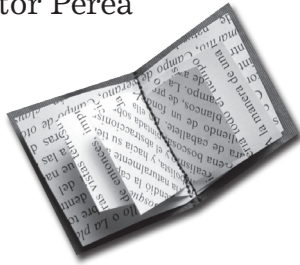






# La música delgada

Héctor Perea



**D**  
*diagonal*



# La música delgada

Héctor Perea



Textos de Difusión Cultural  
Serie Diagonal



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Coordinación de Difusión Cultural

Dirección de Literatura

México, 2015

Libro escrito en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Primera edición: noviembre de 2015

D.R. © Héctor Perea

D.R. © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,  
04510 México, D.F.

Diseño de portada: Roxana Deneb y Diego Álvarez

ISBN: 978-607-02-7286-8

ISBN de la serie: 968-36-3757-4

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales. Todos los derechos reservados.

*Impreso y hecho en México*

*A Mercedes Monmany y César Antonio Molina  
A María Luisa Capella*

\*\*\*

*En este túnel sopla  
la música delgada*

XAVIER VILLAURRUTIA, "CINEMATÓGRAFO"





## COMENTARIO

*La música delgada* reúne trabajos literarios de muy diversa índole. Escritos a lo largo de diez años, estos ensayos que tratan sobre literatura, periodismo y arte, sobre labor editorial y creación a través de nuevas tecnologías, en algún momento se han permitido el roce con la ficción. También, en ciertos casos, fueron escritos expresamente para su publicación en la prensa cultural y en sitios web, o para formar parte de libros colectivos.

Las novelas, cuentos, ensayos de Martín Luis Guzmán, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Marta Portal; las acciones alternativas de Ulises Carrión, Guillermo Gómez-Peña, Ana Clavel, Ricardo Castillo y multitud de escritores contemporáneos que han optado por extender sus áreas de intervención artística más allá de la escritura literaria; la vida y la obra, así como el azaroso exilio político de personajes tan singulares como Joaquín Clausell o Guillermo Enríquez Simóní, o una aproximación contemporánea a los efectos de la guerra civil hispana en la relación México-España, nutren la primera parte de este libro.

En la segunda intenté plasmar, a partir de cuatro bocetos, la imagen de un Alfonso Reyes visto de reojo, inmerso en acciones sencillas pero nobles. Partí de la idea del retrato de perfil extremo de algunas tablas renacentistas en las que al observar una de las caras posibles del personaje, la más cotidiana, se dejaban fuera las dos complementarias y quizá más conocidas.

Así, en una tabla de doble vista, con paisaje al fondo, miró Piero della Francesca al duque de Urbino y a su mujer, Battista; y el Ghirlandaio a Giovanna Tornabuoni, con estantes y libros en segundo plano. Así se aproximaron Ángel Zárraga a Manuela Mota y Tsuguharo Foujita a Reyes, en sendos dibujos apenas trazados sobre el papel: naturales en sus líneas, elegantes en su interpretación.

*La música delgada* inició su andadura dentro del Sistema Nacional de Investigadores. Hoy la concluye dentro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Agradezco a ambas instituciones su apoyo en todos sentidos.

Héctor Perea  
Centro de Estudios Literarios-IIFL

1

TEMAS



## CIUDAD DE CONTEMPLACIÓN

### I

*El anciano del bigote amarillo y el bastón de empuñadura de cobre aprovecha el domingo para sacar a su nieto de una casa oscura de la calle de Edison y arrastrarlo hasta el Caballito, donde ambos abordan un autobús Lomas, y el anciano, con un temblorín intermitente, sienta al muchacho junto a la ventana y, blandiendo el heroico bastón, va señalándole los lugares que ya no están allí—la casa de los Iturbe, la casa de los Limantour, el café Colón—o los que, aislados, merecen la memoria del anciano aunque sigan allí. “Antes ésta era una avenida de puros palacios”, le dice al muchacho y pega con el bastón sobre el vidrio [...]. “Después del General Díaz este país se acabó, muchacho, se acabó para siempre” [...]. “Nos estropearon para siempre esta ciudad, hijo. ¡Antes sí que era la ciudad de los palacios!”.*

CARLOS FUENTES, *LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*

Ver una ciudad como si ésta fuera una abstracción, un hecho concluido, podría aportarnos la dosis necesaria de coherencia y tranquilidad para su estudio. Pero en verdad una urbe, como concepto y como realidad verificable, difícilmente mantendrá la cohesión inicial a lo largo de su accidentada vida. Cohesión que, de hecho, sólo se consiguió la mayoría de las veces en el boceto previo: en ese trazo mental idealizado, tan expresivo como los frescos románicos, aunque primitivo en el fondo.

La certeza de haber perdido en algún momento la uniformidad inicial del proyecto urbanístico se hace más patente al enfrentarnos con megalópolis como la de México. Donde además nunca hubo uno sino varios proyectos liminares según las distintas etapas de su historia.

Tratar de ubicar esta ciudad lacustre y fluvial, hoy semidesértica, entre su más remoto origen y el día de hoy, es enfrentarnos a un imprevisible palimpsesto entre cuyos pliegues sobrepuestos, planos de realidad y fantasía, se podría viajar literalmente a través del tiempo y el espacio.

Construida a partir de varios diseños urbanísticos, la Ciudad de México es un ente sólido, palpable. Pero sólo a partir del contraste de la piedra y el metal, la madera y el asfalto con los documentos históricos, literarios, artísticos que de ella se han desprendido conseguiremos descubrir su dimensión completa. O cuando menos, una imagen aproximada de ésta. La suma de planos físicos, intelectuales y hasta emocionales nos irá develando una antología de misterios en continua evolución. Esta forma de acercamiento permite ver en detalle los muchos cuerpos de que se ha venido revistiendo este espacio multiforme y multitemporal, el de los muchos nombres: el Distrito Federal, el Valle de Anáhuac, México-Tenochtitlan.

En *La ciudad invisible*,<sup>1</sup> el catalán Emili Rosales narra la historia de uno de estos planos urbanísticos apenas abocetados. En este caso se trataba de una ciudad perfecta en el delta del río Ebro. Un *capricho ilustrado* de Carlos III de España que el álter ego del autor, Andrea Roselli, presunto arquitecto del entorno de Francesco Sabatini, concebiría bajo la obsesión del rey por crear un nuevo San Petersburgo en la costa catalana. Esta ciudad invisible no pasaría de los cimientos o de algún entorno abovedado. Siendo hoy, en la ficción novelesca, sólo

<sup>1</sup> Emili Rosales, *La ciudad invisible*, Madrid, Seix Barral, 2005.

“las ruinas de un sueño”.<sup>2</sup> El sueño donde el protagonista, de regreso a la infancia, se veía siempre jugando.

La idea de esta ciudad ilustrada nació y maduró como un hecho consistente, perfecto. Y por lo mismo, nunca abandonó la condición de fantasía pura. Esto mismo fueron muchas de las perspectivas venecianas del Canaletto, quizás las más bellas, así como la mayoría de las reconstrucciones europeas del siglo XVIII de la llamada *Venecia americana*, mezcla de urbe barroca y presuntas ruinas mexicas.

Muy al contrario de lo anterior, dos siglos antes el sueño renacentista de Hernán Cortés sí dio vida efectiva a la segunda capa del palimpsesto del valle de Anáhuac, la capital de la Nueva España. La ciudad virreinal de México dejaría en un plano secundario, semioculto por vivo y vergonzante, esa suerte de apellido que resonó en la ciudad prehispánica: Tenochtitlan. Como lo haría la ciudad posrevolucionaria del siglo XX al negar el rostro afrancesado y anticolonialista de la porfiriana, según recuerda el “anciano de bigote amarillo” de *La región más transparente*, la novela de Carlos Fuentes, en el pasaje con que inicié este ensayo.

Frente a la hazaña urbanística de Cortés, que sepultaba literalmente bajo tierra otra quizá más brillante y de seguro más original, cabría aplicar las palabras con que Roselli señalaba el arroyo de Carlos III: “y no se ve cada día a un rey proclamando en medio de una luz casi primaveral el nacimiento de un sueño”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 113.

## II

En una parte de su recorrido por el centro histórico, Juan Manuel Barrientos, el académico exquisito, de nuevo álgter ego del autor, en este caso Gonzalo Celorio, pareciera acertar en cuanto a la forma múltiple de esta ciudad. En medio de un incipiente y vaporoso estado etílico, Barrientos descubrirá al lector una posible verdad oculta –una más– en el cuerpo físico y escrito de la metrópoli independiente. Según Barrientos, el tercer y absurdo verso del Himno Nacional mexicano encierra un enigma clave. En él, Francisco González Bocanegra decía, según la versión oficial, “y retiemble en sus centros la tierra”. Cuando en verdad habría escrito “y retiemble en sus antros la tierra”. Más allá de una figura retórica con la que hubiera buscado pluralizar “la esencia de la patria”,<sup>4</sup> el poeta había dejado en el manuscrito original, simple y llanamente, aunque con letra confusa, la palabra *antros*. Y algún transcriptor anónimo, al fundir dos letras en una, se había encargado de confundir hacia el futuro el significado de un pasaje contundente del Himno.

La palabra *antro*, que si hoy evoca en México el sentido de tugurio, lugar de mala muerte –o bar, sin más, para los jóvenes–, significaba para González Bocanegra *entrañas*. Y así es como la consideró al escribir la letra del Himno Nacional. Según Barrientos, y a partir, de hecho, de lo que consigna el *Diccionario* de la Real Academia Española en su primera acepción, por *antro* deberíamos entender: caverna, cueva, gruta. O sea, un espacio íntimo y ancestral, pero también profundo y replegado. El misterio, así, gracias a una ambigüedad literaria se entremete en los dobleces del subsuelo patrio. El misterio se hace la suma de realidades sobrepuestas.

<sup>4</sup> Gonzalo Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra*, México, Tusquets Editores, 1999, p. 62.



Ésta es también la esencia, desde luego, el corazón físico y espiritual que soporta la Ciudad de México.

En la novela de Celorio hay una clara vinculación con aquella otra idea que de la Ciudad, del centro histórico, ha dado la narrativa moderna y contemporánea mexicana. Y es quizá con Carlos Fuentes y su famosa expresión “éstos fueron palacios” con quien mejor se podría identificar la mirada del autor de *Y retiemble en sus centros la tierra*. El siguiente pasaje del libro de Celorio, en que el narrador describe un paseo por las calles de Tacuba y la visita al que fuera palacio de los suegros de Porfirio Díaz, será el puente tendido entre las miradas de Celorio y Fuentes: “Caminamos siempre viendo a la altura de nuestras narices, nunca miramos hacia arriba, quizá para no sentir la grisura de la atmósfera, que se nos echa encima y nos aplasta. Hay que ver más arriba de los aparadores, Jimena, abstraer los anuncios, los cables de luz, la mierda, para adivinar la arquitectura”.<sup>5</sup>

Resulta sintomático que Carlos Fuentes usara como epígrafe de su cuarteto narrativo *Agua quemada* las siguientes líneas de Alfonso Reyes, parcialmente aprovechadas por Fuentes en el título de la novela que ya cité: “¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”.<sup>6</sup> Para el autor de *Aura* la respuesta a Reyes era muy concreta. En diálogo entre los personajes de Manueleta y el Niño Luisito, inquilino inválido de una destartalada vecindad en la calle de La Moneda, a un costado del Palacio Nacional, Carlos Fuentes repetiría una imagen usada por él y Juan Ibáñez en el guión de la película *Los caifanes*:

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>6</sup> Carlos Fuentes, *Agua quemada*, México, ERA, 1981, p. 7. Tomado de Alfonso Reyes, “Palinodia del polvo”, en *Ancorajes (1928-1948)*. *Obras completas*, XXI, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2000, p. 61.

–Imagínate [dice el Niño], éstos fueron palacios.

La vieja hacía un gran esfuerzo por recordar lo que el muchacho le contó y luego imaginar, como él y con él, un palacio señorial, con zaguán sin expendio de lotería, con fachada de cantera labrada, sin almacenes de ropa barata, tienda de vestidos de novia, fotógrafo, miscelánea, sin todos los anuncios que desfiguraban la antigua nobleza del edificio. Un palacio limpio, austero, noble, sin los tendedores y fregaderos del patio, con la fuente rumorosa en el centro, la gran escalera de piedra, la planta baja reservada a la servidumbre, los caballos, las cocinas, los almacenes de grano y los olores de paja y jalea.

¿Y en la planta alta, qué recordaba el Niño? Sí, salones olorosos a cera y barniz, clavecines, decía, bailes y cenas, recámaras con piso de ladrillo fresco, camas con mosquiteros, roperos con espejos, candiles.<sup>7</sup>

Al igual que la película *Los caifanes* es un recorrido panorámico por la ciudad, un proceso de transfiguración completa de la misma frente al pasado añorado en los dos pasajes anteriores, la lectura de buena parte de la obra de Fuentes, desde su primer libro, *Los días enmascarados*, resultará un viaje a través del tiempo histórico, geográfico y fantasmal de la Ciudad de México.

### III

*Vente, Güera, vamos a dar un volteón en el coche de la negra*

Carlos Fuentes realizó a lo largo de su obra una suerte de gimnasia a manos libres con la idea de tocar las muchas aristas del entorno citadino. Por lo mismo no resulta extraño

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

que en el cuento “Las dos Elenas”, de *Cantar de ciegos*, Fuentes hiciera un recorrido engañoso entre el amor y la seducción y que el complemento, el condimento indispensable fuera otro recorrido, éste topográfico, por algunos de los barrios más emblemáticos de la Ciudad de México, como Coyoacán, San Ángel, Chapultepec, Las Lomas. Zonas que han sido amigas y amantes del que las recorre. Pero también visiones sumisas, astutas y traidoras.

El paseo que definía la trama de “Las dos Elenas” hallaría su reflejo hacia el futuro en los varios Méxicos encerrados en las piezas de *Agua quemada*. La ciudad sureña, moderna y luminosa de Víctor Nibelungo se convertiría para Fuentes, sin dejar de ser la misma, en la ancestral metrópoli prehispánica, “cementerio involuntario” nacido cuando “la lava inundó la noche de burbujas ardientes”; “paisaje muerto, dueño de un crepúsculo propio que jamás disiparían las mañanas [entonces] luminosas de nuestro valle”.<sup>8</sup> La luminosidad rescatada por Fuentes correspondía, por cierto, a la de una ciudad que a mediados del siglo XX aún se “...columpiaba entre los abalorios de la primavera”,<sup>9</sup> en palabras de Fernando del Paso.

La hoy posmoderna versión del primer cuadro, en otro de los relatos entrelazados por Fuentes pareciera una fascinante Lisboa recubierta de tezontle, desvaída, chorreada y arrancada a pedazos que sin embargo, tras las fachadas, oculta aún –no podría ser de otra forma– el fantasma virreinal en toda su magnitud. La forma como los personajes de *Agua quemada* sienten la mencionada vecindad de la calle de La Moneda en “Estos fueron palacios” a partir de vivencias y recuerdos inventados, recreados, trae a la memoria aquella impresión confusa que desde la ventana del vapor inglés tuvieron los niños extranjeros y Ricardo Reis en la novela de José Saramago:

<sup>8</sup> Carlos Fuentes, “El día de las madres”, en *ibid.*, p. 36.

<sup>9</sup> Fernando del Paso, *Palimuro de México*, México, Diana, 2003, p. 27.

la ciudad cenicienta [escribía Saramago sobre la llegada a Lisboa], urbe rasa sobre colinas, como si sólo estuviera construida de casas de una planta, quizá, allá, un cimborrio alto, un entablamiento más esforzado, una silueta que parece ruina de castillo, salvo si todo es ilusión, quimera, espejismo creado por la movediza cortina de las aguas que descienden del cielo cerrado.<sup>10</sup>

La ciudad de Carlos Fuentes se aproximará también, tanto o más que a la de Reis, a aquella otra propuesta por José Cardoso Pires: “una ciudad que navega”.<sup>11</sup> En el caso de Lisboa, sobre el Tajo; en el de México, sobre el miembro mutilado, fantasmal, de los lagos prehispánicos. Que serían por un tiempo, también, espejos de agua en la colonia.

En el cuento “Las mañanitas”, de *Agua quemada*, Federico Silva aseguraba: “sólo quienes saben recuperar así el lago desaparecido conocen de veras esta ciudad”. ¿Pero qué significaba *así* para el personaje? Pues *oliendo* el amanecer de México. Cardoso Pires agregaría dos hechos que se vinculan muy bien con la forma en que Fuentes se enfrentó a la ciudad vista como entorno urbanístico e histórico.

El autor del *Diario de a bordo* de la capital portuguesa consideraba por un lado que “nadie podrá conocer una ciudad si no la sabe interrogar, interrogándose a sí mismo”. El autor de *Aura* pareciera haber adoptado esta postura como propia desde mucho antes que el portugués la propusiera en su libro-bitácora. Pero también, Cardoso aseguraba que si bien la distancia “inventa ciudades”, “¡la primera vista es para los ciegos!”. O sea que la ciudad, una vez conocida, deberá ser visitada muchas otras veces para lograr constituirse en

<sup>10</sup> José Saramago, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 9-10.

<sup>11</sup> José Cardoso Pires, *Lisboa. Diario de a bordo*, Madrid, Alianza Editorial, Literaria, 1997, p. 12.

ella misma. Ellas mismas, debería decir: el palimpsesto. Sólo así se podrá superar la *invención* primera, proveniente del desconocimiento y la imaginación, y el torpe tanteo del encuentro inicial. Las visitas subsecuentes convertirán la ciudad, al fin, en lo que en verdad es: ella misma, y todas las recreaciones posibles a través del recuerdo, la literatura, la historia, el arte, el urbanismo vivo.

Para Fuentes, repito, ese obligado ejercicio a manos libres fue un paseo constante, a pie y por escrito. Del sur y sur poniente burgueses brincó físicamente hacia las colonias Roma, Juárez, Centro. Y a partir de la historia, lo hizo desde nuestra Pompeya piramidal, también al sur, recubierta por la lava del cerro del Ajusco, hasta los estratos más hondos del virreinato y el avasallamiento contemporáneo.

Debo aclarar que la breve cita con la que abrí esta parte del texto no pertenece a *La región más transparente*. Después de comer unos tacos, de vestir a la Diana Cazadora, de jugar con *la huesuda* y robarse una carroza fúnebre, el grupo variopinto de la historia cruzará la ciudad desde San Ángel hasta el Centro. Poco antes de llegar al Zócalo, en una escena emblemática de la película *Los caifanes*, el personaje de El Gato recogerá a su novia. “Vente, Güera, vamos a dar un volteón en el coche de la negra”, le dice entonces. Y esa noche veremos reaparecer al fantasma de “los palacios secretos, olvidados, convertidos en viviendas humildes”. Pero también al espectro de la suerte *chilanga*: “Puro chance. Aquí se encontraron de sopetón el águila y la serpiente. Y desde entonces vivimos dejados a la puritita suerte. Suerte te dé Dios y del saber puro camote y de mala suerte está empedrado el cantón del coludo”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Juan Ibáñez, *Los caifanes*, México, Estudios América/ Cinematográfica Marte, 1966.

