto-solar  
las muchachas cantarán en los cenotes en las noches de luna  
llamando a los amados idos, y volverán los amados  
y podrán hablarse unos a otros los Ah Kines  
Sacerdotes-del-culto-solar  
y se escucharán los Chilanes  
con sus ocarinas  
volverá la música  
sonarán las sonajas en el cielo del Petén  
puede que suceda, puede que no suceda  
—“El que guarda en su seno el Libro”  
Vengo de muy lejos, de Tikal, Lugar-de-encierro  
Las piedras labradas que están en el corazón del Petén.  
El Quetzal abrirá sus alas en el cielo de Guatemala  
Yaax Imiche, Ceiba-verde, reverdecerá de nuevo  
así  
lo leyó el Ah Kin Chilam Balam en la rueda de los katunes  
eso fue lo que dedujo de los signos pintados en el libro  
según la explicación que dan los signos pintados  
según aparece en los signos de los libros  
así dijo el intérprete de la escritura sagrada  
profeta de los pozos profundos, de las grutas.  
*Esto se entenderá si hubiere un Ah Kin con alma íntegra y santa.*





# Carlos Pellicer

## YO TE BENDIGO VIDA

¿Quién es esa sirena de la voz tan doliente,  
de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna?  
—Es un rayo de luna que se baña en la fuente,  
es un rayo de luna. . .

¿Quién gritando mi nombre la morada recorre?  
¿Quién me llama en las noches con tan trémulo acento?  
—Es un soplo de viento que solloza en la torre,  
es un soplo de viento. . .

Dí, ¿quién eres, arcángel cuyas alas se abrasan  
en el fuego divino de la tarde y que subes  
por la gloria del éter?  
—Son las nubes que pasan;  
mira bien, son las nubes. . .

¿Quién regó sus collares en el agua, Dios mío?  
Lluvia son de diamantes en azul terciopelo. . .  
—Es la imagen del cielo que palpita en el río,  
es la imagen del cielo. . .

¡Oh Señor! La belleza sólo es, pues, espejismo,  
nada más Tú eres cierto: ¡sé Tú mi último dueño!  
¿Dónde hallarte, en el éter, en la tierra, en mí mismo?  
—Un poquito de ensueño te guiará en cada abismo,  
un poquito de ensueño. . .

Este poema que corresponde al volumen intitulado *El éxodo y las flores del camino* nos da definitivamente la clave del porvenir, del anteporvenir y del futuro de Amado Nervo, y es un ejemplo arquetípico de la escuela modernista. El modernismo tiene precursores en Colombia, en José Asunción Silva; en Cuba, en Julián del Casal y en el mismo Martí, y en México en Gutiérrez Nájera. Martí, gran escritor, uno de los más grandes prosistas del idioma, que era además un hombre de genio, no se dedicó exclusivamente a la acción poética; prefirió, por una vocación cierta, la acción política. Pero en su obra poética hay, indudablemente, apariciones de eso que llamamos el germen del movimiento modernista. El otro fue Gutiérrez Nájera. Julián del Casal fue sin duda un gran poeta, muerto muy joven, como Martí, a los treinta y tantos años. Gutiérrez Nájera muere a los treinta y seis. En la obra de Gutiérrez Nájera encontramos ya una vigorosa orientación hacia el nuevo camino dentro de la acción poética, y este nuevo camino tenía que ser originado en Francia. Nuestro colonialismo cultural continuó; nosotros estábamos en nuestra América —esto de nuestra América nos lo enseñó a decir el mismo Martí— empezando a dar nuestra propia voz, y esa

voz propia aparece, poéticamente hablando, en el movimiento modernista. Sin embargo los verdaderos grandes modernistas lo fueron en una escala menor. Todavía hay personas, sobre todo entre los jóvenes, que consideran que la obra de Rubén Darío está expresada en su mayor parte en un aire francés dieciochesco, dentro de ese versallismo elegante, falso y delicioso. No. Darío publica a los veinte años su libro *Azul*, pero en este libro ya se nota al nicaragüense, ya se siente al latinoamericano. Es indudable que hay notas de franco afrancesamiento, pero no hay que olvidar que Darío tenía veinte años. En esa época la poesía de habla española, con la sola excepción inmortal de Bécquer, era una poesía envejecida, anquilosada, de formas y cosas dichas y repetidas muchas veces. Bécquer es un caso aislado. Este poeta del amor, del amor desdichado, permanece. Es lo que queda, con toda firmeza, en la poesía peninsular del dieciocho y del diecinueve, antes del modernismo.

Había, pues, que cambiar, y esos aires vinieron de Francia. Gutiérrez Nájera fue un lector de poesía francesa, y hay en el Duque Job, que ése fue su seudónimo, un aliento vigoroso y lleno de salud, y por lo mismo de novedad. El buscaba, y encontró, una nueva forma de expresarse poéticamente. Sí, hubo precursores, y distinguidísimos, pero debía ser Rubén Darío, personaje de genio, poeta extraordinario, el que un día había de desplegar la bandera para dar y ganar la batalla del nuevo régimen poético. El afrancesamiento de Darío está un poco en *Azul*, y más francamente decidido y definido en *Prosas profanas*. “Era un aire suave” es un poema de ambiente francés, más bien europeo, aunque tiene toda la elegancia, aparentemente frívola, del París de esa época. Mas el poema tiene, en realidad, una honda significación de sentido simbólico. “La marquezita Eulalia” no es otra cosa que la expresión de un fenómeno anímico envuelto en toda esa esencia deliciosa, elegante, de ese momento de la poesía de Francia: pero detrás de ese poema está Verlaine. En 1905 aparece en Barcelona, cuidada por Juan Ramón Jiménez, joven admirable que quiso encargarse de la primera edición de la obra capital de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*. En este libro lo francés casi no hace acto de presencia; ya es el canto, la voz más grande de América dando forma poética a todos los sentimientos del latinoamericano. En este libro aparece el poema dedicado a Teodoro Roosevelt, poema de una gran violencia, antinorteamericano; mas a la mitad del libro hay una pequeña sección intitulada *Los cisnes*, dedicada a Juan Ramón Jiménez (que entonces firmaba Juan R. Jiménez), y en ella aparece uno de los poemas más valiosos y extraños de cualquier país. Es ahí donde el poeta relata que una tarde, en Aranjuez, se



encuentra a la orilla de un espejo de agua con sus aves predilectas, los cisnes, y se dirige a ellos: de pronto, antes de la mitad del poema recuerda a su Nicaragua natal y a toda su América, y dice cosas terribles contra el imperialismo norteamericano. Este libro, tal vez el más perfecto de la poesía lírica en lengua castellana, va a definir para siempre el camino, de la poesía en nuestra América. Sí, Francia dio el punto de partida, la salida nueva para poder hablar, pero los modernistas (Darío, Lugones, Nervo), pronto abandonaron el preciosismo, el gusto por la fiesta galante, por las elegancias en la ropa, por ese ambiente perfumado, gracioso, cortés. Todo eso fue pasajero.

El poema de Nervo “¿Quién es esa sirena de la voz tan doliente, / de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna? . . .” es típico, hasta por la manera de usar la consonante enmedio del verso. Después de hablar de la fuente, del ángel que en realidad no es más que las nubes; después de los collares que están en el agua y que solamente son las estrellas que se reflejan en la fuente; después de referirse con una gracia inimitable a lo que hemos convenido en llamar comúnmente la belleza, el poema termina en una forma insospechada: “¡Oh Señor! La belleza sólo es, pues, espejismo”, es ilusión, es cosa momentánea; “nada más Tú eres cierto; ¡sé Tú mi último dueño!” “¿Dónde hallarte, en el

éter, en la tierra, en mí mismo?” Y el eco de la respuesta: “Un poquito de ensueño te guiará en el abismo, / un poquito de ensueño. . .”

Ya antes Nervo había publicado un libro de ambiente modernista en donde la preocupación poética era la expresión de la belleza, pero de una belleza más epidérmica, más superficial: *El éxodo* y *Las flores del camino*, fruto de un largo viaje por Europa; y después publicaría un pequeño libro intitulado *Los jardines interiores*, hoy edición rarísima y muy apreciada, con ilustraciones a pluma de Julio Ruelas y de Roberto Montenegro. Pero pasa la fiebre del modernismo y viene el necesario encuentro consigo mismo. Todo gran poeta pasa por una época de tanteos y viajes alrededor de . . . pero un día el viaje terminará con el encuentro de sí mismo.

No es verdad que Nervo en su adolescencia haya sido seminarista; esto lo comprobó el extraordinario crítico literario don Alfonso Méndez Plancarte. Este sacerdote que hizo tantas rectificaciones a propósito de ese monstruo prodigioso que fue Sor Juana Inés de la Cruz, aclaró muchas cosas. Nervo sólo asistió a un colegio católico en Jacona, Michoacán, pero él ya estaba predispuesto al sentimiento religioso, de tal manera que la educación que recibió en ese colegio vino a despertar en él, más que a reforzar, una serie de indagaciones a propósito del sentimiento religioso que no es otra cosa que la disciplina para que nosotros, en la medida de nuestra persona, podamos llegar a alguna cercanía, a algún entendimiento con Dios. Nervo fue un poeta religioso que a veces se acercó hondamente al estado místico. Tenemos que diferenciar, por ejemplo, la personalidad de un San Juan de la Cruz o de una Santa Teresa de Avila, con otros poetas que fueron solamente religiosos, creyentes, que se dirigieron a Dios, pero que no tuvieron la capacidad —para llegar a este grado de elevación, ni a los linderos siquiera de la visión o la comprensión de Dios. En Dante en cambio —para citar un caso ilustre— sí hay una profunda actitud mística.

En 1901, a los treinta años, Nervo publicó un poema que causó sensación en América Latina, y que fue grandemente imitado: “La hermana agua”, poema escrito una noche en uno de esos cuartos de hoteles baratos que abundan en París; lo sugirió el golpecito de la gota de una llave de agua descompuesta. Durante el insomnio la gota caía y el poeta escuchaba cómo caía aquella gota permanente que inspiró ese poema que sobrevive con la misma fuerza de hace setenta años. “La hermana agua” representa un largo testimonio de religiosidad, en donde el espíritu de San Francisco de Asís, que calificaba a todos los elementos fraternalmente, está presente. El poema es admirable, se sostiene durante largos minutos; todas las formas del agua están presentes y Nervo



se dirige a ella en forma universal. A partir de este poema ya se encuentra decidida, definida, aclarada, orientada el alma del poeta mexicano hacia la religiosidad. En todos sus libros hay varias manifestaciones de sus sentimientos religiosos. La vida de París, de Madrid, la vida social: ese roce con las gentes de dinero lo obliga de cuando en cuando a escribir poemas de otro tipo, y también muchos de carácter amatorio.

Nervo fue un gran amante. El encuentro con Ana, la amada inmóvil, aquella noche en París, cuando acompañado de Darío, con quien ya lo ligaba una amistad nunca nublada, decidió una etapa de su vida. Muerta Ana, Amado Nervo cambia hondamente y la memoria de la amada muerta lo impele a escribir poemas en recuerdo de ella. Este recuerdo se va afinando, orientándose hacia un horizonte definitivamente religioso; se diría que la mujer, después de la muerte de Ana no es para Nervo más que una sombra. El recuerdo de Ana lo orienta hacia lo divino y hacia el deseo vago de morir. No llega al ansia de la muerte a que llegó Xavier Villaurrutia, pero habla de la muerte con gran familiaridad. Hay un tuteo, hay un trato, hay el convencimiento de que morir es vivir para siempre. Esa idea de vivir para siempre es la demostración de algo muy importante en el ser humano: la fe. Escultores y pintores han representado la fe con una venda sobre los ojos; se ve hacia adentro, no hacia afuera.



“Está ciego de fe”, decimos de alguien. Ya Nervo no es el poeta fascinado por la gracia y riqueza del idioma, ahora escribirá en la forma más sencilla su libro más importante *Elevación*. En él leemos:

Lugar común, seas  
loado por tu límpida prosapia,  
y nunca más desdénente los hombres.  
Expresión dicha ya, por cien millones  
de bocas, está así santificada.  
Cien millones de bocas  
dijeron: “Yo te amo”,  
y al decirlo engendraron cien millones  
de veces al amor, padre del mundo.

Hay todavía locos que pretenden  
decirnos algo nuevo, porque ignoran  
los libros esenciales  
en que está dicho todo.  
Buscan las frases bárbaras,  
las torcidas sintaxis, los híbridos vocablos nunca juntos  
antes, y gritan: “Soy un genio, ¡eureka!”  
Mas los sabios escuchan y sonríen.

¡Oh, tú, Naturaleza, madre santa!  
¡Oh, tú, la siempre igual y siempre nueva,  
monótona, uniforme, simple como  
la eternidad: bendita seas siempre!  
Bendito sea, mar, cantor perpetuo  
de la misma canción: Bendito seas  
viento, que hieres las perenes cuerdas  
de los árboles quietos y sumisos.  
Bendito seáis, moldes  
de donde surge el mundo cada día  
semejante a sí propio;  
bendita la unidad de las estrellas;  
bendita la energía  
de donde todo viene, y que es idéntica  
bajo diversas fases ilusorias.  
Hablemos cual los dioses,  
que siempre hablan lo mismo.  
Digamos las palabras  
sagradas que dijeron los abuelos  
al reír o al llorar,  
al amar y al morir. . .

Mas al decir “amor”, “dolor”, “muerte”,  
digámoslo en verdad,  
con amor, con dolores y con muerte.

Este lugar común que Amado Nervo nos está diciendo y repitiendo en *Elevación*, es el lenguaje que se dirige con humildad, pero familiarmente a Dios, convencido violentamente de su fe.

A medida que el tiempo pasa y la persona física de Amado Nervo se va afilando, se va concretando a una especie de rayo de luz filtrado más por una ventana de la tarde, por una ventana de la aurora, el poeta escribe y nos dice:

Todo yo soy un acto de fe.  
Todo yo soy un fuego de amor.  
En mi frente espaciosa leé,  
mira bien en mis ojos de azor:  
¡Hallarás las dos letras de Fe,  
y las cuatro radiantes de Amor!

Muy cerca de mi ocaso yo te bendigo, Vida,  
porque nunca me diste ni esperanza fallida  
ni trabajos injustos, ni pena inmerecida;  
porque veo, al final de mi rudo camino  
que yo fui el arquitecto de mi propio destino;

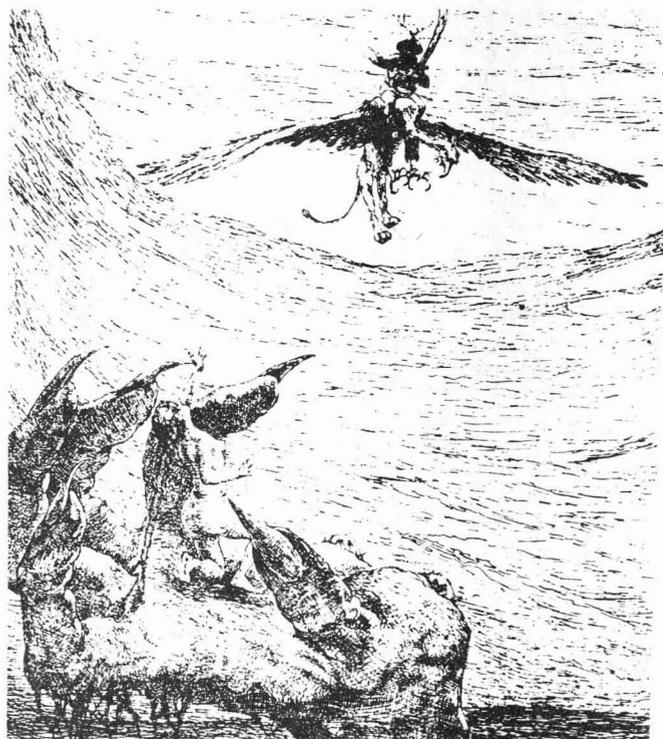
que si extraje las mieles o la hiel de las cosas,  
fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas:  
cuando sembré rosales coseché siempre rosas.

... Cierto, a mis lozanías va a seguir el invierno:  
¡mas tú no me dijiste que mayo fuese eterno!

Hallé sin duda largas las noches de mis penas,  
mas no me prometiste tú sólo noches buenas,  
y en cambio tuve algunas santamente serenas...  
Amé, fui amado, el sol acarició mi faz.  
¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!

El castaño no sabe que se llama castaño,  
mas al aproximarse la madurez del año  
nos da sus nobles frutos de perfune otoñal;  
y Canopo no sabe que Canopo se llama,  
pero su orbe celoso nos envía su llama  
y es de los universos el eje sideral.

En la feria de Bailén, número 16, a la vista de la casa de campo y casi frente al Palacio Real de los reyes de España, en Madrid, vivió Nervo, y sabemos que hizo un verdadero esfuerzo para comprar, aunque fuese de segunda mano, un telescopio que colocaba en el balcón de su vivienda. Era,



pues, un aficionado a la astronomía, por eso en su obra con frecuencia vemos nombradas estrellas y constelaciones.

Una de las cosas fundamentales, esenciales al ser humano es nuestra enorme capacidad para envidiar, para odiar, para ambicionar, de ahí que sólo reducir en nuestra personalidad la ambición desmedida, la capacidad de odio, la capacidad de envidia; solamente un logro referido a disminuir esa capacidad inherente al ser humano, exige de nosotros un enorme esfuerzo. Nervo lo logró, cuando escribe:

Si una espina me hiere, me aparto de la espina,  
... ¡pero no la aborrezco!  
Cuando la mezquindad  
envidiosa en mí clava los dardos de la inquina,  
esquívase en silencio mi planta, y se encamina  
hacia más puro ambiente de amor y caridad.

¿Rencores? ¡De qué sirven! ¡Qué logran los rencores!  
Ni restañan la herida ni corrigen el mal.  
Mi rosal tiene apenas tiempo para dar flores,  
y no prodiga sabias de pinchos punzadores:  
si pasa mi enemigo cerca de mi rosal,

se llevará las rosas de más sutil esencia;  
y si notare en ellas algún rojo vivaz,  
¡será el de aquella sangre que su malevolencia  
de ayer vertió, al herirme, con encono y violencia,  
y que el rosal devuelve trocada en flor de paz.

Si Tú me dices: “¡Vén! ”, lo dejo todo. . .  
no volveré siquiera la mirada  
para mirar a la mujer amada. . .  
Pero dímelo fuerte, de tal modo

que tu voz, como toque de llamada,  
vibre hasta el más íntimo recodo  
del ser, levante el alma de su lodo  
y hiera el corazón, como una espada.

Si Tú me dices: “¡Vén! ”, todo lo dejo.  
Llegaré a tu santuario casi viejo  
y al fulgor de la luz crepuscular;  
mas he de compensarte mi retardo,  
difundiéndome, ¡Oh Cristo! como un nardo  
de perfume sutil, ante tu altar.

¿Qué estás haciendo rosa?

—Estoy en éxtasis.

—Agua ¿qué estás haciendo?

—Aparta, aparta;

no perturbes mi espejo con tu imagen. . .  
estoy copiando un ala.

Estoy copiando un ala peregrina,  
¡blanca, muy blanca!

—Inmóviles follajes de los olmos,  
¿por qué están silenciosas vuestras arpas?  
Se dijera que, en vez de dar conciertos,  
los escucháis. . .

— ¡Por Dios, aguarda, aguarda !  
que estamos aprendiendo melodías  
misteriosas, que pasan  
en la inquietud augusta de estas noches  
estivales: son almas  
que revuelan cantando. . .

¡Si tú escuchar pudieras lo que cantan,  
ya no más a las músicas terrestres  
les pedirías nada!

Se ha visto que la obra de Nervo, aun la obra del admirable poeta modernista que él fue, está más cerca del ser humano que de la natura cosa. Si convenimos que el hombre es el último resultado de la natura cosa, admitimos que en toda la obra de Nervo existe, vive, persiste, la idea del amor, y en los últimos años de su vida esta idea del amor universal coincide con las últimas palabras de la *Divina Comedia*, palabras que nos conmueven muy hondamente: es aquel instante en que Dante detiene la obra de su poema cuando entrevé, o cree entrever la luz de Dios, que según sus palabras exactas, es nada menos que “el amor que muere al sol y a las demás estrellas”.



Junio 15 de 1916.



# Ramón Xirau

## DEL PENSAMIENTO DE AMADO NERVO

(tema y variaciones)

### I

La obra de Amado Nervo, escrita al hilo de una vida sensible y varia, se presenta ante todo como un disparadero, como totalidad fluida, a veces dispersa, muchas veces reiterada, siempre móvil. Poeta que evoluciona de un romanticismo modernista, visual y sonoro, a una poesía desnuda, abstracta, conceptual, voluntariamente prosaica y narrativa, exenta de "procedimientos"; es también Nervo cronista y comentarista de la primera guerra mundial, escritor de apetencias carnales y místicas —mágico, ligero, obsesionado por la muerte (y por la inmortalidad)— escritor que duda del valor de la escritura, amigo de astronomías y astrologías, científico y anticientífico, positivista y bergsonianista, panteísta y budista (o pseudo budista), autor de cuentos que anuncian la ciencia ficción.<sup>1</sup> La sustancia de que está tejida la obra de Amado Nervo parece inasible. Y esto no sólo por la variedad de géneros que cultiva sino, muy primordialmente, por cierta vaguedad e indefinición características del hombre y la obra. La misma variabilidad en su pensamiento (pensamiento anclado en el sentir más que en la reflexión metódica). ¿Puede encontrarse el *tema* del que subraya y sustenta a tantas y tan diversas variaciones? Las páginas que siguen intentan una respuesta, a veces aproximada, a esta pregunta.

### II

Alfonso Reyes, con lucidez, observaba que Nervo fue un "hombre múltiple". En *Tránsito de Amado Nervo*, Reyes precisó y dibujó algunos de los rostros, algunos aspectos de esta multiplicidad en las últimas obras de Nervo. Este "último" Nervo cultivaba, según Reyes, una "estética de la sinceridad" ("por cualquier página que lo abro, el libro me descubre al hombre"), cierta forma de arte escueto y exento de adornos; una poesía en la cual dominaba progresivamente la prosa; "un humorismo que se queda en el tono medio de la conversación"; un estoicismo fuertemente ligado a la religiosidad; un amor apasionado y a veces gritado. Concluía Alfonso Reyes: "En otros el arte disfraza. En él, desnuda".<sup>2</sup>

El análisis de Reyes es preciso; puede acaso precisarse más si se tienen en cuenta tres constantes de la vida y la obra de Nervo: su relación con el modernismo y con el positivismo; su búsqueda de aquello que Rubén Darío —y ya los simbolistas— llamaban el Ideal; sus tendencias orientalistas y cuasiherméticas de los últimos años;<sup>3</sup> su pensamiento intuitivo y emotivo. En otras palabras: el pensamiento de Amado Nervo, ligado a su momento histórico, ha de conducirnos a su concepto (y sentimiento) fundamental: la búsqueda de un Ideal absoluto.

### III

Los críticos han señalado a veces la relación entre el Positivismo y el Modernismo. No es seguro que se haya visto esta relación con la claridad que exige. Manuel Durán piensa que el positivismo y el modernismo fueron "hermanos enemigos" y escribe: "El burgués positivista tiene hambre de dividendos, el poeta modernista tiene hambre de absoluto" (*Genio y figura de Amado Nervo*). La frase de Durán es certera en cuanto se refiere al positivismo *burgués*; debe precisarse —ciertamente existe esta hermandad enemiga— si nos referimos al positivismo como forma del pensamiento y de la filosofía. El punto es importante y merece una breve referencia histórica.

El siglo XIX francés coexisten el positivismo, la poesía de Baudelaire y los poetas simbolistas. Tal coexistencia da la impresión de una suerte de desgarramiento histórico, una suerte de contradicción en la carne misma de la historia. Hay, en efecto, diferencias muy hondas entre el pensamiento de Comte o Taine y el arte de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. De hecho, el positivismo comtiano parece oponerse radicalmente a la intención intimista, religiosa, deseosa de absolutos, nostálgica de "vida anterior", que convierte al poema en un ser absoluto. Pero, a pesar de semejantes diferencias, existe entre el simbolismo francés y el positivismo por



lo menos una semejanza, semejanza que resulta muy clara si comparamos también a los poetas simbolistas con los pensadores utópicos (Proudhon, Saint-Simon, Fourier) inmediatamente pretéritos. La semejanza es ésta: por más que Comte nos diga que la humanidad se ha liberado ya de su prehistoria (estados teológico y metafísico), por más que afirme que la humanidad, o por lo menos la humanidad europea del siglo XIX, está entrando en la etapa positiva, Comte, negador de absolutos, busca también, en la historia futura un nuevo absoluto: la religión de la humanidad a cuyo servicio escribió Comte un nuevo catecismo. La especie humana es adorable y es autoadoradora porque ha sido divinizada.

Las vías son distintas; la finalidad es similar: Comte o los simbolistas intentan buscar un absoluto en el corazón de lo relativo. Naturalmente, el absoluto de Comte se pretende científico; el absoluto que buscan los poetas pretende ser sensible, verbal, lírico y religioso. En ambos casos asistimos a la tentativa de fundar una nueva religiosidad. Así, el poeta modernista y el filósofo positivista se dirigen a nuevas divinidades terrestres o imaginativas aun cuando no fueran estas divinidades las que tratara de buscar el positivista burgués.

No es sorprendente que en la obra de Amado Nervo coincidan cierto cientifismo y el anhelo por encontrar el Ideal, de la misma manera que no sorprende que coincidan cientifismo y tentativa de arte exacto y puro en Flaubert o en Sully-Prudhomme.

Pero si queremos llegar a la entraña del pensamiento vital, sensible y poético de Amado Nervo, es necesario precisar esta palabra que es sujeto y objeto de todas sus búsquedas: la palabra "Ideal". En su definición del modernismo Amado Nervo se aproxima mucho a definir este Ideal único, mayúsculo y multifacético. Escribe en 1918: "...por lo que a mí respecta, creo que ni hay ni ha habido nunca más de dos tendencias literarias: la de un 'ver hacia afuera' y la de un 'ver hacia adentro' " (*El modernismo*). En este sentido, más que de modernismo, había que hablar de literatura de la interioridad —la que quiere practicar Amado Nervo— y literatura de la exterioridad. La literatura íntima e intimista no renuncia a lo que solemos llamar el mundo exterior. Trata de espiritualizarlo y "ausculta" "los latidos íntimos del universo" (*El modernismo*). Para alcanzar esta realidad interior —interior a la persona pero también interioridad del mundo— el poeta moderno, que vive en épocas científicas, ha "necesitado nuevas palabras" (*El modernismo*). Palabras que no son, sin embargo, definitivas: "los nervios y los sentidos de nuestros hijos, dirán y cantarán cosas junto a las cuales nuestros pobres 'modernismos' de ahora resultarán ingenua senectud" (*El modernismo*).

En resumidas cuentas: el escritor verdadero, auténtico y "sincero", anda en busca de los "jardines interiores" y entiende a los hombres y al mundo a partir de estos "latidos íntimos" que residen en mundo y hombre.



El ideal estético de Amado Nervo consiste, precisamente, en buscar la realidad espiritual repetidamente llamada el Ideal. Y este Ideal, —"toda verdad, escribía Nervo, es como el centro de un círculo y hay, para llegar a ella, tantos caminos como radios"— es alcanzable por múltiples vías reductibles, en la obra de Amado Nervo, a tres: la vía del universo; la vía de la poesía; el camino de la religiosidad.

#### IV

Sería inexacto hablar de una cosmología en la obra de Nervo; no lo es del todo hablar de una "visión del mundo" si damos a la palabra "visión" su significado originario de *videncia*.

Sin duda esta visión está influida por una profunda educación católica, por lecturas científicas o paracientíficas, por el romanticismo, por Schopenhauer, Maragall y Unamuno, por Maeterlinck y H. G. Wells. Es sabido que Nervo escribió sobre la posibilidad de vida en la luna, se preocupó por la posibilidad de la existencia de la vida en otros astros y, muy científicamente, previó el lanzamiento de artefactos lunares impulsados por nuevos combustibles. Nada tiene todo esto de particular si recordamos los viajes imaginarios de Julio Verne y más aún si recordamos aquel lanzamiento que Verne previó tan cercano, en la geografía de la Florida, a lo que hoy es Cabo Cañaveral.

Pero cuando Nervo cavila acerca del universo, no sólo se contenta con los datos científicos que ya podían proporcionarle ciencia y técnica de su tiempo; de hecho, la ciencia le sirve como de trampolín para soñar el mundo y para soñarlo por dentro y desde dentro; para soñar el mundo espiritual.

Estamos en los años de la primera gran guerra. Hacia la guerra oscila Nervo con sentimientos ambiguos. Pacifista, quiere que el poeta renuncie a cantar himnos bélicos; pero por pacifista que sea, siente que la guerra aproxima y unanimita a los hombres y siente, sobre todo, que los hombres —como aquel noble francés que regresa del frente y no sabe cómo vivir en la lujosa mansión familiar— querrán, después de la guerra, regresar a una vida sencilla, a la esencia misma del vivir.

Nervo imaginaba un hombre “nuevo”. El hombre nuevo —el hombre Ideal— es el hombre de una vida cercana a la naturaleza y al espíritu.

Ya en años anteriores, Nervo había querido soñar en la unidad de todos los hombres y, más profundamente, en la relación necesaria —las “correspondencias”, hubiera dicho Baudelaire de todos los seres de este mundo. Nervo, aficionado a la astronomía, poeta y utopista, escribía en 1904: “¡Qué hermosa solidaridad reinará en la República ultra-marciana . . . qué maravilloso concierto de señales, a las cuales, algo análogo a las hondas herzianas, llevará el pensamiento de uno a otro mundo” (*La literatura lunar*). En

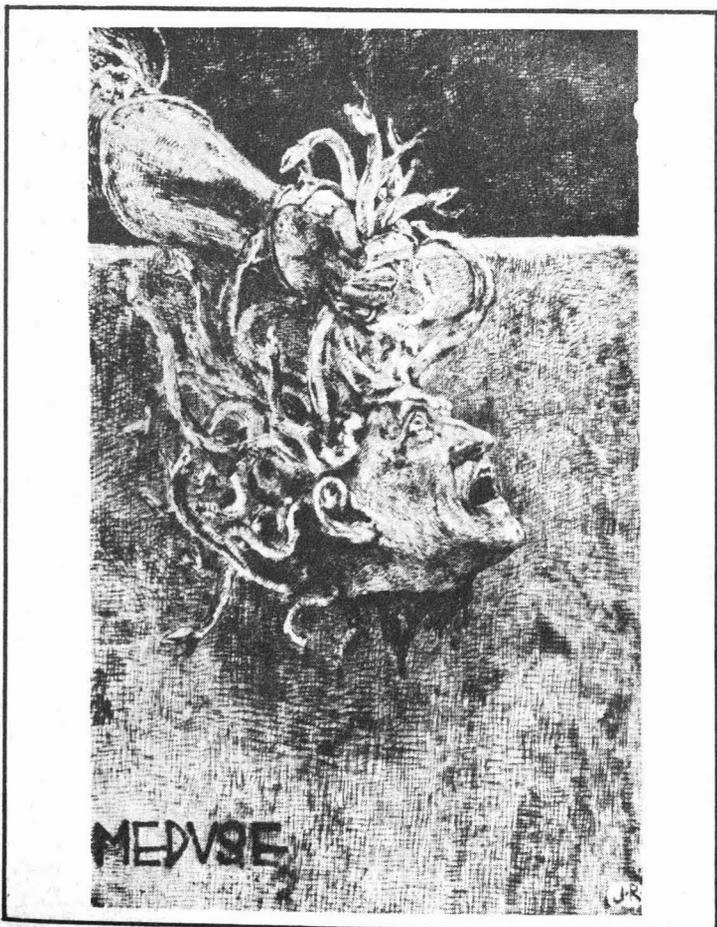
1915 Nervo está seguro de la presencia de la vida en otros mundos. Piensa entonces que existe una “Gran Conciencia” del mundo y escribe: “La conciencia individual no es más que el destello de la ‘Gran Conciencia’ misteriosa y enorme”. Unidos por una suerte de alma del mundo de estirpe platónica, estoica, neoplatónica, gnóstica y hermética, Nervo espera con verdadera esperanza que el hombre futuro sea un hombre esencialmente, cordialmente, amoroso. Y así dice: “¡Cómo no amarnos pues los unos a los otros! . . . No, ya ninguna patria está sola; ya todas las tierras son nuestra patria” (*Ante la catástrofe*, 1914). Unidos en la Gran Conciencia, unidos también en la historia futura, los hombres siguen el ritmo espiritual del mundo. De hecho, Nervo cree o piensa que el universo entero es universo en movimiento hacia el espíritu. Por esto piensa también que la naturaleza demuestra siempre una ávida “nostalgia de Dios” y, en términos evolutivos: “El mineral ansía ser planta, la planta ansía ser bestia, la bestia ansía ser hombre, el hombre ansía ser Dios” (*Pensando*).

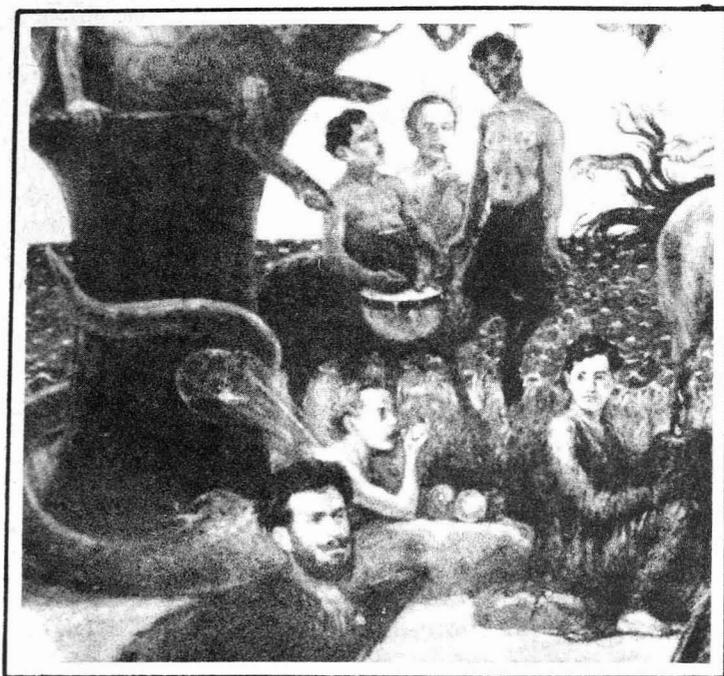
Los ideales de un mundo transformado en conciencia, de una república astral, de un México presidido por pedagogías idílicas y cuasiroussonianas, de una vida sencilla y amorosa son vías hacia el Ideal de Nervo; un Ideal espiritualista que rozará el panteísmo para convertirse en la lección versificada de los últimos poemas de intención budista.

## V

Se ha dicho repetidas veces que Amado Nervo estuvo obsesionado por la muerte, como obsesionados por la muerte estuvieron los románticos, los simbolistas y este Miguel de Unamuno que tanta influencia soterrada tiene en la obra de Nervo. Como en Unamuno, la obsesión por la muerte es en Nervo deseo e impaciencia de inmortalidad. El poeta quiere darse pruebas a sí mismo de la inmortalidad del alma. Doble y complementario Ideal: el de un hombre de espíritu inmortal; el de un Dios que es el centro de los múltiples, infinitos “radios” que hacia El convergen.