A más de cincuenta años de escrita *La región más transparente*, “qué le vamos a hacer”, México DF, en cierta forma, sigue siendo el de El Gato: un

puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, ciudad de los tres ombligos [...], vieja ciudad en su cuna de aves agoreras, ciudad nueva junto al polvo esculpido...<sup>13</sup>

#### IV

Contundente y, en cuanto a estilo, inconfundible, es el retrato que hace Fuentes de la ciudad empobrecida y contaminada. Pero éste había sido ya anticipado por el autor del epígrafe a *Agua quemada* y el título de *La región más transparente*.

Hoy resulta asombroso el grado de anticipación de Alfonso Reyes en su ensayo “Palinodia del polvo”, origen, o más bien, segunda estancia del epígrafe. Vista al microscopio la degradación citadina, las palabras de Reyes utilizadas por Fuentes se continuaban así en la versión original de aquel trabajo:

¿Por qué se empaña [el valle], por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepiá, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealidad de una calcomanía grotesca,

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1990, pp. 20-21.

de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita.

Mordemos con asco las arenillas. Y el polvo se agarra en la garganta, nos tapa la respiración con las manos. Quiere asfixiarnos y quiere estrangularnos. Subterráneos alaridos llegan solapados en la polvareda, que debajo de su manta al rey mata. Llegan descargas invisibles, ataque artero y sin defensa; lenta dinamita microbiana; átomos en sublevación y en despecho contra toda forma organizada; la energía supernumeraria de la creación resentida de saberse inútil; venganza y venganza del polvo, lo más viejo del mundo.<sup>14</sup>

Las palabras de Reyes, anteriores en más de tres lustros a las de *La región más transparente*, no debían ser las que mejor describan la situación del México actual. Originales de 1940, sin embargo, resultarán de una gran precisión, verdaderamente premonitorias.

Una sensación parecida, aunque más que de envilecimiento de pérdida de la ciudad, es la que se percibirá en páginas narrativas de José Emilio Pacheco. Y sobre todo en su novela *Las batallas en el desierto*. Allí la ciudad aparecerá como el mismo Pacheco la veía reflejada en los ojos de Ramón López Velarde, condensadores perfectos del odio revolucionario de la provincia hacia el centro: “la maldita Ciudad de México [diría el personaje de Pacheco]. Lugar infame, Sodoma y Gomorra en espera de la lluvia de fuego, infierno donde sucedían monstruosidades nunca vistas en Guadalajara [...]”.<sup>15</sup>

Más allá de este rótulo, en cierta forma comprensible y hasta tópico, la forma como el autor interpreta la decadencia de la ciudad será contundente, como lo ha sido de hecho en casi toda su literatura sin importar el género. Frente a la visión

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, “Palinodia del polvo”, en *op. cit.*, p. 61.

<sup>15</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, México, ERA, 1981, p. 50.

utópica plasmada en los libros de texto oficiales del México alemanista, el de finales de los cuarenta, en que se aseguraba que la ciudad mexicana de 1980 sería como el “paraíso en la tierra”, “la utopía al fin conquistada”, el personaje de *Las batallas en el desierto* dejaba en claro que México vivía dentro de una realidad muy distinta, muy concreta y cotidiana. La colonia Roma, por ejemplo, hacía frontera con la ruinoso de los Doctores. Era el límite de la civilización. Y el colmo de la barbarie resultaba su derivado en diminutivo, la Romita. Un lugar donde acechaba el Hombre del Costal, el Gran Robachicos. Recordaba así el personaje aquella letanía materna: “Si vas a la Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo. De día es mendigo; de noche un millonario elegantísimo gracias a la explotación de sus víctimas. El miedo de estar cerca de Romita”.<sup>16</sup>

Para el narrador de la novela, como para su autor, lo peor de esa ciudad enigmática, “ciudad en penumbras” como la “misteriosa colonia Roma de entonces”, era que para nuestro tiempo, el momento actual, había desaparecido por completo.

Hacia el final de este libro de rendiciones humanas, Carlitos, el niño clase media convertido en el insulso adulto Carlos, tendría que aceptar una verdad triste y contundente de su infancia, de su vida. La conclusión del personaje llegaría a ser casi la misma de Fuentes, de Reyes y de muchos otros habitantes anónimos del DF: “Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana [su amor imposible], demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia”.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.



Hago un necesario corte que eliminará versiones de otros muchos autores de la generación de medio siglo, de la onda y de algunos más recientes, donde los distintos rostros del Valle de Anáhuac, el DF, México-Tenochtitlan aparecen bellos, pero también tan desfigurados como los de las *vedettes* en el cabaret de *Los caifanes*. Lo hago para dar la oportunidad de que el pasado remoto reaparezca, aunque sea de manera virtual y por apenas un instante.

## V

A la “flor de piedra”, síntesis del esplendor urbanístico prehispánico en palabras de Alfonso Reyes, ya descrita con admiración por el mismo Cortés, por fray Bernardino de Sahagún y otros cronistas, sucedería la lógica ciudad fortaleza de “fornidas, toscas y apenumbreadas mansiones con tupidas y macizas rejas de hierro que ensombrecían las estancias, y con robustas torres y baluartes”.<sup>18</sup> Como seguro pasó en el caso de México-Tenochtitlan, la nueva ciudad andaría su propio camino de maduración. Se aligeraría al tiempo que, al desecarlos, iba engullendo los lagos dulce y salado, ejemplo de la inconcebible unión de los opuestos en una naturaleza de contrastes absolutos que Moctezuma reprodujo, en un exotismo artificial, dentro de los jardines de su zoológico palaciego.

Artemio de Valle-Arizpe, con esa prosa colonialista que era claro reflejo del asunto que trataba, escribió acerca de esta nueva etapa de la ciudad virreinal, producto de la fusión ya mestiza en que tanto los materiales autóctonos como la participación indígena terminaron por ajustarse a la nueva realidad. Según Valle-Arizpe:

<sup>18</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *La muy noble y leal Ciudad de México*, México, Lectorum, 2003, p. 14.

quedó desnudo el rojo tezontle, se utilizaron de manera más conveniente el recinto y la chiluca y usáronse los vívidos revestimientos de azulejos. Las puertas y portones se labraron con nimia paciencia, tal y como retablos de altar; se llenaron, además, de afligranadas charnelas y de anchos chatotes y en torno del ojo de la llave se extendía un fino encaje de hierro; las rejas, las ventanas y las balaustradas florecieron suntuosamente en las forjas; las claraboyas abriéronse en los amplios paramentos, como exuberantes flores de piedra; fueron más pomposos los escudos con sus motes y divisas; se hicieron, para bien reposar, saledizos los balcones y muy labrados como enfáticos púlpitos; irguiéronse gráciles y esbeltos los miradores en los pisos altos de las casas y éstas se rematan con anchas cornisas bien entalladas o ya con almenas o con pretils formados por larga sucesión de arcos invertidos, y en los lugares en que éstos se juntan se alzan airosos remates o perillones de piedra o de mayólica, y tienen tallados canalones que les dan muy buen ver y que se tienden como brazos robustos que ofrecieran un don invisible, y por los que saltan, en los largos días de lluvia, los chorros de agua en curvas de cristal que se van a deshacer sonoramente en el empedrado de las calles.<sup>19</sup>

Alfonso Reyes plasmó por escrito en 1917, dentro de *Visión de Anáhuac*, una imagen del valle que resultaría hacia el futuro una pieza de riqueza plástica y dinamismo sólo comparables a los conseguidos por Diego Rivera en los frescos de Palacio Nacional o por Luis Covarrubias en el Museo de Antropología.

Imaginado a partir de crónicas reales y apócrifas, el valle de Anáhuac había sido según Reyes una extensión híbrida, un paisaje donde la magnífica “flor de piedra” estaba plantada en mitad de la laguna de sal que mezclaba sus aguas, en “ritmo

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

de marea”, con la del lago de agua dulce. En la metrópoli se combinaban dentro de un ordenamiento lógico las calzadas, las calles y los canales; las “masas cúbicas” de los edificios y los vergeles; los puentes y las piraguas llenas de fruta; el movimiento continuo de los comerciantes y el habla en susurro del pueblo.<sup>20</sup> Esta imagen redonda del mundo azteca, que hoy podríamos identificar técnicamente con un plano-secuencia cinematográfico, la apreciaba el lector echando apenas una ojeada al universo prehispánico encerrado en *Visión de Anáhuac*. Libro iniciado, por cierto, antes que cualquier otro, con aquel epígrafe hoy fantástico para nosotros que sin embargo, en algún momento de nuestra historia, no fue sino la más pura y llana realidad: “viajero [decía Reyes]: has llegado a la región más transparente del aire”.

<sup>20</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*. *Obras completas*, II, México, FCE, 1976, p. 18.



## ENTRE CALIFAS Y BOGOTÁ: *BORDER BRUJO*

*¿What if yo were you  
y tú fueras I, mister?*

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, "EL JOHNNY"

A pesar de los distintos medios y las más variadas intenciones, muchas veces condicionadas por el momento específico en que la acción literaria, periodística o artística se dan, resulta clara y contundente la postura mantenida por el autor y artista chicano Guillermo Gómez-Peña, tanto frente al uso de la lengua hablada como del lenguaje corporal.

En ambas formas expresivas Gómez-Peña ha buscado siempre, y ante todo, la flexibilidad. De esta manera, y dependiendo de la intención política, social o literaria del autor, Gómez-Peña pasará sin dificultad ni previo aviso del español al inglés, y de éste al *spanGLISH*. De igual forma, y en consonancia con la intencionalidad y movilidad anteriormente descritas, este artista del *performance* se valdrá del poema, el artículo periodístico, la instalación o los medios electrónicos y digitales con total libertad, bajo la única consigna de que su mensaje dé en el blanco y cale lo más hondo posible.

Gómez-Peña no es un chicano mexicano-americano según los usos. Es en realidad un chilango de clase media con estudios de literatura en una universidad jesuita de la Ciudad de México, que si bien tras haber emigrado a Estados Unidos se ha venido chicanizando gracias a un proceso de socialización y culturización más o menos convencional, también deberá su acondicionamiento a otras influencias no tan comunes. En este sentido habría que destacar, por ejemplo, que su intención original fue la de realizar estudios artísticos en California.

De allí se desprendería el hecho de que su roce social fuera desde un principio distinto, por poner un calificativo, al del trabajador o el estudiante habituales.

De lo anterior se desprende la idea de que Gómez-Peña pudiera ser considerado dentro de una categoría, digamos, más moderna o posmoderna de la emigración mexicana al país del norte. Por lo mismo, podríamos pensar que más que a la trabajadora, trasladada por necesidad, al artista debería vincularse con la nueva clase ejecutiva, conformada por profesionistas exitosos, absolutamente bilingües y con estudios de posgrado en la mayoría de los casos. Este nuevo estrato, aunque también lo haga en busca de mejores oportunidades, espera del cambio de existencia mucho más que sólo incrementar sus ingresos, alcanzar un nivel de vida medianamente superior en Estados Unidos y apoyar a la familia abandonada en su país de origen. A esta reciente forma de emigración, que no es exclusiva de México, desde luego, se le ha encasillado dentro de un rubro que de seguro habrá hecho sonreír a Gómez-Peña en más de una ocasión: *fuga de cerebros*.

Repito que, desde una perspectiva, éste podría ser el enfoque clasificatorio de un personaje de la extracción social y cultural de Gómez-Peña. Sin embargo, y a pesar de los antecedentes referidos, las posturas social y estética del *performancero* hablan de un escritor y artista absolutamente singular. De alguien mucho más próximo, en cuanto a visión política, al emigrante *espalda mojada* que al profesionista.

Creador polifacético, Gómez-Peña va siempre en busca de una vida de errancia crítica y no de una adaptación indiscriminada, capitalista, al medio. Es un artista, un emigrante que, al contrario de alejarse de ella, como si se tratara del símbolo de un pasado ominoso, lo que buscará en forma incesante es el roce, la convivencia con la frontera. La frontera considerada en muchos sentidos. En los límites y no el centro, convencionalmente visto, estarán para Gómez-Peña los verdaderos retos.

Y esto en cualquier plano existencial, como veremos. Esa misma postura, tan inclinado a los extremos vitales, la manifestará frente a los del lenguaje. O más propiamente, ante las fronteras de los lenguajes escrito y corporal, frente a los códigos artístico, social y político. Para él todo está interconectado.

Dentro del ámbito de la creación y la comunicación en general, como el sujeto singular que he venido describiendo, Gómez-Peña tampoco pareciera encajar por completo en el movimiento chicano. O quizá es que su línea de acción se ha llegado a constituir como una rama autónoma dentro del mismo. Una vertiente, por cierto, con marcada tendencia cosmopolita. Aquí desearía subrayar que este artista, además de actuar con una compañía más o menos estable en los Ángeles, La Pocha Nostra, mantiene grupos afines en distintas partes del mundo. Por lo general, constituidos por artistas emigrantes, al igual que Gómez-Peña, y por lo mismo dueños de una mirada particular, extraña dentro del entorno en el que viven. En complemento de todo lo anterior, resultará fundamental conocer el concepto de frontera que tiene este escritor.

Tradicionalmente la frontera ha sido considerada, según la metáfora de Carlos Fuentes, como una herida sin cicatrizar, una afrenta sangrante. Fuentes dedicó al tema en 1995 un libro completo: *La frontera de cristal*<sup>1</sup> –resulta interesante, por cierto, ver cómo Gómez-Peña retomaría en 2002 la palabra *crystal*, al referir su propio sendero migratorio.

A más de un lustro de distancia, Fuentes, en artículo referido a la cinta *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, volvería al tema de la frontera y a su condición de fenómeno globalizado. A pesar de los años transcurridos, el juego metafórico seguirá teniendo peso en su artículo, así como ciertos tintes oprobiosos asimilados al hecho. Escribía Fuentes:

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, México, Alfaguara, 1995.

Ésta [la realidad globalizada], dirán ustedes, está presente en cualquier número de cintas de aventuras, de James Bond a Tom Cruise, que saltan de frontera en frontera. La diferencia está en que para James Bond moverse de Londres al Polo Norte no es un problema. Para una trabajadora mexicana que cruza la frontera con dos gringuitos para asistir a una boda en México, el problema es mayúsculo.

El mundo *globalizado* se presenta entonces como un desierto atrincherado por la discriminación, la sospecha, la arbitrariedad y la injusticia.<sup>2</sup>

Para Guillermo Gómez-Peña, aparte de la acción naturalmente riesgosa y traumática que supone cruzar el río, de vivir sin papeles y en relativa o franca clandestinidad *del otro lado*, traspasar una frontera será un hecho que trasciende la acción física para volverse un acto simbólico, ritual. Porque una frontera no es para él, única y necesariamente, la que se cruza para ir de México a Estados Unidos, que es muchas veces la sola marca divisoria que uno concibe al mirar desde mi país hacia el norte. La vida para Gómez-Peña estará, de hecho, llena de fronteras. Y cada una de éstas representará un nuevo reto.

En relación con la creación artística, el concepto de frontera es para Gómez-Peña sinónimo de “la otra vanguardia”. En esto coincide con lo expresado por Steve Dureland, en el sentido de que hoy en día las tendencias de avanzada no están al frente sino en las orillas del fenómeno creativo. Pero además, “ser vanguardista –señala Gómez-Peña– significa cruzar las fronteras entre el arte y los territorios políticos minados [...]. Ser vanguardista significa trabajar tanto en contextos artísticos como extra-artísticos”.<sup>3</sup> ¿Y cuál es el lenguaje que se

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, “Babel”, en *El País*, “Cultura”, 25 de febrero de 2007, p. 31.

<sup>3</sup> Guillermo Gómez-Peña, “La otra vanguardia”, en *Bitácora del cruce*, México, FCE, 2006, p. 138.



deberá utilizar en estas circunstancias? La respuesta, o propuesta, de este escritor y *performancero*, es: “Para poder articular nuestra crisis actual como artistas multiculturales, nos vemos obligados a inventar y reinventar lenguajes constantemente. Estos lenguajes han de ser interdisciplinarios, sincréticos, diversificados y complejos; tan complejos como las fracturadas realidades cambiantes que intentamos articular”.<sup>4</sup>

Gómez-Peña explica su proceso migratorio con una buena carga de ese humor negro que permea casi toda su obra. Haberse ido a Estados Unidos, concretamente a California, implicó en su caso corroborar lo que tantas veces había escuchado. El lugar común, no por serlo, resultaría falso en este caso. Y es que una vez abandonado el país de origen se ha disuelto la pertenencia al lugar, aun cuando se vuelva al mismo con frecuencia. Una vez que se ha dado el salto, que se ha cruzado esta frontera en absoluto imaginaria, ya no se es de allí de ninguna forma.

En su *Bitácora del cruce*, diario iniciado a los quince años en español y terminado a los cuarenta y ocho en *spanglish* y en lo que él llama robo-esperanto, Gómez-Peña señala que su experiencia personal refiere a la historia de “un mexicano rebelde, servidor que se fue “pal otro lado”, que sigue cruzando back & forth, y que a pesar de que regresa continuamente a un México que ya no existe, que ya es otro país, sigue yéndose y nunca termina por “llegar”. Se trata pues de la dramática y cotorra historia de un Sísifo ranchero”.<sup>5</sup>

Según Gómez-Peña, este ir y volver, este flujo y reflujo cultural tendrá consecuencias más allá de la experiencia en solitario. De hecho, paradoja significativa dentro del proceso, la vuelta a la tierra de origen acarreará transformaciones a largo plazo no sólo para el emigrante sino también, y primordial-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>5</sup> Guillermo Gómez-Peña, “1. La zona abismal de mi memoria digital”, en *ibid.*, p. 39.

mente, para el país abandonado. En su microensayo “Terreno Peligroso”, el autor indica que mientras para el emigrante “el mítico norte” representa el futuro, la vuelta a su tierra se interpretará como la búsqueda del “pasado perdido”. Pero resulta que la vuelta a ese pasado, mitificado a su vez desde el norte, lo que conseguirá es irlo transformando y destruyendo. Gómez-Peña sintetiza este proceso de enorme complejidad así:

O sea que, una vez “chicanizados” o “desmexicanizados”, muchos de nosotros regresamos a nuestra tierra natal, por voluntad propia o por fuerza de la migra, cargando a costas nuestras modas, nuestro caló, nuestro rencor y nuestro arte. En el acto de volver, contribuimos al gran proceso silencioso de chicanización que actualmente se vive en México.<sup>6</sup>

Ya en alguna ocasión, y hace años de esto, Carlos Monsiváis se había referido a la, en ese momento, joven generación nacional, como la primera de norteamericanos nacida en México.