Desde sus primeros poemas, escritos en la adolescencia, Nervo da muestras de su “enfermedad mortal”, de su preocupación por la muerte. Años más tarde. Tello Téllez, el personaje inventado por Nervo, cuya semejanza con el Juan de Mairena de Machado no se ha hecho notar suficientemente, canta un himno a la muerte que recuerda a los románticos y que Nervo comenta, es verdad, con cierta ironía. Cantor de la muerte y de este su reflejo que es el *taedium vitae*, el poeta quiere y cree ser inmortal. Una vez, con argumentos más sentimentales que lógicos, afirma que a medida que envejecemos y decae nuestro cuerpo, sentimos más la permanencia del alma. Pero, sobre todo, Nervo trata de procurar y procurarse argumentos de orden espiritual, acaso originados en el espiritismo que tanto le atrajo, acaso reminiscencias de Platón. En





ciertos momentos, la vida y la muerte se presentan como las dos caras de la misma moneda: "La muerte no existe. Es una ilusión... La muerte y la vida no son más que dos fases, dos formas de una vida superior que hay en cada uno de nosotros, independiente de este flujo y reflujo de los nacimientos y las agonías" (*La naturaleza*). En otras ocasiones, utilizando argumentos que provienen de recientes descubrimientos científicos, especialmente en micro-física, se pregunta Nervo: "¿Qué más da que seamos invisibles, si lo hemos sido en realidad siempre, si estamos formados de cosas invisibles?" (*Los muertos*). Subsiste el alma, —tal es la esperanza que Nervo llama "consoladora"—. ¿En qué consiste esta alma que subsiste?

Los hombres participan en la conciencia y la conciencia de que habla Nervo es tanto la conciencia del mundo como la conciencia divina. Siempre creyó Amado Nervo —y ello nuevamente lo acerca a los platónicos y a los románticos— que el poeta —es decir, el hombre en su más plenaria realización— es un ser inspirado. El poeta ignora lo que dice porque las palabras que utiliza provienen del inconsciente. El saber del poeta es una forma del no saber. Dice Nervo: "Claro es que la parte inconsciente varía en cada escritor; pero en los poetas está en proporción directa del numen" (*De lo inconsciente en la creación literaria*). Pero este no saber es una forma de la visión —de la videncia— que se quiere mística: "Decir poeta místico es redundancia. ¿Cómo puede haber un poeta que no sea místico, que comprendiendo el Divino Amor como él es sólo capaz de comprenderlo no se lance con ímpetu irresistible hacia Dios?" (*Pensando*). Y es que el poeta, y todos los hombres en cuanto son poetas, realizan la divinidad, ya sea porque el hombre esté inspirado por Dios ("El hombre es conductor de la divinidad", *Pensando*) ya sea porque en el alma del hombre se refleja la divinidad en términos que recuerdan las vivencias católicas de Nervo: "Ser poeta es una predestinación; es realizar a Dios en el alma; es convertirse en templo del Espíritu Santo" (*Revisión de valores*).

En suma: el poeta, ser escogido, persigue el Ideal y realiza el Ideal más allá de la transitoriedad de la vida. Este "más allá", este Ideal se llama ahora: Dios.

## VI

Difícil precisar la noción y la experiencia de la divinidad en Amado Nervo. Difícil porque Nervo parece oscilar entre el concepto de una divinidad de origen cristiano, una divinidad surgida de los conceptos científicos y una idea de la divinidad acaso panteísta-budista.

Un sentido muy frecuente de la palabra Dios en la obra de Nervo es el que arraiga en el cristianismo. Cuando prevé el fin de la guerra mundial, Nervo espera que la humanidad vuelva, sin



dogmatismo, a la enseñanza de los Evangelios; la persona de Cristo —y de los santos cristianos, especialmente San Francisco— aparecen muy frecuentemente invocados en su prosa y su verso. También dentro de la tradición cristiana se refiere Nervo al “Dios escondido”, el *Deus absconditus* de la Teología Mística. Y en palabras nuevas, aun cuando muy ligadas a la teología clásica —y sobre todo la del Pseudo-Dionisio— Nervo llama a Dios el “sublime desconocido”, frase en la cual la palabra “sublime” indica la *vía atributiva* y la palabra “desconocido” la *vía negativa*. En efecto, Dios, Ideal y centro del pensamiento y la poesía de Amado Nervo, es muy frecuentemente el Dios trascendente del cristianismo. Esta manera de ver y sentir a la divinidad queda muy claramente expresada en *Una obra definitiva*: “Uno de ellos —escribe Nervo—, el más grande de todos, el que llegó ya en vida a la identidad con el Ideal Supremo, era carpintero, y os aseguro que, antes de predicar su doctrina sublime, ¡fabricaba las mejores sillas y las mejores mesas de Nazareth! . . .” Así se identifican el Ideal, el Salvador y nuevamente la más alta de las virtudes: la humildad sencilla. Más fideísta que racionalista, Nervo siente a Dios como el ser que nos entrega el amor y a cuyo conocimiento accedemos por amor.

No es siempre cristiano, sin embargo, el concepto que Nervo se hace de Dios, este Ideal objeto de todos sus ideales y todas sus voliciones. Alguna vez, en frases paradójicas que nuevamente recuerdan a Unamuno, escribe: “Si Dios no existiese, el hombre, a través de los siglos, lo habría ya creado a fuerza de pensar en él”. En cierta ocasión, imagina Nervo una nueva religión científica, forma de la religión futura. Dice: “. . .yo creo en la ciencia, yo adoro la ciencia, yo estoy seguro de que la futura religión del mundo será una religión científica, y que a Dios mismo le hallarán algún día por medio de la ciencia los que no le hayan encontrado muchísimo antes por medio del amor” (*Eugenesia*). ¿Resabios de positivismo? ; ¿resabios de cientifismo? Posiblemente. Pero recordemos que cuando Nervo escribe este elogio de la ciencia está precisamente criticando a las ciencias de su tiempo; notemos también que en su misma frase lo primordial sigue siendo el orden del amor, no el orden de la razón.

Más complejo es el problema del panteísmo de Amado Nervo. ¿Hasta qué punto fue panteísta? Antes de poder responder a la pregunta es necesario entenderse a propósito de la palabra panteísmo.

Si por panteísmo se entiende —como lo entendía J. Toland—, aquel género de metafísica que reduce Dios y Naturaleza en una misma sustancia —al modo de Spinoza— Nervo no fue panteísta. Pero la palabra panteísmo puede también designar las diversas doctrinas de origen neoplatónico, emanentistas y eminentemente espiritualistas. En este segundo sentido del término, Nervo se aproxima mucho a ser panteísta. Más aún cuando recordamos que

la tradición neoplatónica se repite en las formas de espiritualidad hermética nunca del todo ajenas al pensar y al sentir de Nervo.

Escribe Nervo en *Fray Ejemplo*: “El entusiasmo nos enciende el alma, los ojos y la cara y, la cara por lo menos, mientras del Ideal hablamos, estamos fundidos en místico abrazo con el Ideal”. Este “místico abrazo” aparece en una de las prosas de la última época cuando Nervo concibe el universo entero como unidad de orden espiritual. En *La fuente*, una de sus prosas más reveladoras —y hermosas— Nervo —conscientemente o no— recurre a metáforas neoplatónicas: “Imaginaos a Dios como una fuente: una inmensa, una cristalina, una apacible fuente en que se copia todo lo creado. Sólo que en realidad, la copia. . . está afuera. La realidad es lo que creemos imagen, lo que está dentro de la fuente, lo que parece temblar es su espejo. Lo de fuera, lo que vemos que se copia, es el universo; la ilusión”. Hasta aquí, Nervo interpreta el mundo con resonancias plotinianas. Pero cuando unas líneas más adelante interpreta a Jorge Manrique y comenta los versos célebres (“Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir”), escribe: “Sólo que este mar no es el morir precisamente; este *Mar* es Dios, de donde venimos y adonde volvemos. El retorno se llama Muerte para los hombres”.

En pocos textos es Nervo tan explícito, tan claro como en éste. La realidad, la única realidad, es la realidad divina; nuestro mundo es apenas una copia, apenas una imagen de la divinidad. Morir es vivir, puesto que la vida que vivimos es irreal y solamente es real el



espíritu (el Mar, el Ideal, Dios), al cual regresamos después de lo que se llama la muerte. La vocación mística de Nervo es aquí clara. No lo es menos el espiritualismo ni lo es menos el monismo, ambos verdadera trama de su hermoso poema *Hermana agua*.

Se ha interpretado *Hermana agua* como poema panteísta; se ha visto en él una transposición religiosa de las ideas científicas de la época. En ambas interpretaciones hay mucho de verdad. Pero lo que es esencial en *Hermana agua* es que en el poema —como en la prosa de *La fuente*—, Nervo viene a mostrar y demostrar su espiritualismo.

*Hermana agua* es el poema de las transformaciones: el poema del agua que corre bajo la tierra, del agua que corre sobre la tierra, de la nieve, el hielo, el granizo, el vapor (“alma del agua”), la bruma (“ensueño del agua”), del agua multiforme. Variable el poema, variable el mundo; pero también permanente en sus mutaciones. Por eso cuando inicia su estrofa sobre la nieve, dice Nervo: “Yo soy la movediza perenne”. Es decir, el agua, la hermana agua, que lleva a Dios, es a la vez una forma de bendecir y una manera varia de concebir a Dios. Lo más probable es que Nervo, al escribir *Hermana agua* pensara en Dios como en el Ser trascendente. Por esto el canto del agua es una oración —no una petición— dirigida a Dios, de la misma manera que Nervo habrá de rezar sin pedir —ahora resignadamente— cuando escriba *La amada inmóvil*.

Pero el agua, sea fuente, sea camino hacia la fuente, es sustancia espiritual: es alma que se transforma y cambia para dirigirse siempre a un mismo Ideal: el Ideal de la visión mística. Una vez más, el pensamiento de Amado Nervo —pensamiento esencialmente poético— es de orden espiritual y espiritualista.

Más duro, más conceptual, más distante, más hermético (¿hasta qué punto alcanzado y no más bien simplemente dicho?) es el Ideal budista o budista-cristiano de los últimos años de Nervo. Ya Alfonso Reyes había observado que las tendencias estoicas del poeta conducían fácilmente a un género de contemplación que, a falta de mejor palabra, podemos llamar budista. Así, en *El estanque de los lotos*:

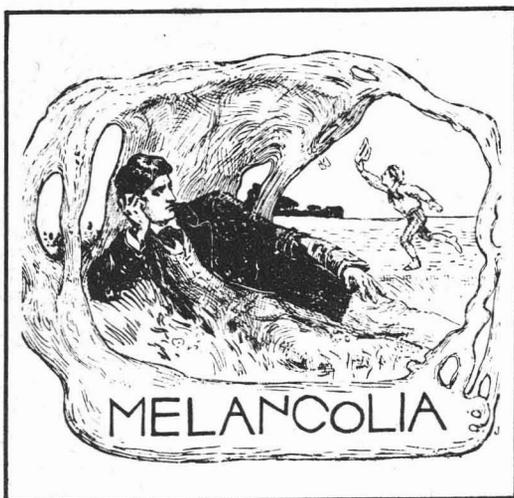
El que sabe que es uno con Dios, logra el Nirvana;  
un Nirvana en que toda tiniebla se ilumina;  
vertiginoso ensanche de la conciencia humana  
en el Tiempo.

El poeta del sentimiento que fue Nervo se ha vuelto un poeta de apariencia intelectualista. Lo ha visto claramente Manuel Durán cuando, al referirse precisamente a estos versos comenta: “Nos hallamos frente a un caso singular, extremo, de ‘prosa filosófica rimada’: en rigor las frases se suceden para ‘declarar’ una proposición metafísica, no para aclararla, explicarla o animarla con la



emoción lírica de la verdadera poesía” (*Genio y figura de Amado Nervo*). El comentario es exacto. Nervo ya no evoca, ya no invoca: enuncia y describe y para hacerlo emplea palabras en mayúscula que parecen letreros más que transparencias, anuncios más que visiones. Se tiene la impresión de que ahora Nervo está más lejos de la visión religiosa que en los textos emotivos de sus primeras épocas. La intención de Nervo es la misma en una u otra época: encontrar una realidad absoluta —aquí proclamada cristianamente Dios y, en forma budista, Nirvana— opuesta a nuestra realidad meramente aparental. Sólo la realidad divina (ahora acaso despersonalizada) da sentido a la vida.

¿Visión mística? A ella se acercan los textos de *Hermana agua*, de *La fuente*. Los poemas de la última época parecen muchas veces querer decir una visión que acaso no se ha sentido. Escribía Alfonso Reyes: “Está a punto de llegar al éxtasis. Mas, como en Plotino, el alma retrocede espantada, en el propio instante en que toca la esfera superior” (*Tránsito de Amado Nervo*).



El Ideal de Nervo puede traducirse en sus ideales utópicos, en sus conceptos y sentimientos acerca del alma humana, en su idea de que la vida es la trans-vida, en su visión —más tarde conceptualizada— de un mundo espiritual que lleva por nombre Dios.

Pero lo que subraya el Ideal de Nervo es mucho más un sentir que un pensar metódico; si hay en él filosofía, nace ésta del sentimiento. Esto nos dice —seguramente influido por Bergson— el Nervo de *Las dos redes* uno de los poemas más significativos de *El estaque de los lotos*. El “nauta”, echó primero la red del “análisis” y cuando miró hacia el fondo “estaba el fondo de la red vacío”; echó después la red de la intuición y encontró:

el hondo  
sentir, la malla firme del instinto  
el ojo misteriosamente abierto,  
imperturbablemente claro y límpido,  
que mira desde el fondo de las almas,  
en lo más inviolado de uno mismo. . .

Este mundo “desconocido” es el que alcanza Nervo en sus mejores momentos: momentos de intuición amorosa, vocación de sencillez, instinto amante.

## VII

Tal parece ser la esencia del pensamiento de Amado Nervo: la búsqueda —algunas veces esforzada búsqueda, otras auténtico en-

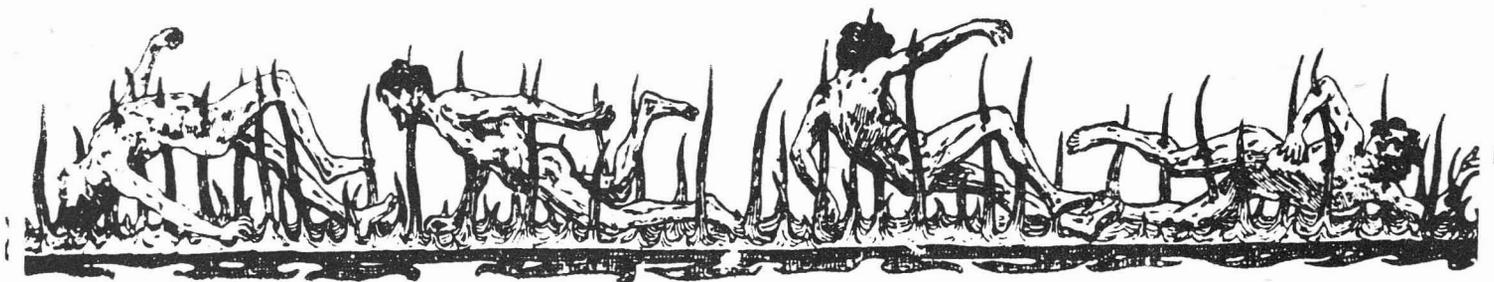
cuentro— del Ideal. No creo que sea otro el eje de su vivir, de su sentir, de su pensar. Y es probablemente este eje el que explica, con cierta claridad, lo que podríamos llamar “perspectivismo” de Amado Nervo. Su figura, su mundo, son múltiples; su punto de referencia, es uno. Múltiples aguas unánimes de la “hermana agua”; múltiples “radios” dirigidos a un mismo centro. Rico en humor alegre, en humor amargo, moralista a veces ripioso, otras veces extremadamente digno, artista de un arte que quiere ser arte de vivir, Amado Nervo, en su variabilidad, tiende y quiere tender hacia lo Uno, hacia el Ideal —alma, Dios, naturaleza espiritualizada— gracias al cual subsisten (¿imágenes? ; ¿reflejos?) sus rostros plurales.

### NOTAS

1 Véase José Emilio Pacheco: *Antología del modernismo*, Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, 1970, vol II, p. 22. Este libro y sobre todo el de Manuel Durán (*Genio y figura de Amado Nervo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1969), contribuyen poderosamente a revalorizar la obra del escritor.

2 Alfonso Reyes, *Tránsito de Amado Nervo, Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pp. 20-30.

3 La búsqueda del “Ideal” —a veces de la “Idea”— se encuentra en Baudelaire; se encuentra, claramente, en la obra de Mallarmé. Por lo que se refiere al hermetismo sabemos que Nervo como los simbolistas franceses —trató de convertirlo en una creencia poético-religiosa. Sin embargo, en Nervo, el hermetismo es o espiritismo (“espiritualismo” lo llama el poeta) o budismo o pseudo-budismo.



**Alberto Dallal**

# PARAISO E INFIERNO DE LA PASION

El amor-pasión carece de anécdotas porque su origen no se halla en situaciones específicas, sino en la ansiedad de los seres que sólo existen para propiciar un encuentro fundamental siempre renovado. Esta ansiedad, la búsqueda del absoluto, el afán de la muerte, sugiere la única anécdota posible y transmisible. El amor-pasión sueña la muerte —la posesión total y definitiva de su objeto— en términos de acto premonitorio, en términos de imagen; y cuando sobreviene el milagro y el sueño se hace vida, el milagro y la vida recomienzan. De ahí que de la fuente del amor-pasión se hayan nutrido la religión y la literatura y de ahí que el amor-pasión constituya el punto de coincidencia, la esencia misma de la relación entre ambas manifestaciones del espíritu. Cristo se hace mito en la medida en que propicia el entendimiento, la complicidad literaria a través de su pasión por la especie humana, a través de su “padecer para redimir”. La única forma posible y verdadera de narrar las acusaciones, los fines, los misterios, los recuerdos del amor-pasión consiste en aceptar la muerte de los actores del fenómeno como una entrega eterna, como una acción sublime que ocurrirá en el futuro y que transformará, haciéndola única, la realidad actual de los protagonistas del drama. Es decir, la inmortalidad es el objetivo secreto de los seres de pasión.

Por tanto, gracias a su ansiedad, los seres pasionales, una vez transpuestos los obstáculos que la sociedad les impone, construyen los caminos que conducen a una realidad superior. Ésta no es región de ángeles ni de incomprendidos, no es torre de marfil, sino sencillamente universo más perfecto al acecho del cual se hallan dirigidos los esfuerzos del hombre común. No es, tampoco, paraíso al que aspiren los seres puros o amantes de la contemplación, ni infierno para los pecadores o los transgresores de las leyes humanas. Su antítesis más bien se parecería al purgatorio, lugar en que, según indica el *Tratado* de Santa Catalina de Génova, las almas poseen sólo una pena: el retardo eterno; lugar en el que “Dios mantiene el fuego hasta que se consuma —en cada alma— toda imperfección”. La realidad superior es, entonces, ámbito de manifestaciones profundas, lugar de vibraciones, lugar de rechazo al *status* natural. Hacia él se sienten atraídos todos aquellos que han transitado por el infierno de la muerte en vida o por el paraíso de lo gratuito, de lo insensible. Así como, según Schiller, “es a través de la belleza como se llega a la libertad”, a la realidad superior se arriba a través de la pasión hecha inteligencia, cuando los atributos de la cultura humana —comprensión, solidaridad, bondad, fuerza, arte, etc.— han pasado a ser dominio del pensamiento. Por eso los que habitan el mundo de la realidad superior no permanecen aislados, pues tienen la capacidad de remitirse, en cualquier momento, a

cualquier punto del mundo material que nos rodea para entenderlo y superarlo. Por eso la realidad superior no implica evasiones, sino antes que nada, enfrentamiento a la realidad inferior y cotidiana.

Para los seres de pasión, cada encuentro es un hallazgo consciente; evocado, soñado de antemano. Comúnmente se cae en el error de malinterpretar a los protagonistas de una pasión, de llegar al extremo concluyente de que un ser de pasión o bien lo sabe todo o bien vive en la incongruencia. El amor-pasión, al realizarse, es un punto medio entre el misterio y la explicación, entre el abandono y la lucidez, entre la emoción pura y el razonamiento. Su existencia resulta detectable para el pensamiento cuando advertimos que una de las partes ha definido su destino: el objeto de pasión opaca a los otros niveles de la realidad y su brillo prevalece por encima de las demás formas esenciales del existir. Este instante —el reconocimiento del objeto de pasión— significa para el ser de pasión no sólo la única, valedera posibilidad de percibir su destino y obtener la salvación, sino también el suceso que de manera directa señala, aunque sea instantáneamente, el camino de la perfección, pues la pasión, siendo una energía fundamental, el más intenso de los sentimientos, ha ofrecido al hombre occidental la única vía para manifestar actitudes “no-retroactivas”, es decir, confrontaciones con lo que por siglos hemos denominado castigo. No sólo los protagonistas del drama están conscientes de la poca importancia, de la nulidad casi absoluta que, en el trance que viven, les ofrece el señalamiento de que cometen un pecado “irremediable”, infernal. También el espectador (en este caso con todo y sus prejuicios) tiene que aceptar una variante en su visión moral del mundo: si los personajes del amor-pasión viven al margen del sentido del pecado, del castigo (o, en su defecto, de la dicha eterna), sobreviven, en cambio, en una zona intermedia entre la divinidad (el ser inmortal) y la muerte (la nada). ¿Y no es cierto que esos mismos testigos, ahora perplejos, esos mismos observadores habían acudido antes, como sus padres, abuelos y bisabuelos, embelesados, a aceptar la redención ofrecida por un Cristo real sólo en una zona intermedia semejante?

Nos acogemos a la figura religiosa de Cristo exclusivamente para iniciar un razonamiento, no para justificar una visión del mundo. El trastocamiento de las leyes religiosas y morales, según se deduce de los sucesos que caracterizan al siglo XX, ha ejercido su influencia en la historia. Pero por ahora no hay más. Algunos personajes de nuestra época han prescindido del razonamiento cristiano (cometiendo el error de los seres imperfectos), pero han transitado hacia la irracionalidad. Otros han mantenido el culto del esclavo, aquél que ya sin fuerzas se en-



trega porque así pudiese sentirse protegido. Sin embargo, el destino sólo se ofrece a los escogidos de la pasión.

Lo que carece de anécdotas es lo trascendente. Es decir, el amor-pasión es al amor lo que el pensamiento es a la representación. Cuando Hegel habla de representaciones se refiere a las casi imágenes lógicas de la inteligencia, mientras que al referirse al pensamiento parece hacer válida su existencia absoluta reconociendo su intensidad. Lo anecdótico carece de trascendencia porque con sus reglas se le permite al hombre pensar en cualesquiera formas que no contengan, simultáneamente, visión del mundo. Por eso la pasión no se halla cerca de la vida y sí de la muerte peor, que es la muerte anterior (“... asomarse a las entrañas puras / de un animal vencido...”, dice Sara de Ibáñez). Por eso el amor-pasión contiene, en una simultaneidad trágica, al bien y al mal: sus formas de realización no guardan conexiones con las reglas establecidas por una sociedad o por una religión.

La pasión puede prescindir de las obligaciones institucionales porque es, en sí, un motor para avivarlas o una bomba para destruirlas. Puede afirmarse que constituye una enfermedad antropológica, cuyo reflejo más cercano se descubre en los intensos sentimientos de los dioses y los semidioses. El culto al amor de los griegos permanece como manifestación estética de una civilización superior, pero el relato de las pasiones de estos mismos seres se convierte en épica. Aún en el equilibrio clásico, la pasión se concebía como un destino que sólo los escogidos, por medio de la fuerza de la inteligencia, podían alterar. Así se convertían en dioses.

No sabemos hasta qué punto la historia, al influjo de la superior energía de los seres de pasión, ha sufrido las consecuencias de un viraje desesperado. No podríamos detectar el momento en que la historia se convierte en punto muerto para obedecer el mandato de seres que, al impulso de su desánimo, se sienten recorridos por la nada: el objeto de pasión se encuentra lejos, ha muerto o ha perdido la memoria, ha olvidado los instantes profundos durante los cuales nacía y florecía el acoso y la violencia de la pasión. “La lamentación —nos enseña Dostoievsky— es sólo una necesidad de encontrar continuamente la llaga.” Antes de surgir una figura carismática o un héroe, ¿no se ha hallado la humanidad en este punto en el que se anula toda posibilidad de manifestación, en el que sectores enteros de la especie se lanzan a la búsqueda de su propio vacío?

La época actual parece indicarnos un clímax: ¿no hay un periodo de tiempo, inmediatamente anterior, en el que el desenvolvimiento del hombre se ha detenido? La importancia de re-

conocer los “periodos oscuros” de la historia, de la ciencia y el arte radica en el hecho de que, ante la ausencia del pensamiento lógico, los hombres de estos periodos actúan a la deriva de la realidad y permiten que intervengan sus sentimientos más profundos e incluso sus sueños. Fechas históricas, universalmente reconocidas, de fantasía y magia, de mito y ensueño, que serán reemplazadas por épocas en las que ejerza su imperio “lo racional”, lo cuerdo, lo prudente. En este sentido, Cristo representa la transición de una época a otra, el curso de la humanidad de un estadio en el que domina la pasión (a través del ejemplo que él mismo señaló), a otro, más ordenado y armónico, en el que se han transformado el sufrimiento en felicidad, la inconsciencia en conciencia, el caos en orden, la metafísica en física, el movimiento en institución; en una palabra: la pasión ha sido transformada en amor. Durante los periodos de nebulosidad intelectual la sabiduría colectiva puede integrarse a las prácticas mágicas, al mito, a las artes; en cambio, una vez terminado el proceso de transición, una vez alcanzado el clímax del orden del pensamiento lógico o dirigido, el conocimiento del hombre queda apresado, con manifestaciones comprensibles para la generación de la época y para las que le sigan, en la ciencia, la técnica y la filosofía.

Así como el amor-pasión que experimenta un individuo no puede ser captado en toda su intensidad a través de una anécdota, de una situación, de la misma manera las etapas oscuras de la historia no son comprensibles sino en las manifestaciones que expresen la profundidad de su experiencia expansiva y explosiva. El surgimiento y el posterior desarrollo de algunas artes dan fe de ello, al igual que las extravagancias de un hombre en particular ilustran el estado de su ser interior dominado por la pasión. La imprecisión con la que los prejuicios religiosos y sociales, una vez establecidas las instituciones, el orden, impiden el examen de los sentimientos individuales y colectivos, no nos hace olvidar que la energía que conlleva la pasión, sea experimentada por un hombre o por muchos hombres, constituye una riqueza excepcional a la que no se le han atribuido, hasta la fecha, sino mínimas excelencias. Probablemente los importantes experimentos que la humanidad está realizando en el campo de las drogas alucinógenas, el enfrentamiento a las generaciones e instituciones que configuran “lo establecido”, la búsqueda de la libertad en el plano de las relaciones sociales y amorosas, no sean otra cosa que el intento de entender y dirigir la energía de la pasión hacia campos hasta ahora desconocidos. Lo que los mitos, las religiones, las artes, las revoluciones y los sueños no han logrado encauzar plenamente adquiere carta de naturalización en experimentos colectivos en

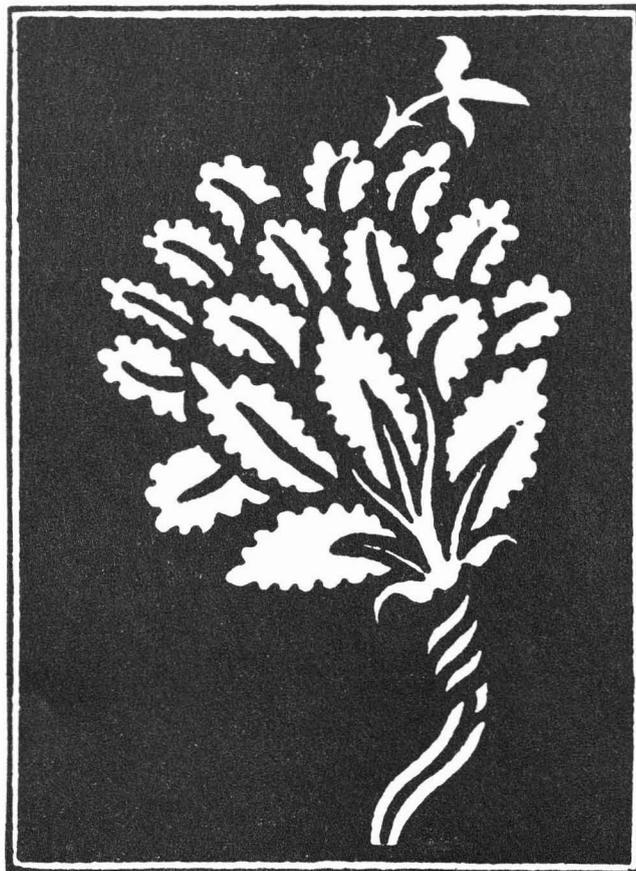
los que a todas luces interviene la pasión, como si la humanidad presintiera como destino la justificación de una energía como la pasión a través del conocimiento de la muerte, o como si la muerte sólo se justificara, para el hombre, a través de la energía de la pasión.

Llegamos entonces, al atisbo de una tarea que tenemos por delante: la manipulación de paradojas. “Los pensamientos —afirmó Nietzsche— son la sombra de nuestras sensaciones, siempre más oscuros, más vacíos, más simples que éstas”. O sea: la inteligencia debe contaminarse, romper con los requisitos que impone el mal para alcanzar su conocimiento; debe apropiarse del misterio, invadir el infierno. O dicho de otro modo: el trabajo consistirá en diluir, aun en el mundo de las representaciones, las imposiciones morales de la historia; vivificar de alguna manera al lenguaje, el cual durante siglos ha ejercido una dictadura, pues como afirma Jung “el lenguaje es originalmente un sistema de signos originales e imitativos...” y si lo que nosotros consideramos nuestro medio de expresión más idóneo se halla inmerso en fórmulas simbólicas que sólo en lo más profundo de ellas toleran el mal, se vislumbra ya el rompimiento del lenguaje fosilizado de la tradición, la erradicación de los signos aparentemente vivos que sustentan a nuestra cultura, para pasar al ejercicio de la libertad, al reconocimiento de la pasión como fundamento de energías infernales y paradisiacas. El mal, lo demoniaco, deja de ser el impedimento para alcanzar un paraíso que se creó para unos pocos y en el cual reinaron sólo unos cuantos.

La imaginación, pues, nos permite adelantar algunos temas de reflexión: la pasión se convertirá en una parte de la realidad social después de adquirir legalidad a través de su reconocimiento como energía natural. De esta manera, la pasión participará también del encumbramiento de la conciencia, se apoyará en la armonía de los signos y símbolos del lenguaje y coincidirá con el “orden de las cosas” mediante un procedimiento en el que, como afirma Lotze, se abonan y enriquecen las leyes lógicas en movimiento. Si lo que ahí se muestra como parte de la realidad superior ha de coincidir con los avances de la especie humana, la pasión será reconocida como un aspecto muy importante de la comunicación entre los seres humanos y asumirá sus propias responsabilidades; expresará sus fines; adquirirá su propia dialéctica. De igual manera que el bien y el mal, tras el desarrollo de las religiones, se convirtieron en “actividades interiores de la voluntad”, desde el punto de vista sociológico la pasión se destacará como colección de emociones y de placeres, poseedora de los mismos objetivos humanísticos. Cualquier actividad interior de la voluntad nutre al pen-

samiento. Se trata, pues, de que la pasión del hombre común no permanezca siendo un “juego automático de representaciones”, sino que apoderándose del infierno de lo irracional, transite hacia la realidad superior y aporte a ésta lo que ya han aportado, en su momento histórico correspondiente, la pureza, la contemplación, la santidad, la bienaventuranza, bienes de los que está lleno el paraíso. El pensamiento dirigido, entonces, tendrá el mismo valor que el sueño y el fantaseo, y la riqueza de estos últimos se manifestará al hombre sin contratiempos.

El paraíso y el infierno son sueños de la razón, extremos del conocimiento. Pero estos sueños no existen con independencia, pues lo que conocemos de ellos no han sido sino imágenes que nuestra inteligencia nos ha entregado. El paraíso y el infierno se sueñan en la pasión y a través de ella subvierten el universo conocido. El mal no es el mal y el bien es aquello que de la pasión se ha trasladado a la inteligencia. No hay que olvidar que

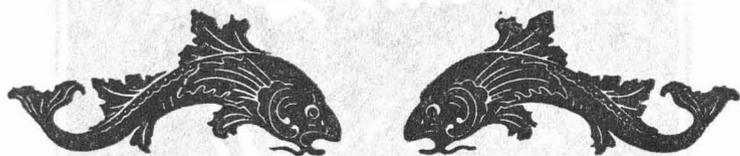


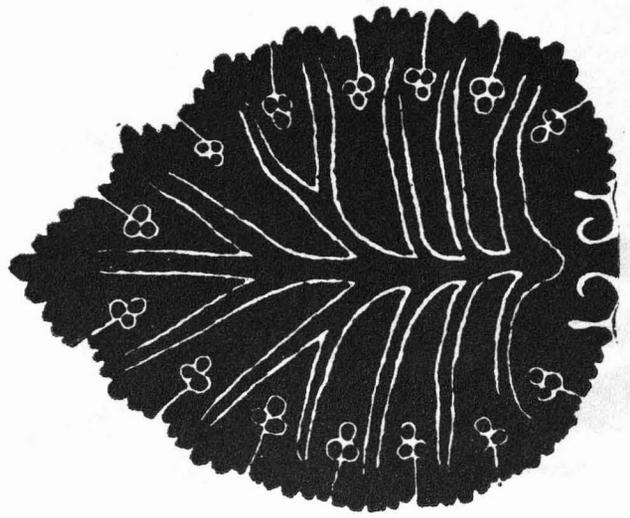
la pasión nos remite a los sueños de la razón de una manera, digamos romántica, pertinaz, radical. El avivamiento de la pasión en la época actual sólo es comparable al rápido desarrollo que se realizó en el plano de la cultura cuando la humanidad primitiva creó y otorgó validez a los mitos.