La sensación producida por ese constante ir y venir, o ir y tratar de volver, el artista la asocia a la que se podría experimentar sobre una cinta de Moebius. Gómez-Peña recuerda la siguiente anécdota, derivada de ese primer pecado, “conducta tabú” acometida apenas llegar él a Califas –o California–, y que consistió en “rolar con chicanos [...] y a escribir en *span-glish* (la lengua de los pochos)”. Aquí es donde reaparece, bajo una nueva interpretación, aquella palabra del título de Fuentes: *crystal*. Escribe Gómez-Peña:

Mis ex paisanos del lado mexicano de la línea se esmeraron en recordarme que ya no era “un verdadero mexicano”, que algo, un diminuto y misterioso cristal (¿mi mexicanidad?) se había roto en mi interior para siempre. A los cinco años de estar “re-

<sup>6</sup> Guillermo Gómez-Peña, “Terreno Peligroso”, en *ibid.*, p. 117.

tornando”, en la opinión de mis ex paisanos, yo, como buen pocho, había olvidado ya el libreto original de mi identidad. Aún peor, había “naufragado” del otro lado (Octavio Paz utilizó esa significativa metáfora en un ensayo muy controvertido que encolerizó a la *intelligentsia* chicana).<sup>7</sup>

Gómez-Peña presumirá con orgullo su doble nacionalidad o, con más sentido, su “doble otredad”; y de nuevo, exclusiva de casos como el suyo, su pertenencia a “un tercer país”. Que en el fondo, para las autoridades de ambos gobiernos, será tierra de nadie. Un tercer país en cuanto a una nacionalidad virtual; pero también, y antes que nada, en relación con la lengua en que el artista vive cotidianamente –que, como ya se ha dicho, es en realidad muchas lenguas entrecruzadas–. Lengua del día a día, y que no se usa sólo durante una representación performática, en un artículo o en un poema.

Esta doble nacionalidad u otredad tampoco será la que se encuadra dentro de las convenciones oficiales o ciudadanas. En el caso de lo asumido por Gómez-Peña, origen y destino, marca de nacimiento y de llegada vital y cultural serán extremas. En su poema “Mini-corrído en el estudio de grabación”, escrito en 1979, recién llegado a Los Ángeles, Gómez-Peña escribía:

CORRE CINTA:

“nacé en Tenochtitlán  
crecí en el barrio de Santa María  
y me extravié en Califas  
la semana antepasada  
(*pausa*)  
traigo un penny  
un mapa arrugado del Paraíso  
y unas ganas enormes de joder

<sup>7</sup> Guillermo Gómez-Peña, “Memorias del naufragio”, en *ibid.*, p. 64.

STOP. PÉSIMA IMAGEN. REWIND:

partí de la pirámide del Sol  
persiguiendo a la mentada 'Flor Azul'

STOP. FRASE CHAFA, FOLCLOROIDE.

VA DE NUEZ:

partí de la pirámide del Mall  
persiguiendo "a la mentada Susy-Q  
y persiguiéndola llegué a Tijuana"

SUAVE. ASÍ QUEDA VATOS

AHORA... A EDITAR<sup>8</sup>

A editar. Pero también a saber quién es el Border Brujo, su álter ego.

Para Gómez-Peña se trata del que sólo encuentra complicidad entre los "totalmente biculturales": "El Border Brujo habla español con los mexicanos, *spanGLISH* con los chicanos, inglés con los angloamericanos, y en lenguas con otros brujos, locos y cruzadores de fronteras".<sup>9</sup>

Para él, la palabra sirve como exorcizador de "los demonios de la cultura dominante". Y es que según Gómez-Peña, si por un lado la lengua representa una herramienta de comunicación ineludible, por otro es además un instrumento de uso político. El Border Brujo, aprovechando ambas opciones, se convertirá en el articulador que por intermedio de la palabra comunique "el pavor, el trauma, el deseo, la rabia y el desarraigo" que se manifiesta en las fronteras. Siendo absolutamente distintas, ¿estas palabras de Gómez-Peña no recuerdan aquellas otras de Fuentes cuando hablaba del fenómeno como de un hecho global?

En el caso de los límites territoriales entre México y Estados Unidos el accionar del Border Brujo consistirá en "colgar

<sup>8</sup> Guillermo Gómez-Peña, "Mini-corrido en el estudio de grabación", en *ibid.*, p. 58.

<sup>9</sup> Guillermo Gómez-Peña, "¿Quién es el Border Brujo?", en *ibid.*, p. 121.

un espejo entre los dos países para luego quebrarlo frente a su público”. Un público amado y odiado. Como el artista se ama y se odia a sí mismo indistintamente.

Es muy importante destacar que de la misma forma en que el emigrante pasa de uno a otro país y, en muchos de los casos, va y viene sin cesar, el Border Brujo no actuará sólo en el mundo del arte. Su movilidad es tal que igual se manifiesta dentro de galerías y museos como en espacios laborales migratorios y universidades, en actos propiamente artísticos pero también en los de fuerte y exclusiva carga política.

Como otra muestra de su manejo del lenguaje escrito, y dejando de lado su enorme producción en los ámbitos del video y el *performance* en directo, transcribo el siguiente fragmento de un poema biográfico de Gómez-Peña en el que se percibe una clara postura contestataria. Pero también, y fundamentalmente, una postura inaprensible, volátil, libre frente a la/las lenguas y a la vida:

“El half & half”

(Stanford University, 1990)

Me encuentro ante un auditorio repleto de académicos.

Miles de lingüistas, sociólogos, antropólogos, estudiosos todos de mi “autenticidad”, escuchan atentos mi rollo en busca de vectores y señales:

VOCES DE MEROLICO Y PACHUCO

*(alternando)*

me dicen el half & half

half-Indian/half Spaniard

half-Mexican/half/Chicano

half-son/half-father

half-artist/half-writer

half-wolf/half-eagle  
half-always/half-never  
*(busco a alguien en el público)*  
y tú my dear jaina  
te atreverías a amar  
a un ser tan incompleto?

the Spaniards, the gringos & the art world  
left me all angry and fractured

lenguas muertas para oídos muertos

*(hablo en lenguas muertas)*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Guillermo Gómez-Peña, *ibid.*, p. 153.

## LA CREACIÓN DIGITAL Y MULTIMEDIA

Ulises Carrión fue un auténtico *raro* dentro de la generación mexicana de medio siglo. Contemporáneo de Octavio Paz, Carlos Fuentes o Juan García Ponce, el autor del ensayo *¿Qué es un libro?*,<sup>1</sup> verdaderamente volátil, y de una videoacción en que se destruye y rearma un volumen de papel, podría identificarse sin embargo, más que con los anteriores, con autores de la talla y excentricidad de Salvador Elizondo, Francisco Tario o Pedro F. Miret.

Pero más allá de los estilos y trayectorias de los anteriores, Carrión, escritor con un pie en la creación literaria y otro en el *performance* en general, desde los años sesenta se constituyó en la imagen más contundente del escritor-artista del futuro. El veracruzano, artista del ámbito analógico, era ya desde entonces el creador multidimensional que anunciaba lo inminente: las producciones artística y literaria digitales.

En este ejercicio de habilidades técnicas e imaginación productiva, la creación multimedia mexicana actual, influida en sus orígenes por el trabajo de Carrión, se ha dado dentro de las vías y parámetros más variados y contrastantes. De la misma forma, el fenómeno se desarrolla por igual dentro del panorama del hiperespacio, a través de diversos programas informáticos en red o, de manera presencial, dentro de los

<sup>1</sup> Ulises Carrión, "Los otros libros", en *El arte nuevo de hacer libros*, México, Conaculta/Tumbona Ediciones, colección Anómalos, 2012, pp. 37-39.

entornos arquitectónicos más actuales y en la amplitud de las contundentes masas de la antigüedad virreinal mexicana.

\*

En nota al pie de una de las reimpresiones del mencionado *¿Qué es un libro?*, texto aparecido originalmente en la primera época de la revista *Plural*, bajo la dirección de Octavio Paz, Ulises Carrión dejó asentado el siguiente juicio, que resultaría un anticipo certero de lo que en cierta forma ha sucedido hasta el momento en cuanto a la relación que el arte y la literatura mexicanos guardan con la creación, dentro y a partir de la maduración y crecimiento de las nuevas tecnologías. Decía Carrión por entonces:

Este texto ha sido publicado en revistas de arte y citado dentro de contextos artísticos. Sin embargo, originalmente fue dirigido a un público literario. En la actualidad, mis intereses se han vuelto interdisciplinarios. Esto significa que agradezco la respuesta que ha tenido mi texto entre los artistas, pero también que lamento que las reacciones de los escritores hayan sido tan escasas.<sup>2</sup>

Si en aquellos años, frente a la respuesta de los artistas, la reacción de los autores literarios había resultado más bien tímida, hoy en día la participación de los escritores en las vertientes alternativas propuestas originalmente por Carrión, y luego ampliadas con el surgimiento de las plataformas digitales, es mucho más decidida.

<sup>2</sup> José Antonio Sarmiento (editor), *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Instituto Cervantes/Ministerio de Cultura, 2009. p. 450.



Abierto como pocos a la comunicación en todos los niveles, a la charla de dos vías concretada a través de medios diversos aunque complementarios, Carrión había pasado de imprimir sus libros en mimeógrafo a establecer la referida comunicación por intermedio del arte-correo y la experimentación dentro del video ficción; a la transmisión televisiva, radio y telefónica.

Nacido en Tuxpan y asentado desde los años sesenta en Ámsterdam, ciudad en la que murió en 1989, con estudios en México y en las universidades de París y Leeds, en un cierto sentido Carrión recuerda el caso del poeta José Juan Tablada, quien sin temores ni prejuicios había brincado de la poesía modernista a la vanguardista con marcada impronta visual.

Seguidores de algunas de las propuestas del veracruzano fueron poco más adelante el artista alternativo y escritor Felipe Ehrenberg y la videoasta Pola Weiss, sus contemporáneos; así como otros futuros intérpretes del arte mestizo, multicultural y multimedia, como el chilango-chicano Guillermo Gómez-Peña y su *troupe* La Pocha Nostra.

\*

Desde la perspectiva de una escritura propiamente literaria, podemos considerar que, aunque el grueso de la creación narrativa, poética y ensayística se ha desarrollado en México sin explotar en realidad, o llevar hasta sus límites, las posibilidades del medio digital, encontramos ya claros ejemplos de la penetración que las tecnologías digitales han tenido en el campo de las letras. En este sentido, quizá el género que más se ha beneficiado de estas nuevas formas sea el ensayístico. Sin embargo, tanto en la poesía como en la narrativa encontraremos también muestras de un trabajo literario mixto, que ha sabido sumergirse en las turbulentas aguas de la creación multimedia.

La mayor parte de los escritores y escritoras nacionales, quizá por seguir una tendencia literaria arraigada en el país en los siglos XIX y XX –la de las bitácoras–, se ha interesado en canales de comunicación como el blog o el twitter para proyectar sus ideas más inmediatas. Aquí, repito, es la prosa la que más se ha compenetrado con estos medios. Esto se entiende, pues no hay que olvidar un hecho palpable: que todos ellos son, en cierta medida, extensiones del cuaderno de bitácora. Aunque con formas de proyección hacia el público muy distintas de las de la bitácora tradicional.

Mientras los impresos en papel han sido siempre medios discretos, incluso secretos frente al universo posible de lectores, el blog y el twitter presumen sin la menor reserva su apertura completa al mundo. Escritores que desde el principio descubrieron esta posibilidad, y que en la actualidad cuentan con una amplia trayectoria como blogueros –aunque algunos no actualicen su espacio–, son, por ejemplo, el novelista y ensayista Alberto Ruy Sánchez;<sup>3</sup> el también novelista, pero además poeta y cuentista, Bernardo Ruiz;<sup>4</sup> el poeta y lingüista Sandro Cohen;<sup>5</sup> el poeta, traductor y fotógrafo Aurelio Asiain<sup>6</sup> y el académico y narrador Guillermo Sheridan.<sup>7</sup> Pero estuvo asimismo interesado en estas nuevas plataformas, hasta su muerte, el poeta, ensayista, traductor, narrador y pintor hispano-mexicano, de la generación de medio siglo, Tomás Segovia, autor siempre atento a las virtudes e incesantes transformaciones del ámbito digital.

Todos los escritores mencionados, tan distintos entre sí, ya sea a través de un solo blog, o combinando blogs diversos y complementarios con twitters, se han decantado además por

<sup>3</sup> <http://albertoruy Sanchez.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> [http://ruix.blogspot.com/2009\\_05\\_01\\_archive.html](http://ruix.blogspot.com/2009_05_01_archive.html).

<sup>5</sup> <http://redaccionsindolor.blogspot.com/>.

<sup>6</sup> <http://aurelioasiain.blogspot.mx/>.

<sup>7</sup> <http://www.letraslibres.com/blogs/el-minutario>.

la política de acceso libre, abierto y gratuito a los materiales puestos en la red.

De hecho, este medio vino como anillo al dedo a Segovia, *niño de la guerra* que siempre había practicado la idea de la creación en comunidad y de la necesaria liberación, tanto por parte del escritor como del propio lector o público, de los canales de explotación autoral. En *El blog de Tomás* uno puede leer la siguiente entrada, más allá de leyenda, principio literario y moral del escritor: “Amigos: Si leerme sin pagar es piratería, vivan los piratas”.<sup>8</sup>

Ahora bien. Entre los autores que mejor han comprendido la diferencia entre la escritura hecha para su plasmación en papel y la realizada para su difusión virtual está Alberto Chimal. Aparte de trabajar dentro del complejo entramado de redes sociales desprendido de su blog *Las Historias*,<sup>9</sup> el responsable de más de quince libros de cuento y ensayo es autor del inusual volumen *83 novelas*,<sup>10</sup> compendio de microhistorias escritas originalmente en y bajo las reglas del twitter y luego publicado como libro en papel. Chimal participó también, como un jurado dinámico, en el proyecto *Caza de Letras*,<sup>11</sup> especie de *talk-show* literario que se desarrolló dentro de los principios del blog y con una jugosa interactividad que se extendió a medios como la radio y la televisión.

El inquieto ir y venir de un medio a otro de Chimal resulta muy próximo al de tres escritoras consolidadas y al de un autor joven, que brincan sin cesar de las letras convencionales –sin carga peyorativa– a las que no lo son tanto. Me refiero, primeramente, a la narradora y periodista Cristina Rivera Gar-

<sup>8</sup> <http://www.tomassegovia2.blogspot.com>.

<sup>9</sup> <http://www.lashistorias.com.mx/>.

<sup>10</sup> [http://www.lashistorias.com.mx/descarga/83\\_novelas.pdf](http://www.lashistorias.com.mx/descarga/83_novelas.pdf).

<sup>11</sup> <http://www.cazadeletras.unam.mx/>.

za, a la poeta Rocío Cerón y a Ana Clavel, quien se ha desenvuelto en la novelística y la cuentística de corte erótico.

Rivera Garza ha escrito para su blog *No hay tal lugar*,<sup>12</sup> mientras escuchaba a The Kills en YouTube, una saga en prosa poética que, a manera de novela gráfica y bajo el título genérico de *Las aventuras de la increíblemente pequeña*, mezcla y hace interactuar soportes originalmente matéricos con digitales. Rocío Cerón, por su lado, se ha inclinado más bien por el *performance* multimedia, que parte de sus obras poéticas impresas en libro y explora la nítida relación, establecida desde hace tiempo, entre las diversas artes y la tecnología.

El trabajo más conocido de Cerón es su poema performático *Tiento*, de representación colectiva. Pero considero que, para el tema aquí tratado, quizá resulte más interesante su videoclip *Imperio*,<sup>13</sup> en el sentido de que en éste la fusión entre la palabra escrita y la imagen visual, cargadas ambas tanto de poesía como de reclamo político, se logra con gran efectividad dentro de un crisol tecnológico de enorme dinamismo. Ana Clavel ha logrado un efecto similar, aunque de registro absolutamente opuesto, en la primera video-acción que realiza a partir de su obra narrativa impresa, y que llamó *Somos cuerpos encarcelados por nuestras mentes...*<sup>14</sup> Aquí el erotismo, sutil, aunque franco y perverso, llevará la voz cantante.

Quien ha explorado también la convivencia entre las letras y las artes dentro del ámbito digital, es el poeta acapulqueño-coahuilense Julián Herbert. En el epistolario audio-texto-visual *Renga*,<sup>15</sup> composición firmada por Herbert al alimón con el artista sonoro Jorge Rangel, y sobre todo en diversos trabajos audiovisuales puestos en YouTube, de entre los que

<sup>12</sup> <http://www.cristinariveragarza.blogspot.com/>.

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?t=2&v=GuRHQsm8-\\_I](https://www.youtube.com/watch?t=2&v=GuRHQsm8-_I).

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=a7ZJRmgLyFI>.

<sup>15</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=Zu\\_aECMDLF8](http://www.youtube.com/watch?v=Zu_aECMDLF8).

yo destacaría el videopoema colectivo, de inspiración falsamente romana, *Tesis de Jano*, el autor se muestra ya como un poeta multimedia de considerable interés.

\*

No sólo en el artístico sino también en el ámbito literario, hoy en día la videograbación digital es uno de los campos más utilizados en México. En esta forma de expresión nos topamos en la actualidad con algunas piezas de considerable riqueza propositiva. Con trabajos diversos que descubren ya a ciertas figuras como posibles hitos del siglo XXI mexicano.

Aquí cabría destacar, desde luego, muchos de los video-*performance*, de amplio espectro en cuanto a ironía y contenido social, recogidos por Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra<sup>16</sup> en los DVD *Ethno-techno: Los video graffitis y Homo Fronterizus*, trabajos centrados en el tema de las complejas e injustas políticas migratorias aplicadas tanto en México como en Estados Unidos. Estos videoclips han encontrado un eco natural en libros del propio Gómez-Peña, como *Bitácora de cruce*, *El Mexterminator* o *Conversations Across Borders*, con lo que la relación entre uno y otro medio alcanza hoy una interesante continuación y un desdoblamiento completo en términos de proyección social.

Gómez-Peña ha buscado siempre, y ante todo, la flexibilidad. De esta manera pasará, sin dificultad, del español al inglés y del inglés al *spanGLISH*. Igualmente se valdrá del poema, el artículo periodístico, la instalación o los medios electrónicos y digitales con total libertad, bajo la única consigna de

<sup>16</sup> [https://www.youtube.com/results?search\\_query=ethno-tecno%2Bg%C3%B3mez+pe%C3%B1a](https://www.youtube.com/results?search_query=ethno-tecno%2Bg%C3%B3mez+pe%C3%B1a).

que su mensaje dé en el blanco y cale lo más hondo posible en la conciencia del lector y el espectador.

\*

Espacio de confluencia entre artistas y escritores, pero también entre generaciones, ha sido y sigue siendo el del arte sonoro. Desde la época de Carrión y hasta las más recientes manifestaciones de la poesía y el arte experimental, diversos creadores literarios han encontrado en la grabación acústica, tanto analógica como digital, un medio importante de plasmación de, en algunos casos, la obra que aun siendo marginal dentro de su producción más cercana a los cánones no resulta menos interesante.