Ya en épocas remotas, por ejemplo en la creación del linaje de Caín o en el desprendimiento y rechazo de los ángeles rebeldes, se reconocía a la pasión como un móvil interior misterioso que se apoderaba del alma de los hombres para efectuar sus desaguisados. Es tal la fuerza combativa de esta energía, que la humanidad de aquella parte de la época bíblica tuvo que ser aniquilada hasta sus raíces por medio de un diluvio. Las conclusiones de estudios recientes sobre la pasión, casi todos ellos apoyándose en los métodos científicos del análisis (incluyendo el de Jung que reconoce en la pasión una fuerza libidinal expandida), otorgan a la pasión la capacidad de ir más allá de los límites de la mortalidad y de la terrenalidad e incluso explican cómo la pasión aniquila al hombre. Esta idea no es otra que la planteada tan brillantemente por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*. En esta obra se percibe una realidad superior, un paraíso-infierno creado aquí en la tierra por dos seres que, en un pacto profundo, se citan en un lugar y un tiempo más allá de la muerte. En la realidad superior convergen todas las fuerzas del espíritu y una de ellas, la pasión, que proviene de una realidad inferior natural y biológica, se convierte ahora en medio para lograr la perfección, pues aquellos seres apasionados que se interesan por los fenómenos de la realidad inferior lo hacen por afanes de entendimiento. "Heathcliff —afirma Albert Camus en su introducción a *El hombre rebelde*— en *Cumbres borrascosas*, mataría a la tierra entera para poseer a Cathie, pero no se le ocurriría la idea

de decir que este asesinato es razonable o justificado por el sistema. Él lo haría y ahí se termina su creencia. Eso supone fuerza de amor y carácter. Siendo rara la fuerza de amor, queda entonces el asesinato como excepcional y conserva por tanto su aspecto de efracción." Pero Heathcliff, añado yo, se encuentra ante una tarea de solitario: solo, construye su realidad superior y la energía de su pasión le permite vencer a los demás aquí en el mundo, excepto a Cathie, el objeto de su pasión, a quien, en cambio, considera —sabe— su cómplice. Heathcliff se supedita al destino y construye una realidad superior que sólo puede darse en la muerte. Heathcliff pertenece a la estirpe de los seres de vibración constante, como Mariana de Alcoforado, la que reclama: "Mi inclinación violenta me sedujo, y la consecuencia de esos principios tan deliciosos y felices —refiriéndose a los requerimientos de su amante— sólo son lágrimas, suspiros y una muerte dolorosa que no podré evitar con nada." Heathcliff, como Mariana, como Thérèse Desqueyroux, pueden incluirse, como lo hace Mauriac, "en esta clase de seres (¡una inmensa familia!) que no saldrán de la noche más que saliendo de la vida".

Sin embargo, no basta con localizar en la pasión la complicidad literaria. Cristo le ofrece al hombre la entrada al paraíso a través de la muerte y el ofrecimiento hace historia creando nuevas formas de vida humana, de vida cultural. La pasión de los personajes de la literatura nos ofrece, asimismo, una identificación, una complicidad. Pero ¿no es más importante la historia que nosotros mismos? ¿No es preciso hacer que se desarrolle la realidad inferior para que avance la realidad superior? ¿No es preciso que la energía de la pasión se haga historia? En este sentido, la muerte tiene un signo: va hacia adelante o va hacia atrás. Soñar no es lo mismo que mentirse a sí mismo. Idealizar no significa reprimir. La pasión colectiva puede ser monstruosa y destruir no sólo la realidad inferior, sino también toda posibilidad en el arte, en la ciencia, en el conocimiento, en la realidad superior. Si la pasión colectiva no se encauza hacia la realidad superior, el mundo puede acabarse tras una macabra anécdota. De ahí que sean los hombres que entienden la pasión los que dirijan al mundo. La pasión, en estos casos, se convierte en historia. ¿Por qué busca el apasionado revolucionario de nuestros días los pormenores de las revoluciones de antaño? ¿Acaso el interés por los sucesos del pasado le permitirán satisfacer su profunda inquietud y aplicar las enseñanzas obtenidas? Para el aguerrido dirigente resulta preferible soportar la experiencia del presente, que intentar (el fracaso de algunas ya es prueba suficiente del error cometido) la aplicación de anteriores medidas. Sabemos que los





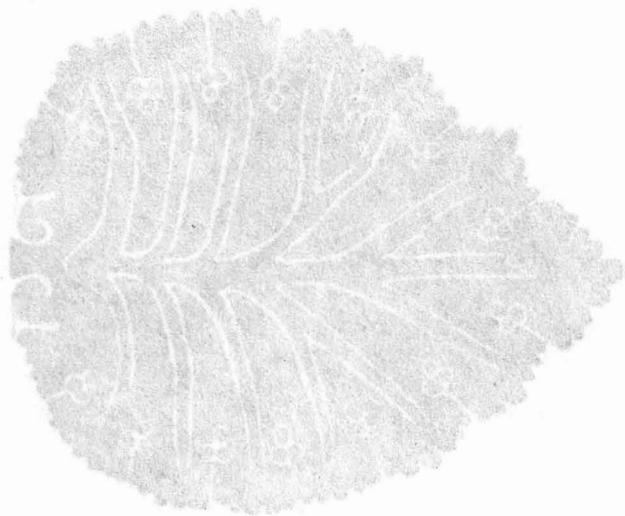
registros de la historia no se hacen de emociones, sino de razonamientos, pero también sabemos que los hechos que hacen la historia son hechos pasionales que trastornan lo establecido para realizarse. Estamos al tanto de cómo los caminos de la salvación constituyen, para el ser apasionado, caminos vírgenes, nuevos, rutas aún no recorridas. Si el ser de pasión es capaz de negar lo establecido, asimismo puede darse el lujo de iniciar la marcha, auténticamente, o bien de permanecer convencido, justificadamente, de que sus pasos son los primeros que se dan en el terreno que él pisa, de que su actitud es comienzo, punto de partida, origen, idea rectora, "cero hacia adelante". Por eso, ante la rebeldía de los amantes dominados por las fuerzas de la pasión, o ante el apasionado revolucionario, los observadores se escandalizan evocando las formas más sutiles del amor y aduciendo cada una de las leyes morales para contrarrestar el efecto. Ven, en los posesos del amor-pasión, una guerra de hostilidad e indiferencia hacia lo establecido, nuevamente una defección de ángeles rebeldes.

El amor-pasión constituye el primer enfrentamiento, la "oposición" original a la naturaleza. El hombre se caracteriza en la creación por este afán de enfrentamiento, mas no porque así lo decida, sino porque la constitución de su ser biológico exige este camino. En algunos animales nos sorprende su incipiente capacidad de pensar; en el hombre, su tendencia primitiva a sentir y luego a pensar. La pasión no es otra cosa que el flujo fundamental del cuerpo. Es el punto que inicia la energía del razonamiento. El hombre es el animal más la habilidad de trascender a la naturaleza, el ser biológico primario más la intensidad de la pasión. La pasión es parte de su ser original en cuanto que se refiere a estados básicos hasta la fecha desconocidos. En este sentido la humanidad puede expresarse en una fórmula que ha asustado a los que recientemente defienden las abstracciones religiosas del siglo XX, pero que sintetiza la actitud histórica del hombre: la humanidad es naturaleza más pasión. La fórmula no ha sido aceptada sin escarmiento filosófico, pues sus vínculos con la razón no quedan tan claros en un principio: lo importante en el plano histórico no es ni será la pasión como energía, sino las manifestaciones de su existencia. Y, en última instancia, ni siquiera todas sus manifestaciones, sino la más importante, aquella en la que culmina y vuelve a comenzar cualquier ritmo vital: la inteligencia.

El primer signo de libertad del hombre es su ser biológico, su ser físico. Su cuerpo representa una especie de voluntad de la naturaleza, ya que en él se hallan los órganos que configuran (en donde se localiza) la capacidad más desarrollada

de las especies terrenales: la de pensar. Si esta capacidad, esta cualidad, alcanzada por el hombre a través de graves y profundas revoluciones, fuese la más desarrollada del universo; si la inteligencia no pudiese ser hallada sino en el hombre, entonces el hombre sería (aunque es posible que llegara a serlo sin menoscabo de otro tipo de cualidades inherentes a otros cuerpos extraterrestres) voluntad del universo. La brecha abierta al hombre por su inteligencia no ha sido, a pesar de lo que afirma la historia de la vida sobre la superficie terrestre, tan grandiosa como se cree. La inteligencia y sus aplicaciones no tienen límites, pero la prueba de este camino al infinito no lo señala la propia inteligencia, ni siquiera la suma de los razonamientos que configuran la filosofía, sino la pasión, energía tras la cual se esconde la clave del desenvolvimiento de la humanidad. El devenir no transcurre en la forma manifestada por cada filósofo en su época, sino en la totalidad de la energía desplegada por sus propias pasiones, pues al entenderlas, el filósofo las expresará de manera comprensible. Ya la noción moderna de humanismo ("Vivir totalmente sólo por sí mismo": Sartre) conlleva la posibilidad de que la razón, encauzada hacia lo humano, asuma un destino presentido en la intensidad y en la verdad de una fuerza oculta que nutre las vías del raciocinio. Y esta fuerza es la sinrazón de la razón: la energía pasional. Por otra parte, la cultura específica de cada época histórica, sintetizada en el pensamiento de los prohombres, de los elegidos, se presenta a la comunidad, al grupo, a la masa como una simultaneidad, o sea como una suma de valores culturales concretos, como un fenómeno al que convergen los logros de la humanidad hasta esa fecha (el presente). Por tanto ante la cultura, como ante el arte y el amor, se plantea la misma pregunta: ¿qué valor posee la experiencia del grupo si no se determinan las tendencias de su pasión ante un objeto o una experiencia específicos?

La contemplación del hombre hacia él mismo (Häberlin) presupone la excitación de la misma energía, pues en el ser humano las distintas formas en que se manifiestan, aunadas, razón y naturaleza, inteligencia e instinto (miedo, emoción, felicidad) constituyen aspectos de una fuente original de intenciones y sentidos, en una palabra: de signos. Cambian las conclusiones si cambia el sujeto: un "yo amo" es diferente a un "él ama". Sin embargo, el común denominador (energía, tendencia) queda referido a la pasión, convirtiéndose éste, bien en explicación última (en la que el sujeto pierde vigencia), bien en puente o vínculo fundamental (el yo-tú buberiano). Cuando la pasión se considera "absoluto original", los grados de la emoción concreta quedan explicados: la razón o la esté-



tica podrán aprehenderlos, pues de la noción de absoluto es fácil trasladarse al análisis mediante el método y la fórmula. Si las consideraciones más importantes de la filosofía y las ciencias contemporáneas desembocan en la certeza de que al hombre lo mueven fuerzas distintas de las de la razón, la energía (pasión) resulta comprensible incluso históricamente. Aun las fases históricas que se expliquen con pormenores a la luz de la razón, no pasarán de ser meras anécdotas al ser analizadas en términos de pasión. Y el hombre, de la experiencia, entresaca su filosofía, su disposición ontológica, no su descripción fenomenológica.

El absoluto "amor" se repite para y en los seres de pasión. Cada nuevo encuentro los hace conscientes de una imagen maravillosa: se vive la vida varias veces. La muerte también se multiplica y en cada recodo del tiempo, cuando sobreviene el milagro de redescubrir la pasión, creen hallar nuevos signos del eterno absoluto.

En sentido estricto, la pasión sólo es intensidad. De ahí que el ser de pasión no crea en las gradaciones del afecto. De ahí también que el único absoluto, repetido hasta la inteligencia o hasta la muerte, sea el de la existencia intensa. Cuando el objeto de pasión es el arte, o una actividad, fenómeno o ser inanimado, la pasión se transforma; los límites se cierran, ya que el objeto de nuestra obsesión no cambia por sí mismo, sino que, alterada su naturaleza por la energía del ser de pasión, parece nacer una y otra vez al amparo de la sombra nuestra. Cuando se trata de una persona, nos satisfacemos en adjudicarle las cualidades que refleja nuestra energía, y una vez desvanecida nuestra pasión, buscamos al antiguo objeto de nuestro amor para convencernos de que existíamos, alrededor de él, con esa misma intensidad que hoy consideramos recuerdo apenas, sueño. Es decir, nuestro antiguo objeto de pasión no dejará jamás de ser objeto de interés, pues de su credulidad ante lo excepcional alimentaremos nuestra razón, con su conocimiento del milagro mediremos nuestra capacidad de vivir al margen de la vida, en un universo propio que se parece a la muerte.

Ante cada nueva aparición, el universo se oscurece. La realidad inferior y la superior se confunden. Se vive en un bloque de hielo y las miradas no logran traspasar sus límites. Nos sentimos dentro del ser amado, prisioneros de un absoluto que percibimos concreta, fríamente, pues nuestros pensamientos se hacen cómplices de la obsesión y se desenvuelven en un ámbito nuevo y limitado. Sabemos qué sufrimientos nos esperan, pero los preferimos a la estéril espera, a la soledad

sin vibraciones. De pronto, experimentamos una maravillosa zozobra. La cárcel que nos circundaba cae a nuestros pies. Fuimos propiciadores del milagro: fuimos capaces de evocar-lo en abstracto y un nuevo objeto de pasión apareció ante nuestra vista. Sabemos perfectamente que se cumple nuestro destino, que ya no importan las formas en que el amor se hace y sigue siendo vida. En el fondo, la alegría también es pena; lo presentíamos: el ser de nuestra pasión evocará nuestra muerte y el objeto, la comunicación apartada, el aislamiento, la palabra, la mirada congelada, se apoderarán nuevamente de nuestro cuerpo. La única certeza que nos queda se refiere al cumplimiento de una premonición. Lo absoluto se repite una y otra vez, antes y después: los reflejos del espejo opaco marcan los límites del camino que debemos recorrer, de la ruta ineludible. Nos hallamos más cerca que nadie de la noción de totalidad. Estamos muertos otra vez, aunque sabemos que habremos de reconocerlo sólo cuando la deseada figura se halle junto a nosotros definitivamente y sea nuestra posesión exclusiva.

No nos es dado escoger nuestro objeto de pasión. De la intensidad de nuestras emociones, de la vibración constante, de la zozobra maravillosa transitamos a la inteligencia implí-





cita, pero no al razonamiento, de la misma manera que los seres puros se regodean en la contemplación sin llegar a definirla. Podemos evocar, sí, pero no describir. No hay secretos por descifrar cuando sobreviene la aspiración del objeto: allí está y ya. Nosotros sabíamos que vendría, pero carecíamos de datos acerca de su naturaleza; desconocíamos el lugar y la fecha exactos. No sabemos qué hacer ni qué decir. Cuando mucho analizaremos su respuesta a nuestros impulsos, mas no dominaremos el fenómeno mediante reflexiones. No manipularemos. Las características de nuestro objeto, según percibimos, son las mismas imágenes que llevábamos dentro y que ahora se solidifican en él, pero antes estas imágenes no eran claras ni convergían hacia un objeto que a nosotros nos era dado señalar. ¿Para qué buscar explicaciones y vivir en ellas, si consideramos que la aparición constituye un milagro ante el cual nos sentimos conformes?

Si razonásemos nos acercáramos a la perfección, o sea a la adquisición de la capacidad fundamental, la más codiciada de las habilidades: poseeríamos el arte de describir los milagros. Todas las ciencias existen a favor y en servicio de este arte. Tendremos potestad sobre las fuerzas ocultas y sobrenaturales, sobre lo desconocido; dominaremos a la muerte. Sabremos, además, cómo escoger nuestro próximo objeto de pasión. Nuestro poder de concentración se hará tan intenso como nuestra zozobra, alimentado de la energía de las vibraciones. De la misma manera que hay seres que al decir las mismas palabras, las mismas frases que pronuncia el común de la gente, las impregnan de una suavidad, de un tono, de un significado especiales, así también nuestras vidas serán distintas, excepcionales. El ser de pasión es siempre el artista de la existencia; su "devenir" en el mundo de los humanos pende de un hilo, pues a la vez que se convierte en revelador de claves, en objetivizador práctico y buscador de lo absoluto, así puede convertirse también, de un momento a otro, de un mundo a otro, de uno de sus objetos a otro, en el perseguidor de la muerte o de la nada. Hay una cualidad en las más notables figuras inventadas por la literatura, la pintura y las demás artes que parece concederles el don de manifestar en una frase, en una mirada, en una nota musical, la sabiduría del universo. Y es en la búsqueda de estas manifestaciones, en este desfile de "verdades eternas", de absolutos, donde el ser de pasión se busca a sí mismo. El ser de pasión, por tanto, es siempre perseguidor de lo inasible; su actitud aporta enseñanzas a los demás, incluyendo a quienes ante su contacto se aterrorizan y huyen.

La perfección alcanzada por los perseguidores del absoluto

repetido es un estado que se acerca a la muerte, pues no hay en el presente formas de vida que justifiquen tales actitudes. Intentar ahora la vida del mañana, aplicarla en todas sus magnitudes, significa oponerse a lo que los demás se aferran. Los precursores, por su indiferente audacia, pueden caer asesinados en cualquier momento, ya que su infamia no es una infamia aceptable. Resulta más trascendente para ellos, por lo menos más saludable, atenerse a las reglas de la época: traducir la pasión en obra de arte y dejar que el futuro detecte lo que de verdad absoluta quedó en la expresión concreta. De otra manera se cortarán los hilos de la trama histórica y el absoluto no prevalecerá en la repetición de las formas, sino que morirá sin haberse convertido en signo de revelación. En realidad, cada nueva generación no toma sino lo que de intensidad puede ofrecerle la que le precede. Sin embargo, el auténtico ser de pasión no mide distancias en el tiempo o en el espacio y sabe que aquello, ejemplar para los hombres del futuro, es locura para los que viven y piensan en términos de actualidad. No gratuitamente los jóvenes de hoy se oponen a fórmulas y definiciones que han hecho estériles al pensamiento y a las formas de vida actuales. La intensidad de los seres de pasión vegeta secretamente en las manifestaciones del arte y de la ciencia, pero asimismo en las consignas que sacuden, a veces durante siglos enteros, a las estructuras filosóficas, religiosas y políticas. ¿Qué es, sino pasión colectiva, la intransigencia de las masas ante tal o cual signo de opresión? ¿Qué es, sino suma de pasiones, lo que hace que se definan los derroteros sociales y culturales de un pueblo en periodos históricos específicos? ¿Qué ha de hallar el pensador o el dirigente si no la pasión, al tomar las cosas por la raíz e indagar en la raíz del hombre, que es el hombre mismo?

El absoluto debe multiplicarse, repetirse para ser realmente absoluto, de la misma manera que la verdad absoluta no es absoluta en ausencia de las verdades relativas que la construyen. La pasión repetida conduce a la perfección cuando nutre a la inteligencia de esos elegidos (artistas, pensadores, científicos, dirigentes, trabajadores, amantes) que no imponen límites a sus pasiones. La inteligencia permitirá que sobreviva sólo el exceso natural de la pasión, mas no el sobrenatural exceso que conduce a una eterna indiferencia y que produce ese tipo de perfección que, a fuerza de manifestarse, brota y desaparece sin que la conozcan los demás.

El viraje desesperado, la vibración histórica, se hace infinitamente más importante, para el destino del hombre, que la relación escueta de los hechos. La especie humana, por tanto habrá de perpetuarse en la expansión de la razón y no en

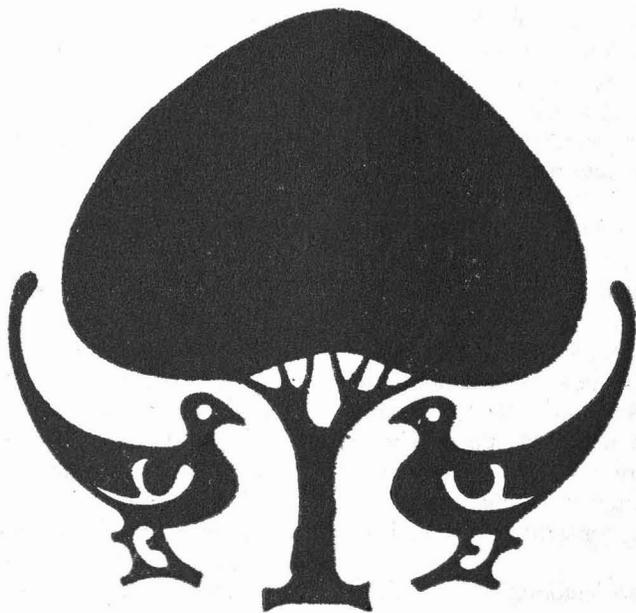


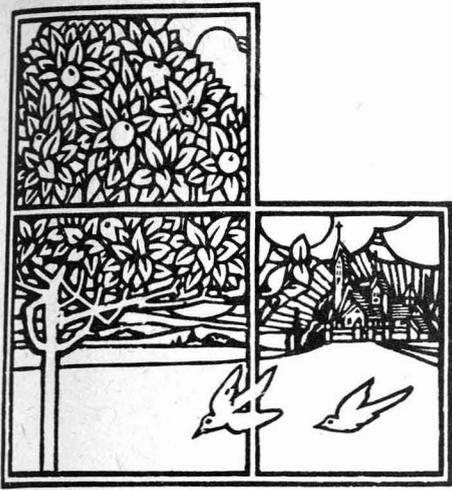
la razón misma, mas no gracias al grado de desarrollo que la razón alcance, sino a su capacidad para apropiarse de los bienes que le ofrece y proporciona la pasión, su impulso original y primario.

La esencia del ser es la razón, pero ésta no fluye a la realidad como un asombroso don salido de la nada, sino que proviene de la naturaleza misma, del impulso-matriz que es la pasión. Si en las más altas manifestaciones del espíritu se separasen sus componentes, quedarían ante nuestra vista, haciendo a un lado lo anecdótico-histórico, muestras de los elementos que, por sí mismos, aislados, adoramos y reprendemos: la pasión y la razón. La primera es la secreta intensidad de la segunda, *eso* que descubrimos en las claves secretas que manipulan los grandes literatos y los grandes pensadores. La segunda es la forma, el elemento continente, la frase, la explicación de la cual arranca nuestra visión del mundo. Si la razón nos ha permitido crear un pensamiento, un símbolo, una imagen del hombre, la pasión nos ha dado potestad para ir más allá de lo creado: decir pasión significa reconocer un impulso natural que permite a la razón entender y aceptar el destino de la muerte. La vida biológica en todas sus formas y la vida espiritual en todas sus formas tienden a la muerte; a la muerte objetiva en el primer caso y a la muerte histórica en el segun-

do. Pero garantizamos la supervivencia de nuestra estirpe si destruimos al infierno de la incredulidad y al paraíso de los bienes morales, si llegamos al estado de las vibraciones constantes. "El hombre —dice Marcuse— puede morir sin angustia si sabe que lo que ama está protegido de la miseria y el olvido." ¿Por qué no inducir a nuestros objetos de pasión a que transiten con nosotros al mundo de la realidad superior? ¿Por qué no entender nuestros impulsos originales y alcanzar la perfección a través de la inteligencia?

Si nos abrimos a la pasión nos abrimos al lenguaje y nos abrimos también a la existencia. Estaremos haciendo lo que hoy por hoy comienzan a hacer los jóvenes, para los que la oposición a lo establecido, a lo caduco no significa otra cosa que existir. Por eso ellos inventan, hoy por hoy, nuevas formas de comunicación y de lucha. Y ellos poseen, asimismo, la clave del secreto de la realidad superior: amar no es ya un problema, pues la comunicación es un acto de amor, una avanzada de nuestros impulsos en y hacia la realidad superior. Si nos abrimos, como los jóvenes, a la existencia, nos abriremos a la inteligencia, que es el mejor de los objetos que podríamos escoger para satisfacer las opresiones de nuestra pasión. Estaremos reconociendo con el viejo Mauriac que "la generación actual es terriblemente inteligente".





# Salvador Reyes Nevares

## LA PROSA DE AMADO NERVO

La prosa de Nervo es la parte menos conocida de su obra. Es su lado malo. Su cara oculta, a fuerza de no tener lectores.

Y sin embargo, por su volumen, es más considerable que su poesía. Incluso pasando a la poesía libros escritos en prosa, pero que son poéticos —como *Plenitud*—, resulta mucho más abundante aquella modalidad que ésta.

Nervo cultivó varios géneros de prosa. Escribió crónicas, crítica literaria, ensayos, reportajes, informes, cuadros de viaje, autobiografía, cuentos y novelas cortas.

Me ocuparé de las obras narrativas.

### *Una ambigüedad inicial.*

Nervo es un modernista. Pero no es posible tomar este aserto sin una previa matización. Nervo no es un modernista de una pieza y, por otra parte, el modernismo no se produjo nunca en estado puro. El modernismo puro es una mera abstracción de la crítica. Existe como categoría independiente en la historia literaria de nuestros países; pero es muy difícil encontrar un autor que sea modernista y nada más que modernista. En casi todos hay mezcla. Y la cosa es comprensible, porque el ir y venir de las tendencias fluctúa. No se presta a clasificaciones claras y distintas. Además, el curso de una vida humana por fuerza abarca lapsos en que una tendencia se va ocultando, surge otra, llega a su ápice, declina y acaso otra más empieza a despuntar. Y estos “ismos” conservan tonalidades de sus predecesores y anuncian en alguna forma a los que van a seguirles.

Nervo hizo el viaje del romanticismo al modernismo. Esto, por lo que toca a la cronología. Por lo que toca al acento de su voz, mantuvo siempre ciertas vetas románticas. Rasgos de su carácter personal y peculiaridades de la escuela a la que se adscribió. El modernismo —aún si lo concebimos desvinculado de la figura de Nervo y de todo otro creador concreto— arrastra gangas parnasianas, simbolistas, impresionistas. . . y desde luego románticas.

No hemos de esforzarnos en acomodar nuestros esquemas mentales a una realidad huidiza y mutable. Nunca casarán perfectamente con ella, porque los esquemas —por definición— están tirados a cordel y la realidad no suele obedecer a imperativos geométricos. El concepto de modernismo nos ayudará a navegar por estas aguas; puede hacer las veces de método que nos conduzca a la cabal inteligencia de una época y de las obras que en ella se produjeron, pero no es ni un fruto único, ni un tronco sin residuos y sin adherencias. Sólo por obras de nuestro entendimiento hemos llegado a representárnoslo desnudo y netamente dibujado.

### *Sus burlas melancólicas. . .*

Nervo empezó a escribir cuentos por los veinte años de su edad. Cuentos vacilantes, si bien en ellos —en algunos— es posible

distinguir ya determinadas líneas características, que habrían de prolongarse casi sin mudanza a lo largo de sus ficciones posteriores. Una de ellas es su afición a intervenir en la trama. A colarse al ámbito de los mundos que construía y alzar su voz entre las de los personajes. Amado Nervo avanza a cada momento hacia el prosenio y mete baza. No se resigna a permitir que sus creaturas actúen desembarazadamente y a su solo riesgo. El formula observaciones, acota, hace comentarios, inventa interlocutores para que estos comentarios tengan réplica. Interlocutores —hay que aclarar— que lo son de él, de Amado Nervo, y no de ninguno de los seres ficticios de sus relatos. Es, en fin, un autor entrometido.

Y sus intromisiones tienen por objeto, muchas veces, deslizar una broma, incluso en medio de circunstancias que pudiéramos reputar como muy serias. Una broma con cierto dejo escéptico. Nervo suspende la gravedad de la escena que narra. Al intervenir él, lo primero que ocurre es que el mundo irreal de su literatura revela su irrealidad. Quedan al descubierto los hilos de la tramoya. Se ve el mecanismo y hasta pueden anticiparse algunos movimientos futuros. Las situaciones patéticas se diluyen y el acento engolado de la voz cae en una familiaridad un poco frívola.

Nervo, en estos trances, hace pequeñas indicaciones sobre sus procedimientos narrativos o pone en entredicho alguna de las certidumbres más típicas —y por ello mismo más vulnerables— del romanticismo y del modernismo. Me refiero no sólo a certidumbres literarias, sino morales e incluso sociales. O sociológicas, para decirlo con menos inexactitud. Sus bromas implican un escepticismo muy visible, a la manera de Larra, de Acuña o de Heine. Así, la broma no se concreta a su naturaleza específica de enunciación alegre de una verdad más o menos sospechosa. Es una broma en que convergen tanto el gesto sonriente como el ademán melancólico. Lo que se pone en tela de juicio —y esto es lo que se presta a la broma— es la seriedad con que tomamos algunos clichés demasiado manidos. Por ejemplo, el de la fidelidad femenina, el de la gloria que acompaña al artista, el de la primacía de la gloria sobre el dinero. Por virtud de un fácil acto malabar, se descubre el engaño. Se ponen los puntos sobre las íes. Y se incurre en un escepticismo de buen tono. En un hermoso aire de despreocupación que no llega a ser patético, porque está revestido de finura.

### *A salvo de la cursilería.*

Este escepticismo, auténtico o pegadizo, realiza en la obra de Nervo una faena muy importante: la salva de la cursilería. La cursilería es el producto de un fingimiento. Es un querer aparentar lo que no se tiene. Querer sentar plaza de lo que no se es.

Pero para ser cursi es preciso simular determinadas actitudes. No de cualquier simulacro nace lo cursi. El simulacro debe serlo de una cierta laya de prendas en particular. De las prendas que atañen o a los sentidos o al corazón. Se es cursi a fuerza de intentar —sin



lograrlo— escalar las pendientes de la elegancia o del sentimiento. El fracaso de esta tentativa genera lo cursi. Lo cursi es siempre una pequeña, patética derrota. Y una derrota —además— que pasa inadvertida para el propio derrotado. El cursi no sabe que lo es. El cree que en realidad posee las virtudes que quiere ostentar. Las mira y remira y juzga que son de buena ley. No se percata de su radical falsificación. Las pone por delante para granjearse la admiración de sus prójimos y jamás se da cuenta de que éstos apenas pueden contener la risa.

El escepticismo de Nervo y de muchos otros románticos y modernistas —porque aquí no vale el distinguo— implica un oportuno acto de reflexión. Una toma de conciencia de los propios límites. Y al cobrar esta conciencia se conjura el peligro de la cursilería. Esto que hemos dado en llamar escepticismo —sin poner a prueba la justeza del término— es el ensayo de una pequeña broma en la cual se compromete el propio ser del sujeto que bromea. Es una broma a costa del sujeto mismo. La comprobación de las veleidades femeninas, de la vanidad de la gloria o de la aspereza triunfante del dinero se revierte contra la persona que habla y hasta la pone un poquito en ridículo.

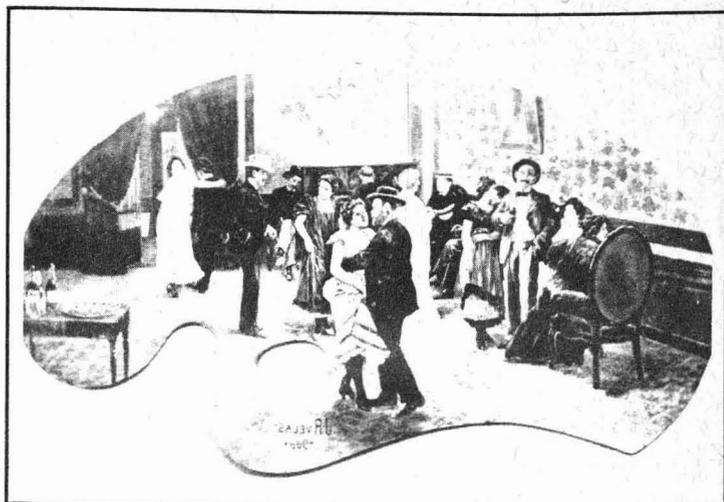
Y entonces, en lugar de la cursilería, se obtiene un producto nuevo y muy escaso en nuestras letras. Se obtiene el humor, que es, en la prosa de Nervo, una de las cualidades más valiosas y más eficaces.

No quiero decir que Nervo no incurra en cursilería. Lo hizo y con alguna frecuencia, sobre todo en sus escritos juveniles. Sus páginas autobiográficas tituladas *Mañana del poeta* son un prodigio de cursilería. El muchacho provinciano —y por añadidura ex seminarista— apenas roto el cascarón se pone a urdir enamoramientos inexistentes y a escribir sobre ellos como si de veras existieran. Y entonces cae de bruces. Cursilería flagrante, de la cual poco a poco se va curando. Mientras permanece atado al romanticismo la curación no es fácil. Y no intento decir que el romanticismo traiga consigo una cursilería inherente. Lejos de mí tal despropósito. Lo que sucede es que cuando se quiere ser romántico —romántico con todas sus consecuencias— y se posee una sensibilidad llamada a otras tesituras, entonces sí que se resbala y cae. Entonces sí que se es cursi. El *Cuento de invierno*, escrito en 1894, cuando el autor tenía veinticuatro años, termina con una cita de Bécquer: “¡Es el amor que pasa!”

Pero Nervo —lo repito— no estaba llamado hacia esos andurriales y se percató muy a tiempo de ello. Antes de ese *Cuento de invierno*, que es una obrita muy pequeña, había escrito ya —en 1892— una novela de título *Pascual Aguilera*, en que hay romanticismo, desde luego, pero un romanticismo sin suspiros ni lloriqueos. Un romanticismo que se vierte por la ladera del costumbrismo y llega, cuando se produce el clímax, a una tensión dramática en que no hay refinamiento sentimental, sino una especie de barbarie rústica —de muy buena cepa romántica— que no induce a cursilería. *Pascual Aguilera* es una narración fresca. Es del mismo tono de las grandes obras de Emilio Rabasa, que habían salido cuatro o cinco años antes. Transcribo un pequeño trozo de *Pascual Aguilera*, en que una chica campesina baja de un naranjo, al que había trepado para recolectar azahares. Al descender tropieza con un pretendiente. Ella trae las flores en el delantal y el pretendiente —aquí empieza Nervo— “hundió en él con voluptuosidad la rubicunda cara y aspiró, con aspiraciones de fuelle, el vigoroso perfume que mareaba. Cuando levantó la frente, a la que se había agolpado la sangre, se leía en sus ojos brillantes, en su nariz aliabierta, en su boca de gruesos labios, una sensación tal de libidinosidad, que la muchacha, que lo miraba sonriente, se ruborizó”.

Realismo muy neto, muy legítimo y robusto el de esta escena. Vale la descripción y vale —sobre todo—, el juego de acciones y reacciones entre los dos personajes. La muchacha percibe con muy buen tino el deseo del otro. Interpreta muy bien los signos externos —el brillo de la mirada, la dilatación de las fosas nasales...—; y, sin mediar palabra, se ruboriza. No hay cursilería de ninguna especie, sino buen arte de narrador.

La cursilería de Nervo —cuando la hubo— no cundió demasiado por sus páginas. Podría a la vez hacerse una afirmación casi contraria: la de que esa cursilería nunca llegó a desaparecer del



todo. Pero lo cierto es que fue disminuyendo a medida que el poeta avanzaba por el camino de su vida. A medida que se apartaba del romanticismo y se hacía más dueño de sus recursos expresivos. A medida, por último, que Nervo iba ganando en sentido del humor.

Puede establecerse una ecuación que juzgo válida no sólo en este caso, sino en todos aquellos en que converjan ambos factores: el volumen de la cursilería de un artista es inversamente proporcional a su sentido del humor. La ecuación podría enriquecerse con otros varios términos, pero estos dos son los vertebrales.