Esto lo podemos ver, o más bien escuchar, en trabajos desarrollados dentro de la clasificada como poesía sonora, en sus vertientes experimental y conceptual. Ejemplo de lo anterior son obras breves de los poetas Ulises Carrión, Ricardo Castillo, Eduardo Langagne, nuevamente Gómez-Peña con *La Pocha Nostra*, y, más recientemente, Rocío Cerón.<sup>17</sup>

Con mayor o menor proximidad a la música, a la palabra poética escrita o dicha en voz alta, a la expresada con una fuerte carga política; o bien al ruido incidental o preparado, esta forma de la creación multimedia mexicana, aun siendo modesta en proporción, se ha visto desde hace tiempo como parte significativa del movimiento internacional.

En los casos de Castillo y Langagne resulta en cierta forma natural el giro de una parte más o menos marginal de su creación poética hacia las nuevas tecnologías. Y esto gracias a la

<sup>17</sup> Acerca de estos trabajos sonoros, consúltese *Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, DVD 1, "Ready Media", México, Laboratorio Arte Alameda/INBA-Conaculta, 2010.

extensa trayectoria dentro del campo de la acción poética, acompañada de música en vivo, en relación con el trabajo del primero, y a la franca escritura literaria para este otro medio, en forma de canción popular, en el de Langagne. A pesar de la proximidad a maneras expresivas vinculadas con la representación artística convencional, el trabajo propiamente multimedia de ambos entra de lleno en la dinámica digital más extrema del momento. “Mulierme tuna olegre”, “Do farú”, “Mía pong”, de Castillo, o “Soneto Multilingüe”, de Langagne, guardan sorpresas inesperadas para el lector habituado a la poesía impresa o representada de estos autores.

Desde una perspectiva opuesta aunque próxima a la mantenida por la mayor parte de los creadores literarios del siglo XX, y aquí vuelvo en cierta forma a la propuesta de Rubén Darío, los escritores mexicanos *más raros* serían en este momento los que a la manera de Cerón, Langagne, Castillo, Clavel, Blas Valdez o, con especial definición y conocimiento del medio, Diego Bonilla, se han atrevido a ver en el terreno multimedia la vía más adecuada para la invención y expresión literarias de nuestro tiempo.

Aquí valdría la pena recordar la idea con que el muralista David Alfaro Siqueiros, polemista por excelencia, justificó en algún momento su manera de concebir y practicar el arte. Aquel que no trabaje con los materiales y las técnicas contemporáneas –escribió el creador del Polyforum– no está haciendo arte contemporáneo. Podrá pintar obras de primer nivel, ya sean éstas comerciales o marginales, pero la marca de nacimiento dejada por las técnicas tradicionales impedirá que puedan ser consideradas como verdaderamente de su tiempo. O como las más representativas de un momento histórico.

\*

En relación con una de las vías de creación literaria digital, quizá la menos seguida hasta el momento por los autores nacionales, en la que han destacado los nombres de Michael Joyce en el ámbito de habla inglesa y de Doménico Chiappe en el hispanohablante, que es la narrativa hipertextual, me gustaría sintetizar la experiencia que llevó por este camino a Blas Valdez, narrador mexicano con importantes lazos con Estados Unidos:

Entiendo que el hipertexto pueda agobiar a algunos lectores [argumenta Valdez]. Lo caótico y angustiante que pueden resultar, para la persona que maneja el ratón, las páginas web con vínculos. Sin embargo, para mí el hipertexto es como estar en casa, es algo natural. De hecho, la mayor parte de lo que he escrito con papel y pluma siempre da una sensación hipertextual.

Para dar una explicación más exacta de esto tendría que volver a mi infancia. Y cuando me refiero a mi infancia o mi adolescencia lo que enseguida me viene a la mente es un libro grande y grueso: el *Manual de diagnóstico y estadísticas de los desórdenes mentales*.

Siento orgullo al decir que, desde la infancia, mostré síntomas de varios desórdenes mentales y que, con todas las de la ley, podría haber sido diagnosticado dentro de cualquiera de ellos. Pero ahora quisiera concentrarme en uno de mis favoritos: el trastorno de falta de atención e hiperactividad. Al releer la descripción de esta afección recordé enseguida al hipertexto. Sentí que lo que estaba leyendo era un trabajo teórico sobre la cyberliteratura.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=1221&id\\_seccion=9444&id\\_subseccion=6903&id\\_documento=2958](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1221&id_seccion=9444&id_subseccion=6903&id_documento=2958).



Autor de un primer libro de incipiente hipertextualidad, *Dolor y viceversa*,<sup>19</sup> uno de cuyos cuentos fue adaptado al cine, hoy Valdez explora a mayor profundidad las posibilidades del hipertexto en una nueva y arriesgada aventura cuentística titulada *Deleting Me*.<sup>20</sup>

Por otro lado, y dentro de una de las posturas más complejas y radicales no sólo del ámbito de habla hispana, Diego Bonilla ha sido uno de los pioneros en el uso literario y visual de las nuevas tecnologías. Desde hace más de quince años este mexicano del DF, escritor y académico asentado en California, lleva a cabo un proyecto, originalmente poético y hoy también fotográfico y cinematográfico, llamado *Hypergraphia*.<sup>21</sup> Sitio convertido hoy en un wiki, a lo largo de estos años Bonilla ha modificado la fisonomía de este espacio virtual en función de los muchos hipermedios surgidos dentro y en los márgenes de la literatura alternativa y la creación digital.

Bonilla comenzó la experimentación en lo que hace tres lustros llamó *poesía densa*, suerte de creación y lectura aleatoria o secuencial. Aparte de hacerlo en su propia obra poética, el escritor probó en ese entonces la efectividad de su invención aplicándola a la obra de José Juan Tablada.<sup>22</sup> Hoy este autor, a la manera de Ulises Carrión en su momento y con posibilidades técnicas por él mismo desarrolladas, ha dado un giro a su trabajo literario, con la mirada puesta en un tipo de creación cinematográfica experimental que define como *Dense Spaces*.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> De este libro, véase “Violancelo”, cuento hipertextual: [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=1221&id\\_seccion=9444&id\\_subseccion=9837216](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1221&id_seccion=9444&id_subseccion=9837216).

<sup>20</sup> <http://www.deletingme.com/>.

<sup>21</sup> <http://hypergraphia.wikispaces.com> y <http://www.diego.today/>.

<sup>22</sup> <http://www.hypergraphia.com/tablada/>.

<sup>23</sup> Véase: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num1/art14/>.

A la manera del artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer,<sup>24</sup> los foros de proyección del trabajo de Bonilla lo hacen ver mucho más como un artista multimedia que como un escritor a la manera tradicional. O sea, de una sola vía. Aunque también, y con todas las diferencias que sus muy diversas incursiones señalan, la producción de Bonilla se podría emparentar con las de Gómez-Peña y Carrión en que los tres, además de concebir a la literatura como una parte ineludible en sus trabajos de amplio espectro, la han llegado a considerar como elemento esencial dentro de un universo creativo mucho más amplio y ambicioso. Universo que trasciende, desde luego, al de la letra escrita e impresa en solitario.

<sup>24</sup> <http://www.lozano-hemmer.com/>.

MARTA PORTAL:  
SANTO Y SEÑA EN LA CULTURA MEXICANA

Recuerdo una historia en verdad ilustrativa de la capacidad de Marta Portal para mimetizarse con el paisaje que la apasiona. Pero también para tomar por asalto la realidad convencional y darle un vuelco.

En 1970, en pleno franquismo y apoyada por la Fundación Juan March, la autora del ya clásico *Proceso narrativo de la revolución mexicana* viajó al *Defe*, como le gusta a Marta llamar a la Ciudad de México. Allí, entre muchas otras actividades, entrevistó a Martín Luis Guzmán, el enorme novelista chihuahuense, conspirador contra Oliveira Salazar durante sus años de cercanía con Azaña y, ya para entonces, claro defensor de la actitud gubernamental frente al movimiento del '68. Finalizado el trabajo, la escritora mandó el texto al periódico donde colaboraría por años, el *Abc*.

Hasta aquí el asunto no pasa de ser lo habitual para un periodista. Una anécdota más. Pero Portal, inmersa en el contexto mexicano, lectora atenta de los narradores de la revolución y, a fin de cuentas, novelista crítica ella misma, para el título de su entrevista se había lanzado a establecer un juego de complicidades que, desde un ángulo inesperado, vinculaban a México con la España de entonces. Marta había cabeceado la entrevista en el estilo de Guzmán, y el resultado, en el caso de España, sobra decirlo, resultaría levemente explosivo. Sin dudarlo, la autora de *Un espacio erótico* había puesto un título del corte de "Tras la sombra del Caudillo". No

quiero imaginar la cara del jefe de redacción a la hora de abrir el sobre con el texto.

Marta Portal se hizo muy conocida en México a raíz del Premio Planeta otorgado a su novela *A tientas y a ciegas*. Y, a partir de la publicación de sus dos trabajos fundamentales, *Proceso narrativo de la revolución mexicana* y *Rulfo: dinámica de la violencia*, la cita de sus opiniones sobre el país sería y sigue siendo ineludible entre los estudiosos de lo mexicano. El brío mostrado por los estudios era de hecho el mismo ya expuesto en su narrativa inicial.

En entrevista realizada en México por la incisiva reportera Elena Poniatowska para el periódico *Novedades*, hoy desaparecido, Portal hizo entonces algunos señalamientos que pueden ayudarnos a comprender esta clara vinculación entre su obra creativa y su producción ensayística.

Una de las características esenciales de la literatura de Marta Portal, vista como una totalidad, como una poética, es la rebeldía. Desde un principio había desconcertado a Poniatowska con eso de haber venido a México para estudiar la actitud decepcionada, crítica, de los novelistas de la revolución, frente al curso seguido por el que en sus orígenes se vio como un movimiento absolutamente renovador y que para los setenta manifestaba ya una cierta parálisis. Ante la pregunta concreta de “¿y sus novelas personales, con las que gana usted estos premios tan importantes, también son revolucionarias?”, la escritora contestó que sí, definiendo de esta forma, repito, no sólo el carácter de su narrativa sino también el enfoque de sus estudios sobre literatura y cultura mexicanas. “Casi todos mis personajes –ahondaría la escritora– salen de un estatus asfixiante y tratan de romper con él. En este sentido son revolucionarios.” Lo son como lo era el enfoque de los novelistas estudiados, escépticos ante la presunta dinámica y justicia de una Revolución *interrumpida*, en palabras de Adolfo Gilly, otro clásico de la crítica a la institucionalización del movimiento.

Al adoptar una postura reservada que sintonizaba con la de los escritores de la revolución, ésa que ante la mirada oficial –aparentemente compartida entonces por Poniatowska– no consideraba una suerte de traición a la patria el juicio al movimiento armado, Portal se presentaría como alguien comprometido con la verdad crítica y no con la verdad oficial o convencional. Mientras la periodista mexicana veía el análisis de la decepción ante los presuntos logros revolucionarios como el del “aspecto más negativo”, Portal afirmaba que, al contrario, el de los novelistas –que era el suyo propio– era el camino cierto. El de la claridad de juicio, el más activo en función de reactivar un movimiento obstruido por mil y un intereses. “No creo que sea el aspecto más negativo [esta forma de acercarse al estudio del tema, respondería Portal]. Precisamente con la crítica de la revolución el intelectual puede conseguir que la revolución siga en marcha, que no se detenga... Si los novelistas fuesen unos señores muy satisfechos, yo diría que la revolución había fracasado.”

Ocho años antes de estas palabras, en 1962, Carlos Fuentes había condensado la imagen del líder insurgente derivado del conflicto de 1910 en Artemio Cruz. Estos revolucionarios, escribió Marta Portal en su libro sobre Rulfo, “en un momento determinado prefirieron la acumulación de dinero y de poder a la realización de los ideales reformistas por los que habían luchado”. Ya desde 1931, Rafael F. Muñoz había puesto el dedo en la llaga, y donde más dolía, al manifestar el escepticismo señalado por Portal, pero no entre los intelectuales sino en el espíritu de la *bola*, de la tropa de desarraigados que apoyando el movimiento villista sólo había conseguido llenar de amargura los depósitos del alma. Y esto por culpa del propio villismo.

Quiero resaltar dos trabajos posteriores de Marta Portal que hoy en día siguen siendo piedra de toque dentro de la promoción y el estudio de la cultura de mi país más allá de

las fronteras mexicanas. Me refiero a la edición crítica, por ella preparada para la editorial Cátedra, de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y a las conferencias en cuya preparación me tocaría participar y que impartió, según recuerdo, en el entonces Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

La edición de la novela de Azuela fue impresa al iniciar la década de los ochenta y, hasta donde sé, tanto por el prólogo y los apéndices como por el mismo contenido narrativo, continúa siendo material indispensable para conocer la novela de la revolución desde dentro. Las conferencias las escribió hacia mediados de la misma década. La virtud principal de ambas charlas de junio de 1985 fue que en ellas se presentaba, por primera vez, una visión panorámica del devenir editorial mexicano en la península, desde principios del siglo XIX y hasta el *boom* literario. Y, por primera vez también, se hablaba en México de que alguna vez existió, antes de la guerra civil, una presencia cultural mexicana en España tan relevante que casi se equipararía a la española en el México cardenista gracias al exilio republicano.

Después de todo lo anterior hubiera sido en verdad extraño que Marta Portal no ideara un nuevo libro dedicado al estudio de lo mexicano desde un ángulo distinto, fresco. *El Águila y el Ave Fénix. Escritores británicos en México*,<sup>1</sup> volumen del que también he podido ver y, sobre todo, escuchar directamente de Marta parte de su evolución, sigue puntualmente el itinerario vivido en el país por varios grandes escritores de habla inglesa. Pero además, en el volumen Marta Portal aborda la trayectoria y producción mexicana de otros escritores que profundizaron menos en el carácter nacional y, sin embargo, muestran en algunas páginas la inevitable influencia del país

<sup>1</sup> Marta Portal, *El Águila y el Ave Fénix. Escritores británicos en México*, Madrid, AECL/Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2007.

americano. Todos, famosos y no tanto, fueron abordados durante su tránsito, no siempre gustoso, por un país vasto, complejo, dulce en su trato cotidiano y violento en algunas de sus maneras. Un país a veces incomprensible no sólo para los extranjeros, sino también para sus propios habitantes.

El libro de Marta Portal, como análisis de la obra literaria británica de influencia mexicana, es en cierta forma el complemento del trabajo de otros que han abordado dicha intromisión cultural en la vida de algunos de los autores considerados. Pienso sobre todo en los libros biográficos de Ross Parmenter y Douglas Day, dedicados a D. H. Lawrence y a Malcolm Lowry respectivamente. Pero también, y en primerísimo lugar, el libro de Marta Portal se constituye en una suerte de conversación multicultural entre predecesores suyos que, en el campo de la historia, han hecho una aportación invaluable al estudio de la política y la historia de México, como Hugh Thomas y David Brading.

Al igual que en el caso de los importantes hispanistas que han viajado, vivido y escrito en y sobre España, desde dentro de su propio territorio y observando al detalle su forma de vida, en el caso de los autores tratados por Portal éstos manifiestan filias y fobias que, puestas en blanco y negro, en obras de ficción narrativa o en estudios, en cierta forma han servido de espejo a los mismos nativos; a escritores profesionales y aficionados, a simples lectores.

Resulta en verdad interesante la forma como Portal describe las maneras de abordaje y asimilación del México que vivieron las autoras y autores tratados. Mientras algunos, como Joseph Conrad, aprovecharon experiencias vividas e incluso sólo oídas en las costas del Golfo para construir anécdotas ajenas en lo fundamental al contexto original,<sup>2</sup> otros como

<sup>2</sup> Conrad incluso se inventa un país sudamericano para ubicar una historia revolucionaria, muy probablemente original de Venezuela.

D.H. Lawrence o, sobre todo, Malcolm Lowry, harían de la ficción narrativa un espejo de obsidiana donde no sólo las experiencias tenidas en México sino, yendo mucho más lejos, sus vidas mexicanas, ficcionalizadas, se convertirían en el corazón, en los nervios de la acción. Frente a estos nombres, cuyas obras mexicanas son tan conocidas y poderosas que prácticamente se han visto como determinantes dentro de la totalidad de su trabajo, otros escritores y escritoras de habla inglesa destacan, en opinión de Marta Portal, por la forma como se acercaron a la descripción del país y de sus muy personales experiencias.

Muy de acuerdo con el perfil de la propia Marta Portal, Sybille Bedford, por ejemplo, fue con toda claridad el retrato de una reportera, en el sentido periodístico del término, que vivirá y describirá con lupa los hechos pero también los ambientes; que perseguirá de manera obsesiva las metas planteadas desde un principio, mucho antes de haber tocado suelo mexicano. Por otro lado, la escritora que más fascinaría a Marta Portal en su acercamiento a México, Madame Calderón de la Barca, pareciera, en opinión de la escritora, “llevar un mandato o una promesa: contar todo lo que vea y viva”. En relación con Bedford, sus estancias en, por ejemplo, Chapala, la laguna más grande de la República y lugar de descanso de los habitantes de Guadalajara, serán ampliamente descritas a través de una crónica que recordaría desde luego aquellas reunidas por D.H. Lawrence en su exquisito libro *Mornings in Mexico*. En estos textos, escritos mientras elaboraba obras de mayor peso, Marta descubre al autor británico “más relajado” que en otras páginas de narrativa. También lo ve “más integrado a su entorno” y abierto a la novedad. Y sin embargo, a pesar de ser una suerte de ejercicio de relajación, en el pequeño texto “Día de mercado”, que forma parte de *Mornings in Mexico*, Lawrence parecía condensar la sensación de rareza que para un extranjero produce el desenvolvimiento natural



de la vida en Oaxaca –que es casi decir lo que pasa en buena parte de México–. Escribía el autor inglés en aquella ocasión:

Raro sería pensar en líneas rectas en donde no las hay, y exigir actos rectos cuando cada cosa, tarde o temprano, se deja venir en círculos y cae violentamente en el centro; en donde el espacio es curvo, y el cosmos una esfera dentro de otra esfera, y el camino entre un punto y otro va dando vueltas alrededor de lo inevitable, como las alas anchas del halcón giran en las alturas, inclinándose en el aire –mitad invisible de un eclipse–. Aquí, si hay que seguir un camino, será en círculos y descensos rápidos, en velocidades centrípetas, hacia el centro. Un acto recto, cualquier curso, será irremediamente torcido, a pesar de la oposición del universo.

La cita de esta pequeña, ceñida pincelada de extrañeza ante lo mexicano, me lleva sin remedio a pensar en el intelecto desquiciado por las drogas del personaje central en el cuento “La mujer que huyó a caballo”, del propio Lawrence, durante la fastuosa descripción del tránsito que llevó a la norteamericana a un autosacrificio de tal envergadura que con él se lograría, por fin, la recuperación del equilibrio astral en la vida de los indígenas mexicanos.

Vuelvo a las opiniones de Marta sobre Sybille Bedford. No por nada Portal concluye su estudio con las figuras femeninas, a las que parece admirar de forma muy particular. Y de hecho, repito, no por nada aplicará tanto a Bedford como a la Madame Calderón el calificativo de reporteras natas. Si el tema es la profundidad, el compromiso con el conocimiento amplio del país por parte de los visitantes, las palabras de Marta Portal no dejarán lugar a dudas. Apunta en su libro: “A medida que he tenido que compulsar informaciones y temas tratados por una y otra con las incidencias similares en sus colegas varones, se me ha evidenciado una cualidad intrínseca

en ambas: la profesionalidad, que resulta superior en las dos mujeres”.

El argumento de Portal resulta en cierta forma contundente, desde el punto de vista de la profesionalidad. Asegura la novelista que tanto Bedford como Madame Calderón

han compartido costumbres y comidas nativas, y se han complacido en ello, han estado abiertas, nunca cerradas a la comprensión. Sus colegas pueden quizá ser más brillantes (son cuatro reconocidos grandes escritores del siglo XX), expresar tesis más originales, más sorprendentes, o más *increíbles* [...], pero han estado quizá más al margen o más lejos de la intimidad del país.

En el caso del compromiso y la apertura de los sentidos frente a lo nuevo, lo difícil de asimilar –y que en el caso de México es mucho–, y de la aproximación ordenada o no al entorno, me parece que las palabras del mismo Lawrence resultan más que evidentes del contraste entre escritores y escritoras señalado por Marta Portal. Casi podríamos hablar de dos espíritus mitológicos, el de Apolo y el de Dionisio, que han anidado en los autores británicos durante su recorrido por México.

En carta dirigida a Jack Murry, de la que entresaco algunas frases, el autor inglés haría el siguiente retrato de sus proximidades y rechazos al entorno oaxaqueño y al de México en general. La confusión argumental resulta asombrosa y extrema, desconcertante y hasta divertida:

Hoy es el día del mercado principal [escribe Lawrence]: impresionan el ruido confuso de voces y el tropel de gentes salvajes sin lavarse: montones de rosas y flores de hibisco, cobijas, cerámica primitiva muy bonita, becerros, aves, verduras y cosas horrendas para comer, incluyendo chapulines aplanados y fritos. F. y yo compramos ollas y cobijas: la semana entrante nos mudaremos a una casa y estamos reuniendo muebles con la ayuda

de algunas personas [...]. Pero todo es tan inestable y tan confuso. Los indios son pequeños y extraños salvajes. Y hay terribles agitadores que les llenan la cabeza con consignas socialistas y hacen que todo sea confusión. Efectivamente: es un caos [...]. La población de origen español forma como una capa que se pudre encima de la oscura masa de los salvajes [...]. El país es muy hermoso; el cielo es de un azul perfecto, hace calor todos los días y las flores se suceden rápidamente unas a otras [...]. Pero el pasto en las laderas de los cerros ya está seco, color cervato; las montañas inexploradas, que se levantan ahí de una manera muy inhumana, parecen irreales.

Este libro de Marta Portal, amplio, variado y sobre todo abierto e incluyente, se suma hoy sin dificultad a sus ya clásicos estudios sobre México y su literatura, sobre el país entero y su más honda forma de ser.



## LA NACIÓN EN LAS LETRAS

Radicado en Londres como conspirador independentista, Servando Teresa de Mier escribió el prólogo al libro, por él mismo editado, *Representación de la diputación americana a las cortes de España en 1 de agosto de 1811*. En el volumen aparecían las firmas de treinta y tres diputados. Entre éstas destacaba la del redactor del documento, Miguel Ramos Arizpe. En *Representación...* se hacía una obvia defensa de la rebelión americana, y resulta significativo que en el texto liminar Servando acudiera a una expresión que de una vez por todas vendría a modificar la manera en que, hasta entonces, buena parte de la población del nuevo continente se había visto a sí misma. En lugar de acudir a la fórmula *españoles americanos*, que figura en el acta de nacimiento del propio Servando<sup>1</sup> y todavía se alcanza a escuchar hoy, en tono oficioso, dentro de algunos ministerios peninsulares, Teresa de Mier había escrito, simple y llanamente, *americanos* para definir al estrato que resultaría clave dentro del proceso independentista.

Casi medio siglo después, ya bajo el espíritu de la reforma, Ignacio Ramírez retomaría el tema de la verdadera identidad mexicana en su famoso discurso conmemorativo de la independencia del 16 de septiembre de 1861. Con la ventaja que, frente a la experiencia de Mier, daría a Ramírez el conocimiento de

<sup>1</sup> Véase el "Prólogo" de Manuel Calvillo a *Cartas de un americano, 1811-1812*, México, SEP, Cien de México, 1987, p. 11.

la historia acontecida, éste pudo aportar al asunto una dimensión más amplia. Para el Nigromante el problema de la identidad nacional era doble, y por lo mismo más profundo y más complejo:

Si nos encaprichamos en ser aztecas puros, terminaremos por el triunfo de una sola raza, para adornar con los cráneos de las otras el templo del Marte americano; si nos empeñamos en ser españoles, nos precipitaremos en el abismo de la reconquista; ¡pero no! ¡Jamás! Nosotros venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo, y nacimos luchando como nuestro padre, por los símbolos de la emancipación, y como él, luchando por la santa causa desapareceremos de sobre la tierra.<sup>2</sup>

Según Ramírez el mexicano era, en resumidas cuentas, producto de la mezcla de razas y culturas. Y para entender con justicia el proceso de liberación y consolidación nacionales uno debía comprender a fondo y, sobre todo, asimilar esa realidad.

De vuelta con Servando, asegura Manuel Calvillo que la consideración social, no de *americanos* sino de *españoles e hijos de españoles*, había sido “punto febril” en el conflicto que desembocó en la revuelta insurgente. A esto se sumaban desde luego, entre otras cosas, “la secular discriminación de hecho en contra de los *españoles americanos* en los altos cargos civiles y eclesiásticos, y la literatura europea denigratoria de lo americano –tierra, hombres– [que] incitó la respuesta formulada en los memoriales de agravios que los criollos hacían llegar a la corona”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Ignacio Ramírez, “Discurso cívico pronunciado el 16 de setiembre de 1861, en la Alameda de México, en memoria de la proclamación de la independencia”, en *Obras de Ignacio Ramírez*, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, 1889, p. 136.

<sup>3</sup> Manuel Calvillo, *op. cit.*, p. 12.

Servando Teresa de Mier resultó una pieza importante dentro del proceso independentista. Lo fue a través de su literatura, de sus ensayos políticos y participación directa en el conflicto. Pero de igual forma, durante el proceso de la emancipación nacional como a partir del desenlace y las consecuencias derivadas de la misma, el movimiento fue seguido también, y muy de cerca, por otros autores mexicanos, contemporáneos de la revolución de independencia o herederos de sus principios.

En este ensayo quisiera mostrar apenas unos destellos del amplio reflejo que tuvo el acontecimiento en la obra de algunos de los autores más representativos del naciente país. Escritores a los que, como al resto del pueblo, afectaría profundamente la independencia y, después, la traición a muchos de sus postulados y las subsecuentes invasiones extranjeras y pugnas internas. A lo largo de buena parte del siglo XIX cada uno de estos escritores propuso o sostuvo una idea de nación que entre sus principales atributos tendría, a manera de núcleo, el concepto de libertad. Para transmitir sus ideas los autores se valieron de muy diversos géneros. Entre ellos la poesía, el ensayo, el teatro y la narrativa. El discurso fue desde luego uno de los medios con más peso para la exaltación de las nuevas condiciones y propuestas políticas y sociales en México.

Para sopesar el valor que estos autores dieron al concepto antes referido habría que acudir a la postura exaltada de Ignacio Manuel Altamirano, quien escribió en 1859: “bendigamos al ser supremo que nos ha concedido nacer en un país libre”.<sup>4</sup> Para él estaba claro que frente a la soberanía de “una gran familia de naciones”, las prehispánicas, del pillaje de la Conquista sólo se había llegado a “la servidumbre colonial”. O sea que la pérdida de soberanía, para México, había sido completa.

<sup>4</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Independencia y reforma”, en *Obras completas I. Discursos y brindis*, México, SEP (DGPM), 1986, p. 40.

Tiempo antes, en 1825, a poco de consumada la independencia, José Joaquín Fernández de Lizardi había publicado un folleto titulado *Diálogos de los muertos Hidalgo e Iturbide*.<sup>5</sup> En él hacía conversar a los dos personajes sobre la causa independentista, pero también acerca de los problemas contemporáneos del país. En boca de Hidalgo, *El Pensador Mexicano* pondría las palabras más representativas de su propia idea de nación, según venía manifestando la propia senda de reconstrucción patria. Esta idea estaba basada, ya desde entonces, en el mismo concepto fundamental que años después, como se ha visto, y bajo nuevas condiciones de restauración nacional, afloraría en seguida en la obra de los diversos autores. Me refiero, de nueva cuenta, a la libertad ganada tras un esfuerzo titánico y el derramamiento de mucha sangre. Así, en boca de Hidalgo, entendía Fernández de Lizardi el referido proceso:

Es imposible que una nación recién emancipada de otra, donde no había mucha conformidad de opiniones, donde la superstición y el fanatismo habían fijado su domicilio por espacio de trescientos años, recién constituida, y constituida entre revolución, es imposible, repito, que tal nación en tales circunstancias y tan poco tiempo, lleve la marcha majestuosa que se asegura [...]. La naturaleza es la que va desarrollando poco a poco las partes del animal o planta hasta ponerlas en todo su vigor; así me parece suceder con las naciones. Pero en fin, yo pienso que más se puede asegurar por la eterna libertad de los mexicanos, que por su nueva esclavitud.<sup>6</sup>

Muy aparte de lo anterior, Iturbide opinaría a continuación, en el diálogo ficticio creado por Fernández de Lizardi, algo que

<sup>5</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, "Diálogos de los muertos", en *Obras XIII. Folletos (1824-1827)*, México, UNAM, 1995, pp. 553-581.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 560.



sí parecía seguro: “por lo que respecta al sistema que han adoptado de ser libres, están inexorables; y antes morirá el último mexicano que rendir la cerviz para ninguna real cadena”.

Transcurridos varios lustros, la exaltación del triunfo independentista fue prácticamente unánime entre los autores liberales, y encontró una franca extensión en otros procesos considerados también como revolucionarios. Los antecedentes y consecuencias de la guerra de reforma, por ejemplo, motivaron sus propias actitudes contestatarias o elogiosas. Todas estas reacciones, de nueva cuenta, nacían o giraban alrededor del término que había dado cuerpo a la necesaria transformación nacional. Un autor ya mencionado, Altamirano, remataría con las siguientes palabras su discurso “Independencia y reforma”, del 16 de septiembre de 1859. Era momento de luchas encarnizadas entre liberales y conservadores:

El partido Liberal [...] lo que desea es la naturalización de la libertad en México.

Pero la libertad verdadera y no un disfraz, la libertad del pensamiento, la libertad de creencias religiosas, la libertad de asociación, la libertad de comercio, la libertad en todo, con la única restricción del respeto a la libertad de los demás.<sup>7</sup>

El autor de *La Navidad en las montañas* creía con firmeza en estos valores, aprendidos desde muy joven de su maestro Ignacio Ramírez. Al iniciar el texto biográfico dedicado al Nigromante, dentro de las *Obras* de este último que publicó la Secretaría de Fomento en 1889, Altamirano señalaría con claridad el porqué de esa fe irrestricta en las ideas libertarias y en el coraje de los que, sin temor, las habían expuesto y llevado a la práctica:

<sup>7</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 48.

El deber me obliga también a escribir este ensayo, pues creo, prescindiendo ya de efectos personales, que es un deber para todo mexicano patriota, y especialmente para los que profesamos el culto de la Libertad, y para los que cultivamos las letras, el de dar a conocer a la posteridad al varón insigne a cuyo genio y a cuyos trabajos deben tanto la República, la Libertad y la Reforma...<sup>8</sup>

Mientras que dentro de su ensayo Altamirano consideraba a *las letras* como una práctica en minúscula, a la Libertad la equipararía, en altas, con los rubros de República y Reforma. Ignacio Ramírez, personaje de rectitud absoluta<sup>9</sup> y quien tantas veces fuera privado de su autonomía personal, por lo mismo, pero además por el impar conocimiento que tuvo de la política, las ciencias y las artes en función de teoría y práctica, supo aquilatar en su justa medida el valor de la libertad. El editor de *El Renacimiento* dejaría en las páginas introductorias al trabajo de Ramírez un retrato invaluable de su imagen física. En él, y de vuelta a la expresión de Teresa de Mier, resaltaba el carácter puramente *americano* del Nigromante, paradigma del liberal ilustrado. “Su semblante moreno, pálido y de facciones regulares –escribió Altamirano–, tenía la gravedad melancólica que es como característica de la raza indígena; pero sus ojos, que parecían de topacio, deslumbraban por el brillo de las pupilas...”<sup>10</sup> Brillo de inteligencia y sensibilidad en todos sentidos.

En un artículo de su periódico *Don Simplón*, titulado con acidez “A los viejos”, Ignacio Ramírez había condenado a los traidores del espíritu insurreccionista, “a los falsos sabios, a

<sup>8</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Biografía de Ignacio Ramírez”, en *Obras de Ignacio Ramírez*, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, 1889, p. II.

<sup>9</sup> “Apóstol entusiasta de la libertad de pensamiento, representante avanzado de una nueva era”; “el Voltaire de México” en resumidas cuentas (véase *ibid.*, p. XII).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. VII-VIII.

los sacerdotes embaucadores, a los propietarios feudales”. A todos aquellos que “habían oprimido, engañado y explotado al pueblo desde 1821”, recordaba Altamirano. En palabras de Ramírez: “ajando así las flores de la independencia, produciendo los frutos de la discordia y apagando las esperanzas del pueblo entre miseria y sangre”.<sup>11</sup>

Señalaba Altamirano que la reacción de Ramírez fue de enfrentamiento absoluto con el problema. La revolución completa, “política, religiosa, económica y social”, era para él la única solución para el país. Y había llamado al pueblo, “al verdadero pueblo”, para llevar a cabo dicha insurrección. Las ideas transmitidas por Ignacio Ramírez entonces, en la prensa y en la tribuna, quedaron consignadas “como principios en la Constitución y en las leyes de Reforma”, recordaría luego Francisco Sosa.<sup>12</sup> Enemigo del oscurantismo, sobre todo del religioso,<sup>13</sup> y arrojado precursor del conocimiento y difusión de los avances científicos, Ignacio Ramírez dejó en las pocas páginas del discurso conmemorativo antes citado una de las más apasionadas proclamas libertarias, mezcla de invitación revolucionaria y madurez nacionalista. El texto finalizaba con la siguiente declaración en que se fusionaban los dos distintos momentos y movimientos: “el suelo que pisemos será nuestra patria, y dominando el fragor universal con nuestro acento, escúchense claras, solemnes, estas palabras: ¡libertad, reforma! Hidalgo las repetirá desde el cielo”.<sup>14</sup> Es importante señalar que Ramírez había iniciado el discurso con una declaración

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>13</sup> Ya que además de las falsas verdades la iglesia, en una clara paradoja, se había tomado la libertad de combatir justamente “la independencia proclamada por Hidalgo, y después de haber falsificado el pensamiento de ella con la defección de Iturbide”; y luego, además, permitió la invasión norteamericana por odio al partido democrático y la defensa de los bienes eclesiásticos, según Hilarión Frías y Soto (*ibid.*, p. XXIX).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 142.

de principios, reflejo, en la gesta patria, del pensamiento en que ambos personajes, el héroe independentista y uno de los motores de la Reforma, coincidirían: “Hidalgo, en la aurora del 16 de septiembre de 1810, arrojó el guante no solamente a los españoles, sino a la nobleza, al clero, a todas las autoridades, a todas las clases, a todas las razas, a todos los individuos que pudieran tener la pretensión de colocarse más arriba de la soberanía popular”.<sup>15</sup>

“Sí –remataría el Nigromante en la celebración constitucionalista, año y medio después–: la nación, la nación misma ha escrito esta palabra: independencia. La escribió, la escribe con su sangre y con sus victorias...”<sup>16</sup>

Por su parte, Vicente Riva Palacio, en 1867, consideraba la iniciada por Hidalgo como “la primera guerra de independencia de México”. Y desde una perspectiva inédita en relación con otros enfoques de su tiempo, al cura y desde luego a la aventura independentista por él comandada los hermanaría con otro personaje y otra iniciativa previa fuera de serie. El General había dicho en la tribuna, palabras luego reproducidas en *El Monitor Republicano*:

¡Notable coincidencia! ¡Profundo misterio en los destinos de este mundo! Un anciano virtuoso y desvalido concibe el pensamiento de dar a España un nuevo continente, inicia el pensamiento y lucha por él, y muere antes de verlo realizado. Tres siglos después otro anciano, también virtuoso, desvalido, concibe el pensamiento de arrancar de las manos de los reyes de España el imperio de México, haciendo libre a una nación. Inicia el pensamiento, y lucha y muere por él antes de verlo completamente realizado. Hidalgo y Colón. ¡He aquí dos anillos de oro que cierran una

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>16</sup> “Oración pronunciada el 5 de febrero de 1863, sexto aniversario de la promulgación de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos”, *ibid.*, p. 144.

cadena de bronce, húmeda por tantas lágrimas y manchada por tanta sangre!<sup>17</sup>

Muchas de las manifestaciones públicas hechas en favor de las revoluciones mexicanas del siglo XIX los autores liberales, suerte de renacentistas americanos, las dejaron plasmadas en un gran lienzo romántico, tocado por una honda y comprensible emoción y afectado por la proximidad de los hechos. Tendría que concluir otro de nuestros procesos revolucionarios, el primero del siglo XX, para que la intelectualidad mexicana abordara el proceso independentista de una forma menos extrema, aunque igualmente apasionada.

Como una muestra de esta nueva actitud en que el juicio de la historia se vería matizado por una postura conciliadora, transcribo algunas líneas escritas y publicadas por Luis G. Urbina en septiembre de 1921, durante su larga y definitiva estancia madrileña. Notaremos que al igual que en el caso de Ignacio Ramírez, en cuyas opiniones vimos, junto con el juicio del pasado el claro reflejo de los aconteceres del momento, en el del *Viejecito* su propia situación de exiliado en desventura total, acogido generosamente por España, daría un giro completo a la visión que sobre el nacionalismo del México independiente tuvieron los liberales del siglo XIX.

El “insigne poeta y escritor, maestro glorioso...”,<sup>18</sup> según se reconocía a Urbina en España, escribió de la siguiente manera para conmemorar, una vez más, ahora desde la otra orilla del mundo hispanohablante, las fiestas patrias:

<sup>17</sup> Vicente Riva Palacio, “Discurso que pronunció en la Alameda de esta ciudad el ciudadano general Vicente Riva Palacio por encargo de la junta patriótica el 16 de septiembre”, en *Periodismo. Primera parte. Obras escogidas*, X, México, CNCA/UNAM/Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2002, p. 140.