#### *Broma contra solemnidad.*

Ya en obritas como *El diablo desinteresado*, que Nervo escribió en plena madurez —entre los años de 1916 y 18— se percibe con claridad el recurso de la broma, que confiere a la narración una textura muy ligera. Una consistencia antioleumne. *El diablo desinteresado* es una pequeña historia sentimental. Un pintor latinoamericano va a vivir a París y ahí, en la avenida de la Opera, se enamora a primera vista de una doncella desconocida. Le pasea la calle, no puede hablar con ella, se desespera y pide ayuda al Diablo. Entre la bruma del bulevar surge un señor que le arregla el asunto. Casa con la chica, obtiene el triunfo como pintor. Y esto es todo. El interés no gira sino en torno a la identidad de aquel señor. Nervo la vela con mucha inteligencia, al grado de que no acabamos de saber si es el Diablo o es una buena persona con mucho dinero y buenas amistades. Pues bien, aparte de este escamoteo —que funciona con mucha exactitud y no es de mérito escaso— la novelita brilla por sus golpes de ingenio. En lugar de un mar de mieles, al que hubieran sido muy propicios los sueños y desvelos del joven artista, Nervo nos entrega una relación de un cierto tono irónico, con la chispa que ya mencionábamos. Se permite hasta pequeños chistes que podríamos llamar gramaticales o estilísticos. Por ejemplo: “Cipriano de Urquijo, con una audacia poco vulgar (no quiero decir ‘poco común’ por el *coco*), se ha aventurado a preguntar a la portera, poniéndole previamente en su diestra (creo que fue en su diestra) un franco.” En este párrafo hay dos frases cercadas con paréntesis. En una explica cómo eludió una cacofonía —la repetición de la sílaba *co*— y en la otra parece burlarse del prurito de exactitud fotográfica del realismo. ¿Sería en la mano derecha o en la izquierda de la conserje donde el protagonista puso el dinero? La verdad es que el autor “no se fijó” en ello. Y además ni falta hace.

Tal es el tono de esta narración, divertida a pesar de su poca sustancia. Divertida por razones literarias, que son las únicas que convienen legítimamente a un escritor.

Por la misma época de *El diablo desinteresado* escribió y publicó Nervo varias otras *nouvelles* —como gustaba llamarles— en las que mostró iguales dotes de narrador amable. Una de ellas

tiene un nombre muy deslucido: *El diamante de la inquietud*. Pero la narración no guarda correspondencia con este desgarmo. No es tan grata como la del Diablo, mas tampoco es pesada, y eso que pudo serlo, y mucho.

Es una historia poco convincente. Un hombre se une en matrimonio con una mujer que —al concederle su mano— le advierte que habrá de abandonarlo alguna vez, sin previo aviso y sin posibilidad alguna de retorno. El inquiera, consulta, ruega, y por fin logra la explicación de la condena. La dama había estado casada en primeras nupcias con un hombre muy celoso, y éste, al morir, le arrancó la promesa de que, antes de cumplir los treinta años de edad, ella ingresaría a un convento. Y no era posible eludir ese destino. El muerto estaba ahí, circundándola, asediándola, urgiéndola a que hiciera honor a su palabra. Por fin la mujer enferma y muere, y el segundo marido —que es el que Nervo nos presenta— queda triunfante, porque al no tenerla es cuando la tiene más de veras. Ella, al estar en el otro mundo con el primero, lo añorará a él, y será más suya que cuando lo acompañaba de cuerpo presente.

La trama, como se ve, es muy forzada. Carece incluso de la verosimilitud de lo fantástico; de la lógica especial de toda buena construcción fabulosa. Esta obrita —me parece a mí— es una de las de Nervo que están más alejadas del público actual. Habrá necesidad de que el gusto dé muchas vueltas —una revolución copernicana— para que vuelva a congraciarse con ella.

Pero éste no es el caso. No es el tópico por donde me interesa discurrir. Lo importante es cómo resuelve el autor —hasta cierto punto— el problema de la pesadez de su historia para darle un poco de vuelo. Para dotarla de algún atractivo y despojarla, por lo menos en parte, de su gravedad plúmbea.

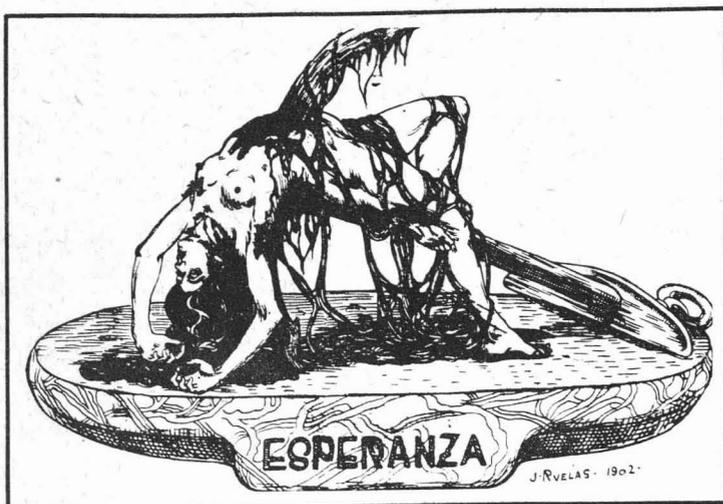
El procedimiento es el ya aludido de fingir que el protagonista, que es quien narra, en primera persona, disponga de un oyente directo, quien lo interrumpe de vez en vez exponiendo dudas y trayendo las cosas a la dimensión natural. Así se evitan los desmanes no tanto de la fantasía como del lenguaje. Se reprimen las tiradas demasiado líricas y se critican determinados excesos. El amigo es el que critica. Echa mano de la razón, y por más que soplen sobre su velamen vientos muy peligrosos, no llega a naufragar del todo.

#### *Cartón, carne y huesos.*

La distinción entre romanticismo y modernismo puede dar mucho más de sí. Influye en la consistencia de los personajes.

Los personajes románticos de Nervo —como por ejemplo el bachiller de la *nouvelle* del mismo nombre— pueden estar bien o mal trazados; pueden poseer un semblante más o menos convincente, pero siempre responden a un plan de vida auténtica. Son personajes que aspiran a poseer carne y huesos. Que quieren





comportarse como seres reales en medio de un conjunto de circunstancias y coyunturas que los envuelven y sobre las cuales ellos pueden influir.

Se trata —en pocas palabras— de verdaderos personajes de novela. De entes de ficción con sus tres dimensiones, como los quería Unamuno y como los solicita toda la gran preceptiva novelística de la actualidad. Son personajes que tienen su misterio, porque en ellos hay una chispa de libertad. El bachiller —de él hablábamos líneas más arriba— es un seminarista y, a punto de ceder, comete en su cuerpo la misma mutilación que se atribuye a Orígenes. Esta decisión desesperada, que irrumpe súbitamente en el último párrafo de la narración, obedece a una lógica interna del propio bachiller. Solamente a él le incumbe. Nervo no tuvo parte en ella. Claro es que estamos hablando de una novela, obra de Nervo, pensada por Nervo y sujeta al canon que éste estableció para que sobre él discurren su protagonista. Pero dentro de este cuadro fundamental, que no podemos eludir, existen numerosas posibilidades de sujeción o de liberación para las criaturas que lo pueblan. Hay un margen de holgura para los personajes.

Esta ilusión proviene de la limpieza con que están dibujados sus perfiles y de cómo se les ha provisto de toda una urdimbre, muy compleja y tupida, de circunstancias externas e internas. A la luz del contexto, y teniendo en cuenta la catadura del ente de ficción, éste actúa de manera verosímil. Su acción es posible dentro de su mundo. No es una acción impuesta desde arriba, sino generada por las leyes y las fuerzas que él soporta y desencadena.

La libertad de que disfrutaban los personajes de las verdaderas novelas es obra del novelista. El autor, al labrar el mundo de la narración y al plasmar los rasgos de sus protagonistas, se limita a sí mismo. Se impone la obligación de respetar las normas que él, con su arte, infunde en ese cosmos que está componiendo. Se dice que el personaje llega a independizarse de su autor y a cobrar preeminencia respecto a él. Es una figura literaria. Una manera de decir las cosas, a la que no es posible atribuir una verdad rotunda. Pero algo tiene de cierto. Con esa frase se quiere decir que ese mundo del novelista, cuando está bien dibujado, no admite incongruencias ni falsedades; y que cuando los personajes están netamente tallados tampoco toleran imposiciones “desde arriba”.

Y si las obras románticas de Nervo tienen una consistencia muy apreciable, en cambio las obras modernistas casi no pesan nada. Son construcciones teóricas. Mundos de juguete que su diseñador ha puesto a funcionar con el propósito de demostrarnos algo. Alguna tesis ajena a los personajes. O simplemente para divertirse y divertirnos.

Creo que *El diamante de la inquietud* corresponde con mucha precisión a este segundo tipo. Pero hay otra *nouvelle* —*El donador de almas*— que es el mejor ejemplo de la ligereza modernista. Es importante citarla porque se trata, muy posiblemente, de la mejor narración de Nervo.

#### *El teórico del amor.*

*El donador de almas* data de 1899. Es la historia de un médico de la ciudad de México a quien un amigo —lleno de gratitud y de buenos deseos— le obsequia un alma. El amigo —está de sobra aclararlo— poseía dotes sobrenaturales. Podía señorear las almas, aunque no los cuerpos. Solía viajar con una parvada de almas en su torno, que le daban compañía y le cumplían algunos deseos peregrinos. El doctor utiliza su alma —la de obsequio— para diagnosticar en los casos difíciles. Va —naturalmente— a Europa, y —más naturalmente— a París. Acaba por recalar en Rusia. Pero no resiste por mucho tiempo y se enamora del alma que lleva a bordo, sólo que no sabe ni dónde está el cuerpo correspondiente, ni cómo es, ni ningún otro dato. Sólo se entera de que el cuerpo es el de una monja. Abusa de sus conversaciones con el alma y un buen día la mantiene alejada las veinticuatro horas de su envoltura carnal. El cuerpo, por falta de aliento, desfallece y muere. Y ya tenemos al alma vagando sin norte ni destino, desasida del mundo, pidiendo con angustia a su poseedor que la instale en una nueva cárcel. Y el médico no puede, porque todos los cuerpos que conoce tienen alma. Por fin, decide alojar dentro de su propia armazón física al espíritu aquel, y al principio todo son gozos pero luego acaba por ser imposible su vida. El amor se desmorona. Sobreviene el hastío. Después de mil peripecias el alma lo abandona definitivamente y el doctor torna a la normalidad. Y entonces percibe, dentro de sí mismo, algo así como un renacimiento del viejo amor.

¿Cuál es la tesis que Nervo intenta demostrarnos con esta fábula? Porque —ya lo dije— la fábula no existe por sí misma. Tiene una misión que la trasciende. Pretende constituirse en medio de prueba de una teoría que flota por encima de ella. Esta teoría es interesante. Creo que es una de las más interesantes de Nervo, en el campo de lo que podría llamarse la metafísica del amor. Hemos visto que en *El diamante de la inquietud* Nervo enuncia una verdad muy conocida. Es casi un lugar común: que para que el amor exista y se fortalezca hace falta que la inquietud lo alimente. Cuando la esposa muere y va a reunirse con su primer cónyuge, el sobreviviente triunfa porque se transforma, para ella, en problemático. El es ahora el que no está con ella. El es el objeto de cualquier posible inquietud que ella pueda concebir.

En *El donador de almas* no sólo hay observación psicológica, sino que se llega a proposiciones que atañen rectamente a la Ontología. Se habla del amor no desde el punto de vista de la mecánica de los sentimientos, sino desde el ángulo de las carencias y apetitos del ser. El amor, según esta *nouvelle*, es ciertamente una carencia. Una *manque*. Carencia del uno en el otro. Y esta falta no es adjetiva y tampoco implica imperfección alguna. La falta del objeto amado no es una desgracia que aflija al amor, sino que es su propia sustancia. Amamos en la medida en que lo amado no se

confunde con nosotros. El amor tiende a la apropiación de lo amado, pero se agota con el mero acto de la tendencia. Si llegara a consumarse y la apropiación fuera un hecho, entonces se extinguiría. Y es que el amor es juego de dos libertades y la perfecta posesión implica la absorción de una libertad por otra.

En la parábola de Nervo, el médico que instala al alma de su amada en uno de sus hemisferios cerebrales logra plenamente —así lo parece— el objeto del amor. Y en ese momento el amor se desmorona.

El tema no es nuevo en Nervo pero no es banal. Es uno de los grandes asuntos del arte y del pensamiento occidentales. Habría que citar —sólo para aducir algunos nombres— a Sartre, a Paz, a Antonio Machado... Me parece interesante señalar que Nervo superó la superficialidad psicológica para penetrar a una esfera más profunda. No describe al amor según es dable observarlo en el trato mundano, sino que se dedica a iluminar su contextura misma, la miga de que está hecho, su real naturaleza.

#### Hacia la ciencia-ficción.

Estas demostraciones podrían haber elegido cauces muy varios. Nervo podía haber pensado en muchas formas para elaborar su parábola. Escogió la de *El donador de almas*, forma fantástica, que linda de manera segura —aunque no muy perceptible a primera vista— con la ciencia-ficción de nuestros días.



Y es que Nervo era un autor especialmente dotado para la ciencia-ficción, a la que no llegó porque no era el momento. No lo era sobre todo entre nosotros, que teníamos una tecnología muy endeble —y todavía hoy no es muy robusta— y a quienes el positivismo científico nos tenía muy cortos de amarras. Ese mismo positivismo, por contrapartida, excitaba la fantasía de Nervo. Pero el respeto al rigor experimental, la necesidad de las pruebas, la solemnidad de los métodos, lo ahuyentaron de estas comarcas. Si no, hubiese acometido con muchísimo gusto un género que ya en Europa estaba albordeando, gracias a Verne y a Wells.

En las últimas fechas se ha recordado con insistencia el poema de Nervo que habla del futuro Cristóbal Colón de algún planeta.

La verdad es que su inquietud, en este sentido, se manifestó en repetidas veces. En *El donador de almas*, el espíritu de la amada suele tomarse sus vacaciones y se va de excursión por el sistema solar, e incluso llega mucho más lejos, a otros sistemas planetarios. Nervo dictó conferencias sobre la pluralidad de los mundos habitados, y no desconocía las innovaciones científicas y tecnológicas de su tiempo. Era, al escribir de todos estos asuntos, mitad escritor de ciencia-ficción y mitad poeta —o mucho más de la mitad poeta—, pero no puede negársele su vocación hacia los espacios celestes y otras lejanías que se caracterizan cabalmente por la falta de espacio, como son las de la mente humana.

El cosmos ejercía sobre él una fascinación poco sistemática. Le atraían algunos nombres sonoros —muy modernistas— como el de la estrella Aldeberán; pero su curiosidad era auténtica. Y fue, sobre todo, uno de los motores de su mente. Muy buena parte de su literatura —su literatura en prosa, desde luego— no se explica sino en función de esas aficiones a los sondeos cósmicos, a los enigmas de la premonición, de la transmisión del pensamiento y otras manifestaciones singulares. Materlinch, por su época, hacía acopio de anécdotas y de experiencias sobre muchas de las comarcas de lo desconocido.

“Decir lo que decir hemos sin hojarasca de palabras inútiles; que nuestra frase, mejor que abundante y opima, sea nítida, lisa, bruñida; que exprese lo que se propone sin todos esos empavesados multicolores que fatigan la vista y ultrajan el ideal de elegante simplicidad que todos nos afanamos por alcanzar.”

Así se expresa Nervo en uno de los escritos suyos que se publicaron en forma póstuma. En estas frases se advierte la intención —no siempre lograda— de austeridad en la forma. Se advierte, en frases del mismo texto que vienen más adelante, la idea de que el romanticismo, y no el modernismo, era el vehículo en el cual podían arribar todos los excesos verbales que combatía. Luego dice: “Algunos escritores se figuran que para comunicar al lector la expresión verdadera de una cosa, se necesitan muchas palabras. Lo que se necesita es la palabra justa.”



# Francisco Reyes Palma

## DOS CONTEMPORANEOS DE NERVO/JULIO Y JOSE GUADALUPE

El "fin de siglo" mexicano, que se prolonga hasta los primeros años de nuestro siglo, tuvo en gran aprecio la figura del "dibujante" Julio Ruelas. En 1907, los círculos literarios y artísticos del porfiriato, sobre todo el grupo de la *Revista Moderna*<sup>1</sup>, manifiestan el irreparable vacío que la muerte de Ruelas dejó en el ambiente cultural del país. En los años siguientes, con el proceso revolucionario de por medio, la obra de Ruelas hubiese quedado en el olvido, a no ser por la participación de antiguos colaboradores de la *Revista Moderna* que, con admiración y respeto, insistieron en la grandeza del grabador, como una figura de excepción en el arte mexicano y un gran valor en el plano internacional.

Con el advenimiento de la crítica nacionalista de arte, asociada a la Revolución Mexicana, el interés por la cultura del fin de siglo pasó a un segundo término; en parte como rechazo a los ideales artísticos y sobre todo políticos de la oligarquía porfiriana, y en parte por el deslumbramiento que le ocasionó la actividad artística nacional de su momento. El único personaje que la crítica revolucionaria seleccionó como verdaderamente representativo del fin de siglo fue José Guadalupe Posada, y como un complemento, se eligió a un grupo marginal de pintores provincianos, aparentemente ligados a lo popular.

En 1925, Jean Charlot, artista y crítico francés, comprometido con el movimiento de la revaloración artística nacional, desempolvó en los talleres de litografía la emborronada figura de un artesano del porfiriato: "Guadalupe Posadas" (sic). Posada aparece entonces, por vez primera, como una "revelación" al hombre de gusto crítico y como una legítima manifestación del arte "indioamericano".<sup>2</sup> Para Charlot, rescatar a Posada tenía un sentido: dar constancia de quien supo ver "la nobleza de las vidas humildes"; para él, el grabador constituía una muestra elevada del gran arte anónimo religioso, del arte trascendente por su sentido de lo sobrenatural. El acentuado carácter religioso de la obra de Posada permanecerá ignorado por la crítica posterior, que verá en ella, sobre todo, la expresión de un patriota, laico y revolucionario.

Cinco años más tarde, Diego Rivera, en una monografía dedicada al grabador popular,<sup>3</sup> sintetizará románticamente ese proceso, mediante el cual Posada se instituye en "guerrillero de hojas volantes", precursor de las jornadas revolucionarias; en símbolo antiburgués del "alma popular de México" y en fuente inagotable de inspiración espontánea para el arte revolucionario: La obra artesanal del grabador, transcripción exaltada de la vida de las capas populares, por intermedio oficioso de Rivera, adquirió el consenso de "obra de arte por excelencia".

Alrededor de los años cuarenta, al producirse la apertura cultural del país, merced a las nuevas vanguardias artísticas, Ruelas obtuvo un prestigio renovado como precursor del surrealismo; el mismo Rivera se pronunció en este sentido.

La admiración por José Guadalupe Posada, enfocado desde la

perspectiva de intereses populistas, alcanza su punto culminante con la publicación en 1963, de la monumental monografía *Posada, ilustrador de la vida nacional*, firmada colectivamente por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Este es, por ahora, el último intento importante —a pesar de su honestidad un tanto extemporánea— por exaltar la figura de Posada y mantenerla esterilizada contra los embates interpretativos de la burguesía dominante.

En distintas ocasiones, Ruelas y Posada, por resultar propicios a la historia del nuevo arte nacional, cotejaron conjuntamente sus principios, encarnando papeles históricos: Ruelas como símbolo de la burguesía y el arte colonizado, Posada como símbolo de los grupos populares y como antecesor del arte independiente. No obstante que la importancia del movimiento internacional surrealista haya repercutido en un ascenso nacional de la figura de Ruelas, Posada mantuvo su predominio artístico, y Ruelas se vio obligado a ocupar el papel de sombrío acompañante. Por ejemplo, se da el caso de un artículo de Salvador Toscano en el homenaje al 50o. aniversario de la muerte de Ruelas, que invita a Posada en términos de comparación, y termina por ofrecer a este último lo mejor del festín necrológico.

En los últimos años, el mercado europeo y norteamericano ha logrado resucitar el interés del público por la sensibilidad fin de siglo, especialmente el *art nouveau* y el simbolismo, dentro de las modas artísticas del momento; aprovechando, quizá, la afinidad cronológica de encontrarnos en los umbrales de nuestro propio fin de siglo. La crítica de arte en el extranjero, ha participado seriamente de esta atracción, ya sea para beneficio del mercado, ya por un interés más legítimo.

En México, la inclinación por el fin de siglo —época porfiriana— no ha provocado la redefinición objetiva de dos de sus principales exponentes, Ruelas y Posada<sup>4</sup> los cuales siguen jugando su papel de comodines de la crítica de arte, con una apreciación subjetiva cargada de intereses históricos ya sobrepasados. Ruelas y Posada, figuras del arte mexicano ricas en complejidad e interés, fueron sin embargo utilizados en el periodo posrevolucionario como símbolos históricos de relleno; gracias a ellos se marcaron las contradicciones y las afinidades con el porfiriato, hasta vaciarlos de su significado real. Más extraño aún es que Ruelas, quien siempre afirmó su figura a través de los cambios del arte internacional (y por lo tanto se incluye en el *art nouveau*), no provoque ahora mayor interés.

Mientras tanto, la crítica de arte neoporfirista y neonacionalista (dos facetas de una misma burguesía demagógica, disfrazada con poses revolucionarias de origen dudoso) se apasiona, para citar un solo caso, con el "nuevo Ruelas", García Ocejo, cuyas almiaradas y mercantiles caricaturas tienen por objeto engolosinar gustos ociosos.

Se podrían experimentar, lejos de la crítica oficial, neoporfiriana y neonacionalista, otras rutas de enfoque para estudiar a Ruelas

y Posada. Dos se me ocurren: una objetiva y con perspectiva histórica, que trate por separado a nuestros personajes, en base a las nuevas aportaciones de la investigación sobre la cultura del fin de siglo o en la recapitulación sobre el problema del arte popular, de larga tradición romántica. Otra, menos racional y más emotiva, que reúna nuevamente la experiencia de Ruelas y Posada, pero como expresión de una conciencia individual y colectiva, frustrada por una época que cada día se parece más a la nuestra. De lo que no me queda duda es de que, cualquiera que sea la aproximación que a ellos se haga —y aquí apenas esbozo una—, unidos o divorciados, Ruelas y Posada tienen un largo camino por recorrer.

Posada se inició en el aprendizaje del grabado con artesanos provinciales, de quienes absorbió las enseñanzas que ofrecía la tradición local, constituida en gran parte por estampas de género religioso, importadas de Europa. Simultáneamente adquirió una formación académica, mezclada de romanticismo patriótico; sin embargo, su verdadera formación estuvo condicionada por la práctica artesanal, que alguna vez enseñó en un centro académico de provincia, contratado como “maestro práctico”, con sueldo menor al de un artista.

Más tarde, al establecerse en la capital del país, integró las

influencias anteriores en una síntesis expresiva propia; determinada por las exigencias de la demanda colectiva de ilustraciones, el trabajo en equipo de escritores y grabadores, y el sistema de producción litográfica semindustrializado. En este aspecto, su modo de representación coincide y se amolda al interés de los grupos populares urbanos, en relación anónima con la colectividad.

Es probable que Posada hubiera aspirado a obtener un ascenso en la escala social, como exponente del arte culto, pero sus orígenes de clase lo mantuvieron anclado en una tarea, que por no interesar a la burguesía desembocó en un servicio a las masas urbanas, bien lejos ya de antiguas pretensiones de éxito social y artístico. De todas maneras, no olvidemos que Posada adquirió amplio reconocimiento de un público popular, consumidor de imágenes visuales; justo el público más pauperizado y por tanto menos creativo, víctima inmediata del experimento de explotación porfiriano.

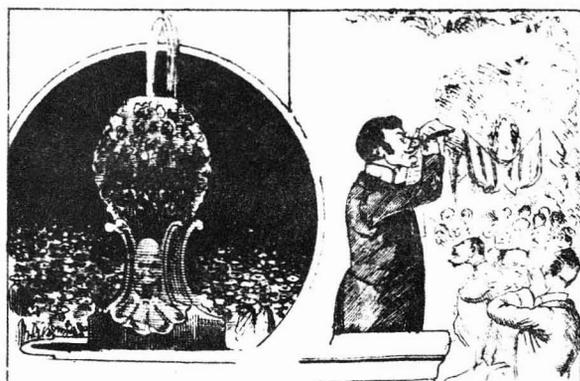
El trabajo cotidiano de Posada, que al acumularse toda su vida alcanza proporciones inauditas, en volumen y maestría, es una gran antología ilustrada de la violencia; violencia que nace en la oligarquía y que, como un cerco de impotencia y avasallamiento, se distribuye en las clases populares, para las cuales, los grabados de Posada actuaban como compensadores mentales de sus propias carencias.

La vida de Posada transcurre como la de cualquier artesano semicalificado de la pequeña burguesía capitalina, que trabaja infatigablemente para sostener una condición económica más o menos estable. Sin duda, lo anterior nos aleja de la concepción romántica de Posada, como un tranquilo artesano del pueblo y nos acerca a la de Posada, como obrero asalariado.

A Posada se le ha adjudicado un sentido burlón de la existencia, porque sólo se ha tomado en cuenta un aspecto de su producción al juzgar el problema. Es cierto que Posada, sobre todo una vez al año —con las calaveras del día de muertos— ríe de su realidad social, de opresores y oprimidos, erosiona esta realidad mágicamente para hacer más vivible la vida. El resto del año, con ese mismo carácter sarcástico, se hunde en el terror inmediato de la vida cotidiana, con sus vicios, asesinatos, tragedias colectivas, etcétera. Esto me recuerda, en cierta manera como contraste, su actitud personal: anualmente, en vez de vacaciones, Posada tomaba, en la mayor soledad, “varios toneles de tequila”, práctica que le permitió soportar el resto del año una vida insatisfactoria de trabajo incansable, pero que acabó por destruirlo.<sup>5</sup>

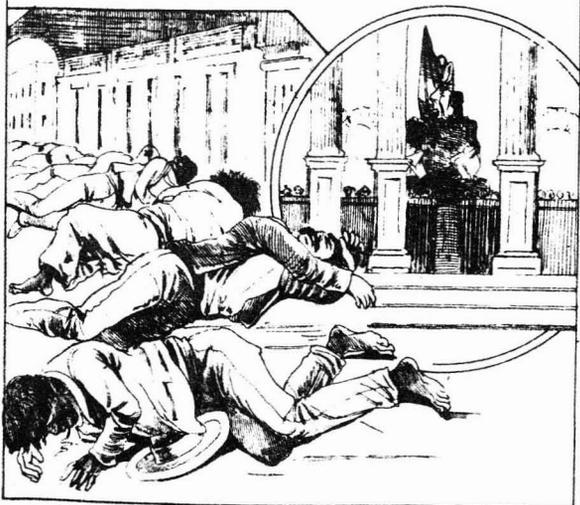
Las ilustraciones de Posada están de tal manera impregnadas de contenido social, que ha llegado a vérselo como un crítico social revolucionario. Su posición crítica en la que se identificaba con su editor, corresponde a la de un liberal pequeñoburgués, confiado en la justicia educativa —difusa vía de mejoramiento social, otorgada por la burguesía a los grupos populares—, la cual ocupó un papel

#### RECUERDOS DE LAS FIESTAS DEL 16



Las fuentes maravillosas

Los discursos de la Alameda



Protestas públicas

El adorno del Teatro Nacional

de importancia en su producción litográfica: silabarios, literatura y teatro para niños, manuales de historia patria, etcétera; manejada con el mismo sentido folletinesco y sanguinario de otras realizaciones, pero en adecuada proporción infantil. Posada no fue un perturbador del orden social establecido; en el fondo, la crítica general de su obra es la de un hombre religiosamente escéptico de lo social.

La acelerada producción de ilustraciones con que Posada respondía a la urgente demanda del público, por crónicas diarias de los acontecimientos importantes, nos habla de una obra que fluía como la vida de sus personajes, y que después de haber cumplido su función, iba a parar al basurero municipal. Cuando a la obra de Posada, en nuestra época, se le mutila el texto que siempre la acompañó y se le enmarca en cuidadas monografías de lujo, aptas para la apreciación visual pura, se le convierte en obra de arte. Pero ese carácter es un añadido posterior: Posada no pretendió hacer obras de arte, estéticamente elaboradas, sino ilustraciones de nota roja, de un realismo crudo, vulgar muchas veces, ignorante, tierno y sabio a la vez, como la realidad social que transitó por sus grabados. Es claro que la burguesía que hoy admira a Posada necesita decorarlo, para no mirar el fondo de contradicciones sociales, vigentes ahora como en el fin de siglo anterior.

Ruelas emprende estudios de arte en la Academia de San Carlos, luego viaja a Alemania, para continuar su aprendizaje bajo la autoridad de Mayerbeer; recibe especial influencia del simbolismo y del *Jugendstil*, de los que adopta un repertorio formal y temático, que definirá toda su producción posterior: por ejemplo, el uso renovado de temas románticos, la mujer, la muerte, la fuga al pasado; la utilización de una iconografía histórica con temas bíblicos, mitológicos, medievales, orientales y otros que facilitan la idealización y el libre juego imaginativo. También adquirió interés por la búsqueda de un estilo contemporáneo, eclécticamente unitario y original, en que se acepta la práctica de las artes aplicadas, como una nueva posibilidad artística.

A su regreso de Alemania, Ruelas debe enfrentar la situación de desplazamiento que sufrieron los pintores y escultores mexicanos, ya que el gusto superficial de la burguesía suplía el encargo de obras artísticas por copias industriales, de trabajos menores, importados de Europa. A su vez, el arquitecto absorbió entonces para sí el mecenazgo oficial, como un reconocimiento a su labor pública y dominó el incipiente mercado artístico nacional, atraído por los estilos históricos vigentes en Europa.

El ambiente artístico del porfiriato se desarrolló en medio de un profundo vacío cultural. Artistas y arquitectos iban a Europa para constituirse en duplicados de la inspiración europea, para traer al país el espíritu del progreso, contenido en las formas artísticas de las naciones avanzadas. Muchos de ellos no pudieron



recopilar el conocimiento en Europa, y optaron por asimilarlo en sus revistas de arte y arquitectura. El plagio y el replagio se convirtieron en tradición común.

El arquitecto obtuvo el encargo de construir focos imperecederos de cultura, que anunciaran la paz y el rápido progreso que adquiriría el país. La teatral labor constructiva del arquitecto se difundió en edificios gubernamentales y monumentos al estilo nacional-porfiriano (con elementos neoindígenas de remozado sabor grecolatino, vergonzante adaptación mexicana del gusto europeo por lo exótico y primitivo), en obras de infraestructura al servicio de los nuevos colonizadores y pretenciosos barrios urbanos, que hacían pensar a los oligarcas en una nueva Europa a la vuelta de la esquina.

Ante el ambiente de cultura recalentada al servicio de la oligarquía, Ruelas se refugia en otra modalidad del arte europeo, la concepción del arte por el arte, del arte como fin en sí mismo, sin contaminación o compromiso alguno. La influencia del *Jugendstil* desvió a Ruelas de dicha concepción, al menos en parte, ya que aceptó diseñar anuncios comerciales en la *Revista Moderna* y llegó a ilustrar una biografía de Porfirio Díaz. Además, realizó obras con el tema de la caridad, en las que se refirió, con gran idealismo, a la miseria social. La teoría del arte por el arte, protesta antiacadémica y antiburguesa, fue ejercida, como un derecho, por el grupo bohemio reunido en torno a la *Revista Moderna*. Dicho grupo se



sostuvo gracias a la generosa ayuda de su mecenas, don Jesús Luján, escapado también de las filas burguesas.

La bohemia, de la cual Ruelas participa, nace de la desadaptación al modelo de vida burgués y emprende el rescate del sentido aristocrático de la existencia. El artista bohemio recurre a comunidades de autosuficiencia intelectual, en las cuales priva el subjetivismo de cada individuo. Los principios que rigen su necesidad expresiva se logran en un ambiente de ocio productivo, sin reglas que coarten la experiencia artística. La bohemia asienta sus valores en bienes del espíritu, del pensamiento y la imaginación, a la vez que se siente alienada de la sociedad mercantil burguesa, por su improductividad económica; su sentimiento de frustración proviene de una ambigua dependencia económica con lo burgués, que le hace ocupar un sitio económicamente inferior en la escala social. El bohemio, a pesar de su miseria económica, no se funde con los grupos populares por considerarlos vulgares y sin capacidad espiritual, en tanto que él aspira a obtener el más alto reconocimiento después de su muerte o en un futuro lejano.

El caso de Ruelas sería un ejemplo claro, aunque no de fácil entendimiento, de cómo el artista desarrolla una labor trascendente que lo mantiene disociado de sí y de la sociedad. El precio de la tarea artística es soportar la enfermedad del siglo, vivir en una constante exaltación emocional, asociada a periodos de abatimiento depresivo e infecundo, vivir en un estado de hipersensibilidad angustiosa, en un estado de irrealidad social que lo lleva a consumirse en los estimulantes o a fugarse de su realidad histórica, para vagar en los gustos decadentes, atraído por lo mórbido, lo macabro, lo exótico y misterioso.

Ruelas perteneció a esa generación suicida, víctima propiciatoria de su propia indignación frente a una sociedad que la ignoraba, o que casualmente se escandalizaba por su vestimenta extravagante, sus gestos sofisticados o sus prácticas corrosivas para la moral burguesa.

Ruelas marcha a París, asfixiado por el ambiente de la sociedad mexicana, ahí entra en conflicto con los movimientos artísticos de vanguardia, ante los cuales su aprendizaje alemán y su experiencia en la *Revista Moderna* resultaron anacrónicos. Patrióticamente muere en París, el 16 de septiembre de 1907, rogando que no le quiten el subsidio de la Secretaría de Educación, para no tener que regresar a México.

Es extraño, pero lo que más acerca a Ruelas y Posada, es el sentido de la violencia que corroe a individuo y sociedad. En Ruelas, la violencia es de autoconsumo mental, en Posada es de consumo social. En ambos se purga un pecado no cometido: en Ruelas un arcaico conflicto interior, que lo desplaza de la mujer, de la vida, de la sociedad y de sí mismo; en Posada un pecado original, bíblico, corroborado en la experiencia social; hay en él un

sentido de destrucción que es respuesta justa y sobrenatural a todas las transgresiones del orden moral. Detrás de su mesa de trabajo, nos dicen Rivera y Orozco, Posada tenía una reproducción académica del Juicio Final de Miguel Ángel: el hecho no deja de ser significativo.

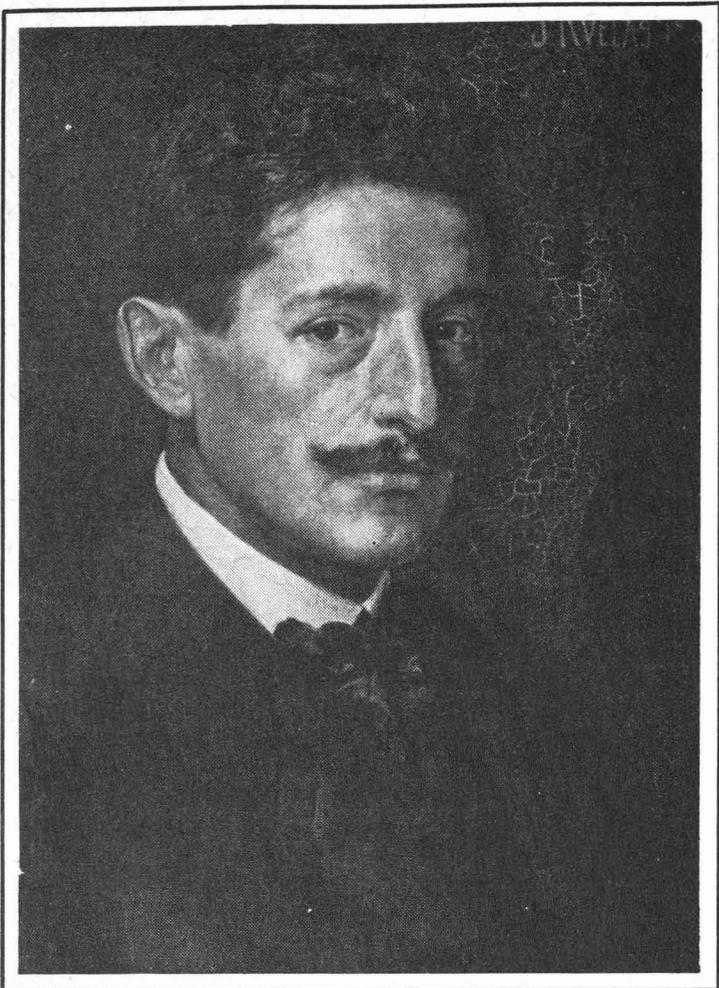
Ruelas es un rebelde, refugiado en sí mismo, incapaz de transformarse y transformar, fatalmente condenado a soportar su propia destrucción e impotencia.

Posada es un moralista que infunde a toda su obra un sentido religioso, y en ello incluye críticas a la institución eclesiástica, fanática y supersticiosa o a la noción porfiriana de progreso, con sus globos aerostáticos que estallan, sus ferrocarriles que descarrilan provocando espantosas masacres, o sus trenes de pasaje que apachurran al pueblo. El mismo Posada no debió sorprenderse demasiado con el movimiento revolucionario, y se dispuso a ilustrarlo como tantos vicios, opresiones, desgracias y cataclismos, con una visión apocalíptica de la realidad, en tono de nota roja.

El sentimiento religioso de Posada hunde raíces en un mundo más primario que el de los demonios importados de provincia, es un mundo mágico —mágico en la imagen— que responde a la impotencia humana frente a la naturaleza, el mundo social y los instintos individuales. En este sentido Posada es un preservador de la tradición.

La concepción de la vida en las ilustraciones de Ruelas y





Posada, tiene mucho que ver con su concepción de la muerte:

En Ruelas la muerte es cotidiana, obsesivamente persecutoria, individual y sombría; toda su obra artística mantiene una convicción enfermiza con la vida en estado de descomposición. Lo que da en la obra de Ruelas un carácter especial a la muerte, es su frecuente asociación con el símbolo de la mujer, acertijo irresoluble que provoca una atracción y una repulsa sexualizadas. La mujer es un ente que es necesario destruir en un ritual sádico y adorar, al mismo tiempo, con un sentimiento de fatalidad. Este aspecto de Ruelas se enlaza con un misticismo necrofilico, en que el Cristo-Ruelas aparece crucificado en presencia de la mujer y la muerte.

En su obra la vida se define únicamente por la muerte, la vida de Ruelas está depositada en su arte, su arte se trasciende y se salva a través de la fama, separado del artista, el cual se abandona en un interminable suicidio, para vivir en una constante intoxicación que enriquezca al arte y apure sus torturas.

La obra de Posada integra de tal manera la vida, que no es posible discernir dónde acaba una y empieza la otra. Su concepción de la vida está determinada por una arcaica concepción de la muerte, la idea del cataclismo final, en que por fin la humanidad entera será sometida a una justicia imparcial e implacable.

Es una idea común decir que Posada reflejó su tiempo con la más absoluta integridad. Pero esto fue posible, gracias a que su visión apocalíptica del futuro le permitió registrar la maldad de sus contemporáneos en todos los niveles, y a veces remontarse en la tradición histórica con el mismo objetivo. Sus héroes populares, más que revolucionarios, dan la impresión de redentores, que pagan con su vida la justicia de sus actos.

La nota roja de Posada no tiene sólo función comercial, una atracción morbosa para el público, una represión de los instintos destructores para que no trasciendan a capas sociales superiores; es

una nota roja bíblica, un registro del pecado humano, una advertencia preventiva del futuro castigo.

Tanto Ruelas como Posada emprendieron, desde posiciones sociales antagónicamente distintas, el duro oficio de vivir, limitados por estructuras sociales y psíquicas destructivas. Al morir, ambos fueron consecuentes con su vida: uno eligió la fosa común, el mejor de los anonimatos; el otro, morir en el exilio voluntario, entre lamentaciones de poetas, convencido de que el arte viviría de su muerte. A los dos, la historia les jugó una broma pesada.

#### NOTAS

1 Cfr. *Revista Moderna*, septiembre y octubre de 1907.

2 Jean Charlot, "Un precursor del movimiento de Arte Mexicano. El grabador Posadas" en *Revista de Revistas*, agosto 30 de 1925.

3 Diego Rivera y Frances Toor, *Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador Mexicano*. Mexican Folkways, 1930.

4 Es claro que a través de ellos solos cualquier visión de las artes plásticas en aquel periodo es incompleta, sobre todo por la existencia de artistas tan relevantes como Velasco.

5 Según anécdota referida por Blas Vanegas, hijo del patrón de Posada.

## Proyecto de un monumento al pueblo



Donde el Cacicazgo medra  
y el pobre pierde el derecho,  
debe perpetuar el hecho  
la estatua de bronce ó piedra.  
Pueblo heroico á quien no arredra  
la fuerza bruta en combate,  
que ante ninguno se abate,  
y es fuerte en todo momento,  
debe alzar un monumento  
contra el tirano maguante.

Será la masa de hierro  
de la estatua, una protesta  
muda, eterna, gigantesca  
contra el opresivo yerro;  
domine montaña y cerro,  
y de un mar hasta otro mar,  
puedan los pueblos mirar  
en el momento altivo,  
contra qué monstruo nocivo  
deben unirse y luchar.



# Luis Adolfo Domínguez

## EL OLVIDADO NERVO

Amado Nervo publicó *Serenidad* en 1914, en Madrid. El disfrute que pudo tener de ella, en todos los sentidos, fue poco menos que nulo, ya que de México le mandaban el cese de su labor como ministro plenipotenciario en España, y tal cosa provocaba una verdadera ola de santa indignación, dentro y fuera de los dos países afectados, al extremo de hacer que Luis Antón de Olmet, diputado y escritor, lanzara en las Cortes españolas una iniciativa para que se le concediera al poeta un subsidio, sin más razón que la de por ser poeta y contar con una obra literaria ya respetable.

Los argumentos del legislador fueron otros. Las amistades que Nervo había conseguido en su puesto diplomático eran muy sólidas, y la simpatía hacia él unánime, pero nada de eso era bastante para que el gobierno español tuviera que darle nada, evidentemente. El propio Nervo se negó a recibir esa ayuda y todo quedó en buena intención, pero especialmente quedó como ejemplo de lo que la personalidad del poeta ha significado desde entonces, ya que provocó admiraciones desbordantes y un proselitismo insólito en nuestras letras; proselitismo que se deja sentir, exacerbado ahora en el centenario de su nacimiento.

Las críticas a la obra poética de Nervo no sólo fueron favorables; llegaron a la adulación más desorbitada, y perduraron hasta convertirse en opinión pública inmutable, un poco repetida de oídas, más que de contactos directos. Curiosamente, lo más venerado de la obra nerviana es la poesía, y de ella, la místico-romántica, que si es muy abundante, ya que de hecho no deja de cultivarla nunca, tiene altas y bajas que sorprenden.

Hay cuatro puntos cardinales en los motivos de Nervo, y toda su producción podría dividirse entre ellos: la búsqueda filosófica, como ideal redencionista del ser humano; la mujer, no sólo como objeto del amor, sino también como digna de reivindicación, y de reivindicación social muy especialmente; la universalidad, en todos los órdenes —religioso, ideológico, literario, lingüístico—; y, por supuesto, el lenguaje como necesidad suya por excelencia, como fenómeno social y como posibilidad artística.

En beneficio de los dos primeros temas —la filosofía y la mujer—, que son desde luego los que mejor se prestan al quehacer poético, el público ha soslayado los trabajos de Nervo orientados hacia la universalidad y hacia el lenguaje; y decir trabajos aquí no es hablar de simples monografías o manifiestos bien intencionados, sino literalmente de una tarea de toda su vida, que le dio material para producir una obra que fácilmente es tan amplia como la otra.

Amado Nervo comenzó su carrera periodística formal —luego de intentos en Mazatlán—, en la ciudad de México, en 1894. A partir de entonces, hasta su muerte, en 1919, no dejan de aparecer sus artículos en muchos periódicos y revistas, mexicanos y extranjeros. De toda esa enorme producción, que es independiente de sus libros de poesía, una gran parte se refiere a la universalización, y otra a preocupaciones idiomáticas, temas que reflejan, en última instan-

cia, la inevitable vocación de poeta y el escrúpulo del escritor que tiene que asirse al clavo ardiendo del lenguaje para comunicar su poesía.

La universalidad fue algo que preocupó a Nervo por reflejo de la época que le tocó vivir, y tanto los motivos como sus efectos literarios, vienen de distintos puntos y apuntan hacia varios ámbitos humanos. En primer lugar, el poeta surge en un medio intelectual afrancesado, política y literariamente, y aunque en eso fue Gutiérrez Nájera quien polarizó todas las críticas, no es poca la influencia francesa que se encuentra en toda la producción de Nervo. Otro motivo inspirador es el cambio de siglo, acompañado de su euforia y de una revolución científica; Nervo ve los primeros automóviles y los primeros aviones. Todo el mundo parece estar en una borrachera constante y quiere fraternizar; se llevan a cabo congresos “universales” de poetas; se organizan coloquios de intelectuales y se inventan idiomas universales, como el volapuk, el esperanto, y claves endemoniadas, como las pasigrafías. Por si fuera poco, Nervo es parte del cuerpo diplomático mexicano y tiene que viajar, identificarse con otros pueblos, sentir el espíritu panamericano, vibrante en Uruguay y Argentina, ponerse de igual a igual con la intelectualidad francesa y verse en España tan a sus anchas como si la conociera de siempre, y ella a él lo mismo.

Hasta 1898, Nervo ha producido dentro de la más tradicional de las torres de marfil literarias. Ha sido un escritor que crea, hace novelas, cuentos, teatro, ¡una zarzuela!, versos. En ese año —después de cuatro de periodista— comienza a tomar del exterior sus motivos; hace crónicas y artículos, y también deja entrever las que luego serán sus preocupaciones, desarrolladas y reiteradas en verso y en prosa. Comienza a verse al exterior también, pero son simples balbuceos, que no irán a tomar forma sino hasta 1900, cuando el poeta viaja a París, se satisface una de sus más grandes ilusiones y nutre *El éxodo y las flores del camino*, con sentimientos:

“¡Bendita seas Francia!, porque me diste amor.  
En tu París inmenso y cordial encontré  
para mi cuerpo abrigo, para mi alma fulgor,  
para mis ideales el ambiente mejor  
¡y, además, una dulce francesa que adoré!”

El ensanchamiento de fronteras es definitivo. Amado Nervo dejó de ser local en 1900, y de internacional se va haciendo universalista, en un extraño juego sin arraigo. Para 1905 empieza a escribir cosas como éstas: “Las tropas españolas”, “Inglaterra, juzgada por el Japón”, “La cuestión catalanista”, “La próxima exposición de París”, “Los reyes de Portugal”, “La Conferencia de Algeciras”, “Gibraltar”, “Un salón de artistas mexicanos. Las exposiciones parisienses”, “El barrio latino visto por un alemán”, “Alemania y

Francia. Trabajos para el censo”, “Los reyes de España. El terror negro”, “La isla de Cuba. Cuando se van y cuando vuelven”, “El idioma universal”. Todo dentro de sus *Crónicas de Europa*.

En verso, para entonces había publicado ya *Místicas*, *Perlas negras*, *La hermana agua*, *Místicas. Las voces* y *Los jardines interiores*. La evolución temática es mucho más evidente en su prosa que en el verso, siempre mantenido dentro de unos límites de tono y de asuntos muy estables, porque respondían a esa duda místico-ontológica tan de Amado Nervo, que no variará ni en *La amada inmóvil*, publicada después de muerto el autor.

En ese sentido, la separación es sorprendente: los versos de Nervo son siempre, desde el principio mismo de su carrera, de ese tono crepuscular tan claramente definido como mexicano, y en ningún momento pretende siquiera desmentir el que fuera su interés de juventud, de tomar los votos sacerdotales, carrera que abandonó sin arrepentirse lo bastante por ello, a juzgar por sus obras. En cambio, su prosa comienza siendo la muestra de una imaginación creadora, y luego queda limitada al fruto de un oficio del que se depende para subsistir. Por supuesto, no hay ninguna duda —nunca hay ninguna duda en esta dimensión—, de que Nervo no hubiera podido sobrevivir sólo con sus libros de versos; ellos, en comparación con sus cientos de páginas de crónicas, crítica literaria, semblanzas, retratos, “máscaras”, y aun cuentos y novelas, quedan muy en desventaja, numéricamente hablando.

La impresión que se tiene al ver a todo este Amado Nervo tan pocas veces observado así, masivamente, es que escribe siempre, por vocación, por oficio, por necesidad, por hábito. Miles y miles de páginas, logradas en treinta años de vida literaria activa y febril. En ellos, sus versos representan arranques periódicos de misticismo, de arrepentimiento, de preocupación de subsistencia; de subsistencia de su preocupación. La prosa no se interrumpe nunca; tiene que seguir, aparentemente infatigada, y para ello se va sosteniendo de todos los eventos de que se puede echar mano, abriendo los ojos al exterior todo lo que es posible. Incluso a ese extremo exterior nerviano, que tenía que higienizarse con esos sumergier-

tos tan radicales, que llegaban a lo siniestro.

En esa prosa torrencial es donde aparece la universalidad como verdadera urgencia. Nervo habla de la enseñanza universal; de la poesía universal; del hombre universal; de la mujer universal; del ser humano universal, conquistador del universo —;se refirió a la conquista de otros planetas! —; del lenguaje universal, y con esto, en plena conjugación de las preocupaciones de todo escritor, llegó muchas veces a plantearse problemas y resoluciones lingüísticos, primero en el pequeño universo americano, luego en el universo del habla hispana, y al fin, en el colmo de la osadía, a plantear, universalmente, la posibilidad del español como idioma universal, no faltaba más.

En realidad, también está aquí el germen de sus retratos de escritores, sus reseñas y referencias a obras y autores, todos invariablemente sugeridos por un hecho actual y palpitante, pero no sin orientación más trascendental.

Por ejemplo, Nervo se inspiraba en la aparición de un libro, pero hurgaba en él para dar con lo que le parecía perdurable, y lo señalaba. Sin embargo, reconocía que era capaz de hacer un artículo, porque “no se necesita más que un asunto; lo demás... es lo de menos... Lo más importante es saber bordar en el vacío, esto es, llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa. El periodista que es hábil en su *métier*, de nada, como Dios, hace un mundo de artículos...”

Y lo cumplía cabalmente, de modo insuperable, pero no podía escapar a esa idea tan suya —espléndidamente asimilada—, de concebir nuevos y multivalentes medios de universalización.

Tampoco a la idea de que el lenguaje era esencial para ese ser humano universal tan buscado.

Esa es la ecuación nerviana menospreciada:

Hombre = lenguaje  
Lenguaje/hombre = UNIVERSO.

En una justa consideración, puramente matemática, debería tomarse en cuenta que Nervo escribió lo bastante para llenar dieciséis libros de prosa, y doce de versos.

Lo realmente patético es que Nervo está consagrado, a lo sumo, por diez poemas, varios de los cuales son décimas o sonetos. La abrumadora mayoría de sus poemas puede calificarse, con sobresaliente, de inexplorada, para no abundar en detalles.

¿Dónde está el Nervo olvidado? ¿El que habló de cuando el hombre pusiera un pie en la luna? ¿El que dibujó leterariamente a una docena de literatos? ¿El que se interesó por la enseñanza? ¿El que propuso nuevos métodos educativos? ¿El que discutió las formas de comunicación internacionales?

No existe, *that is the question*. Todo lo que sea más avanzado que “pasó con su madre, qué rara belleza”, ...nomás no existe.

Lástima.





# Armando Trasviña Taylor

## UNA ISLA SIN MAPA

— ¡Heeey! ... ¡Juanchoooo! ... ¡Heeey! ...

Húmeda la noche, tiritando los relojes al filo de las tres de la mañana, habíamos llegado a una isla pequeñísima. El cielo raso, salpicado de estrellas, como estalactitas heladas, depositaba su frío hasta los huesos. Despertamos al llamado de la costa. La embarcación había cortado el motor a unos 300 metros de la orilla y lanzado al fondo las cadenas con un hato de hierros en calidad de ancla.

— ¡Juanchoooo! ...

Volvió el grito largo a cortar el silencio de la noche, mientras Aníbal, con el esqueleto entumecido, salía de su "dormitorio" —la bodega de "La Secretaria"— reptando por la cubierta, soñoliento, sorteando el riesgo de caer por la borda a las nocturnas aguas. Todo esto lo alcancé a percibir, con la claridad necesaria y a pesar del desvelo, desde mi "recámara", entendida por tal una canoa de tres metros que iba atravesada al filo de la popa, donde, con mayor comodidad que el resto de la tripulación y el pasaje —cuatro en total— había podido conciliar el sueño, enfundado en una bolsa de campaña —sleeping bag— y arrullado por el suave cintilar de las estrellas sobre el azul oscuro del firmamento. Sin embargo, el encrespamiento de algunas olas, al pasar el Canal de San Lorenzo, había enfriado la cobertura y las asentaderas sufrían un invierno inesperado.

— Ya han despertado.

Alcancé a oír la voz de Licho, el capitán, y pude advertir en la mole oscura de la pequeña isla una lucecilla, al tiempo que llegaba el eco de un grito, familiar al requerimiento del barco. En el estiramiento de brazos y piernas dentro de la bolsa con cierre automático hasta el cuello y capucha de algodón, comencé a perder la posición de ángulo obtuso, obligado por los asientos interiores de la canoa que me sirvieron de almohada y piesera. En el brasero hervía el café y me impulsó a levantarme de un salto.

"La Secretaria", una pequeña embarcación de 7 toneladas, acostumbrada a cargar siempre de ocho a diez en la bodega y sobre cubierta, hasta hundir temerariamente la línea de flotación del casco, realiza por obra de milagro el servicio de comunicación entre una docena de comunidades pesqueras por el litoral del Golfo de California, desde La Paz hasta Agua Verde, 167 kilómetros de costa, cuando los vientos permiten la navegación en el término normal de 24 horas y en forma obligada tres por mes. Vale decir "obligada" para Licho, capitán y dueño de la nave, por la necesidad de surtir de víveres a todos los pueblos de pescadores, pendientes de su arribo. Y no es Licho precisamente un mercader de la costa.

Comenzó a llegar de la isla una canoa y más atrás otra "a la singa" —batiendo en popa el remo engarzado a la "chumacera" o lazo de cabo— hasta aparearse al casco de la nuestra.

— ¡Buenos días!

— ¡Buenos días!

— ¿Qué tal, Licho?

— Bien, Cuevas.

El diálogo se había establecido entre dos sombras, sólo conocidas para la percepción familiar de unos y otros. Aníbal y yo, enfundados en chamarras, tomábamos sorbo a sorbo la taza de café, especie de panacea para el frío, el sueño, el hambre y otras reliquias, observando los bultos que manejaban hábilmente las canoas sobre una mar tranquila de madrugada.

Bajaron un tanque de petróleo y algunos sacos de provisión. Se llenaron las canoas y se fueron.

— Hasta luego, Licho.

— Nos vemos pasado mañana, Cuevas.

Vuelta el ronroneo del motor sobre la popa hundida del esquife y la brizna líquida de la espuma que asimilaba nuestras ropas, rumbo a Nopoló, un paraje en tierra firme. Atrás quedaba el islote misterioso, envuelto entre la penumbra del amanecer, como un pequeño, muy pequeño cerro emergido del mar.

— ¿Cómo se llama ese lugar, Licho?

— "El Pardito."

— ¿Y ahí vive gente o es un paraje?

— No. Ahí viven Juancho y su familia.

Llegamos a Nopoló. Nueva entrega de mercancía; encargos, cartas para la familia, regalos y saludos de los amigos. Media hora en la descarga a las canoas, ancladas, por los bajos de la orilla, a distancia de ella. Así siguieron otros puntos, puertos de vida para dos, tres o cinco familias: San Evaristo, Los Burros, Los Dolores, San Carlos, Tembabichi, Santa Martha... hasta Agua Verde, lugar donde hay más de 150 habitantes, sitio de nuestro destino donde, por encargo oficial, dejamos víveres, materiales y medicamentos para las familias damnificadas que sufrieron pérdidas a consecuencia del reciente ciclón que atravesó arrasando, sobre sus cabezas, rumbo a las costas de Sinaloa.

Luego, el regreso, tocando de nuevo los mismos lugares en primitiva transacción de trueque. El valor de los víveres es reintegrado en su valor estimativo por sacos de sal, pescado seco, latas de hígado de tiburón, caguamas y otras especies que, más tarde, Licho habrá de poner en circulación en el mercado de La Paz, su centro de operaciones.

La última estancia de retorno era "El Pardito", el islote, casi arrecife frente a la isla de San José, entre un grupo de promontorios, unos más grandes, otros más pequeños, cargados de aridez y desprovistos de agua y población alguna, todos ellos enclavados en la enorme boca que forma la Bahía de La Paz, a nueve horas de travesía al paso de "La Secretaria".

(Cuando Licho compró su barca pertenecía a la Secretaría de Marina y sólo tuvo que rasparle dos palabras al maderamen de



proa y dejarle el nombre que actualmente tiene, con la acentuación que el sentido común le impuso.)

Serían las diez u once de la mañana cuando anclamos de nuevo frente a "El Pardito". Ahora todo se veía claro: sobre planos ganados al cerro y en tres niveles diferentes hallábanse las casas de madera, con sendos tejados al frente, a manera de pórticos, donde se suele disfrutar los veranos cuando el aire tibio de mediodía sopla o el sol aplasta su bochorno. Sobre el techo "de dos aguas" —hojas de palma sobre tijeras de madera, formando ángulo sobre las paredes laterales— se alzan vestigios de civilización: antenas para radio. A un lado del caserío, la enramada donde guarecen a la sombra los trabajos de salazón sobre largas mesas, el fileteo del pescado, las latas de hígado o las tortugas marinas o "caguamas", como mejor se conocen por el rumbo.

—¿Van a bajar? —preguntó Licho, a quien la continua brega no le denuncia aún el peso de los 50 años.

—¿Será necesario? —inquirimos a media voz.

—Esta gente —enfaticó— considera un gran honor cualquier visita. Tienen ganas de platicar. Fuera de mí o los que viajan conmigo, nadie más llega por aquí.

Tres canoas "a la singa" comenzaron a arrimarse al bote, una al frente con Juancho, las otras dos que la seguían a respetuosa cercanía, movidas con pasmosa maestría por dos muchachos de apenas ocho o nueve años.

—¿Conque éste es Juancho? —pensé para mis adentros.

—Bajen a tomar 'un café. Buenos días. —Dijo, atracando la canoa a estribor. Fuimos presentados como enviados por el gobierno para surtir de víveres a los pueblos que dañó el ciclón. A Juancho se le iluminó la cara y mostró grandes deseos de que visitáramos su casa.

Abordamos para llegar hasta el islote. Se disculpó de inmediato por no habernos recibido la madrugada anterior, por ciertas gripas. Era un hombre de 70 años, bajo de estatura, pero fornido, de músculos recios y pellejo apergaminado, cabellos escasos y entrecanos, con una complexión robusta que denotaba extraordinaria vitalidad. Sus ojillos se movían con viveza y hablaba con locuacidad y perfecta coherencia. Parecía feliz.

—¿Y qué es lo que pescan? —pregunté al hilo de la plática.

—Sólo tiburones. Aquí todos somos tiburoneros. También caguamas cuando hay manera de mandarlas a La Paz. Lo demás es sólo para el consumo.

En efecto, al bajar de la canoa a tierra, un grupo descarnaba escualos de varios tamaños y colores. Sobrecogidos por la sorpresa, debimos parecerles simpáticos.

—Buenos días.

—Buenos días. —Replicaron en coro—.

Nos llevaron hasta el pórtico techado de la casa y Juancho nos ofreció sus sillas.

—¡Vieja, tráenos café. Llegó Licho con dos señores del gobierno.

Llegaron a saludarnos la señora, los hijos, las hijas, los maridos y esposas de los hijos, los nietos y hasta los sobrinos que vivían con ellos. Con ojos perplejos, ávidos de gente, observaban nuestros más leves movimientos y sonreían a la más ligera insinuación. Rostros trigueños, tostados por el sol y los vientos del mar, contrastaban con las lunas risueñas de los niños, de cabellos rubios por el continuo contacto con la salinidad de las aguas.

La curiosidad nos llevó a una serie de interrogaciones que fermentaron la conversación de conspicuas y extraordinarias respuestas.

—Aquí vivimos bien, amigo —aclaró Juancho— los hijos aquí han nacido, la madre les enseña a creer en Dios y los hombres les hemos enseñado a leer. Ellos saben que el trabajo es la mejor fortuna, porque sabiendo trabajar nunca tendrán problemas. Juan, el más grande sabe navegar y conoce hasta Estados Unidos.

—Sí —secundó vivazmente Juan, de unos 40 años, de aspecto atlético—, llevamos un yate de unos americanos hasta Long Beach y nos despacharon en avión. Después conocí hasta el Panamá embarcado en una flotilla de barcos pesqueros. Ahora aquí estamos con los viejos enseñando a trabajar a la familia. . .

—Una de las cosas —carraspeó Juancho— que les hemos inculcado, es que, si son hombres, que sean hombres, y sin son mujeres,

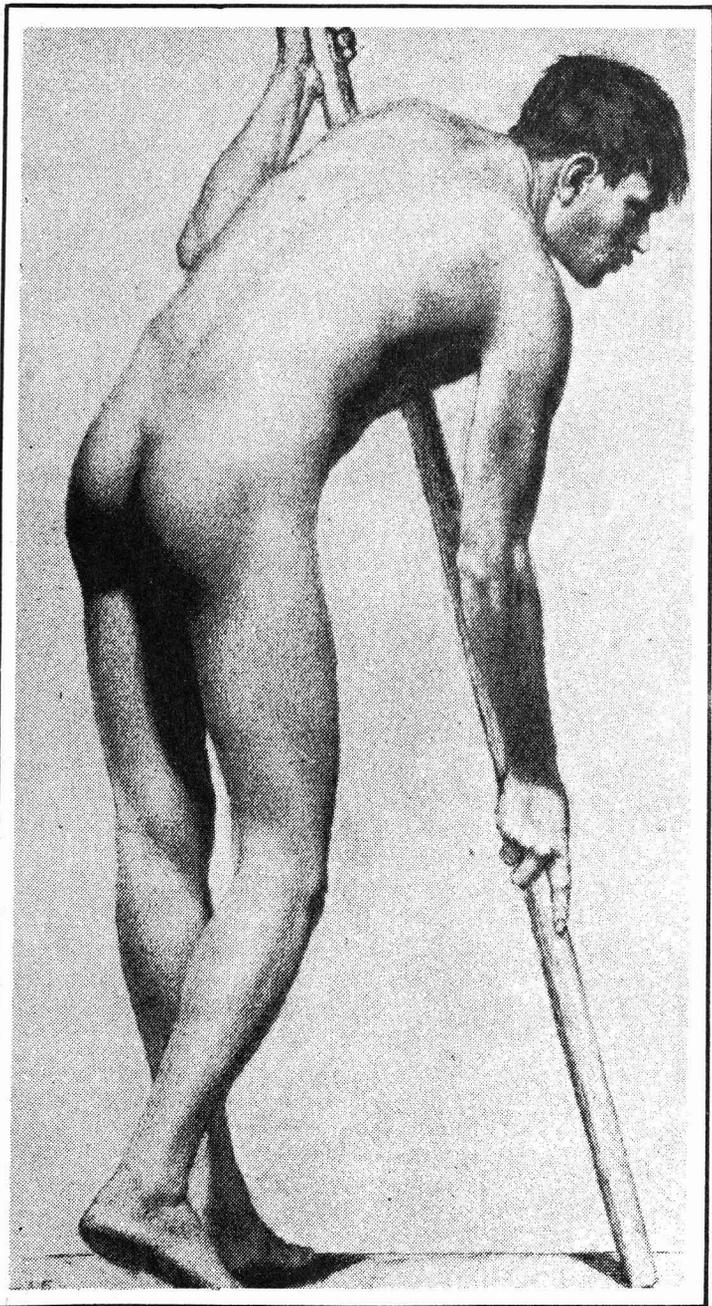
pues que sean mujeres. No saben engañar a nadie y la mentira sólo la conocen en los demás.

Juan, haciendo gala de un autodidactismo del cual debía sentirse satisfecho, hizo comentarios de gran actualidad y opinó acerca de los viajes espaciales, la pugna entre los rusos y los "gringos", la serie mundial de beisbol, la política a la mexicana y hasta los dimes y diretes de La Paz.

—¿Y... cómo es que están tan enterados? —reclamamos con sorpresa.

Levantó el índice hacia el cielo y aclaró riendo:

—La radio. Es nuestro único contacto con el mundo.



Siguió la plática a tono de entrevista hasta agotar las dudas, entre taza y taza de café, con momentos de asombro y de resistente credulidad.

Pero, en fin, la vida de 40 gentes estaba ahí y transcurría en medio de la soledad del islote y el peligro del mar circundante.

Nos levantamos para dirigirnos hacia la cabaña donde se cumplía con la salazón del pescado y el envase del hígado de tiburón. Niños y jóvenes de la familia se encargaban de la tarea, mientras otros se hallaban en la pesca. Al encaminarnos se acercó Juancho y, con cierta cautela, dijo:

—Cuando llegamos a establecernos por primera vez aquí, hace más de 20 años, mi mujer y yo nos preocupamos por los hijos, pero hijos hombres, que pudieran sostener el trabajo. Pensamos desde entonces en el futuro y sólo me dio dos varones, dos hijas, y luego "la máquina se descompuso". Me llevé a las hijas a La Paz y allá se casaron y me traje a los yernos para ayudar a la tarea. Aquellos son.

—Pero —siguió con sorna— vea el islote de enfrente... le decimos "San Francisquito".

Era mayor que "El Pardito". En esa dirección se avistaba el remar de una canoa.

—Yo le dije a mi "vieja" que necesitábamos más hombres porque no iba a durar lo suficiente y... ahí está la Rosa. Mi mujer comprendió. Fui por ella a La Paz. Le hice su casa. Me dio tres hijos hombres que trabajan conmigo y vivimos todos contentos.

Volví la vista con estupefacción hacia el islote donde estaba el otro hogar, al mismo tiempo que me percaté de la proximidad de la canoa que se acercaba a la orilla.

Mudos de asombro continuamos el recorrido por las instalaciones de la cabaña, mientras embarcaban los productos para ser llevados por "La Secretaría" a La Paz, sobre el arreglo comercial del intercambio.

Licho, especie de misionero laico del Golfo de California, comenzó a despedirse de la familia de Juancho. Nosotros hicimos otro tanto. En ese momento llegó la canoa. El muchacho del remo la puso sobre la playa. Los de su misma edad lo fueron a recibir.

Juancho que se percató de aquello, se dirigió a él con voz estentórea:

—¿Qué pasa? ¡Cuevas!

El jovencuelo, de unos doce años, se acercó al grupo y con una candorosa sonrisa le entregó a Juancho un envoltorio:

—Papá, mi mamá Rosa les manda convidar esta "tatema".\*

\* El relato consigna una situación anecdótica real —y en cierta forma típica— de la vida en las apenas habitadas islas cercanas a la bahía de La Paz, en Baja California.



# Humberto Guzmán

## ELLA



El se imaginó viéndose a sí mismo y viéndola a Ella: a los dos juntos. Su acendrada fantasía lo hizo contemplarse con las mismas características de aquella vez, cuando niño, en que estuvo atisbando durante un soleado día de campo que hiciera junto con su familia a las orillas de la ciudad, por entre los arbustos y los pinos jóvenes que los separaban, a una pareja de enamorados que seguramente creían estar lejos del molesto género humano restante o que, en última instancia, ni siquiera pensaron en si lo estaban o no. A partir de entonces, no dejó pasar ninguna oportunidad para suponerse descubierto y luego contemplado exactamente en tales circunstancias y de igual manera por alguien que, ahora lo había sabido por fin, nadie sería el más indicado que él mismo. Así, se vio encajar la cabeza con vehemencia en la suave almohada que le presentaba el jadeo discontinuo de Ella. Mientras tanto se veía orillado a abandonarse, cada vez más, al vértigo que lo envolvía con su tan angustioso reclamo por ser culminado como con la imposibilidad de pensar siquiera en rehusar a obedecerlo. De este modo continuó la ascensión, realizando movimientos oscilatorios y trepidatorios, apoyándose ya en una nube de espuma, ya en el brazo del viento, ya en los hombros cálidos de Ella. El se imaginó, entonces, como un pez navegando con la corriente.

En este momento, estoy seguro, piensa que lo estoy contemplando. Vaya que si lo sé. Como si estuviera viendo por medio del visor de un radar especial todo lo que pasa por su mente. Sí, es cierto: en este momento está convencido de que yo soy el niño aquel, precisamente el que estuvo de acuerdo con su *Yo interno* en que se hallaba de pronto, y sin saber por qué, vagando a mitad de un mundo ignoto, poseedor de bosques fantásticos y de cielos luminosos antes del gran descubrimiento que no iría a ser más que la confirmación de la idea primera. Sonríe satisfecho al verme caminando cautelosamente en medio de esta vegetación asombrosa, deslizándome de uno a otro árbol, no sin ignorar que éstos me observan extrañados por mi desplazamiento tan sospechoso y antinatural. Es muy probable que esté —él— en la creencia de que me corresponde ser el niño que él fue hace algunos años, no muchos a decir verdad. Así pues, ha de estar sintiendo, incluso, al aire pegándole en las nalgas desnudas, cubriéndole la cara un tanto agresivamente con el pelo de Ella —igual que si fuera otro tipo de pasto, crecido, que viene de la tierra—, y que no deja de meterse por aquí y por allá, integrándose de manera importante al acto. Debe estar pensando, complacido, que lo estoy oyendo decir, en voz baja y un poco diferente de su estilo habitual de hablar:

—Dime algo, dime una sola palabra, una sola, la que tú sabes que yo quiero oír. . .

Le causará una enorme satisfacción concretar que escucha junto conmigo, desde mi puesto cómodo de espectador, la respuesta agitada y melosa de quien se encuentra materialmente prendida de su cuerpo.

—Te quiero, te necesito, para siempre.

—A.

—Amor.

Repentinamente su compañera se quedó inmóvil, como muerta. Sus brazos cayeron a los lados; y sus piernas largas y ágiles resbalaron lentamente de la cintura de él; sin embargo, permanecieron flexionadas, durante un breve tiempo, para terminar posándose con la misma lentitud sobre la hierba. Entonces él comenzó a sentirse enormemente cansado por esa tan inmerecida dicha que le fue concedida. Sintió cómo las lágrimas invadían sus ojos y luego se desbordaban sobre su rostro encendido, caliente.

—Pero qué impresionante y bello es el mar —comenzó a decir sin sorprenderse de sus palabras mientras veía y oía a las olas reventar en las faldas del montículo de rocas donde se encontraba esa tarde, en una playa, y que casi llegaban a sus pies, salpicándolo con alegría.

Se estremeció de emoción al percibir sorpresivamente el contacto de su piel con la brisa del mar. Sus ojos vertieron una lágrima última.