<sup>18</sup> Americus (seudónimo), “Luis G. Urbina”, en *Cervantes*, Madrid, agosto de 1918, p. 156.

La independencia de Nueva España ofreció durante la contienda ejemplos admirables de valor y sacrificio. Criollos y mestizos dieron pruebas magníficas de que habían heredado las altas virtudes de sus antepasados ibéricos e indios. Hidalgo, Morelos, Allende, Guerrero son arquetipos de heroísmo. Honran su origen; ilustran su raza.

Si Cortés, trasvasando sangre extremeña y andaluza en las vivientes ánforas de las mujeres aztecas, es, entre nosotros, el padre de la nacionalidad, Hidalgo, elevando su grito de libertad en una hora angustiosa y premiosa, seguro del propio martirio, pero seguro también del triunfo y la gloria de su ideal, es el Padre de la Patria.

Pero seguimos siendo España. Los lazos espirituales permanecen intactos, más fuertes quizá, más apretados, porque ya no los corroen odios pasajeros ni efímeros rencores.

Ya no hay vieja ni nueva España. Una es ella; y unos mismos nosotros, los de acá y los de allá. El sentimiento nos ata, el pensamiento nos asemeja; el idioma nos uniforma. Vamos juntos hacia el porvenir. ¡Que Dios nos proteja!<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Luis G. Urbina, "En el centenario de la Independencia de Méjico", en *Raza Española*, Madrid, año III, núm. 33, septiembre de 1921, p. 49.

## RUPTURA OFICIAL, CONTACTOS OFICIOSOS

### LOS DÍAS DE LA GUERRA Y MÁS ALLÁ

Entre el inicio de la guerra civil, sus antecedentes inmediatos y su desenlace, muchos acontecimientos aproximaron a los pueblos de México y España. Algunos fueron de corte oficial y otros, aquellos perdidos entre los pliegues de la política *correcta* frente al cardenismo, difuminados en el fondo del paisaje. Entre los primeros destacó la presencia simbólica tanto de nuestra milicia como de una intelectualidad plural, si bien identificada plenamente con la izquierda republicana. Entre los hechos olvidados estuvo la participación espontánea de quienes no debían justificar posturas ideológicas ni barreras diplomáticas o legales. O sea, los combatientes mexicanos de estirpe netamente popular.

Finalizada la guerra, vencida la II República, otra historia ciertamente parcial se echaría a andar. Según ésta la identificación mexicana con los vencidos creó una barrera insuperable a los intereses afines al franquismo. Pero la verdad es que tanto algunos lazos comerciales como otros culturales siguieron existiendo entre ambas naciones en un nivel más que simbólico. Vinculaciones históricas y compromisos de lo más diverso impidieron la suspensión completa de relaciones. Digamos que, junto a la sonada asimilación del exilio republicano, se dio también una callada e ineludible manga ancha por parte de la acción oficial e incluso dentro del propio ámbito del

trastierro, en el que algunos de sus miembros buscaron y lograron ejercer la libertad de tránsito entre ambos países.

## LA ACADEMIA

Caída la II República y reconocido su gobierno en el exilio, las relaciones diplomáticas entre México y España se vieron suspendidas. Pero a pesar del alejamiento oficial entre uno y otro, ambos países encontraron las vías necesarias para mantener un contacto fluido. Pilares esenciales de esta cercanía más o menos velada fueron personajes vinculados con la política, la cultura o la religión. Personalidades influyentes no sólo del régimen franquista sino también del México poscardenista.

Desde 1942 y hasta prácticamente el fin de la guerra mundial, indica Ricardo Pérez Montfort, las relaciones extraoficiales entre México y España daban la impresión de estar “prácticamente congeladas”.<sup>1</sup> Sin embargo, el gobierno de Manuel Ávila Camacho había garantizado a la colonia española “tanto inversiones como libertad de acción”. Y durante esos años de guerra llegó a recibir al menos a dos funcionarios del Ministerio de Asuntos Exteriores del régimen franquista. Los empresarios españoles de México urgían una mejora en las relaciones bancarias y comerciales entre los dos países. Pero los proyectos para que esto se llevara a cabo fracasaron siempre. En parte debido a la muerte de dos personajes clave en el proceso de acercamiento: el ministro de Asuntos Exteriores español, Francisco Gómez Jordán, y Adolfo Prieto, industrial muy influyente dentro de la colonia hispana radicada en México. Aunque también, desde luego, la iniciativa no progresó debido a la postura neutral del presidente mexicano.

<sup>1</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, Sección Obras de Historia, 1992, p. 170 y sigs.



Donde sí se dio una proximidad, tampoco demasiado efectiva en cuanto a las expectativas iniciales y los resultados concretos, fue en los campos de la religión, la academia y la cultura. Sobre estos dos últimos, obviamente, en los afines o relacionados con el enfoque hispanista del falangismo español, revestido de afanes imperialistas. Todo esto sucedía mientras en México se extendía y solidificaba la presencia y espíritu de la II República.

En los años posteriores a la guerra mundial, dentro de lo que Pérez Montfort llama “la academia de derecha”, que incluía tanto a religiosos como a intelectuales, se dio una corriente que para contrarrestar la influencia del grupo de exiliados buscó el establecimiento de un intercambio en el terreno de la cultura. Surgió entonces en España la idea de crear un Instituto de Cultura Iberoamericana, que se fundó en 1948. Como director estaba el poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra y el presidente del patronato fue el filósofo mexicano José Vasconcelos. Ambos formaban parte de lo que se calificaría como “intelectuales anticomunistas y cristianos”.

Cabe destacar la fundación de otro instituto en México, aparentemente opuesto al anterior, el Hispano Mexicano de Investigaciones Científicas, que contaba con el aval del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España. Carlos Pereyra, hay que recordarlo, quien nunca abandonó Madrid, ni durante el asedio a la ciudad ni al caer la República, formó parte del CSIC desde 1939 como Jefe de Sección del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo de Historia Hispanoamericana.<sup>2</sup> En el sentido de vinculación ideológica e institucional, tampoco resultaría extraño el hecho de que el CSIC volviera a publicar el libro de Pereyra *La obra de España en América*, en “una edición que en su decoro tipográfico y con

<sup>2</sup> Ángel Dotor, *Carlos Pereyra y su obra*, Madrid, M. Aguilar, 1948, p. 188.

lujo de mapas, gráficos y otras ilustraciones, corresponda a la alta calidad de tan hermoso y documentado estudio”.<sup>3</sup>

El complemento de esta obsesión hispana por lograr una presencia institucional, así fuera al margen de las relaciones diplomáticas oficiales, fue la creación en la capital mexicana de una sede del Instituto de Cultura Hispánica, heredero del Consejo de la Hispanidad. Cabeza del mismo fue el conocido poeta y novelista gallego Julio Sesto, quien de pequeño había emigrado a México desde Puerto Rico a causa de la guerra de Cuba. Por su cercanía con Venustiano Carranza, Sesto había conseguido el perdón de su otro gran amigo, Salvador Díaz Mirón, exilado revolucionario en La Habana a causa de sus vinculaciones con el huertismo. Según se contaba, Sesto “le pidió esto al presidente al darle un abrazo de Año Nuevo en Querétaro”.<sup>4</sup>

En *La sangre de España. Novela heroica*, obra escrita durante el asedio a Madrid, aun sin mostrar las pasiones desbordadas ni los desequilibrios característicos en obras posteriores de otras autorías, Julio Sesto no ocultaba algunos destellos del espíritu hispanista promovido después por el régimen triunfante.<sup>5</sup> El

<sup>3</sup> Citado por Dotor de un artículo de *El Alcázar*, “Una producción admirable”, en *ibid.*, p. 190.

<sup>4</sup> Julio Sesto, *La sangre de España. Novela heroica*, México, Ediciones Botas, 1937, p. 8.

<sup>5</sup> Para comprender mejor la postura de Sesto valdría la pena citar aquí las palabras finales de la presentación que del autor hacían los editores de *La sangre de España...* Por el tono del texto podría pensarse que fue el propio Sesto quien lo escribió. Los párrafos a que me refiero son los siguientes: “Pero el mérito principal de Julio Sesto quizá consista en haber descubierto el venero inexplorado de la novela mexicana, haciendo acopio de colorido en un campo virgen y sintiendo con cariño y veracidad las pasiones y esperanzas de una raza, llevando todo este caudal de belleza al libro volandero y palpitante, hasta dejar sentado un ejemplo admirable de laboriosidad y de éxito.

“Su labor trascendental llegó a despertar envidias y celillos. Los periodistas hace años que le vienen aplicando el silencio del ‘boicot’ solapado... so pretexto de que no ha nacido en México..., aunque lo haya cantado, querido y exaltado como nadie... Esto lo ha herido y desilusionado profundamente... Y Sesto cree que tendrá que dejar de tratar en sus libros los asuntos mexicanos, dando otro rumbo a sus trabajos, como

también editor, y como tal invitado en algún momento a Madrid por Primo de Rivera, además de al Instituto de Cultura Hispánica terminaría representando en México a las reales academias de la Lengua y de la Historia, al Instituto de Investigación Científica y, en general, a las universidades españolas. Todas éstas habían sido concebidas como instituciones *punte*. Al menos, esa fue la marca con que nacieron.

Abunda al respecto Pérez Montfort:

Todas estas entidades académicas pretendían estrechar los lazos entre los humanistas españoles y los mexicanos. Sin embargo, los conflictos abundaron, y las rivalidades no permitieron una actividad sólida y constante. Incluso a principios de los años cincuenta el mismo franquismo limitó el intercambio entre académicos mexicanos y españoles, prohibiendo a estos últimos salir de España.<sup>6</sup>

La limitación impuesta por el gobierno golpista tuvo una repercusión inesperada en el sonado Congreso de Academias llevado a cabo en México en 1951. La ausencia de los académicos españoles dio pie al conocido enfrentamiento entre las posturas de José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán.

El desconcierto provocado por este hecho en cierta forma inaudito, considerando que la Real Academia significaba el corazón mismo del movimiento, había hecho decir a Vasconcelos algunas frases excesivas en opinión de Guzmán. El primero había llegado a considerar que estos académicos eran “los verdaderos portadores de la hispanidad”. Llevando el caso al extremo, Vasconcelos agregó, en una curiosa metáfora, que para reforzar “el baluarte de la lengua” española

---

se ve en esta oportuna y cálida novela española, en la que el poeta prestado a México se restituye fervorosamente a su stirpe y a su Patria” (Julio Sesto, *ibid.*, p. 10).

<sup>6</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 176.

hacían falta “torres y cúpulas”; no eran suficientes las “capillas de reducido nacionalismo”. Esto hizo reaccionar a Guzmán, quien, al considerar sumisa y colonialista la postura del autor de *La tormenta*, aseguró con absoluta contundencia: “la única verdad del habla española... es la unidad en la diversidad”.<sup>7</sup> Guzmán había etiquetado las palabras de Vasconcelos como su “oración, o su homilía, o lo que fuere”.<sup>8</sup> Su propuesta era errónea por estar sustentada en una idea equivocada, la más desviada posible del concepto moderno de hispanidad. Guzmán aclararía que la polémica dentro del Congreso estaba asentada en dos interpretaciones del término, no sólo distintas sino aun excluyentes:

[...] por debajo del mero incidente circunstancial se movía lo otro en toda su amplitud y con toda su trascendencia: el verdadero concepto de la hispanidad.

Y allí chocaron las dos actitudes tradicionales que explica, a la vez que la historia de España como metrópoli de un imperio, la historia del imperio que España pudo y no supo hacer. De una parte estaban los que piensan que hispanidad equivale a colonialismo español; de la otra, quienes sabemos que por hispanidad debe entenderse el conjunto, la suma, la anficiónía espiritual de los pueblos que poseen como herencia común y propia, no como regalo gracioso hecho por uno de ellos a los demás, la lengua y la cultura que originalmente fueron sólo españolas.<sup>9</sup>

Pero tan importante como lo anterior fue el incidente del que se habían derivado las declaraciones, y que resultaría en verdad

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>8</sup> Martín Luis Guzmán, “El verdadero concepto de la hispanidad”, en *Obras completas*, I, México, FCE, Letras Mexicanas, 1984, p. 970.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 969-970.

trascendente dentro del Congreso aun sin haberse concretado. Éste fue el deseo colectivo de “un hispanismo congruente y lógico, un hispanismo integral dirigido por la Madre Patria”, en boca de Nemesio García Naranjo.<sup>10</sup> La conclusión del argumento de García Naranjo, así fuera provisional, intentar “un hispanismo gobernado por nosotros mismos”, llevó a Guzmán a manifestar una postura radicalmente opuesta a la sumisión de los académicos. Una postura de independencia, como la que había acostumbrado siempre, tanto en México como en la propia España. En la España de sus años de exilio pero también de la jugosa intriga política que lo llevó a convertirse en una suerte de eminencia gris dentro del gobierno de Manuel Azaña.

Guzmán se asombraba de las reacciones de admiración y sumisión colectiva frente a una medida que lo único que señalaba era debilidad por parte de la Real Academia y, de hecho, no sólo desaire frente a sus correspondientes americanas sino hasta ilegalidad institucional. El incidente había sido provocado por la misma instancia que, desde México, se veía como víctima de la política franquista. Razones de orden político, “extrañas a la cultura”, habían doblado tanto la voluntad como los preceptos establecidos e impuestos por la propia Academia.

El boletín oficial, firmado por el ministro de Educación Nacional del gobierno español, decía:

Para puntualizar en su justo término el alcance de la negociación llevada a cabo en torno al Congreso de Academias de la Lengua Española, es necesario que se sepa que al recibir la invitación por parte del presidente de la República de México, la Real Academia Española manifestó que razones de patriotismo exigían, como condición moral ineludible para su concurrencia, que el gobierno mexicano manifestase públicamente haber puesto término a sus

<sup>10</sup> Martín Luis Guzmán, “La Real Academia Española y sus filiales, las academias correspondientes”, en *ibid.*, p. 953.

relaciones con el gobierno rojo y desconociese la llamada representación diplomática española existente en México.<sup>11</sup>

Por ser “las naciones hispanoamericanas y filipina [...] entidades adultas y serias”, hermanas todas de la España actual por haber nacido, inclusive esta última, de la España del siglo XVI, Martín Luis Guzmán consideraba indispensable el “atribuir a cada quien las responsabilidades que le toquen, pero también con el designio utilitario, y nada vengativo, de que la lección nos abra sendas nuevas y más fructuosas”.<sup>12</sup>

La última parte de la argumentación sería la clave de la propuesta, pues lo que Guzmán tenía en mente era la renuncia de las Academias americanas y filipina a su asociación con la Real, y que asumieran “así de lleno la autonomía”. Las medidas no significarían, desde luego, el rompimiento con la española, sino dar el paso necesario para la consolidación de una verdadera asociación o confederación de academias.

La propuesta de Guzmán sufrió el mismo rechazo que aquella otra hecha al presidente de la II República, Manuel Azaña, en relación con un posible apoyo a los rebeldes portugueses para lograr el derrocamiento del gobierno de Oliveira Salazar. Lo que sí es que dio mucho de qué hablar. El meollo del asunto estaba, repito, en las distintas vertientes que se manejaban del concepto que marcó una línea divisoria entre el pasado y el futuro de la relación entre España e Hispanoamérica. Como había escrito Guzmán, se trataba de “una discrepancia sobre el verdadero concepto de la hispanidad”.

Todavía el presidente Miguel Alemán, a pesar del incidente, invitaría al gobierno peninsular a que permitiera que la Academia Española formara parte de una Comisión Permanente en defensa de la lengua.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 955-956.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 955.

A pesar del fracaso independentista, la siguiente reforma en los estatutos de la Academia se basó en algunas de las propuestas de Guzmán. Incitado por el carácter colonialista de lo establecido en el artículo 3º de 1870, donde se indicaba que todas las correspondientes estaban obligadas a someter al juicio de la Real cualquier modificación de sus propios estatutos, Guzmán había planteado la inclusión de nuevos artículos en donde, además del sentido igualitario de las distintas Academias que les daba la formación de una asociación, se obligaría a la realización periódica de reuniones. Uno de los resultados de esta idea fue la organización en Madrid, en 1956, del Segundo Congreso, con lo que venía a evidenciarse de nueva cuenta el contacto oficioso entre el México que reconocía al gobierno republicano y el régimen franquista.

Si se dio esta cercanía entre académicos de distintas filiaciones ideológicas y políticas fue porque, más allá de los lazos oficialmente sancionados, había otros muchos intereses en común. Entre los principales, el económico. Y esto se hizo claro en casos como el del cine. Los dos países, México y España, con distintas perspectivas e intenciones, estuvieron siempre abiertos a continuar manteniendo lazos tanto en los aspectos creativos como en el de explotación económica de esta industria.

Poco antes de celebrarse el Congreso de Academias en México, en julio de 1948 se había llevado a cabo en Madrid el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Esta reunión fue un híbrido, constituido principalmente por un concurso de largometrajes y un congreso donde se pudieron discutir diversos tópicos relacionados con las características de cada industria y, sobre todo, con las estrategias que deberían seguirse para equilibrar la presencia del cine hablado en español.

Sin tanta participación hispanoamericana como en el Congreso de Academias, lo cual resultaba lógico por no contar todos los países con cinematografías significativas, la reunión

de Madrid recibió sin embargo representantes de España, Argentina, Cuba y México, la mayor potencia por entonces en el ámbito de la producción de habla hispana. Recuerda Julia Tuñón que, de todas, la relación que en verdad estaba en juego en ese momento era la de España y México.<sup>13</sup>

## EL CINE

Durante la década culminante de la llamada época de oro de la cinematografía mexicana, y aun a pesar de la falta de relaciones oficiales, los dos países siguieron conservando un claro contacto. Éste se mantenía dentro del marco de un hispanismo efervescente, aunque, como se habrá percibido con claridad en las palabras de Guzmán, de distinto y hasta opuesto tono.

En el caso de la versión mexicana del término, la vinculación con España, como era lógico, pasó en muchos momentos por el tamiz ideológico del exilio republicano. En el caso franquista, la relación se veía condicionada tanto por causas ideológicas y religiosos como institucionales. Por otro lado, mientras la producción mexicana estaba en manos de empresarios independientes que en ocasiones se beneficiaban de apoyos estatales, la industria de la España franquista dependería en mucho de las instituciones del gobierno y de la iglesia. Lo que más aproximaba a las dos industrias, y motor principal de la reunión de Madrid, era el creciente poder de la cinematografía hollywoodense, que comenzaba a recuperarse de los años de guerra. Y principalmente, la necesaria puesta en marcha de medios para combatirla. Opina Tuñón

<sup>13</sup> Julia Tuñón de Lara, "Relaciones de Celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948", en Clara Lida (compiladora), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, México, El Colegio de México, 2001, p. 121.



de Lara: “Los cinematografistas españoles, avalados por la intensa y estrecha historia de vínculos de todo orden entre su país y las ex colonias americanas, intentaron en 1948 hacer realidad el sueño de una comunidad cinematográfica hispanoamericana: existía el móvil del negocio y el argumento de la cultura compartida”.<sup>14</sup>

A pesar de las buenas intenciones, peculiaridades muy concretas de las distintas cinematografías, en especial de la española, se constituyeron en barreras prácticamente infranqueables para lograr la pretendida unión.