—Yo desapareceré y tú quedarás —continuó.

—Te digo que tienes que durar toda la vida; estás condenada a vivir, al menos, el tiempo que yo viva. Porque tú sabes algo, no trates de engañarme; sabes algo que no quieres decirme. Pero no te hagas muchas ilusiones, yo sabré arrancártelo. Lo haré. Develaré en cualquier momento tu secreto. Y para eso es necesario que tú estés conmigo todo el tiempo que yo permanezca vivo.

Mirada detenida en el aire; mirada detenida en la mirada. Hubieran querido decir una frase más, pero no se pudo; hubieran querido oír un sólo sonido, otro, pero tampoco se pudo. Rodaron sobre la superficie tan blanda y acogedora de la cama. Ella quedó encima de él, con la nariz hundida entre su cuello y la sábana, oliendo sus olores confundidos. Leves lamentos y leves suspiros correteaban por las torcidas y complicadas conformaciones de cuatro oídos. Luego, columbró en un rincón del espacio infinito de color morado retenido en sus ojos la mirada atenta, fija, de un espía, la cual, no obstante, creyó reconocer por alguna razón entonces desconocida. Sintió en la cabeza unos golpecitos dados por las ramas del arbusto correspondiente a ese sitio, pues eran varios los que casi los rodeaban, protegiéndolos. Una piedrecita lo molestaba a la altura de las costillas, en el costado izquierdo. Hizo un corto movimiento hacia la derecha, liberándose, de este modo, de su severidad.

El sol, mientras tanto, se ocupaba en filtrar su luz por el tejido conformado por las ramas y las hojas finas del altísimo pino cercano a ellos, creando, con esto, un hermoso juego de pirotecnia. El dejó de poner su atención en la mirada que los observaba detenidamente porque millones de lucecillas de colores que llenaron su espacio morado lo distraían.

—Acércate más —murmuró alguno de los dos.

Pausa.

—Acércate más —reiteró él varias veces, hasta el momento en el que sus ojos se cegaron totalmente. Porque el sol se había reventado de súbito —como lo hubiera hecho una yema de huevo— y, consecuentemente, había convertido el gran pino, las copas de aquellos otros árboles más o menos jóvenes, el follaje de los arbustos y de diferentes matas del rededor, los tres o cinco hongos, familia entera de sombreros amarillos de ala ancha, la hierba verde en unas partes y medio dorada en otras, la tierra húmeda por las últimas lluvias del verano, las nubes blanquísimas, el cielo azul claro, liso, en fin, todo, en una enorme mancha roja que sobresalía entre muchas otras de menor tamaño y de color amarillo. El crecimiento de la mancha roja fue demasiado rápido y seguía creciendo. Él supo que sería envuelto por ella de un momento a otro irremediamente.

—Tienes que durar, te lo digo, el tiempo que yo viva —oyó decir desde muy lejos.

Después creyó que había sido su voz. Estuvo tan seguro de ello que quiso seguir hablando, pero ya no le fue posible. Fue incapaz de pronunciar siquiera una última palabra; quizás la que hubiera querido saber, la que le preguntó siempre a Ella.

Una vez en medio de la inmensidad de la mancha roja, algo le dijo en la lejanía —era imposible que con palabras— que aquella ocasión, cuando niño, había presenciado la partida de sí mismo hacia el fondo del mar, hacia el centro de la tierra, hacia el instante sin principio ni fin de su vida. Algo se lo manifestó claramente. Algo se lo dio a conocer; sí. Pero tampoco entonces tuvo oportunidad de sonreír satisfecho, como tal vez lo hubiera deseado, bajo la mirada de Ella, amistosa y tierna, levemente maternal.

---

## Felipe Ehrenberg

Quizá el afán de modernidad de la pintura de Felipe Ehrenberg contemporiza, por sus propias necesidades, con los grandes aciertos visuales del Pop-Art norteamericano, pero sin unirse a él, sin seguirlo y sin remitirnos, por tanto, a la realidad social que provocó esta tendencia, sino a los puros elementos plásticos exteriores reinterpretados críticamente en un plano exclusivamente formal. Podría decirse que se establece en Ehrenberg el último momento del Pop, su reverso, su estudio final a través de la pintura, pero desde un plano ajeno interiormente a sus móviles originales. Ehrenberg se limita a hacer un señalamiento metódico de los vicios o las virtudes probadas de una realidad plástica mediante una indudable habilidad factual, imaginación, buen humor que llega al sarcasmo, aportación de una mecánica crítica puramente plástica que nivela su lenguaje al fenómeno mismo del Pop con energía distinta pues, partiendo de apariencias, niega prácticamente funciones de esta tendencia cercanas a la sociología.

Las reiteraciones de Ehrenberg sobre la mecanización del hombre, en el maniquí como signo del momento, en el erotismo mecanizado, en los impulsos publicitarios teledirigidos a la "sociedad de consumo", buscan sólo la purificación de la imagen plástica. Línea y color, la silueta humana plana o viciosamente académica, se someten a un ejercicio dibujístico puro, son pretextos formales que finalmente se autorrepresentan. El rejuogo con estos elementos es eminentemente esteticista, recobra su libertad al evadir su función testimonial.

En Ehrenberg encontramos la oportunidad de gozar la revitalización de un impulso plástico creado originalmente como elemento de choque de implicación social. En Ehrenberg, el Pop se autocritica en búsqueda, de nuevo, de la belleza, aunque con esto, también, se señale la culminación de su decadencia.

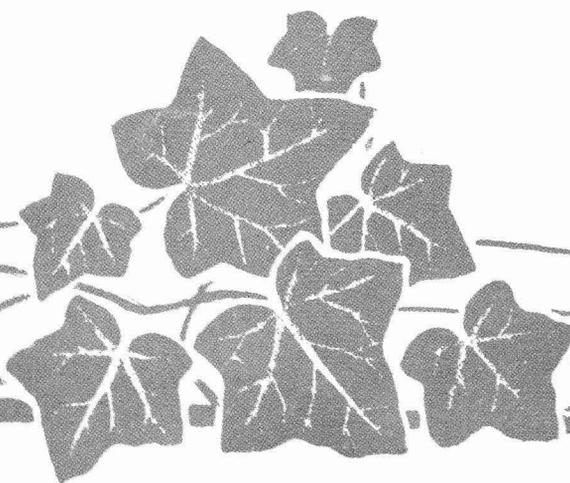
Luis Carlos Emerich.





Lugar común, seas  
loado por tu límpida prosapia,  
y nunca más desdénente los hombres.  
Expresión dicha ya por cien millones  
de bocas, está así santificada.  
Cien millones de bocas  
han clamado: "Dios mío", y cien millones  
de veces el Eterno  
encarnó en ese grito. Cien millones de bocas  
dijeron: "yo te amo",  
y al decirlo engendraron cien millones  
de veces al amor, padre del mundo.

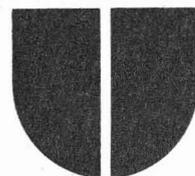
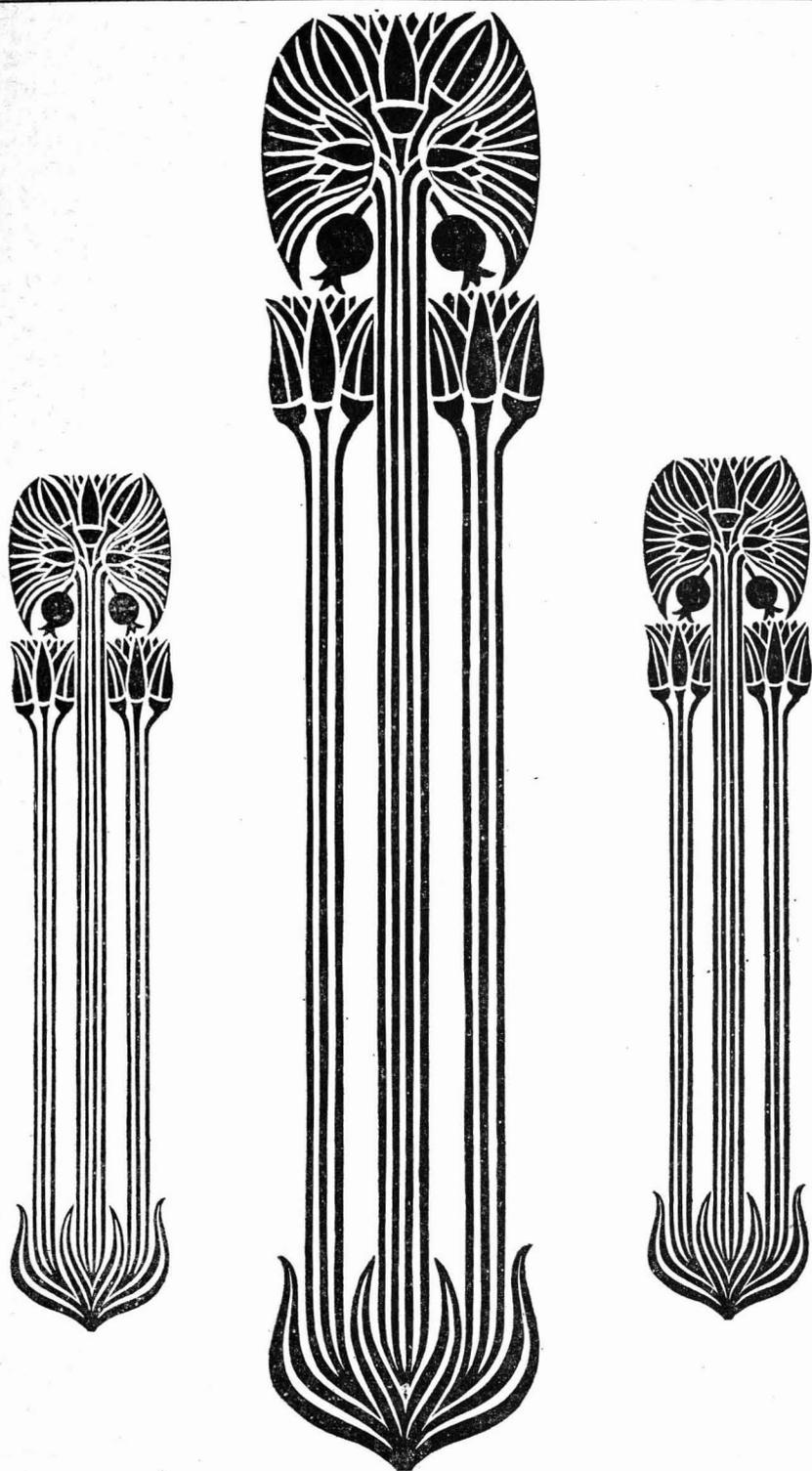
Amado Nervo



# hojas de crítica

21

Suplemento de la Revista de la Universidad de México/volumen XXIV/número 12/agosto de 1970



## Sumario

La difusión de la cultura,  
por Leopoldo Zea / 2

## Literatura

César Vallejo en México,  
por Luis Mario Schneider / 3  
Cuando la crítica existía,  
por Luis Adolfo Domínguez / 5

## Libros

Nuevos caminos de la novela,  
por Humberto Musacchio / 9  
Un diccionario náhuatl,  
por Josefina García Quintana / 9  
Rousseau en México,  
por Hira de Gortari / 10

La muerte de Alberto  
Ezcurdia, por Alberto Híjar / 12

## Artes plásticas

En torno a Carlos Mérida,  
por Jesús Velasco Márquez / 13

## Apuntes

Libro del emigrante,  
por Manuel Calvillo / 15

# la difusión de la cultura\*

Por Leopoldo Zea

La difusión de la cultura es ya una de las tareas más importantes que tienen a su cargo las instituciones de educación superior. Por desgracia, para esta tarea no siempre se cuenta con todos los elementos que son necesarios, máxime cuando, como en nuestro tiempo, esta demanda aumenta en todos los renglones de la educación. La sociedad de masas plantea nuevos retos a instituciones educativas como las nuestras. No basta ya educar a individuos concretos e investigar para aumentar los instrumentos de esta educación; la educación tiene también que ser llevada a grandes grupos nacionales. Los frutos de la educación han de ser difundidos entre estos grupos, han de ser llevados al pueblo en general, sobre todo cuando poderosos medios de comunicación de masas la están, día a día, hora a hora, minuto a minuto, golpeando con una red de mensajes, de informaciones, que no son siempre las adecuadas. Orientar, reorientar, educar a estos grandes grupos viene a ser, así, una de las tareas centrales de los organismos de difusión cultural de la educación nacional.

No sólo en México, sino en el mundo entero, se viene hablando de la urgencia de una reforma educativa. Los instrumentos de educación con que se cuenta en la actualidad no están ya a la altura de las necesidades, de la demanda de la nueva sociedad que estamos viviendo. Los instrumentos existen, sólo que estos instrumentos, lejos de servir a este fin, se han desarrollado anárquicamente, en función con un conjunto de intereses que no son los de la sociedad en general. Son, precisamente, estos instrumentos: la radio, la televisión, el cine, las publicaciones y otras formas de relación con grupos sociales, incluyendo al teatro, la danza, la música, etcétera, los que, lejos de cumplir con una meta educativa, han planteado una gran parte de los problemas que demandan la revisión y reforma de que hablamos. Por ello es urgente que las instituciones de cultura superior vuelvan sus ojos sobre esos instrumentos de información y difusión, para ponerlos al servicio de la educación nacional. Una clara conciencia de los mismos, la racionalización de su uso en

función con estas metas, podrá hacer de ellos un medio para resolver los problemas que su mal uso ha originado. La Universidad Nacional espera, en el momento oportuno, aportar sus puntos de vista sobre este problema para su discusión entre las instituciones y personas que tienen a su cargo estos poderosos instrumentos de difusión, ya que los mismos pueden ser tanto milagrosos medios para la educación, como peligrosos distorsionadores de la misma.

Pero volvamos, por ahora, a la labor que ya vienen haciendo las instituciones de educación superior, así como otras instituciones interesadas en colaborar en esta labor. La tarea que ya se realiza en este campo es amplia, con una amplitud que va creciendo día a día; pero aún es insuficiente. Desde luego, una insuficiencia que aparece cuando se piensa que la misma puede servir para corregir los continuos impactos de una difusión sin más metas que conducir la voluntad de quienes la reciben hacia la adquisición de objetos de comercio puro y simple. Esto es, insuficiente para competir, o al menos para orientar desde el punto de vista propio de la educación, la violenta presión de la propaganda de bienes de consumo. No se trata, desde luego, de una competencia; de lo que se trataría sería de dar al César lo que es del César y a la educación lo que es propio de la educación. Esto es, no educar en función con los intereses de una

iniciativa limitada, sino en función con los intereses de una sociedad de la que es parte esta iniciativa. De lo que se trata es de dar a esta posibilidad educativa su mayor amplitud y hondura. Las instituciones que convocamos a esta reunión, la Universidad Nacional de México y la Asociación de Universidades e Instituciones de Enseñanza Superior, consideramos que acaso la coordinación pueda aumentar las posibilidades de esta tarea. Ésta es la coordinación de los esfuerzos que ya vienen realizando diversas instituciones educativas, así como otras instituciones y grupos, que si bien no tienen esta misión, colaboran con ella. Pensamos que esta coordinación, que no ha de implicar un aumento en los gastos que se vienen haciendo, pueda ofrecer mayores frutos.

Coordinación, ambicionamos, a nivel nacional. La presencia de los representantes de diversas instituciones que vienen realizando esta tarea de difusión de la cultura, nos indica que esto es posible. Pero antes de seguir adelante será bueno evitar cualquier malentendido. No se quiere decir que no existan instituciones cuya función esté, precisamente, encaminada a realizar esta tarea a nivel nacional. Me refiero, concretamente, al Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyo representante se encuentra entre nosotros, que, de acuerdo con la Ley Orgánica que le dio existencia, señala como función del mismo la de difundir la cultura en la nación. Una función que también señala a la Universidad Nacional Autónoma de México su Ley Orgánica: la de difundir, de "extender con la mayor amplitud los beneficios de la cultura". El INBA ha venido cumpliendo con esta tarea, en forma encomiástica, dentro, por supuesto, de las limitaciones presupuestales que aún constriñen las tareas de las instituciones de educación superior. Por lo que se refiere a esta Universidad, la tarea de difusión cultu-



\* Palabras del doctor Leopoldo Zea en la inauguración de la Primera Reunión de Consulta para la Coordinación de la Difusión Cultural en las instituciones de educación superior, en el Teatro de la Universidad, el 24 de agosto de 1970.

### césar vallejo en méxico

---

Por Luis Mario Schneider

ral está aún limitada a la difusión interna y sólo en forma un tanto limitada, a través de Radio Universidad, Casa del Lago, Teatro, Música, se extiende un tanto más allá del Distrito Federal. Otras instituciones, Universidades, Casas de la Cultura y algunos gobiernos estatales, realizan igualmente una labor de difusión cultural, pero limitada también al ámbito de sus Estados o áreas que se han señalado. De lo que se trata, y en esto se piensa en el temario a discusión que ha sido propuesto para esta Primera Reunión de Consulta, no es de crear un organismo más de difusión cultural, sino un organismo, cualquiera que sea el nombre que se le dé, de Consejo, de coordinación, por el cual las tareas que en este campo se realicen sean reforzadas, aumentadas; reforzadas con los instrumentos limitados o amplios con que cada institución pueda contar, para que la difusión cultural pueda llegar a todos los ámbitos de la nación. Pensamos que debe realizarse un solo y gran esfuerzo, porque es sólo una nación, un México, quien lo demanda.

La Universidad Nacional Autónoma de México, que ha sido partícipe de la iniciativa que ahora se realiza, ofrecerá a sus distinguidos participantes la experiencia que en el campo de la difusión cultural ha obtenido, así como su colaboración para que las recomendaciones que aquí se hagan se puedan transformar en acciones reales. El señor rector, doctor Pablo González Casanova, altamente interesado en que esta difusión sea llevada a nivel nacional, y preocupado por las más amplias posibilidades de la misma, ha dado ya varios pasos para que la colaboración de esta Universidad con otras instituciones de difusión cultural sea más efectiva, entre ellos los tendientes a la obtención de medios de transporte que lleven a provincia no sólo a nuestros conferencistas, sino nuestra Orquesta Sinfónica, la Orquesta de Cámara que ahora inicia sus actividades, nuestros grupos teatrales y nuestros grupos de danza que se esfuerzan. Igualmente se prevén formas que permitan la colaboración de la Universidad Nacional en la difusión, a través de la radio y, de ser posible, de la televisión, de cursos, conferencias y presentaciones artísticas, mediante cintas grabadas y videotapes. La colaboración, igualmente, de nuestro Departamento de Cine, para la creación o reforzamiento de cineclubes. Nuestros Departamentos de Humanidades y Ciencias presentarán iniciativas para que los frutos de actividades, el conocimiento de las expresiones nacionales y universales de las mismas, puedan ser también llevadas a diversos lugares de la nación. Nuestro deseo es que las instituciones que cuenten con medios semejantes, participen también en esta tarea vigorizando y ampliando la que ya viene realizándose.

Ahora sólo resta desear a ustedes el mayor de los éxitos en la tarea que ahora se inicia.

Amén de escasísimas colaboraciones aparecidas en el periodismo cultural, Vallejo es prácticamente un desconocido en México hasta la edición de Juan Larrea de *España, aparta de mí este cáliz* (Editorial Séneca, 1940). En esto, México no se diferencia de ninguna otra nación latinoamericana, con la única excepción del Perú, puesto que la consagración continental del autor de *Trilce* comienza en la década del 40 al 50 y se afirma definitivamente en la siguiente. De todo ello no debe deducirse que el poeta fuera totalmente desconocido antes de 1940, pues es innegable que Vallejo circulaba en México a través de algunas de las cuatro o cinco antologías de la poesía latinoamericana y peruana aparecidas durante el decenio de 1930 a 1940. Pero tal conocimiento —piénsese en la circulación de los libros en Latinoamérica— quedaba reducido al estrechísimo ámbito de una élite. Además, Vallejo, había “fenecido” para la poesía —después de *Trilce* apenas se habían divulgado unos poquitos poemas— y la mayoría de la prosa que entonces publicaba era una más de las tantas que el periodismo informativo continental recogía de escritores nativos residentes en Europa.

Antes de copiar la bibliografía directa e indirecta que hasta el momento he localizado en México y de transcribir un artículo del poeta que no aparece registrado en ninguna de las bibliografías, incluyendo la más reciente y completa, elaborada por Elsa Villanueva de Puccinelli (“Bibliografía selectiva de César Vallejo”, en *Homenaje internacional a César Vallejo*, Lima, Visión del Perú, julio de 1969, núm. 4, pp. 58-65), valdría la pena señalar algunas de las deducciones que tal documentación sugiere.

Respecto al registro directo, llama la atención que el primer poema que se obtiene de Vallejo en México sea “Me estoy riendo”, aparecido en *El Universal Ilustrado*, al que preceden “Poema a Violante” de Gerardo Diego y “El silencio” de Vicente Huidobro. No creo que jamás podría aclararse cómo llegó a este semanario una reproducción extraída de esta revista sin importancia en la época: *Favorable, París, Poema*; y tampoco es fácil saber quién fue el intermediario de la inserción. Es indudable que se obtuvo de la misma revista dirigida por Larrea y Vallejo, pues la pu-

blicación de este poema en *Amauta* es del mes de noviembre y la de *El Universal Ilustrado* de octubre, y además, porque la misma revista mexicana reproduce el artículo, “Estado de la literatura española” que apareció también en el número 1 de *Favorable, París, Poema*.

Otro dato no menos sorprendente es la publicación en México, año y medio antes de lo que hasta este momento se ha registrado, del artículo “Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura”. Como se observa, en México aparece con el título de “Los novísimos pintores franceses. Juan Cruz [sic] o el Pitágoras de la pintura”. Es posible que este artículo fuese enviado directamente por la organización de los Grandes Periódicos Iberoamericanos, a la cual estaba afiliado *El Universal Ilustrado*.

Respecto a la bibliografía indirecta de Vallejo en México, que no supongo definitiva porque existen revistas ilocalizables o colecciones mutiladas, no deja de sorprender el hecho de que la mayoría de los estudios sobre el escritor peruano no proceden de escritores mexicanos, sino especialmente de peruanos. Se puede deducir también por la fecha de publicación de los ensayos o monografías, o aún por las simples reseñas, que la fama de Vallejo como ya queda dicho, comienza en el decenio de 1940-1950 y se establece definitivamente en la década posterior. Por supuesto, es fundamental para la consagración de Vallejo, la publicación en 1949 de las *Poesías completas, 1918-1938*, recopilada y prologada por César Miró para la Editorial Losada de Buenos Aires. Como sobrepasa los límites de este trabajo, apunto apenas que Vallejo se refiere en frases no siempre amables a ciertas personalidades mexicanas, por ejemplo a Alfonso Reyes (“Se prohíbe hablar al piloto”, en *Favorable, París, Poema*, núm. 2, octubre de 1926) y a Diego Rivera, (“Los artistas ante la política”, en *Mundial*, diciembre 30 de 1927).

#### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

“Me estoy riendo”, *El Universal Ilustrado*, octubre 21, 1926, p. 19.

“Los novísimos pintores franceses. Juan Cruz [sic] o el Pitágoras de la pintura”, *El Universal Ilustrado*, diciembre 23, 1926, pp. 31 y 63. Con una nota que dice “Los últimos cuadros de Juan Gris, uno de los más modernos pintores españoles, como puede verse en

esta crónica sincera de uno de nuestros más eminentes colaboradores de París".

"Estado de la literatura española", *El Universal Ilustrado*, enero 6, 1927, p. 57.

"Las nuevas corrientes artísticas de España. El humanismo de Merenciano", *El Universal Ilustrado*, agosto 18, 1927, pp. 32-33.

"América y la 'idea de imperio' de Franco", *Gaceta Española*, año II, núm. 45, agosto, 1938.

*España, aparte de mí este cáliz*. (Profecía de América. Palabras preliminares de Juan Larrea), Editorial Séneca, 1940, p. 98.

"Poesías". En *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Compilada por Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, J. Gil-Albert y Octavio Paz, Editorial Séneca, 1941, pp. 448-468.

"Carta a Juan Larrea" (París, octubre 28, 1936), en Juan Larrea: "Conmemoración de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, núm. 2, marzo-abril, 1942, p. 211.

"Aldeana", *Revista Iberoamericana*, núm. 7, 1943, pp. 157-158.

"Antología", *Poesía de América*, núm. 5, enero-febrero, 1954, pp. 31-97.

*César Vallejo, Poemas*. (Selección de texto y Cuaderno adjunto por Alejandro Romualdo. Voz de Claudio Obregón), Voz Viva de América Latina, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México-Unión de Universidades de América Latina, 1967.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Abril, Xavier: "La estética de *Trilce* y *Un golpe de dado*", *Estaciones*, primavera 1960, pp. 108-111.

Alegría, Ciro: "El Vallejo que yo conocí", *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre, 1944, pp. 175-191.

Bar-Lawan, Itzhak: "Notas en torno al periodismo de César Vallejo", en *Temas literarios iberoamericanos*, Ed. Costa-Amic, 1961.

Cardona Peña, Alfredo: "Un soneto de César Vallejo", *Poesía de América*, núm. 5, enero-febrero, 1954, pp. 99-108.

Carpio, Campio: "Mensaje postrero de César Vallejo" *Revista Iberoamericana*, núm. 35, febrero-diciembre, 1952, pp. 113-129.

Castro Arenas, Mario: "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre, 1968, pp. 189-212.

Delano, Luis Enrique: "Para el recuerdo de César Vallejo", *El Nacional*, abril 5, 1950, p. 3.

Iduarte, Andrés: "César Vallejo" en *Pláticas hispanoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Jibaja, Eduardo: "Agonía y presencia de César Vallejo", *El Nacional*, abril 29, 1951, p. 3.

Larrea, Juan: "Profecía de América. Palabras preliminares de...", en César Vallejo: *España, aparte de mí este cáliz*, Editorial Séneca, 1940.

—: "15 de abril: memoria de César Vallejo", *España Peregrina*, núm. 3, abril, 1940, pp. 121-124.

—: "Conmemoración de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, 1942, pp. 209-214.

—: "Introducción a la poesía de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 1960, pp. 209-204.

Leiva, Raúl: "La poesía del peruano César Vallejo", *Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. 4, febrero, 1967, pp. 5-18.

Lora Risco, Alejandro: "Revisión de un proceso lingüístico: Rubén Darío a César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 1960, pp. 261-277.

Meléndez, Concha: "Muerte y resurrección de César Vallejo", *Revista Iberoamericana*, núm. 12, 1943, pp. 419-453.

Méndez Leal, Álvaro: "Lo americano, el dolor, César Vallejo", *Dintel*, núm. 2, mayo, 1954, pp. 15-21.

—: "César Vallejo", *El Nacional*, junio 12, 1955, p. 3.

Miñano García, Max A.: "César A. Vallejo", *El Nacional*, enero 4, 1948, p. 2.

Monsiváis, Carlos: "César Vallejo, verso del sufrimiento americano", *Estaciones*, otoño 1960, pp. 10-28.

Música, Nicanor: "Recuerdo de César Vallejo", *Humanismo*, septiembre, 1953, pp. 77-84.

Orrego, Antenor: "César Vallejo, el poeta del solecismo", *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, 1957, pp. 209-216.

—: "Una visión premonitoria de César Vallejo", *Metáfora*, núm. 16, septiembre-octubre, 1957, pp. 3-5.

Ortega, Julio: "La mala fortuna de la poesía de Vallejo", *El Día*, agosto 15, 1969, p. 3.

Paz Paredes, Rafael: "César Vallejo, poeta del Mundo Nuevo", *El Nacional*, abril 2, 1950, p. 3.

Prados, Emilio y otros: "César Valle-

jo", en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, Editorial Séneca, 1941.

Rangel Guerra, Alfonso: "Dolor y poesía en César Vallejo", *Armas y Letras*, Monterrey, mayo, 1957, p. 5.

Rejano, Juan: "Vallejo entre el clamor y el silencio", *Taller*, núm. 10, abril, 1940, pp. 47-51.

Reyes Nevares, Salvador: "La poesía de César Vallejo", *El Nacional*, febrero 15, 1963, p. 4.

Romualdo, Alejandro: "El humanismo de César Vallejo. Presentación", en *César Vallejo. Poemas*, Voz Viva de América Latina, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México-Unión de Universidades de América Latina, 1967, p. 12.

Sainz, Gustavo: "La lucidez de Vallejo", *El Día*, junio 3, 1967, p. 9.

Sánchez, Luis Alberto: "César Vallejo, Haya de la Torre y otros personajes", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, 1954, pp. 81-88.

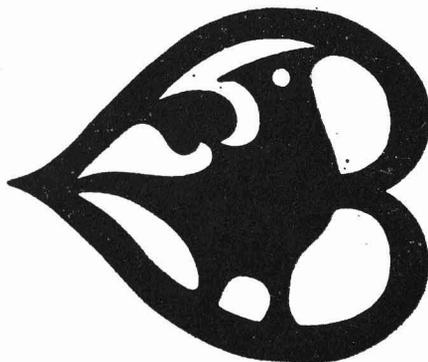
Torres Rioseco, Arturo: "César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, 1952, pp. 289-291.

Valcárcel, Gustavo: "Evocación de César Vallejo", *El Nacional*, abril 29, 1951, p. 1.

—: "La palabra como espíritu", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, 1952, pp. 225-240.

—: "Algunos apuntes sobre la poesía de César Vallejo", *Poesía de América*, núm. 5, enero-febrero, 1954.

El texto que se inserta a continuación, no registrado en ninguna de las bibliografías existentes de Vallejo, apareció en *El Universal Ilustrado*, el 18 de agosto de 1927, en las páginas 32-33, acompañado de cuatro reproducciones fotográficas de cuadros de Francisco Merenciano: *La ciega*; *El torero*; *Angelus* y *Los místicos*. En definitiva esta inserción tiene sólo un valor documental por tratarse de Vallejo, puesto que hasta su temática carece en absoluto de originalidad y actualidad.



## LAS NUEVAS CORRIENTES ARTÍSTICAS DE ESPAÑA, EL HUMANISMO DE MERENCIANO

Por César Vallejo

M. Gustave Kahn, ilustre crítico del *Mercurio de Francia*, dice que Francisco Merenciano hace en su pintura la traducción ética y ancestral de la vida española. En efecto, Merenciano es un gran pintor representativo de su raza. Pero esta interpretación la realiza Merenciano, no ya por amor deliberado y exclusivo de España, como acontece en muchos pintores de fácil patriotismo, sino, antes que nada, por un profundo instinto hacia una cosa más amplia: la exploración psicológica del alma buena en general. Si Merenciano comunica tanta vida a los ojos que pinta, no lo hace para expresar así la étnica y la tradición españolas, sino para expresar así el fondo del alma humana, en lo que ella tiene de permanente y común a todas las razas y a todas las tradiciones.

Merenciano insufla de un cálido y auténtico humanismo a todo lo que pinta. Los motivos más típicamente indígenas de Valencia, tales como el toreador, la mujer de la mantilla, el ciego del pueblo, los místicos, denuncian siempre la garra del artista universal. Hasta sus propios paisajes relativos a temas provenzales, mediterráneos o rigurosamente españoles, están humanizados. Y semejante humanismo, para aparecer en la tela con tal veracidad y con savia tan viviente, necesita haber pasado, antes que por sólo el cerebro, por los propios pulmones del pintor, es decir, necesita haber sido vivido sanguíneamente. Éste es el distintivo de los grandes creadores. Cuando más humana es una obra de arte, cuanto más densa y alta es la temperatura humana de ella, más grande y poderosa es esa obra. Merenciano llama la atención, de preferencia, por el intrépido humanismo de todas sus telas. Sus mismos paisajes de montaña o de mar trascienden a hombre y se diría que se apoyan sobre invisibles pero efectivos sistemas nerviosos del gran simpático. Merenciano es un magnífico humanista, lo que equivale a decir, un artista sincero, un gran creador.

Apuntado este carácter sobresaliente y esencial del pintor, añádase la seguridad de su mano, el dominio sereno de su técnica.

—¿Cuántas exposiciones ha hecho usted ya? —le he preguntado a Merenciano.

—Ésta es mi primera exposición —me replica sonriendo.

En verdad, esta brillante exposición

a la que asistimos en la galería Troiti de la Place Vendôme, es la primera del pintor español. Se trata de una producción muy sobria en cantidad y escasa, si se quiere. Merenciano ha llevado una vida muy agitada e intermitente de pintor. Como en Paul Valéry, la producción en Merenciano ha sufrido paréntesis de largos silencios, durante los cuales la sensibilidad del artista ha ganado en endósmosis lo que ha perdido en exósmosis. Fecundos juegos de bolsa estética. Para que ahora, por la primera vez, nos muestre una treintena de lienzos triunfales, llenos, acaso definitivos. En verdad, se trata de la primera exposición de sus telas, pero he aquí que se trata asimismo de una rápida y justa consagración de la obra de Merenciano.

Técnica segura la de este pintor, tan poco ejercitado, sin embargo, en el procedimiento. Técnica segura y profundamente científica. Su dibujo, tan rico en ondulaciones y en acentos decorativos; la distinción de sus colores, tan frescos

y algunos de ellos tan extraños, que recuerdan los descubrimientos cubistas, sin estar dentro de ellos; sus sabios recursos de composición, patentes aun en los cuadros de más simple estructura temática; su misma sobriedad y equilibrio en la observación, que le han permitido lograr estudios maravillosos de nitidez, en el retrato y en los ambientes, todo señala en Merenciano al artista maduro y ya soberano de sus dones.

En esta primera exposición de sus telas empieza, sin duda, el ciclo ya frutal de su obra. Merenciano, en cuya grave figura patricia —como dice de él Antoine Orliac— ha cavado hondamente la inquietud, atraviesa en estos momentos, a lo que parece, la curva central y más aguda de la edad del hombre. Su hora ortiva en cosechas definitivas está, pues, sonando en los bellos melancólicos campanarios de sus propias pinturas campesinas. Estamos seguros que en Merenciano frutece en estos momentos un pintor del todo nuevo y original, que trata el paisaje y el retrato latinos con una fluidez y suavidad ni primitivos ni renacentistas y al otro lado de la borrasca gótica o taurina de todos los pintores españoles, que empiezan en el Greco y no acaban en Zuloaga. Merenciano viene a iniciar una nueva luz artística en España, a base de fineza, de sobriedad, de "nuance". El chorro de colores de Sorolla, maestro que fue en un principio de Merenciano, se ha agotado. Sucede ahora una pintura cuya luz ha pasado el nervio óptico de un nuevo ángel *d'après-guerre*...

## cuando la crítica existía

Por Luis Adolfo Domínguez

Ya casi elevada a lugar común —o rebajada realmente—, la frase que anuncia que en México "no hay verdadera crítica" es tan repetida que no aporta ninguna emoción.

Lo anterior debe aplicarse a pintura, por ejemplo, esculpirse en piedra cuando se habla de literatura, y cotizarse en cheques de viajero cuando se refiere a cine.

Hace mucho, sin embargo, los críticos, especie extinta, existieron. No son fruto de la imaginación febril de los artistas. Hubo en un tiempo —*once upon a time*— una raza de hombres que criticaban a los otros, por las obras que producían, señalándoles sus defectos, no simplemente aplaudiéndoles sus posibilidades, por remotas que fueran.

Antonio de Valbuena fue uno de estos curiosos especímenes, y su actividad se inició en la segunda mitad del siglo

xix. Ella lo llevó, en 1883, a la celebridad casi mundial, pero se fincó en criticar a poetas vivos, que estaban de moda y tenían mucho éxito, y en fastidiar a la Real Academia y todo lo que ella significaba.

Sistematizando, veremos que Valbuena destrozó a Emilia Pardo Bazán, Juan Valera y Rubén Darío, y entre los mexicanos: Manuel Gutiérrez Nájera, José María Roa Bárcena, Salvador Díaz Mirón y Manuel Puga y Acal.

Antonio de Valbuena puso de vuelta y media a la Academia, desmenuzó a quienes la integraban y ni siquiera el bueno de Menéndez Pelayo se le escapó, y ya con éste nos podemos dar una idea bastante aproximada de lo que debió ser la crítica de don Antonio, que por supuesto, no tuvo que esperar mucho por las contestaciones de todos los afectados, convirtiéndose así en un tópico

literario de todos los países de habla hispana, llegando a veces a provocar polémicas que se antojaban interminables.

Lo importante de Antonio de Valbuena fue que revivió la costumbre de emplear la mordacidad como arma literaria, que había dejado de usarse desde el siglo XVII, pero además, que tipificó muy a las claras el extraño fenómeno de contribuir a la fama de los autores a quienes atacaba ferozmente, mientras que él mismo quedó prácticamente en el olvido en muy poco tiempo.

Conocemos las obras de doña Emilia, de Valera, del Duque Job y lo aplastante de Menéndez Pelayo; sin embargo, no puede prejugarse al crítico que las hizo pedazos. En realidad, Valbuena exageraba en el tono de su argumentación, pero de ninguna manera pecaba de injusto. De hecho era lo certero de su puntería lo que no dejaba que sus cosas se tomaran a broma, sino que levantaban ámpulas intercontinentales a menudo incurables, y provocaban además la creación de obras que se consagrarían por haber sido escritas por autores ilustres, sólo por el placer de contestarle al detractor, en forma que iba desde la mesurada impugnación hasta el insulto.

Evidentemente resentido por no poder entrar en la Real Academia, descargó en ella sus iras por espacio de más de veinte años. Su *Fe de erratas del Diccionario de la Academia* fue, por supuesto, el corolario de toda su aversión por el anodino organismo, pero ya para entonces había hecho cositas muy monas.

De plano es tan sorprendente un crítico al estilo de Antonio de Valbuena, sobre todo para los mexicanos, que no tenemos ya no digamos críticos mordaces, sino críticos a secas, que bien vale la pena echarle un ojo a algunos de los *Ripios ultramarinos* señalados por el olvidado escritor.

Se refiere a unos versos de un señor Velarde, que suponemos no era López de primer apellido, ni Ramón de nombre, y calculen ustedes el efecto que al poeta le causó esto:

“Así empieza:

‘Y tú ¿qué haces, sociedad inmunda?’  
¡Buen principio!

¿Qué les parece a ustedes del apóstrofe?

Y esto no es más que para empezar, conque váyanse ustedes preparando.

‘Y tú ¿qué haces, sociedad inmunda?’  
Por supuesto que la sociedad no le contesta, y hace bien. Porque figúrense ustedes en qué vendría a parar una disputa que comienza con tales epítetos.

Pero el poeta, llamémosle así, suple el silencio de la interpelada, y se contesta a sí mismo.

Verán ustedes lo que dice él que hace la inmunda sociedad:

‘Y tú ¿qué haces, sociedad inmunda?’...

Te revuelcas en pútridas orgías,  
y en tu mortal putrefacción profunda  
no ves que llegan tus postreros días.’

¡Qué afición a la pes!... *Pútridas, putrefacción, profunda, postreros...*  
Podrías pasar, pésimo poeta, por pariente próximo de Pío Pita Pizarro; aquel gobernador de Madrid de las tres pes y de progresista memoria...”

Bien puede entenderse que el pobre de Velarde, luego de haber llegado a esta parte del texto de Valbuena, sufrió por lo menos una apoplejía, pero no terminaban allí las cosas, porque el crítico, puesto a lo suyo, difícilmente dejaba una línea sin dilapidar, o por mejor decir, sin lapidar, que resulta de mayor impacto. Veamos cómo, sin dudarle un minuto, Valbuena se metía de lleno, ya no *con*, sino *en* el verso ajeno.

“Tú del poeta el corazón destrozas  
(¡No venga usted con brozas!)

Y sofocas sus quejas desgarradas;

Y estólida al mirarte te alborozas

(Y brincas y retozas)

Y prorrumpes en sandias carcajadas.’

...Y eso que aquel *mirar... te te*, que ha puesto usted en el tercer verso, no está del todo fino.

‘Tú le rechazas, miserable arpía,

(Sigue la letanía)

Como si fuera repugnante perro,

(Si se empeña, le encierro)

Tú has insultado la tristeza mía...’

Vamos, la de usted, la del poeta, la del genio... ¿Y así, con esa falta de modestia, se proclama usted genio y poeta *urbi et orbi*?...

‘Ruín, corrompida, estúpida, coqueta...

(¿Nada más? ¡Zapateta!)

De horrendos vicios pestilente esponja,

(¡Ya escampa! ¡Otra lisonja!)

Tú no perdonas al veraz poeta...’”

Ni hablar. A estas alturas los lectores actuales estamos congelados, pero Valbuena, que ha entrado en calor, sigue poniendo a Velarde una felpa tal que lo menos que le aplica es el término de mal poeta, blasfemo poético y algunas otras lindezas, que ciertamente lo dejan

a uno boquiabierto. Ahora que, ya visto de otro modo, el verso a que se refiere el crítico tiene ciertamente más de una docena de elementos muy dignos de ser comentados en forma nada elogiosa, lo que sea de cada quien.

A otro infeliz poeta, apellidado Sellén y cubano de nacionalidad, lo deshece con la mano en la cintura, después de poner el epígrafe —epitafio debía ser realmente— que señalaba al muchacho como el iniciador de un halagüeño porvenir poético para las letras antillanas; epígrafe que debió ser fruto de un bien intencionado amigo del autor, pero que Valbuena se encarga de ridiculizar inapelablemente. Y vamos a los versos.

“Y entre bramar de gigantescas olas,  
Antes que estalle el huracán ferviente,  
A la cárdena luz del rayo ardiente  
Anuncia la implacable tempestad.’

Donde puede pasar que la tempestad sea implacable y que el rayo sea ardiente, y hasta cárdeno, aunque no sea más que por la costumbre; pero que el huracán sea ferviente, eso ya no puede pasar, porque es demasiada calumnia...

‘La aurora brilla: surge un nuevo día;

(Estos asonantitos son muy feos)

El cielo azul, el onda bonancible;

(¿El onda?... pues... el sopa y las fideos.)

La tempestad, la tempestad sombría

(Lo es una... siendo doble...)

¿Qué sería)

Es el lúgubre himno funerario

De los que tumba hallaron en el mar.’

Y aunque no fuera de los que *tumbaron*, un himno funeral siempre es lúgubre.”

Para no perdonar prácticamente a ningún país latinoamericano —que para todos tuvo el criticón—, Valbuena se mete con más poetas y uno que otro prosista. El turno de México estuvo señalado por Ignacio M. Luchichí, cuyo nombre —que no seudónimo— daba ya

## Libros Académicos

# CILA

Sullivan 31 bis

para meterse con él bien y bonito. Sin embargo, es con José Ma. Roa Bárcena con quien mejor se inspira la feroz pluma de don Antonio, y de nuestro compatriota no deja casi nada.

Hay cierta explicación para el *affaire Valbuena-Roa*. El primero, naturalmente, se había ensañado con ejemplar asiduidad en las reputaciones literarias de la mayoría de los escritores de éxito de España y América. Al inocente Roa Bárcena se le ocurrió, con santa indignación, tomar la pluma en defensa de los agredidos, y sin más publicó en *El Heraldo*, en 1892, un artículo en el que señalaba una serie de errores, dislates y vicios de los textos del severo juez de los poetas. La contestación de Valbuena, evidentemente mal intencionada, aunque más eficaz, fue referirse someramente al ataque, pero pescar una poesía del mexicano y destrozarla, cosa nada difícil, ya que la calidad de versificador de éste no puede calificarse de muy feliz que digamos. En honor a la verdad, Roa Bárcena no era un poeta malo: era agresivamente pésimo, y le daba por seguir los pasos de quienes señalaban las rutas ya trasnochadas del romanticismo. Así pues, parece inspirado en Andrés Bello y su aterrador poema a la Zona Tórrida cuando escribe "Las aguas en el Valle de México", cuyo prometedor título se ve más que justificado por el nulo contenido, para delicia de Valbuena.

"Valle ameno, ciudad de los aztecas,  
A que el rayo del sol con amor  
baja..."

¡Bueno ¿Lo ve usted? Suponiendo que eso de *a que el rayo del sol*... no sea una apuesta, aunque esa misma forma "a que" es la que se emplea para apostar; suponiendo que la *a* quiera indicar el sitio a donde baja el rayo del sol, con amor o sin él, que eso es lo mismo, ya no se sabe si baja al valle, o baja a la ciudad, o baja a la ciudad y al valle...

Adelante:

'Valle ameno, ciudad de los aztecas,  
A que el rayo del sol con amor baja,  
Que la choza infeliz de lodo y paja  
Por ricos templos y palacios truecas...'

¡Porricos!... ¡Qué mal oído tiene usted, señor Bárcena!...  
'¿No temes que irritadas,  
Sin que su enojo aplaquen largos siglos,  
De los excelsos montes acotadas  
Que a tu espléndido valle dan corona,  
Revueltas sobre ti, bella matrona,  
Cual Ponto airado en el preciso flujo,  
y oro y poder con que indolente  
acorres...'

Sí; pero antes de que usted se nos escurra por ese laberinto de palabras sin sentido ni coherencia, díganos usted qué es lo que van a revolver las ondas sobre la ciudad o sobre el valle.

¿Y qué es aquello de *flujo preciso*?  
'Y oro y poder con que indolente  
acorres

A la codicia extraña, al propio lujo,  
(¡Ya! Para esto era el flujo)

Y tus soberbias cúpulas y torres  
(Para esto era el acorres)

Traguen al fin...'

¿Y qué van a tragar esas soberbias cúpulas y torres?... ¿O van a ser tragadas?...

Y sigue imperturbable el señor Roa:

¡Cuán bello panorama,  
Y cómo en edificios, montes, lagos,  
(¡Ay! ¡qué prosaicos son estos estragos!)

del sol en su cenit brilla la llama!  
Mas alza su calor leves vapores  
Que en el éter se juntan y condensan,

Ancho y pardo girón formando luego,

(¿Ancho y pardo? Será como un talego)

En cuyo seno y desiguales bordos  
(¿Vendrá un bando de tordos?)

Brama la tempestad con truenos sordos

(¡Ya! Por eso los bordos fueron bordos)

Y se agitan sus áspides de fuego...  
Llega su boca el monstruo al lago hirviente

Y onda y peces al par agita y sorbe  
(Vendrá detrás el orbe)

Se encoge cual sintiéndose pisado  
(Prosaísmo marcado)

Y se retuerce amenazando al orbe  
(Que ya estaba previsto y anunciado)

Y luego más hinchado  
(Que Cánovas después que fue silbado)..."

Este Cánovas parece haber sido un político que llegó a ser algo así como gobernador de Madrid, y que escribía versos, invariablemente nulificados con acritud por Valbuena, al grado de que Cánovas parecía ser la obsesión del crítico, y éste debe haber alterado, con su solo recuerdo, el metabolismo del poeta criticado.

Después de la repasada que le dio a Roa Bárcena, la indignación de los escritores mexicanos con Valbuena se hizo evidente. Los dimes y diretes se generalizaron y la batalla letrada fue como aquellas luchas campales Góngora-Lope-Quevedo-Juan Ruiz. La diferencia estaba en la calidad de los contendientes, y por otra parte, en que las críticas eran a tal punto fundadas que hasta los amigos de Roa Bárcena tuvieron que reconocer que su poesía no era muy brillante que digamos. Uno de los más notables defensores del mexicano fue Manuel Gutiérrez Nájera, que en esos momentos escribía cantidades industriales de cosas, lo mismo en prosa que en verso, disfrazándose bajo diez, catorce o veinte seudónimos.

Valbuena siguió con el Duque Job el mismo sistema que con el antes criticado: citó fragmentos de los ataques, pero él se fue más bien al verso, que era su terreno preferido, toda vez que la métrica con todas las de la ley le era muy

familiar y le permitía dar golpes muy certeros. Así pues:

"Entre los recortes recibidos de Minatillán, hay uno que dice: MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA. Esto, impreso en letras egipcias.

Después viene, puesta de pluma, la palabra *juven*.

Y luego otro renglón impreso en versalitas, que dice: A Salvador Díaz Mirón...

Y dice Gutiérrez a Díaz:

'Tienes en tu laúd cuerdas de oro...'

Es un endecasílabo... Se lo advierto a ustedes para que no hagan sinalefa entre las dos últimas palabras, pues haciéndola, ya el endecasílabo no resulta.

Adelante:

'Tienes en tu laúd cuerdas *de-j-oro*  
Que el soplo del espíritu  
estremece...'

Y tu genio como alto sicomoro

Entre borrascas y huracanes crece."

¡Compaginen estos dos versos con los dos anteriores de la misma estrofa!

Allí era el "soplo del espíritu" el que estremecía las cuerdas de oro, o *de joro*, del laúd de Salvador; y aquí son los huracanes y las borrascas los que, sin entenderse ya para nada con el laúd, hacen crecer el genio de Salvador como "alto sicomoro", o cuando menos, asisten a su crecimiento.

Vamos más adelante.

'No te brinda la musa sus favores...'

Aquí ha dicho Manolín una verdad, por extraño que el caso parezca. Porque en efecto, como verán ustedes en otro tomo, la musa no brinda sus favores al señor Díaz Mirón...

No te brinda la musa sus favores  
Entre mirtos y rojas amapolas;  
cuando quieres gozar de sus amores  
La acechas, la sorprendes y la violas...'

El celo poético de Valbuena sólo rivalizaba con su fervor moralizante, que lo hacía escandalizarse a la menor provocación. Cuando Gutiérrez Nájera hace que Díaz Mirón aceche, sorprenda y viole a la musa, Valbuena casi cae muerto, por más que la figura sea lo más exacto que puede pedirse, tratándose de los versos de Díaz Mirón, y aún podría haber dicho que sometía a la musa a cachetadas, pero lograba sacar poesías afortunadas ocasionalmente.



El crítico lanza una parrafada de inspiración clara en la moral y las buenas costumbres. Pasa un buen rato antes de que pueda reponerse del sofocón tan espantoso y vuelve a la carga citando el verso de Gutiérrez Nájera:

“Tu verso no es el sonrosado efebo  
Que en la caliente alcoba se  
afemina:

Vigoroso como Hércules mancebo  
Acomete, conquista y extermina.”

Eso sí. Lo que es acometer y exterminar... sí. Los versos de Díaz Mirón, aun siendo un poco menos manolos que los de Manolín, acometen contra todo, incluso el sentido común, y no conquistan gloria, pero exterminan el buen gusto...

¡Qué efebo aquel efebo sonrosado!... ¡Y qué alcoba aquella caliente alcoba!... Está materialmente oliendo... mal...

¡Y pensar que aquello se ha de quedar *impugne*, como dice un yerno muy conocido!” (?)...

No sabemos a quién se refiere con eso del yerno, pero con lo del *impugne* absolutamente se colocó dentro de un terreno muy posible y de efectos contundentes. El ataque a nuestro Duque, por supuesto, no terminó allí, sino que fue algo más lejos, porque se orientó hacia otra poesía del mexicano, titulada “Por la ventana”, como si quisiera facilitarle las cosas a don Antonio.

“Pues sí, *Por la ventana* se titula esta otra poesía de Manolín, y empieza:

‘Prostituir el amor...’

¡Allá volvemos!... Siempre tendremos otra como la pasada... No crean ustedes que esto es un verso octosílabo, como aparece a primera vista.

Y aun a la segunda, y a todas las vistas posibles.

No; Manolín quiere que eso sea la primera parte de un endecasílabo, para lo cual quiere que prostituir no tenga más que tres sílabas, en vez de cuatro que tiene. Es decir, que quiere que sea *prostituir*...

‘Prostituir el amor... llegar artero...’

(*Prostituir... llegar... ¡Verso más fiero!*)

De noche, entre las sombras, recatado

(*Por las señas, va a ser algún ratero...*)

Esquivando los pasos...’

Esto sí que no lo entiendo yo...

¿Cómo es eso de esquivar los pasos, Manolito?...

‘Esquivando los pasos, y mañero...  
(*¿Y mañero además? ¡Ay, qué salero!*)

La luz hundida y el embozo alzado.’

¡La luz hundida!... Pero ¿qué luz?... ¿No habíamos quedado en

que el ratero, suponiendo que lo sea... iba de noche y entre sombras?

‘Tender la escala, con la vista alerta,

Trepar por la pared, que se desgrana,

Y a donde todos entran por la puerta,

Entrar, como un ladrón, por la ventana...’

“Bueno: ahora se sabe ya para qué es lo de la vista *alerta* y para qué la pared se *desgrana*; para que puedan terminar en *puerta* y en *ventana*, haciendo contraste los dos últimos versos.

Lo que no se sabe es quién trepa con la vista alerta, en lugar de trepar con las manos y los pies, ni quién entra como un ladrón... por la ventana, se entiende; pues por la puerta ya nos ha dicho Manolito, acaso sin querer, que entran *¡todos!*

¡Qué atrocidad, Manolito!”

Pues nada, que para cuando Antonio de Valbuena se refiere a la puerta, los dos poemas de Gutiérrez Nájera han quedado tan maltrechos que no hay para dónde voltear, y lo grave es que se le puede tachar de exagerado, escrupuloso y no pocas veces de mal intencionado, pero no puede negarse que es certero, y que los versos a donde enfoca sus baterías quedan arrasados y demolidos sin posibilidad de reivindicación, o siquiera de defensa por los mismos autores, que frecuentemente le contestaron con violencia, pero no podían evitar ya

que hubiera hecho blanco en ellos, mortalmente.

El crítico escribe con la pluma literalmente chorreando veneno; en ocasiones agrediendo sin más que su mala voluntad para con el poeta, pero conoce de poesía y de gramática en cantidades muy respetables, y sobre todo elige estupidamente a sus víctimas, por sus obras. La prueba de su tino es que, odiado y todo, sus cosas se leían dentro y fuera de España —él nació en León, en la península, desde luego—, y no sólo eso, sino que hasta se llegaban a hacer ediciones piratas de sus artículos y libros. Su obra creativa, en cambio, pasó sin pena ni gloria y ni siquiera a los que habían sido hostilizados por él, se les ocurrió revisar sus poemas para destruirlos en revancha. Por eso se perdieron tan rápidamente, ya que debieron ser acartonados, tiesos y fríos, pero eso sí, perfectos en sílabas y terminaciones. Contabilidad pura.

La época, por otra parte, se prestaba maravillosamente para destruir poetas, porque la producción de esta especie era en grado superlativo. El mismo Valbuena cita un concurso poético en “honor” de Bécquer, que se nutrió de ¡cincuenta colecciones de versos! Todos hechos plagiando al bueno de Gustavo Adolfo, que lejos de honrado, debió sentirse prostituido. Elegir poetas criticables, entonces, era muy fácil.

Ahora tenemos cuatro poetas, o cinco, y sería una crueldad incalificable atacar sus versos rigurosamente.

¡Pero la tentación es tanta!



## Editorial Joaquín Mortiz

### Cuento y relato en la Serie del Volador

AGUSTÍN YAÑEZ: *Tres cuentos* (4a. ed.), \$ 12.00

MANUEL MEJÍA VALERA: *Un cuarto de conversión*, \$ 12.00

CARLOS FUENTES: *Cantar de ciegos* (4a. ed.), \$ 16.00

JORGE IBARGÜENGOITIA: *La ley de Herodes* (2a. ed.), \$ 16.00

SERGIO PITOL: *Los climas*, \$ 12.00

JUAN MANUEL TORRES: *El viaje*, \$ 14.00

EDMUNDO VALADÉS: *Las dualidades funestas* (2a. ed.), \$ 12.00

SALVADOR ELIZONDO: *El retrato de Zoe y otras mentiras* \$ 16.00

En todas las librerías o en  
Avándaro, S. A., Ayuntamiento 162-B  
Tel. 5-13-17-14

---

---

## libros

---

---

### nuevos caminos de la novela

---

Por Humberto Musacchio

Una grave limitación de la narrativa de los jóvenes es el afán desmesurado por presentar una visión parcial e inmediata del mundo que les tocó vivir. Alguien dijo que su temática no rebasaba los estrechos límites de la colonia Narvarte. Hay en el fondo mucho interés en aparecer como víctimas de una sociedad que, en efecto, muy poco puede ofrecerles; así, ocultan sus plañidos entre una antisoledad que pretende ser indiferente a la realidad social. El resultado de ello es que se producen obras bastante divertidas pero de lamentable pobreza literaria.

Con lo anterior no queremos decir que todo escritor que se inicia deba alinearse con los realistas a ultranza. Lejos de esto, el problema está en reelaborar la materia prima, que es la misma realidad, de tal manera que el resultado alcance validez estética. Por lo demás, no sobra recordar que entre los noveles se destacan ya quienes han sabido contar lo que es su mundo dentro de un encuadre que satisface a la crítica más exigente.

Juan Tovar pertenece a este grupo.\* Con una obra seria y profunda ha ganado merecido respeto. Si bien no goza de la popularidad que han alcanzado otros escritores, en cambio, no le han faltado reconocimientos. Xorge del Campo lo incluyó en *La narrativa joven de México*; Emmanuel Carballo en una antología de cuentos mexicanos que recientemente se editó en España: en ella figura Tovar junto a figuras de la talla de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Revueltas o Juan José Arreola y, por supuesto, se puede afirmar que no es mera concesión del prestigiado antologista. También ha triunfado en varios concursos; el último fue el organizado por la Secretaría de Educación Pública donde obtuvo el primer premio en el género novelístico.

Juan Tovar, pues, no es un escritor joven más; es, a no dudarlo, uno de los mejores escritores que en la actualidad se cuentan en México entre jóvenes y no tan jóvenes. La novela ganadora del concurso al que hacíamos referencia es la mejor prueba de lo anterior. *La muchacha en el balcón o la presencia del*

\* Juan Tovar: *La muchacha en el balcón o la presencia del coronel retirado*, Joaquín Mortiz, México, 1970. 120 pp. (Serie del Volador.)

*coronel retirado* representa la consolidación definitiva de un estilo que sin ser deslumbrante, contiene los elementos suficientes para dar al poblano carta de residencia en el país de los hacedores de prodigios escritos.

La novela se sitúa en una casa de huéspedes con habitantes que no tienen características extraordinarias: un oscuro agente de ventas que se conforma con rumiarse la ideología nazi; un ingeniero provinciano que se aloja "provisionalmente" junto con su esposa embarazada e insatisfecha; el hijo de la casa es un empleado bancario que comparte la habitación con un muchacho afeminado que es también su compañero de trabajo. La patrona sabe llevar bien puesta la dignidad de su oficio y resulta, en el trato con sus clientes, la frecuente y paradójica mezcla de pretensa madre y negociante implacable.

Un escritor llega a ocupar la habitación libre por la muerte de un coronel pensionado y ahí se inicia la destilación de la trama. Su natural curiosidad por conocer la vida de su predecesor lo lleva a reconstruir la estampa del militar tomando como base lo que cuentan en la casa, algunas fotos maltrechas y otros objetos entre los que sobresalen los artículos cursilones de una columnista sentimental. Hay otro ingrediente clave: una muchacha (la del balcón) con la que el coronel quiso reverdecer laureos.

El escritor va reuniendo las partes del rompecabezas y llega a armarlo. Aquí muestra Tovar su elevada estatura. Los afanes indagatorios llevan al investigador a una neurosis obsesivo-posesiva que lo hace transitar el camino que pisaron las botas del coronel. Más aún, intenta consumir lo que pudieron ser ambiciones insatisfechas para el muerto: hacer el amor con la anciana columnista o vivir con la muchacha indiferente y asidua.

En una honda incursión psicológica Tovar desdobra a sus personajes hasta mostrarlos desposeídos del disfraz que usa la pequeña burguesía por obligación autoimpuesta. Las existencias mediocres de tales seres cobran importancia en virtud de que Tovar usa la imaginación como catalizador que convierte lo corriente en extraordinario.

Al rejuego de la trama se le presentan dificultades técnicas de gran envergadura. Exorcismos, premoniciones, sueños de sueños, intenciones y acciones inconscientes dan una enorme complejidad al relato. Las soluciones son variadas y de buena factura. Desde el relato lineal hasta la trasposición de imágenes; desde los cambios episódicos de gran brusquedad hasta la advertencia que aparece superflua y llega a cobrar significación en el discurso posterior. En fin, todo un cúmulo de recursos que muestran a Tovar como un escritor hecho.

El manejo del lenguaje no trasciende lo que ya en otros libros le conocíamos. Siendo su interés principal el dar la exacta dimensión de personajes y ambientes, es lógico que sus juegos idiomáticos se caractericen por una parquedad que, sin embargo, cuando llega a explotar produce bellas composiciones que dan buena muestra de lo mucho que también puede dar en este aspecto cuando se lo proponga. Por lo pronto, Tovar, a los veintiocho años, ya ha cruzado con paso firme el umbral de las promesas para ingresar con paso firme y decidido a la consagración...

---

---

## un diccionario náhuatl

---

Por Josefina García Quintana

El *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* de fray Alonso de Molina, es obra valiosa y necesaria para todos los que se interesan por la cultura náhuatl y especialmente por la lengua.

Varias ediciones ha tenido esta obra. En 1555 apareció la parte castellana mexicana; en 1571, todavía en vida del autor, vio la luz una edición más completa adicionada con la parte mexicana castellana. Julio Platzman la reimprimió

en 1880 y, en 1910, al reproducir fray Rufino M. González Montoya el *Compendio del arte de la lengua mexicana*, de Horacio Carochi, incluyó la parte castellana mexicana del *Vocabulario*. Finalmente, en 1944, en la "Colección de Incunables Americanos" apareció un facsímile de la edición de 1571. Todas estas ediciones, aun la más reciente, habían quedado agotadas, convirtiéndose en joyas bibliográficas unas, y otras sólo asequibles en bibliotecas.

La nueva edición\* reproduce la más nítida, la de 1880. Viene, además, enriquecida con un estudio preliminar de Miguel León-Portilla. Dicho estudio tiene el mérito de poner a nuestro alcance noticias acerca de la vida y obra de Molina, y un análisis muy acucioso del *Vocabulario*.

Primero esclarece, apoyado en varios testimonios, la fecha de nacimiento del autor, que debió ser hacia 1513 o 1514. En seguida nos habla de su vida al lado de los franciscanos, a quienes sirvió de intérprete y maestro en los menesteres de la lengua, para la predicación de la doctrina cristiana; de los estudios que realizó a fin de dedicarse al sacerdocio, cuando, hacia los quince años de edad, tomó el hábito franciscano, y de sus labores como difusor de la fe cristiana. Como mostraba tan buenas dotes de nahuatlato no sólo lo destinaron sus superiores a la evangelización, dice León-Portilla, sino que "le concedieron el tiempo y los recursos necesarios para que se consagrara a escribir varias obras en lengua mexicana". Y así, fray Alonso de Molina alternó la prédica con el estudio de la lengua náhuatl, profundizando en ella y escribiendo algunas obras que fueron de gran utilidad para la labor misionera de la orden franciscana. Ordenanzas para hospitales, doctrinas cristianas, confesionarios, el *Vocabulario* y un arte de la lengua fueron algunos de los frutos de esos años de trabajo y dedicación.

También se refiere León-Portilla a las vicisitudes del fraile con la Inquisición, problemas que siempre se allanaron por la estima que se tenía de él como hombre virtuoso y de reconocidos méritos.

Durante cincuenta años estuvo dedicado a la predicación y a los trabajos lingüísticos y, tras larga enfermedad, fray Alonso murió "probablemente en 1579". Esta fecha tiene como fundamento la noticia que de ello da el cronista Chimalpahin.

El autor del estudio preliminar sitúa la obra de Molina en el contexto de las obras lexicográficas aparecidas en su época, y concluye que el *Vocabulario* es el primer impreso, en el Nuevo Mundo, de un léxico en lengua indígena. Este mérito no es el único que se le puede adjudicar; para valorarlo en conjunto, León-Portilla analiza la finalidad y el método que siguió el autor.

Molina escribió su *Vocabulario* con un fin práctico, sabiendo que la lengua era el vehículo indispensable para incorporar a los indígenas a la doctrina cristiana. Primeramente pensó en los frailes y clérigos que debían poseer el dominio del náhuatl para la transmisión del evangelio y para la administración de los sacramentos. En seguida opinó que no

\* Fray Alonso de Molina. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, cuarta edición, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, México, Editorial Porrúa, 1970, LXIV-124-165pp. (Biblioteca Porrúa, 44.)

era bueno que la justicia y gobierno que debían regir a los indios se realizaran por medio de intérpretes; finalmente aludió a la conveniencia de que conocieran el idioma todos los que de una u otra manera tenían trato con los naturales, a fin de que hubiera comprensión entre ellos y no se derivara la injusticia del desconocimiento.

Los motivos que tuvo el fraile para llevar a cabo su obra, nos indican la naturaleza y el contenido de la misma. Para expresar objetos que los indios no conocían incluye muchos neologismos, adaptando en ocasiones voces castellanas o ampliando el significado de algunos términos nahuas. Una ausencia notable es la de vocablos referentes a la religión de los mexicanos. Esta omisión es lógica si se tiene en cuenta el fin práctico para el que fue hecho el *Vocabulario*.

Molina toma como ejemplo la obra de Antonio de Lebrija, primer sistematizador de la lengua castellana. Sin embargo, en varias partes del *Vocabulario* y del *Arte*, hace notar que la lengua mexicana tiene sus propias características, su "frasis", que es muy diferente al del idioma latino, griego o castellano. En

su "avisos al lector" indica las novedades que tuvo que adoptar, dada la peculiaridad del náhuatl.

Por ejemplo, previene que los verbos "se pondrán en primera persona del presente de indicativo y si no en la tercera, que ésta todos los verbos la tienen". La razón es que no hay infinitivo en el verbo náhuatl. En la versión castellana, dice, se pondrán en infinitivo como hace Lebrija. Más adelante "avisa" acerca de la importancia de algunas sentencias o frases enteras que incluye porque son formas de hablar muy necesarias y difíciles de componer. Por la misma razón incluye algunos verbos reverenciales. Se ocupa en varios avisos más de otras peculiaridades de la lengua indígena. Aunque su paradigma fue la obra de Lebrija, no pasó de largo ante la naturaleza y estructura propias del náhuatl.

En resumen, dice León-Portilla, esta obra "sigue siendo de consulta útil y muchas veces insustituible". Cuatrocientos años después de haber sido compuesta, es instrumento indispensable para los que desean profundizar en la cultura náhuatl conociendo el espíritu de su lengua.

---

## rousseau en méxico

---

Por Hira de Gortari

El trabajo que tratamos\* es una reedición, con ligeros cambios, de un estudio publicado conjuntamente con otros autores, en un volumen que preparó la Universidad de México en 1962, con motivo de los 250 años del nacimiento de Rousseau. Este hecho no modifica de ninguna manera el interés que suscita este tipo de estudios y la renovación de su comentario.

El libro se divide en dos partes. La primera (que ocupa la mayor parte del estudio) está dedicada a hacer un resumen descriptivo de las principales ideas de Rousseau, atendiendo en lo fundamental a sus aspectos político-sociales; además, se insiste especialmente en aquellos aspectos que tienen mayor relación respecto al trabajo que se propone el autor y aquéllos que lo diferencian de los demás escritores de la Ilustración. El autor, a su vez, sugiere y demuestra en este apartado algunos de sus puntos de vista con respecto a los fundamentos de la obra de Rousseau. Así, se destacan: las ideas acerca de la diferencia entre la existencia real del hombre y su "naturaleza" (como un elemento de crítica fundamental); la consideración de la "naturaleza" humana, como un hecho

\* Adolfo Sánchez Vázquez: *Rousseau en México*, México, Editorial Grijalbo, 1969. 158 págs. (Colección 70.)

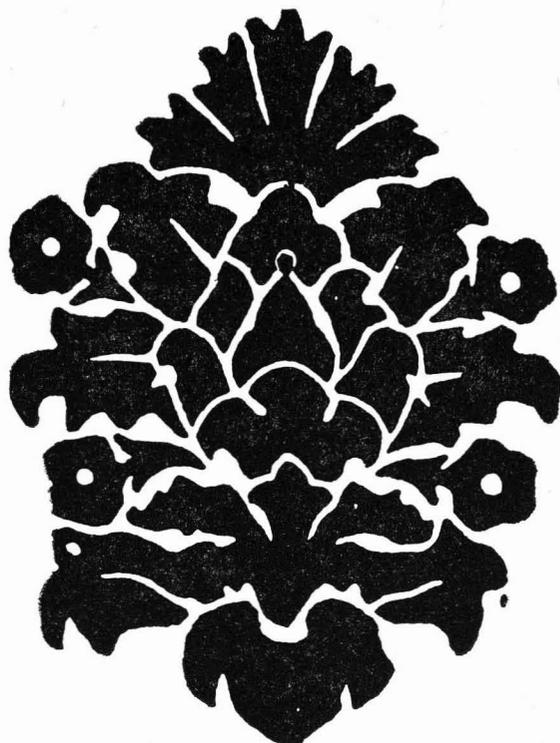
ideal, mas no histórico, y en último caso como un camino a seguir; la posibilidad de perfeccionamiento del hombre como una capacidad propia, la corrupción de la cultura y su mismo efecto sobre el hombre; la necesidad del planteamiento de una cultura al servicio del hombre; la necesidad fundamental del conocimiento del hombre, dado que se le desconoce como tal; el planteamiento hipotético e ideal de un "contrato" entre los hombres, lo cual se supone como elemento básico de la explicación y la existencia de la sociedad; la enajenación de la voluntad del hombre en la sociedad en aras de una voluntad general que los identifica y representa a todos por igual, por encima de todas las voluntades, y que se convierte en el fundamento de la legitimidad y soberanía del Estado; asimismo, las leyes como expresión de la voluntad de los hombres o como acuerdo de éstos. Se señalan también aquellas ideas que distinguen a Rousseau, a juicio del autor, del resto de los ilustrados, en lo que se refiere a su crítica a la propiedad privada como fuente de problemas entre los hombres y como origen de la sociedad civil, así como las diferencias y desigualdades entre ellos mismos. Por último, trata de la validez del "sentimiento" como fuente del conocer y de la certidumbre. Sánchez

Vázquez previene contra las deformaciones e interpretaciones que se han hecho de la obra de Rousseau, en el sentido de identificar al hombre "natural" como algo históricamente dado. Señala además que Rousseau, inmerso dentro del pensamiento de la Ilustración, le otorga un papel predominante a la razón, como camino de cambio del hombre. Según él, Rousseau, como todos los ilustrados, entendía que este cambio se obtendría solo a través de la "reforma" de la conciencia de los hombres.