Si por un lado en las altas esferas falangistas se buscó dar el apoyo necesario para el fortalecimiento del cine hispano más allá de las fronteras, por el otro el convencimiento gubernamental de que este medio era ideal para conseguir el “adoctrinamiento ideológico”, sumado a la profunda inclinación conservadora del gobierno, la muy particular idea del nacionalismo, la tradición y la cultura, así como el peso de la religión, fueron factores que hicieron difícilmente equiparables la cinematografía española con la mexicana, que podía permitirse el lujo de la autocrítica bajo un revestimiento esteticista tan exquisito como el que presumían las cintas de Emilio, el *Indio* Fernández.

En este sentido, cabría resaltar que la película ganadora del Certamen fue justamente *Río escondido* (1947), de Fernández, cinta con fuerte contenido social que según el periódico mexicano *Esto* podría considerarse como la mejor producción nacional hasta la fecha y que “armó una verdadera revolución, aparte de su tema, por sus excepcionales valores técnicos y plásticos”.<sup>15</sup> El contraste entre *Río escondido* y las películas españolas de entonces era enorme, no sólo en cuanto a los asuntos sino además frente a la forma de tratar los contenidos.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>15</sup> Citado por Julia Tuñón de Lara en *ibid.*, p. 150.

En uno y otro caso, la intromisión de las realidades nacionales se hacía patente en cada una de las dos cinematografías. En la hispana, además, la censura tenía un enorme poder. Tanto que no limitaba su influencia a la producción local, sino que, en ocasiones, buscaba incluso modificar el contenido de las cintas extranjeras, alterando, por ejemplo, los diálogos, y con esto el sentido completo de las escenas.

Mientras el cine mexicano, repito, se permitía un cierto enfoque crítico, enmarcado en ocasiones por una estética heredada en parte del cine realizado por Sergei Eisenstein en nuestro país durante los años treinta, “las cintas españolas exaltaban como valores morales la familia, la religión, el honor y el nacionalismo”.<sup>16</sup> En este sentido, el Estado otorgaba “premios a los filmes y guionistas que exaltarán los valores adecuados al régimen. Cuando una película recibía la calificación de “interés nacional”, su exhibición era obligatoria”.<sup>17</sup>

Detrás de la por muchos llamada cruzada de la industria española estaba el *vertical* Sindicato Nacional del Espectáculo. Y tras de éste, la Falange. En complemento de todo lo anterior, el Estado obligaba a los propietarios de las salas a la exhibición de una cuota determinada de cintas hispanas.

A pesar de las marcadas diferencias entre una y otra forma de considerar y abordar la creación cinematográfica, ambos países vieron como algo indispensable, y de beneficio mutuo, el no cortar las ligas profesionales ni comerciales que los habían venido uniendo desde antes de la guerra. De hecho, el intercambio de artistas fue un acto, quizá el más sólido, que se mantuvo siempre vivo.

Otra manifestación básica de esta liga cinematográfica entre los dos países se encontraba en la distribución de las cintas. Tanto en relación con las cuotas de entrada con res-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 127.

pecto a los impuestos de aduana, los países de Latinoamérica gozaban de tarifas especiales, más bajas que las que se imponían a la cinematografía estadounidense. El beneficio para el cine español estaba, en este caso, en los ingresos por concepto de exhibición que, junto con los subsidios estatales, iban directamente a los productores. A esto se sumaba la concesión dada a los mismos en cuanto a la traducción de películas extranjeras. Pero no sólo de las filmadas en otras lenguas sino, en el colmo del absurdo, de las habladas en español que en su opinión, por defectos de dicción o de sonido, debían ser trasladadas o, en el caso de los ya mencionados mecanismos de la censura, *adaptadas* al español peninsular.<sup>18</sup>

Dos hechos resultaron esenciales en la consolidación de esta realidad palpable aunque no dicha. El primero fue la vuelta a España de Luis Buñuel. Allí, en pleno ambiente franquista, filmó *Viridiana* (1961), cinta con la que el director aragonés ganó nuevamente la Palma de Oro en Cannes y que, sin embargo, sólo pudo ser exhibida en España hasta 1977. También en la península realizó *Tristana* (1970). En contraste, en México tanto la censura como el nacionalismo imperante se habían manifestado contra *Los olvidados* (1950), cinta con que Buñuel ganó por primera vez el máximo galardón del festival francés.

Como se puede apreciar, llegó un momento en que, en este campo, los contactos officiosos alcanzaron una dimensión mucho más interesante que la presunta ruptura oficial.

El segundo acontecimiento relevante de esta forma de acercamiento fue la participación de la película experimental

<sup>18</sup> Todavía en 2006 nos encontramos con la siguiente *perla japonesa* –que de seguro hubiera documentado Nikito Nipongo– con que *El País*, en su página editorial, *traducía* las palabras del recién investido como presidente de México Felipe Calderón: “No ignoro las razones de los que votaron por otras opciones políticas y os pido que me permitáis ganar vuestra confianza con actos”: en *El País*, Madrid, año XXXI, núm. 10 770, 3 de diciembre de 2006, p. 12.

*El cantar de los cantares* (1959), de Manuel Altolaguirre, en el Festival de San Sebastián. El viaje del poeta, productor de *Subida al cielo* (1952) de Buñuel y exhibidor itinerante en la provincia mexicana de cine de calidad,<sup>19</sup> al norte de España, terminó sin embargo en tragedia, al morir Altolaguirre y su segunda esposa en un accidente de carretera.

## LAS LETRAS

Una ojeada a vuelo de pájaro sobre la presencia que tiene la literatura mexicana de hoy en España podría dejar una impresión modesta en términos cuantitativos. Sin embargo, la calidad de esta presencia supera con creces la sensación inicial.

La edición en España de obras de autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco resulta desde luego la muestra más palpable del interés que el lector y la crítica hispanos tienen por las letras mexicanas. De hecho, todos ellos han obtenido en algún momento los premios Cervantes, Reina Sofía o Príncipe de Asturias de las Letras.

En el mismo sentido, tanto por influencia de los agentes como por iniciativa de las propias casas editoriales, desde hace años se ha buscado introducir en los gustos y preferencias del lector hispano a otros autores de peso como Juan José Arreola, Laura Esquivel, Juan Villoro, Bárbara Jacobs, Héctor Aguilar Camín, Carmen Boullosa, Margo Glantz, Daniel Sada o Jorge Volpi. Esta manifestación, que podría parecer muy propia de los tiempos que corren desde que España alcanzó la democracia, no es sin embargo algo de hoy, sino el resultado de una

<sup>19</sup> Iniciativa que recordaba los viajes de La Barraca por la España de la II República.

tradición del siglo XX que ni siquiera el franquismo pudo acabar. Esto lo demostró Marta Portal hace más de veinte años.<sup>20</sup>

Esta escritora y académica, Premio Planeta, especialista en la literatura revolucionaria mexicana y en particular en la obra de Juan Rulfo, rastreó la imagen proyectada por México a través de la recepción crítica que las letras de este país tuvieron en España desde la posguerra hasta los años del *boom* latinoamericano. El primer caso de alejamiento entre ambos países, propiciado por motivos no literarios, Portal lo describía así:

En mi aproximación al tema, yo parto también de esa ruptura de la guerra civil, ruptura que ensanchó el desencadenamiento de la segunda guerra mundial. Y quiero señalar, desde el primer momento, que la ruptura no fue un tajo profundo en la memoria de la España peninsular, sino una resquebrajadura lógica, la atención puesta en la urgencia de querer olvidar, de querer recuperar cada cual su vida privada, y en la necesidad perentoria, para la mayoría, de tener que ganarse el pan de cada día –que estaba racionado.<sup>21</sup>

Entre 1940 y 1950, la crítica alrededor de la literatura mexicana e hispanoamericana en general prácticamente se suspendió en España, según la versión de la académica Anna Wayne Ashhurst citada por Portal. Por su parte, Octavio Paz descubriría una suerte de vacío cultural en México por aquellos mismos años,<sup>22</sup> tanto en el campo de la poesía como en el de la pintura, lo cual podría explicar, al menos en parte, el desinterés español frente a la cultura mexicana. En aquel tiempo el ejercicio de la crítica lo practicaban aún varios de los autores

<sup>20</sup> En conferencia, aún inédita, impartida en junio de 1985 dentro del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, bajo el título de “La recepción en España de la literatura mexicana, desde la posguerra hasta el *boom*”.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Véase: Octavio Paz, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 215.

y periodistas que se habían formado o habían dado cuerpo a la España de la edad de plata, tan bien conocida por algunos mexicanos que también participaron de ella, como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Jaime Torres Bodet. Entre los sobrevivientes de aquel hacer cultural se encontraban, por la parte hispana, Rafael Cansinos Assens y Melchor Fernández Almagro, puntuales comentaristas de las obras producidas al otro lado del océano.

Al contrario de lo afirmado por Wayne Ashhurst y por Paz, a partir del lapso antes señalado se desarrolló en España un significativo movimiento alrededor de la promoción y crítica de la literatura mexicana del momento. Habría que considerar, por ejemplo, la fundación por entonces de *Cuadernos Hispanoamericanos*, publicación pensada justamente para reanudar el diálogo intercontinental. Iniciada en enero de 1948, en 1985 esta revista dedicaría un número completo al estudio de la literatura rulfiana. Entre sus directores estuvieron varios escritores españoles y un hispanoamericano calificados por Marta Portal como de “talante liberal”. Sus nombres: Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

En ese mismo año de 1948 apareció en la península un volumen sintomático, de la autoría de un escritor que, aun siendo de una ideología opuesta a la que ahora apoyaba el país receptor de la diáspora republicana, en su título demostraba el sentir profundo de quien había promovido, a través de *La Gaceta Literaria*, la obra del grupo Contemporáneos en la España anterior a la guerra civil. Me refiero a Ernesto Giménez Caballero y a su libro *Amor a México*. Guillermo Díaz-Plaja hablaría en otro volumen, *Modernismo frente a 98* (1951), y en algunos posteriores, de los poetas modernistas mexicanos.

En esa década, dentro del ámbito académico, se habló en España de Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Samuel Ramos,

Leopoldo Zea, Edmundo O' Gorman, Justino Fernández, José Rubén Romero, Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Octavio Paz. En resumidas cuentas, sobre algunos de los escritores y estudiosos más representativos del país. Y es interesante recordar que Gregorio Marañón, en una charla de 1956 a residentes mexicanos del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, hizo hincapié sobre la influencia ejercida en su generación por cuatro autores mexicanos: Reyes, Vasconcelos, Amado Nervo y Francisco A. de Icaza.

Por otro lado, señalaba Marta Portal en 1985, resulta significativo el hecho de que José Ángel Valente presentó en 1953 al lector español a Juan José Arreola, y que manifestó en la revista *Ínsula* su asombro “tardío” por una novela como *Los de abajo*, de Mariano Azuela. También en *Ínsula* Ramón Xirau fue el primero en hablar de Rulfo en España; y el director de la revista *Índice* (segunda época), Juan Fernández Figueroa, reseñó *El llano en llamas*. Habría que subrayar que, en una actitud verdaderamente arriesgada, esta nueva versión, ya franquista, de *Índice* –la publicación animada originalmente por Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo–, presentó como un acontecimiento de gran relevancia –“novela-verdad”, según “los grandes titulares”, señala Portal– a la obra que costaría la dirección del Fondo de Cultura Económica a Arnaldo Orfila Reynal: *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis.

Elena Soriano, por su lado, hizo en *Índice* un análisis comparativo entre tres obras de autores mexicanos contemporáneos. Se trataba de *La feria*, de Juan José Arreola; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y *Pedro Páramo*, del multicitado Rulfo.

En 1960 y 1970, en *Papeles de Son Armadans*, revista fundada y animada por Camilo José Cela, se habló de Rulfo como novelista y cuentista. Y en 1964 Raúl Chavarrí, al escribir sobre la nueva novelística mexicana en *Cuadernos Hispanoameri-*

*canos*, mencionó los nombres de Rulfo, Agustín Yáñez, Carlos Valdés, Carlos Fuentes, Fernando Benítez, Ricardo Pozas y Sergio Galindo, entre otros autores del momento. O sea, de buena parte de la hoy conocida como generación de medio siglo. Que además tendría su correspondencia española.

Concluye Marta Portal que quizá sean las obras de Juan Rulfo y Octavio Paz las más estudiadas en España desde entonces. A esta pequeña lista agregaría yo las novelas y los libros de cuentos y ensayos de Carlos Fuentes, autor que ganó, como Vicente Leñero, el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en la década de los sesenta del siglo XX, en pleno franquismo.



## TRAS LAS HUELLAS DE UNA SOMBRA

a Marta Portal

El segundo exilio de Martín Luis Guzmán en Madrid tuvo dos características. La primera fue el haberlo convertido, desde su llegada y como mexicano, hecho casi inaudito en esas tierras, en una suerte de eminencia gris dentro del gobierno de Manuel Azaña. Su astucia y rebeldía se manifestaron claramente en los campos del periodismo y la insurrección, ya fuera siguiendo las maneras antiguas como las contemporáneas. Ya de forma escrita o en plena actividad. La segunda peculiaridad de este largo transierro fue que durante él Guzmán escribió y publicó por entregas y en forma de libro, entre otras obras, sus dos grandes novelas revolucionarias.

Obras testimoniales, en parte autobiográficas pero sobre todo gran literatura en lengua castellana, *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo* resultaron una combinación entre narrativa y reportaje, entre imágenes fijas y secuencias en movimiento. En un cierto sentido, y al parejo del proceso que había agitado al país de origen del autor, ambos libros representarían para el lector español una bocanada de aire fresco que hablaba tanto de un asunto extraño y aun grotesco –sobre todo si uno revisa los reportes de prensa– como del momento en que se anunciaba ya lo que acontecería en un futuro inmediato, y bajo otras reglas y circunstancias, dentro de la propia España.

Si en opinión del gobierno mexicano tanto la primera novela como *La sombra del Caudillo* representaban una sucesión

de infundios intolerables, en realidad Guzmán no había hecho a través de ellas sino retratar, desde el interior mismo del conflicto y a la distancia geográfica obligada por el exilio, la dinámica política observada en el país. Aunque también, y sobre todo en la *La sombra del Caudillo*, la literatura de Guzmán lo que hizo fue plasmar en el presente y con una perspectiva hacia futuro, más allá del accidentado proceso nacional, los más hondos entresijos de la práctica política universal.

Libro asentado en las raíces del conflicto mexicano, *La sombra del Caudillo* era en el fondo una obra de exilio. Como lo fue *Visión de Anáhuac (1519)* en el caso de Reyes.

Este ensayo, en el que se aportan nuevos datos respecto de los estudios que he publicado sobre Guzmán, pretende ubicar la creación de la novela dentro del contexto hispano. Pero también, seguir las sutiles huellas dejadas por el escritor en la península a partir del prestigio que este libro y otros trabajos le dieron por entonces.

## EL VISTAZO TRANSOCEÁNICO

Martín Luis Guzmán había permanecido unos pocos meses en España durante su primer exilio revolucionario. En apariencia, el futuro para él no era nada promisorio allí. Su contacto con la península continuaría, no obstante, a través de Alfonso Reyes.

Pocos años después, a la vuelta que los avatares revolucionarios obligaron, Guzmán se reintegró físicamente a Madrid gracias, en buena medida, a Manuel Azaña, quien en los tiempos anteriores a la II República comandaba la tertulia del madrileño Café Regina y había dirigido la revista *España*. En esta publicación quincenal Guzmán figuró originalmente como columnista, para convertirse luego en su representante comercial en Nueva York.

A diferencia del momento cultural vivido antes, y en el que las oportunidades se habían limitado para él al ejercicio de un periodismo interesante pero apenas de supervivencia y a la participación esporádica en un mundo académico absolutamente acartonado frente a su actividad revolucionaria previa, ahora el nuevo contexto político y cultural hispano se presentó a los ojos de Guzmán como el medio más adecuado para su desenvolvimiento humano y profesional.

A continuación quisiera plantear un acercamiento histórico que permita comprender el mundo literario, político y social que rodeó a Guzmán en España. Por lo pronto me adelantaré algunos años al momento de redacción de *La sombra del Caudillo*, para poder valorar el peso que sus opiniones llegaron a tener en el seno del gobierno. Esta influencia de grandes proporciones se debería, por un lado, a la inteligencia política demostrada por el mexicano. Pero también a la cercanía con un personaje ya mencionado y pieza clave en la España republicana.

A partir del levantamiento anticipado del capitán Galán en Jaca, a finales de 1930, habían corrido toda suerte de leyendas en Madrid. Una de ella fue la de la presunta huida de Manuel Azaña a París en medio de mil y un peripecias. La realidad era, sin embargo, que el político republicano, después de escabullirse de sus vigilantes por una puerta trasera del teatro Calderón, inició sus días de trashumancia durmiendo en casa de su amigo Guzmán, en pleno barrio de Salamanca. La casa, aseguraba Cipriano de Rivas Cherif, cuñado de Azaña, Guzmán “se la había ofrecido siempre reiteradamente”.<sup>1</sup> A la mañana siguiente, el mexicano insistiría en la protección que podría brindarle la Legación mexicana. La iniciativa de este ofreci-

<sup>1</sup> Cfr. Cipriano de Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido*, Barcelona, Grijalbo, 1980, p. 169. Esta acción llevaría a Martín Luis Guzmán a ser por unos meses, escribió José Vasconcelos, “el niño mimado de la República Española” (cfr. José Vasconcelos, *El proconsulado*, en *Memorias*, II, México, FCE, 1984, p. 1143).

miento había sido de Guzmán, aunque con la anuencia de otro amigo de ambos, el ministro Enrique González Martínez. A este respecto, más de un año antes Azaña había escrito en carta a De Rivas Cherif, entonces de viaje teatral por la Argentina: “Guzmán me protege infructuosamente en Méjico”.<sup>2</sup> En ese momento, septiembre de 1929, el propio Martín Luis sufría en España los embates lanzados desde México por Plutarco Elías Calles. El motivo: comenzaba a circular en Madrid *La sombra del Caudillo*.

Ese mismo año se haría pública la identificación de Guzmán con los republicanos. Entre las consecuencias positivas que acarreó esta cercanía estuvo el interés de Lázaro Cárdenas por la figura de Guzmán, así como la futura invitación al escritor, ya naturalizado español, a integrarse al México cardenista. La atracción del nuevo gobierno por este escritor y político que había sufrido duros reveses en su país y en España puede haberse debido a la repercusión que tenían en México las actividades que Guzmán desarrollaba para un régimen afín al cardenista en muchos sentidos. Por otro lado, desde el punto de vista negativo, la confianza que Azaña tuvo en las opiniones de Guzmán puede haber sido también el motivo principal del secuestro, dispersión y destrucción de los archivos y la biblioteca del mexicano cuando las tropas nacionales entraron en Madrid durante la guerra civil.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Manuel Azaña-Cipriano de Rivas Cherif. *Cartas 1917-1935 (inéditas)*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 106.