La segunda parte del estudio está dedicada al análisis de las ideas de Rousseau dentro del contexto mexicano; para ello hace una división en tres partes: en primer lugar, las ideas de Rousseau en la Nueva España, que a juicio del autor tuvieron una gran difusión; puesto que la Inquisición (1764) prohibió la lectura de sus obras, creció el interés por ellas. La obra de Rousseau en la Nueva España no sólo fue leída sino que produjo obras que lo refutaban y escritos que lo comentaban en sentido favorable. Lo que es patente ya desde este momento, es que la obra de Rousseau, como expresa Sánchez Vázquez no se aceptó en su totalidad, dado que aun para los que la favorecían era una crítica excesiva de la sociedad. La segunda parte del análisis de las ideas de Rousseau en México trata su influencia en la ideología del movimiento de independencia; se insiste en que si bien en el periodo novohispano la difusión de la obra de Rousseau fue prohibida, también se difundió más y, en forma menos disimulada. Algunas de las ideas de Rousseau, a juicio del autor, se recogen en la ideología de Morelos, sobre todo en su participación en el Congreso de Chilpancingo y en la Constitución de 1814; esta influencia se refleja especialmente en los artículos que se refieren a la soberanía no enajenable e indivisible; a la connotación de la ley como una expresión de la voluntad; al sometimiento completo a la ley y a la consideración igualitaria de todos los hombres ante la ley. También algunos de los planteamientos de Rousseau aparecen como elementos de crítica y condena por parte del Estado español, en manos de algunos de sus representantes; por ejemplo, a Hidalgo se le acusa de no acogerse a los planteamientos no violentos y de reforma de Rousseau. Asimismo, se utiliza la argumentación de Rousseau en lo referente a la violación de la voluntad general por parte de los insurgentes, lo cual definitivamente es reprochable e implica la necesidad de una sanción.

Es claro que, si bien se utilizan argumentos de la obra de Rousseau para la defensa y conservación de la corona, también se utilizan como crítica severa a aquellos que se supone los han invocado, como lo muestra la condena de Morelos por la Inquisición.

La tercera parte está tratada desde el punto de vista del alcance y los límites de su significación en México. Así, observa que la obra de Rousseau en su to-



talidad no tiene influencia en México, sino que ésta se da más bien por algunos de sus libros, como *El contrato social* y el *Origen de las desigualdades*, aunque de ninguna manera en forma completa. Señala que muchos de los aspectos de su obra no son comprendidos por sus seguidores, en vista de que están dentro de circunstancias diferentes a las que motivan a Rousseau; también indica el autor que su obra fue tergiversada por sus detractores y críticos y precisamente utilizada contra los insurgentes. Los obstáculos a la difusión de su obra se prestaron a interpretaciones muchas veces erróneas. Concluye el autor señalando que la obra de Rousseau contribuyó a la democratización de la ideología del movimiento independiente.

El estudio de Rousseau en relación con la influencia que tuvo en las postimerías de la Nueva España y en la conformación de la ideología de la independencia tiene a nuestro juicio, mucha importancia. La utilización de sus ideas en uno u otro sentido, sea para defender al Estado español, sea para criticar al mismo Estado, significa en sí un hecho importante.

Ahora bien, pensamos que los estudios de este tipo no deben limitarse —aunque la brevedad del trabajo y su enfoque puedan forzar a ello— a un análisis de las ideas en tanto que tales, sino que implica necesariamente un análisis de la estructura económica, política y social, que acoge o rechaza estas ideas. No es posible quedarse en explicaciones generales y esquemáticas, ya que es claro que un esquema ideológico por sí mismo no tiene validez; creemos que es necesario

interrogarse con respecto a la utilización de las ideas de Rousseau. La justificación o utilización ideológica no significa siempre ponerla en práctica. Además aun cuando se pretenda sólo analizar la influencia de Rousseau, sería interesante preguntarse por qué precisamente se conoce a Rousseau y no a otro pensador de la Ilustración.

La misma confrontación entre los que desean conservar el estado de cosas y aquéllos que desean cambiarlas, no supone tampoco la difusión de estas ideas en todos los niveles sociales, sino que parece implicar un lugar preciso dentro de ciertos sectores de la sociedad. Es probable que estos mismos traten de generalizar esas ideas como una forma de consolidarse o como una vía para justificar su actitud, respectivamente. La pretendida utilización de las ideas de Rousseau no implica tampoco la explicación de la situación en forma real y objetiva: es una justificación de una serie de necesidades, que muchas veces se plantean antes que las ideas o en un proceso paralelo.

No cabe duda de que la investigación y el análisis de las influencias del movimiento de 1810 son básicas. Pero al mismo tiempo se debe observar la dependencia, en un primer momento, frente a la carencia de un desarrollo cultural que permitiera la creación, como en este caso de justificaciones ideológicas.

El autor incluye, al final, una selección de fragmentos de algunas ideas de Rousseau, lo mismo que algunos párrafos de ciertos documentos de la época en relación con la influencia de Rousseau en México.

# la muerte de alberto ezcurdia

Por Alberto Híjar

La muerte de Alberto Ezcurdia ha despertado un sinnúmero de comentarios y algunos escritos en los que prevalece el enaltecimiento de sus afanes conciliadores. El velorio de su cuerpo y los discursos pronunciados en su entierro, mantuvieron el mismo tema central aunque con diferentes tonos y sentidos. Sin duda, el mejor homenaje a la memoria de Alberto Ezcurdia es analizar el significado de todo esto.

Nacido en el seno de una de esas familias de rancio abolengo, Alberto Ezcurdia padeció una educación contraria a la realidad. Mientras ésta se llamaba la Revolución de 1910, con su secuela de nacionalismo burgués contra los intereses de la iglesia y con ello contra los restos de moral feudal, la familia de Ezcurdia e Híjar mantenía sus gustos por la heráldica, su apego a la educación confesional, a la vida recoleta. Sin padre desde temprana edad, Alberto Ezcurdia creció al margen de la historia y sin poder resolver en formas socialmente aceptadas los problemas de la vida cotidiana: la renta, la luz, el trabajo. Empezó a usar la generosidad como argumento ante la realidad, hasta que decidió su ingreso a un convento español.

La primera carta recibida por la familia principiaba: "¿quién estando en Europa no conoce París?". Así dio la tónica de una vocación religiosa de protesta. Alberto Ezcurdia no llegó al convento en la inmadurez dispuesta a la renuncia por ignorancia. Alberto Ezcurdia se hizo sacerdote por conocimiento de una realidad a la que sólo podía enfrentarse desde una relativa independencia.

Después, la Sorbona, las palmas académicas y el regreso a México. La restitución de amistades y vínculos institucionales se hizo a partir de la posición de cura mundano que en nuestro medio era especialmente sorprendente. El Alberto Ezcurdia reformado en Europa tuvo que ligarse a los personeros de la izquierda en el más amplio y excesivo sentido del término. Menos ligas con la tradición familiar, nuevas ligas con la intelectualidad, dieron por resultado más soledad y menos concreción en las perspectivas. Alberto Ezcurdia, congresista obligado en reuniones por la paz, contra la guerra imperialista, por la independencia cultural. Alberto Ezcurdia, consiguientemente, en conflicto con su orden dominica. Su mismo compañero de estudios, Jaime Gurza, ungido como superior, promueve su salida de la orden. Conflictos personales, familiares, sociales. Méndez Arceo lo recibe en su jurisdicción.

La escalada imperialista internacional exige definiciones radicales. En el plano de la intelectualidad, los mejores fracasan, van a la cárcel y son criticados por la propia izquierda por sus errores tácticos. Nadie o muy pocos, renuncian al éxito o por lo menos al *status*. Frente a esto, Alberto Ezcurdia buscó planas en los periódicos para publicar los buenos artículos de otros problemas y otros países que por analogía pueden derivar al caso mexicano. Su posición entonces, es la del infiltrado y también la del conciliador. La moral de un sacerdote con Dios y con el Diablo pero también contra ellos, convierte a Alberto Ezcurdia en presencia grata hasta el límite del simpatizante, del hombre bueno en el sentido burgués.

La soledad tuvo que mantenerse como categoría vital. Ni con unos ni con otros. Enjuiciamientos eclesiásticos, pichicatería intelectual, oportunismo, son algunos de los fantasmas que aparecen en la quiebra de un sistema. Alberto Ezcurdia no fue ajeno a esto y sin embargo mantuvo un núcleo amistoso más o menos permanente. ¿Qué estéril sacrificio proyectaba con este tormento? Quizá la

esperanza de mejorar a los peores y alentar a los mejores. Siempre desde una perspectiva incierta: izquierdista, moralista, religiosa.

Su entierro fue la imagen final y consecuente de su vida. Él, que no había deseado la grandilocuencia, tuvo que justificarla. La coincidencia de casi todos los credos y las moralidades en su muerte llevó a un articulista a llamarlo fray Amor.

Creo que la muerte de Alberto Ezcurdia liquida las posiciones abiertas y sólo las justifica cuando se las asimila con una orientación radical. Es lo menos que se puede pedir a los intelectuales: si a su nivel vital no son capaces de llevar a su raíz los problemas, sólo les espera la conciliación imposible. Alberto Ezcurdia, desde su relativa independencia, sufrió soledad, sarcasmo, ingratitudes. En su final, homenajes verborreicos junto a frases ponderadas. Con él se fue toda una concepción del humanismo llevada hasta extremos insostenibles: ni en la moral pueden coexistir la izquierda, los liberales y los religiosos, ni en lo teórico pueden coincidir Theilard y Marx.

El mejor homenaje a la memoria de Alberto Ezcurdia será no imitar su actitud sino superarla. Habrá que tomar ejemplo de su afán por sacar al pensamiento de las academias, pero no para mediatizarlo. Su humildad no fingida quizá daba a entender esta necesidad que él no pudo satisfacer.

Ciudad Universitaria, julio de 1970.

## ANGLIA

Anuario de Estudios Angloamericanos No. 3  
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1970

## SUMARIO

*John L. Brown*: Nuevos rumbos en la literatura comparada. Su importancia para los estudios angloamericanos.

*Juan A. Ortega y Medina*: Come Over and Help Us.

*Sheldon Hackney*: Violencia sureña.

*G. Edward White*: Nuevas perspectivas sobre los valores sociales y la política del Progresivismo.

*Rita Blejer*: Los ocho.

*Gaylon L. Caldwell*: El cambio rápido: emoción y angustia.  
*Jaime E. Cortés*: Lillian Hellman: Toys in the Attic y la crítica.

# artes plásticas

## en torno a carlos mérida

Por Jesús Velasco Márquez

Las exposiciones retrospectivas resultan importantes por varias razones: son una sanción de que la obra de tal o cual artista es importante y trascendente, y si la exposición es auspiciada por alguna institución gubernamental, viene a ser el pasaporte oficial para ingresar al mundo de los genios. También importan porque, de una manera sutil, discreta, se alude quizá en ellas, a que el artista en cuestión ya ha dado lo mejor de sí mismo.

Pero más que todo esto, una exposición retrospectiva es importante porque muestra la trágica dialéctica de la vida de un artista, que se mueve entre la búsqueda y el encuentro; polos que por su oposición y complemento son el motor mismo de toda actividad vital, como lo es el arte. Lucha de contrarios en la que se va dejando la existencia, en la que el individuo se va dando, se va agotando. Si el arte es un medio de comunicación, un afán de transmitir las angustias, los problemas y las conquistas, siempre se incluirá en la problemática del artista la búsqueda de la forma, a través de la cual pueda transmitir su personal visión del mundo y del hombre; comunicándose y simultáneamente comprometiéndose. El fin de esta angustia es el encuentro, parto y aniquilación de la búsqueda; hallazgo de la forma y de la comunicación, momento de plenitud en que el compromiso es definitivo; en el que, o se producen nuevos intentos de renovación, o se cae en el anquilosamiento, en la estereotipación, en el formulismo o en el virtuosismo banal; en fin, en la última palabra de los moribundos. Así, las exposiciones retrospectivas son la muestra concreta de los afanes y logros del hombre por entregarse, pero son, las más de las veces, la muestra de un no poder más, la confesión de haber dicho todo lo que se podía; el sepelio del hombre como artista y la glorificación de sus esfuerzos, de su obra.

Por esto parece que ante toda exposición retrospectiva se plantean algunas preguntas, tales como: ¿Cuáles han sido las búsquedas y encuentros formales del artista? ¿Han respondido éstos a su circunstancia histórica? ¿Ha llegado el artista a su encuentro definitivo?, por último ¿por qué oficialmente se le reconoce? Justamente a estas preguntas se pretende dar respuesta en torno a la exposición última de Carlos Mérida.

(Carlos Mérida. Pintor, muralista, grabador, investigador, escenógrafo, diseñador. Galería de exposiciones temporales. Museo de Arte Moderno. México, D.F., julio-agosto, 1970. INBA.)

La actividad creadora de Carlos Mérida se inició hacia el año de 1914, en el que aparecieron sus primeros óleos y proyectos de murales, que mostraban sus iniciales inquietudes, algunas de las cuales permanecerían como constantes de toda su obra; en estos ensayos la expresión formal presagiaba algunas de las notas características de su obra posterior. Originalmente el folklore, la tradición, la historia prehispánica y el mundo mágico primitivo de Guatemala —que no difieren en lo esencial de los de México— y las formas en que éstos se expresaban, fueron las fuentes de su pintura y el principal objetivo de su producción; *La princesa de Ixtanquiaqui* (1914), *Atitlán* (1914) y *Huehuetenango* (1915), son ejemplos de su inicio como pintor. En estas obras se muestra el gusto por el dibujo, el placer por la simplificación de la línea, el interés por sintetizar tanto formas como composiciones, concibiendo el cuadro como un elemento bidimensional; sus masas están perfectamente delimitadas, el color está aplicado casi como si fuera mosaico y sirve para exaltar la línea pura, es rico y combinado en fuertes contrastes, produce un efecto primitivo y evidencia un refinado conocimiento de los valores cromáticos. Desde este primer momento se puede apreciar el deseo de expresarse con la mayor sencillez posible e inculso con cierta puerilidad, no desprovista de racionalización. La espontaneidad y el primitivismo, la sencillez y la inocencia, se plasman como efectos finales de estas obras.

Los años de la segunda a la cuarta décadas son los de mayor intensidad en la obra de Mérida, son los de las búsquedas más dramáticas y en los que se revela la lucha interior, el debate íntimo por llegar a ser y a expresarse con absoluta sinceridad. Con sucesivos tamices, va purificando, seleccionando y eliminando formas, corrientes, influencias y actitudes, para quedarse con la síntesis de todo, con él mismo y con sus propios medios de comunicación. Extraordinario es el rigor con el que se da a la tarea de mejorar sus técnicas; con entusiasmo se suma a movimientos diversos que le abren nuevas perspectivas de expresión, pero, en resumen, sabe apartarse de to-

das las corrientes, no a fuerza de negarlas, sino de asimilarlas. Nadie puede dejar de apreciar que atrás de Mérida están el fauvismo, con el placer de los colores puros, el cubismo, con sus monogramas egométricos entrelazados por formas rectilíneas, Modigliani, con su fluido dibujo y su hieratismo plano, Diego Rivera con su localismo petulante y su exaltación prehispánica, y el surrealismo, en fin, con su esencial subjetivismo imaginativo y su recuperación del mundo mágico y fantástico. Mas el resultado es una obra que difícilmente puede encasillarse en algunos de estos *ismos* del arte contemporáneo.

Si se analizan algunas de las obras creadas durante estos años, se podrá constatar la tenacidad con que Mérida se entregó a la inquisición sobre su propio lenguaje; primero superando gradualmente el dominio de la técnica, principalmente del dibujo, en el que es un maestro ya para el año de 1935 en que hace su *Autorretrato*. Simultáneamente se debate en pos de las formas que lo expresen mejor, lucha entre un barroquismo ondulante y voluptuoso, como el de *Perfiles* (1929) y un geometrismo rectilíneo clásico, como el de *Paisaje* (1936); más tarde, en algunos cuadros, como *Inventiones sobre un tema de amor* (1939) y *Ventanita hacia el mar* (1942), hace convivir ambas formas. También hay la preocupación por encontrar un color personal y la forma de integrarlo a la obra sin romper las estructuras lineales, lo que lo lleva hasta el monocromatismo de *La boda* (1934). Pero, por encima de todo esto, está la idea del sentido total de la obra, que primero concibe como una parte del movimiento de transformación social e integración nacional de los países americanos, y por ello se suma al movimiento muralista mexicano; al mismo tiempo la considera como una expresión poética del folklore y las tradiciones ancestrales, y justamente bajo este concepto realiza algunos murales e ilustraciones para libros, cuya finalidad era dar a conocer las costumbres de México y Guatemala; posteriormente, concibió la tarea artística como una expresión subjetiva, en la que afloraban dramáticamente los atavismos ancestrales; de ahí surgieron obras como *La acechanza* (1940) y las ilustraciones para el *Popol Vuh* (1943), en las que se funden los intereses locales y los principios surrealistas.

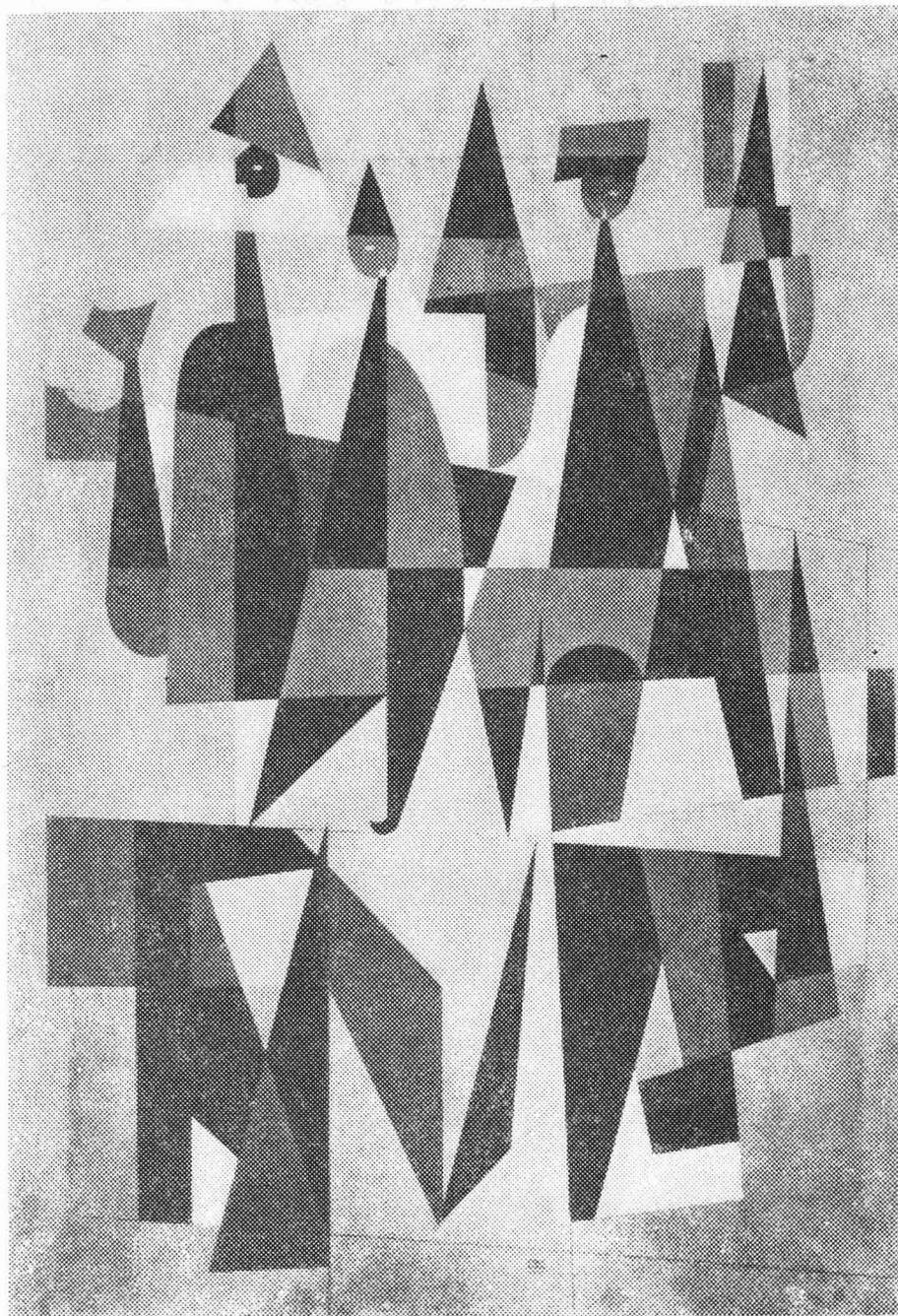
En todos estos ensayos, poco a poco Mérida se va acercando a su expresión más original, va creando obras en las que se postulan las que serán sus características definitivas e inconfundibles; obras cada vez más equilibradas y simples por sus formas, al mismo tiempo que complicadas en su composición y distribución; estáticas en su línea, pero dinámicas en la sabia localización y combinación de los colores; obras que se van apartando gradualmente de la representación exterior y van mostrando un panorama íntimo de evocaciones y poesía;

atrayentes por esa sencillez a la que llega con naturalidad.

Las obras producidas por los años cincuentas representan la plenitud de Carlos Mérida, revelan si no el encuentro definitivo, sí el más importante de todo su desarrollo formal. Por este tiempo empieza a crear esas originales, pulidas superficies hieráticas, en las que, como un rompecabezas de formas geométricas, de color plano se van organizando figuras que aluden al mito y a la leyenda, a la vida y al pensamiento del artista; monogramas de geometría enlazante que constituyen masas compactas que recrean sutilmente la realidad. En ellas la línea recta predomina, el movimiento se logra por las masas de color y sus combinaciones; el equilibrio y la precisión son, tal vez, los efectos últimos. Algunos de los intereses formales y temáticos originales no han sido abandonados, pero Mérida los ha refinado a tal punto que casi no son reconocibles; el figurativismo adquiere una representación más personal y geométrica, que algo tiene de los *Tres músicos* de Picasso, y lo acerca al abstraccionismo geométrico; la atracción por la magia y las tradiciones prehispánicas toma una expresión más universal por medio de la pureza y la sencillez lineales; y el dramatismo está dado por ciertos efectos curvos que, como fauces, se abren al espacio de las dos dimensiones del cuadro.

Después de este encuentro, la inquietud de Mérida se dirigió a ensayar nuevas técnicas y nuevos efectos; algunas viejas preocupaciones, como los problemas de la integración plástica, de las texturas, de los materiales y de los volúmenes, se constituyen en el objeto central de las nuevas obras. No hay, por así decirlo, innovaciones formales de importancia, excepto, quizá el llegar a crear cuadros definitivamente abstractos, si bien éstos ya estaban esbozados en sus obras anteriores. Mérida se concreta a aplicar sus formas a diversos materiales y para distintos usos: hace vitrales, murales de concreto y mosaico. Su trabajo se acerca más al del artesano que al del artista y su finalidad es casi exclusivamente decorativa. Su realización de escenografías e ilustraciones para textos es ciertamente muy anterior, pero sólo en este momento ocupan los experimentos de integración plástica la atención más completa de Mérida.

Finalmente, las últimas obras vienen a ser el resumen total de las búsquedas anteriores; en ellas se recuperan formas y temas olvidados, pero revestidos de un ropaje diseñado por el propio Mérida; se combinan y se funden, mostrando el virtuosismo de su creador; ante ellas se admira la maestría a la que ha llegado dentro del manejo de las formas. Pero cierto es que estas obras no tienen la fuerza que caracterizó a las anteriores; Mérida es ahora, algo así como un Picasso, un gran virtuoso que conoce todos los secretos de la alquimia plástica, pero que no puede hacer una nueva obra sin



dejar de citarse a sí mismo, que por lo tanto empieza a dar muestras de un cansancio imaginativo; capaz de superar influencias en el pasado, no ha podido superar la suya propia. Ciertamente el problema mayor no es llegar, sino continuar.

El recorrido por la evolución formal de Mérida es, ya en sí, revelador de la importancia y trascendencia que tiene su obra; es uno de los artistas que ha sabido, sin alardes ni propaganda, comprometerse con cada uno de los momentos que ha vivido, evolucionar acorde con las circunstancias; superar corrientes, sin negarles validez. Por ello ha sido universal sin dejar de ser americano; individualista, sin dejar de comunicarse; artesano y artista a la vez; ha conservado sus primigenias inquietudes revistiéndolas de formas y usos vigentes, dentro del movimiento ha guardado una permanencia, supo ser viejo y joven a la vez. Todo esto lo hace uno de los pilares de las actuales inquietudes plásticas

y un enlace con la vieja generación, pues ha transitado de la expresión localista y anecdótica hasta la representación abstracta, ajena a todo contexto narrativo. Es también por estas características por las que se pretende presentarlo como prototipo de artista y ejemplo de las nuevas generaciones.

Por todas esas razones su exposición retrospectiva es merecida y justificada, como merecido y justificado es el reconocimiento a su obra, la que ha llegado a su límite último; Mérida definitivamente se ha encontrado —y ya sabemos lo que esto significa—, pero lo ha hecho con la misma sencillez con la que inició su obra y con la misma sinceridad con la que la fue desarrollando. Sin discusión se le debe reconocer (no como ejemplo —en el arte no puede haber ejemplos a seguir— ni con frases ampulosas e ininteligibles, como las de la presentación del catálogo) simplemente por sus valiosas aportaciones y su intachable integridad como artista.

## apuntes

# libro del emigrante -apuntes-

Por Manuel Calvillo

Decir lo sé?

Aquí y en esta hora, cuando una figura, uno entre los sesenta y ocho naipes, entre los cincuenta y seis o entre los cuarenta y ocho, un as, importa?

Florear las cartas o esperar a espadas, pique, grun, espadas?

Sí, y al fin en la mano, en las manos entre el índice y el pulgar como una forma en el instante de la consagración, frente a un saldo de fichas negras, blancas, rojas, verdes.

Sí, tal vez.

Tirarlo sobre la mesa y musitar el epítafio: se acabó, al carajo. Y recoges las últimas posturas —nuestros restos, se dice

Afuera, a través de los nublados cristales, un día más e inmutable la aurora de hermosas trenzas, como otro día cualquiera, como aquél en los cirros dorados del otoño después de la tempestad en las playas de Esqueria.

Mas, a qué mencionarlo?

Yo, el ganador, recojo los restos con el mismo habitual y moroso ademán.

El precio de unas horas, si para todas hay alguno superior a treinta monedas

Y de nuevo un día más y un día menos, para discurrir clandestino bajo un nombre y un oficio honorables y precarios.

Pero hasta cuándo?

Y recuerdo.

Alcinoo pregunta, o su Católica y Real Majestad, o nadie.

Las relaciones de los vencidos, algunos libros sagrados, las historias narradas por un ciego y otras relegadas de amor y fortuna, rinden en parte el testimonio.

Un solitario autobús acelera hacia el norte, se propaga el gorjeo de los pájaros en la alameda. Al oriente las torres alineadas y la cúpula de la catedral se perfilan en gris y en acero los volcanes. A mi espalda me dicen adiós y golpean la espalda.

Un soplo frío y puro llega por la ventana.

Aunque en verdad nada concluye en una hora, en una fecha, volvemos hoy como otro día, ayer, a la zara—*repetando la volte, e triste impera*—...

Al fin el último crucero, olvidado de cuando padecí, bajo su protección y la del dios de los suplicantes, en la playa y a la vista del olivo frondoso del día de mi retorno era ya el extranjero.

Lo fui después de encontrarme en tus ojos una tarde de Ea, y desde antes, en

aquellos días cuando ostentamos nuestra furia, nuestra indigencia y nuestra astucia ante los inaccesibles muros.

Otro día, el de la noche que cayó sobre nosotros en Hadeby, vimos partir mi nave —con tu rostro y tus senos esculpidos en la proa— hacia el norte, su vela amarilla en el crepúsculo y llegar del occidente y del sur al enemigo. En la ciudadela nadie sobrevivió, y la empuñadura de mi espada con su Jelling permanece aún como trofeo en un distante sepulcro normado en la costa de Sussex.

A través del olvido y la esperanza, de la violencia, la gloria y el desastre, apenas y siempre una única y antigua historia de amor.

De Babilonia a Cincinatti y a Ceilán, y al acaso, yo, el desertor, este resto de mí, llego para ascender de nuevo por los peldaños hacia tus ojos.

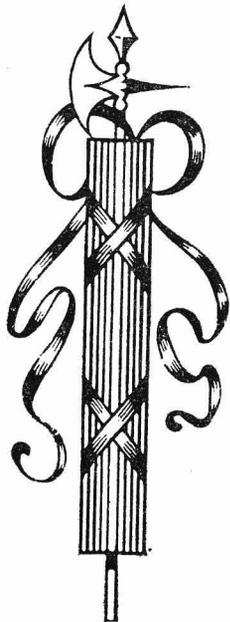
Mas, cómo reconocernos después de borrar nuestros rostros y sólo recordar una melodía —la dices en tu voz leve, cuando extraña para ti misma, yacente, perezosa, la escuchas y te abandonas.

Y no obstante, turbada en el silencio y desnuda ante el espejo, esperas.

Como en Ur y en Jerusalén una noche de saqueo y revelaciones, como en Cartago y en Tenochtitlan a la sombra de mi destino, como otras, y quizá como una víspera de Navidad en México.

Alguna vez decías: *I have remembrances of yours*

*That I have longed long to redeliver.*



Y erigida en ti lo demandabas ante mi postración y mi extravío.

Hoy, bajo la fría lámina de estaño al horizonte, lívidos por las calles destellan el carbón y el mercurio en los hilos de la madeja, donde ciertamente no existe una salida sino todas las salidas hacia ninguna parte.

Sobre el laberinto el tiempo se cierra.

En la esquina de Madero y Letrán, de espaldas contra el muro de cemento, yergue el rostro desde su fatiga de siglos, y a través del smog frío del crepúsculo se ilumina bajo el mechón hirsuto y ralo.

Su voz hipa las vacuas cifras de la fortuna.

Ofrece los dones de la incertidumbre y no más una máscara de oro al usurpador.

Su mano sarmentosa blande los verdes billetes de la lotería bajo incoherentes salmодías.

Y en sus ojos, como antes, veo los pertinaces fulgores, al sol y entre el polvo y los escudos de pluma, y en la penumbra a orillas del Usumacinta velando la fresca piel de una cautiva púber, con su mano, la mía, sobre el terso vientre,

y en los postreros de aquellos días, los de la abolición y las profanaciones, en la noche última, en la hora de la aniquilación no en la de la renuncia, y de nuevo, aquí, sobreviviente a su propio funeral sin preservar su olvido.

Nuestros ojos se encuentran y me conmina.

En el centro del círculo, en el ápice de la noche el día del solsticio, en un silencio incandescente sobre las yemas de los dedos, pronunciamos un nombre como un eco o una cifra, como una efigie, como un rostro inescrutable, y en ese instante, en éste, sabemos.

Porque todo está previsto, tú y yo entre ellos, a salvo de la amenaza y el riesgo de su felicidad o su desprecio y su condenación, conmovidos, impuros, repudiando sus redenciones, cumpliendo nuestra sola perseverancia.

Mas no escuches, recuerda.

Una palabra en el ávido enjambre, una entre las setenta y ocho veces setenta y ocho, entre las cincuenta y seis veces cincuenta y seis o entre las cuarenta y ocho veces cuarenta y ocho de cada una posible inmemorial y súbita.

La espero y acecho hasta su captura para pronunciarla y jugar a ella nuestra predestinación.

Sí, *repetando la volté*... a una palabra, la primera y la última en su consumación y holocausto, entre el índice y el pulgar como quien la consagra y profana y arroja contra sí mismo.

Atisbo una que centellea y se desvanece.

Escribo al azar.



**FONDO DE  
CULTURA  
ECONOMICA**

**REEDICIÓN DE UN  
LIBRO SENSACIONAL**

**Obregón, Álvaro  
OCHO MIL KILÓMETROS EN CAMPAÑA**

620 pp. Ilustrado. \$ 50.00

Este libro que con toda oportunidad fue preparado y editado por el caudillo sonorensé, actor principal de los hechos que relata, y cuyos propósitos fueron rendir homenaje a todos y cada uno de sus compañeros en las acciones de guerra que libró contra el Ejército Federal y la División del Norte, contiene enseñanzas de suma importancia para la historia y será por ello siempre una obra de consulta imprescindible. La presente edición lleva estudios preliminares de Francisco L. Urquiza y Francisco Grajales, y un apéndice de Manuel González Ramírez. ¡Adquiéralo hoy mismo!

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,  
AV. UNIVERSIDAD 975, MÉXICO 12, D. F., Y EN TODAS LAS BUENAS  
LIBRERÍAS. PIDA INFORMES SOBRE NUESTRAS MAGNÍFICAS  
CONDICIONES DE CRÉDITO AL TEL. 524-43-76

**Novedades de  
Ediciones Era**



**Acontecimiento editorial**

**Paul  
Klee  
Diarios**

484 pp. + ilustraciones

Dos reproducciones a color

Encuadernado

\$ 130.00



De venta en las buenas librerías

**Ediciones Era, S. A.**

Avenida 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44



**NOVEDADES**

**C. MORAZE**

La lógica de la historia  
244 pp. \$ 38.00

**G. DENTON, M. FORSYTH Y**

**M. MacLENNAN**  
Planeación y política económica en Alemania  
Francia y Gran Bretaña  
440 pp. \$ 60.00

**P. JALÉE**

El tercer Mundo en la economía mundial  
208 pp. \$ 45.00

**J. LAFAYE**

Los conquistadores  
252 pp. Ilustrado \$ 30.00

**VARIOS AUTORES**

Apuntes para la historia de  
la guerra entre México y los  
Estados Unidos (edición facsimilar)  
476 pp. \$ 65.00

**P. GÄNG Y R. REICHE**

Modelos de la revolución colonial  
232 pp. \$ 26.00

**M. RANDALL**

Las mujeres (C. M. 32)  
232 pp. \$ 10.00

En todas las librerías  
o en Gabriel Mancera, 65 / México 12, D. F.



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**VOZ VIVA DE MEXICO**

**Títulos de reciente aparición:**

*Serie Literatura Mexicana:*

**LM-14 POESÍA RELIGIOSA DE MÉXICO**  
Selección y prólogo: Alejandro Avilés

*Serie Voz Viva:*

**VV-31 JAIME GARCÍA TERRÉS / Funerales (poemas)**  
Voz del autor

Prólogo por José Emilio Pacheco

**VV-32 SERGIO FERNÁNDEZ / Los peces / (fragmento)**

Voz del autor

Prólogo por Margo Glantz

**VV-33 HÉCTOR AZAR / La seda mágica (auto sacramental)**

Leído por la Compañía de Teatro Universitario y la primera actriz Ofelia Guilmain.

Prólogo por María del Carmen Millán

**VV-34 EMILIO CARBALLIDO / Yo también hablo de la rosa (fragmento) / El norte (fragmento) Te juro Juana que tengo ganas... (fragmento)**

Voces del autor y actores universitarios.

Prólogo por Juan Tovar

**VV-35 HOMERO ARIDJIS / Antología poética**

Voz del autor

Prólogo por Ramón Xirau

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL  
OFICINA DE GRABACIONES