<sup>3</sup> Gabriel Rosenzweig recogió el testimonio de un librero madrileño, Ignacio Ferreira Alonso, que recuerda haber adquirido libros de la biblioteca de Guzmán en el Rastro. Entre estos volúmenes figuraban primeras ediciones de *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, y *Destierro*, de Jaime Torres Bodet (v. Gabriel Rosenzweig, *Autores mexicanos publicados en España. 1879-1936*, México, SER, 1992, p. 11). Tan interesante como lo anterior resulta el complemento de esta breve historia, y es que los libros fueron encontrados dentro de los cajones del escritorio que había pertenecido a Guzmán y que se vendían en el mercado de antigüedades madrileño.

Todavía en 1961 Andrés Iduarte,<sup>4</sup> quien, una vez caída la República, había intentado promover desde Nueva York un apoyo similar al brindado por Guzmán al gobierno en el exilio durante sus años hispanos, creía posible rescatar los papeles abandonados por Martín Luis en su casa de la calle de Velázquez al estallar la guerra civil. Iduarte llegaría incluso a referir la probable –para él segura– existencia de unas *Memorias de España* en donde, además de plasmar sus aventuras políticas en el interior del republicanismo hispano, Martín Luis habría dejado constancia del surgimiento y evolución de las novelas antes mencionadas. Desafortunadamente este libro nunca apareció, y el odio ideológico desatado sobre sus libros, papeles y documentos debe haber borrado valiosas huellas sobre su escritura. Aunque también, y esta consideración la expreso a partir del acercamiento al carácter y las ideas que sobre la actividad política parece haber tenido Guzmán, lo más probable es que, de existir dichas memorias, difícilmente hubiéramos encontrado en ellas toda la información esperada sobre sus actividades políticas o literarias en España.

Ya para 1932 las opiniones de Guzmán le habían valido la mayor confianza del presidente del gobierno español. Cuando, y después de armar la llamada *prensa azañista*, llegó a la dirección de *El Sol*,<sup>5</sup> Martín Luis Guzmán tenía tal influencia

<sup>4</sup> Véase “Martín Luis Guzmán en sus libros”, en *Obras completas*, I, México, Compañía General de Ediciones, Colección Ramo de Oro 1961.

<sup>5</sup> Al no ser un texto público por medio del cual Azaña pudiera haber intentado demostrar o disfrazar algo, podríamos creer en la veracidad de la siguiente afirmación, que da más valor al nombramiento de Guzmán y demuestra que su influencia no se limitaba al círculo del gobernante: “Yo no tengo nada puesto en ningún periódico. Cuando se transformó la empresa de *El Sol* me limité a dar un consejo, creyendo que era bueno hacer pasar el periódico a poder de republicanos, y mediante Ramos, conseguimos que Herrero vendiera sus acciones. Luego le dije a Guzmán que habiendo sido él agente mediador entre unos y otros y el que había zurcido el nuevo plan, podía y debía aspirar a que le diesen un puesto en la empresa, donde pudiese trabajar y ganarse la vida con cierta holgura. Guzmán obtuvo la gerencia por deci-

sobre el mandatario y dentro de algunos ministerios que, cuenta José Vasconcelos, de nada le valió la adopción de la ciudadanía española para librarse de los odios de sus enemigos de dentro y de fuera del gobierno, uno de los cuales incluso lo mandó golpear.<sup>6</sup> Acerca del mal ambiente político que rodeaba a Guzmán, pero también de la forma como reconvertía enemigos en colegas gracias al poder seductor de su inteligencia, valdría la pena citar una anécdota del propio Azaña donde figura otro connacional del periodista y escritor, Genaro Estrada:

Por la noche, comida en la embajada inglesa. Allí estaban Mello Barreto y García Kohly, entre otros, con Estrada. García Kohly me dijo que había conocido a un mexicano, a quien había tenido por enemigo suyo, y que después de comer juntos y de una larga

---

sión de los accionistas, sin ninguna recomendación, indicación ni ruego de mi parte. Celebré su nombramiento, porque sacaba de apuros a un amigo, y no me ocupé de más” (Manuel Azaña, *Diarios, 1932-1933. “Los cuadernos robados”*, Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1997, pp. 363-364).

<sup>6</sup> Escribe José Vasconcelos: “Pronto [Guzmán] entró de lleno a los negocios y a la acción política. Con una mano administraba el diario famoso del partido gubernamental, *El Sol*, y con la otra firmaba memorándums para el despacho de uno o dos ministerios, donde se le atendía con premura. La oposición empezó a enconarse contra el mexicano intruso y no le valió adoptar la ciudadanía española. Una noche, un grupo de desconocidos propinó terrible paliza a uno que se le parecía” (José Vasconcelos, *El proconsulado, op. cit.*, p. 1143). Manuel Azaña, por su parte, daría la siguiente versión ampliada sobre este acontecimiento, que según parece fue bastante notorio en su momento: “Unos sicarios del partido radical han aporreado a un señor, confundiéendolo con Guzmán, gerente del *Sol* y *La Voz*. El enojo de los radicales proviene de un artículo publicado en *La Voz*. El día antes de la agresión Salazar Alonso y Rey Mora, diputados Lerrouxistas, anunciaban en el Congreso la restauración de los ‘jóvenes bárbaros’, especie de jaque que hace veintitantos años bullían en lo más bajo de la política republicana de Madrid. Guerra del Río, que no se había enterado de la confusión de persona cometida por los agresores, dijo en el Congreso: ‘Le han roto la cabeza al señor Guzmán’. (Eso es lo que pensaban hacer, y al saber que había habido la agresión, Guerra lo dio por hecho)” (Manuel Azaña, *Diarios, 1932-1933, op. cit.*, p. 110).

conversación quedaban muy amigos, pareciéndole el mexicano inteligentísimo. Resulta que es Guzmán. Lo de la *enemistad* venía de los artículos que publica en *La Voz* el hijo de Hernández Catá...<sup>7</sup>

Como consecuencia de lo antes mencionado, y después de haber acogido a Azaña durante aquella noche de persecuciones, Guzmán padecería a los pocos días un primer registro de su piso por parte de la policía. Como dije, la identificación de Guzmán con los republicanos se había establecido de manera clara desde 1929. Para septiembre de 1932 Guzmán tendría el atrevimiento de exhibirse en varias fotografías de media plana dentro de un reportaje de la revista *Estampa* al lado de Azaña y de De Rivas Cherif y bajo una condición que no hacía sino subrayar los fuertes lazos que los unían. Detalles como el siguiente significarían la envidia<sup>8</sup> y, de nuevo, el odio, de ciertos ministros y políticos republicanos: se les veía a todos en absoluta informalidad, de vacaciones y con las familias.<sup>9</sup>

En el prólogo a *Diarios, 1932-1933*. “*Los cuadernos robados*”, de Azaña, Santos Juliá no duda en ubicar a Martín Luis dentro del “pequeño círculo de amigos con fácil acceso a su intimidad”.<sup>10</sup> Además de Lola, mujer del político, y del mexicano, en este grupo figurarían apenas tres nombres más: Cipriano, Saravia y Ramos. No estaría de más destacar que en

<sup>7</sup> Manuel Azaña, *ibid.*, p. 146.

<sup>8</sup> Y el odio, según dejan en claro los exabruptos de Joaquín Pérez Madrigal y las opiniones del propio Vasconcelos que se vierten más adelante. Azaña menciona la siguiente anécdota en la que se vieron afectados dos de sus más cercanos colaboradores: “Giral me llama por teléfono. Ayer, en un banquete, Lerroux ha pronunciado un discurso bárbaro y desatinado, lleno de insolencias mal encubiertas contra Ramos, Guzmán y otras personas (*Ibid.*, pp. 292-293).

<sup>9</sup> Cfr. *Estampa*, Madrid, A. V., núm. 245, 17 de septiembre de 1932, s/p.

<sup>10</sup> Manuel Azaña, *op. cit.*, p. XII.

este volumen, perdido durante todo el franquismo y buena parte de la etapa democrática española, las menciones a Guzmán, además de referirse al tema esencial del periodismo, en el que Martín Luis fue pieza clave para los republicanos, se nota un detalle de singular importancia. Y es que el mexicano era uno de los contertulios que analizaban la situación española con Azaña en su casa, bien entradas la noche o la madrugada. Podríamos suponer en este sentido –hecho que un enemigo declarado de Guzmán, el diputado por el Partido Radical Socialista de Lerroux, Joaquín Pérez Madrigal, da como un hecho incuestionable ante *El águila y la serpiente*–,<sup>11</sup> por las fechas y la atención que Azaña ponía en las opiniones de Guzmán, que el español se habría vuelto un lector atento de *La sombra del Caudillo*. Lanzada un poco más lejos la especulación, una interpretación cuidadosa e imaginativa de las relaciones mantenidas entre Axcaná González y Aguirre en la novela bien podría trasladarse a las mantenidas entre Guzmán y Azaña en aquellas reuniones íntimas.

Muy aparte del ámbito político, para los lectores Guzmán no era un desconocido en Madrid, pues había sido colaborador durante su primer exilio de otra publicación fundada, al igual que *El Sol*, por Ortega y Gasset: el semanario *España*. Y más adelante había escrito para la *Revista de Filología Española*, la *Revista de Occidente* y diarios y semanarios tan disímiles en cuanto a identificación ideológica y editorial como

<sup>11</sup> La represión republicana que había sucedido al levantamiento de Sanjurjo, ejecutada a partir de la madrugada del 10 de agosto de 1932, fue, a los ojos de Joaquín Pérez Madrigal, “la interpretación realista de uno cualquiera de los relatos que, de las luchas políticas mexicanas, publicara Martín Luis Guzmán, el ‘generalito’, en un libro titulado *El águila y la serpiente*”. El político español resumía en unas cuantas palabras la cercanía de tono y acción entre la obra mencionada y el intento de golpe de Estado: “Y es que Azaña, el 10 de agosto, había dado su consigna famosa, no divulgada aún: *nada de prisioneros; los tiros a la barriga*” (Joaquín Pérez Madrigal, *España a dos voces*, Madrid, Ediciones EASA, 1961, p. 379).



*El Debate, Ahora, Estampa y El Hogar Americano*.<sup>12</sup> Y ahora sí, en función de enfocar en detalle el contexto físico y temporal de escritura tanto de *La sombra del Caudillo* como de *El águila y la serpiente*, volveré al momento de reingreso de Guzmán al mundo político y cultural hispano.

#### UNA LLEGADA POLÉMICA

En 1925 Martín Luis inició su segundo y prolongado exilio político en Madrid. A diferencia del vivido entre 1915 y 1916, éste daría al que fue uno de los miembros más jóvenes del Ateneo de la Juventud la ocasión de participar a fondo tanto en el diarismo español como en el ámbito de su política. El ejercicio periodístico en la Villa y Corte, que para Guzmán había sido un pasatiempo momentáneo y económicamente determinante en su forma de crítica cinematográfica,<sup>13</sup> se convirtió en los años de su segundo exilio en algo fundamental. De hecho, y en clara paradoja, fue en las redacciones de los diarios *de derechas* donde Guzmán escribiría y parcialmente publicaría su literatura revolucionaria.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Debo este último dato a Juana Martínez, quien asegura que en las páginas de esta revista aparecieron colaboraciones de Guzmán en 1934.

<sup>13</sup> Ejercida al alimón con Alfonso Reyes, bajo el seudónimo de Fósforo, en el semanario *España* (v. Martín Luis Guzmán, *A orillas del Hudson*, en *Obras completas*, I, México, FCE, 1984; y Héctor Perea, *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, México, UAM, 1988.)

<sup>14</sup> Aunque Guzmán aseguraba escribir “por la noche y en altas horas de la madrugada”, bien podríamos suponer que al menos en el caso de *La sombra del Caudillo* la redacción de la novela abarcó buena parte de las horas dedicadas a su labor periodística, ya que el propio Martín Luis, al hablar de la gestación del libro, declaró a Emmanuel Carballo: “De pronto me vino la visión de cómo esos acontecimientos (los asesinatos de Huitzilac) podían constituir el momento culminante de la segunda de las novelas. Abandoné mi trabajo y con verdadera fiebre me puse a escribir *La sombra del Caudillo*, arrebatado por la emoción. Los cuatro últimos capítulos los

Martín Luis se reinstaló en ese 1925 dentro de la vida intelectual española después de una nueva incursión fallida en la política de su país. Aquí cabría profundizar un poco en el momento intermedio entre su salida de México y su arribo a España, pues en ese lapso se dieron algunos hechos luego reflejados en su estancia madrileña. Guzmán llegaba después de pasar dos años en Nueva York. Seguía, por lo mismo, en cuanto al proceso anterior, el camino inverso de exilio. La expulsión de Guzmán, concretada a partir de mecanismos poco claros, como sucede por lo general en la política mexicana –y de hecho en la política a secas–, nutriría en cierta forma su literatura y pondría las bases de lo que luego fue su insurgencia hispana.

Alberto J. Pani, amigo del chihuahuense y hacia 1923 secretario de Hacienda del gobierno de Álvaro Obregón, había sido el interlocutor que advertiría del descontento del mandatario provocado por el legislador y director del periódico *El Mundo* al dar éste su apoyo a la candidatura de Adolfo de la Huerta para la presidencia de la República. Las palabras de Pani no podrían haber sido más contundentes en cuanto a las posibles repercusiones del asunto en la vida de Guzmán: “Está usted en una situación muy difícil –advertía el secretario–, yo creo que si no cambia su actitud política, corre peligro. Créame usted, el gobierno lo manda matar”.<sup>15</sup> *El gobierno*, o sea Obregón. Al comentario anterior cabría agregar otras palabras de Pani, que si bien no tratan el caso de Guzmán sí, bajo ese reflejo oficioso que años después le valdría la flamante Embajada de México en España, lo aluden:

---

escribí en un día”. (Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, El Ermitaño/Diógenes, 1989, p. 88).

<sup>15</sup> Palabras expresadas por Guzmán a Eduardo Blanquel en entrevista inédita, citadas por Xavier Guzmán Urbiola en *Martín Luis Guzmán. Iconografía*, México, FCE, Tezontle, 1987, p. 51.

La Ciudad de México, casi desguarecida, daba una penosa sensación de inseguridad. Fueron secuestrados varios diputados y senadores antigobiernistas. El 22 de enero de 1924, a las dos de la tarde, fue alevosamente asesinado frente a la casa número 86 de las calles de Córdoba el senador por Campeche don Francisco Field Jurado. El mismo día, a las cuatro de la tarde, fue secuestrado el senador don Ildefonso Vázquez en la esquina de las calles de las Artes y de Madrid. Conmovida hondamente la sociedad, fue un alivio que tan abominables sucesos hayan sido enérgica y ostensiblemente condenados por los altos funcionarios de la República.<sup>16</sup>

Guzmán podía haber figurado en la enumeración luctuosa de su amigo. Y lo más sintomático es que Obregón, en ese caso, hubiera aparecido ante la opinión pública en papel de restaurador del orden y no en el de vengador y asesino. Pero Martín Luis, siguiendo los consejos de Pani, optó por abandonar nuevamente el país. La extraordinaria narración que años después, en entrevista con el historiador Eduardo Blanquel, hizo el escritor de su huida, recuerda los cuadros narrativos que, ya en Madrid, darían cuerpo a *La sombra del Caudillo*. Y en concreto, remite a un pasaje clave del libro: la partida del contingente de Aguirre rumbo a Toluca, que no sería sino un reflejo del engaño y posterior asesinato de Francisco Serrano y sus seguidores. Esta secuencia, tanto en el libro como en la narración del hecho personal, aparecería cargada de diálogos sutiles y ambiguos, plenos de inteligencia y astucia.

Pero también, el diálogo de Guzmán habla de la postura que mantuvo éste ante el torpe movimiento político de De la Huerta. Según la versión consignada en la entrevista, las actividades de Martín Luis, además de anunciar pasajes enteros de la obra aludida, serían anticipo de la dinámica que se dio

<sup>16</sup> Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, México, s.e., 1945, p. 286.

entre él y Azaña pocos años después, cuando el mexicano intercedió entre cierto grupo de rebeldes portugueses y el gobierno español para lograr la caída del dictador António de Oliveira Salazar. Guzmán concluye su frustrada entrevista con De la Huerta aplicando la siguiente expresión que después campearía sobre *La sombra del Caudillo* y, hecha extensiva a la política y los políticos peninsulares, sobre la fracasada insurrección portuguesa: “Hasta dónde puede ser iluso un político mexicano, claro que no tenía yo la edad que tengo ahora”.<sup>17</sup> En cuanto al caso de Azaña y el millón de pesetas negado, el mexicano diría con tristeza y, más que nada, frustración: “llegó un momento en que si no me hubieran fallado los espíritus españoles, que formaban parte del gabinete, yo hubiese hecho la revolución en Portugal”.<sup>18</sup>

Las palabras que transcribiré a continuación, complementarias de las anteriores, sintetizan a la perfección esta segunda experiencia europea de Guzmán, absolutamente opuesta a la primera y dentro de la que, en el campo literario, se producirían, repito, algunos de los libros y las páginas mayores del escritor:

Nos fuimos a Nueva York [...]. Viví en Nueva York un año, cerca de un año, y me di cuenta que si yo permanecía en Nueva York mis hijos estaban condenados necesariamente a hacerse de espíritu norteamericano, por la edad que tenían, las escuelas, el ambiente, el medio. De modo que un año después resolví irme a España, porque allá no me importaba que se hicieran españoles en último término. Pero desde luego no serían norteamericanos. Me fui a España, donde viví once años. Una vez en España escribí, hice periodismo, hice política. Conspiré, conspi-

<sup>17</sup> Transcripción de la entrevista inédita conservada en el Archivo de la Palabra.

<sup>18</sup> *Idem*.

ré hasta donde puede conspirar un mexicano en México. Conspiré yo siendo mexicano en España.<sup>19</sup>

Su forma de intriga fue política; pero también de índole peiodística y literaria. Y así lo entendió su ya para entonces enemigo mayor: Plutarco Elías Calles.

El otro hecho que anunciaría durante la etapa neoyorquina la participación efectiva, asombrosamente similar, en la ya referida insurrección europea que de concretarse hubiera si no evitado sí dificultado la toma del poder en España por parte de los nacionales, fue una intriga en contra de Guzmán según la cual éste había viajado por Italia con la intención de comprar armamento y de organizar el apoyo delahuertista.<sup>20</sup>

Durante esta nueva estancia española, como ya mencioné, Martín Luis Guzmán escribió dos libros fundamentales dentro de su visión de los hechos revolucionarios: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929). Y luego, a partir de las presiones ejercidas por el presidente mexicano sobre la editorial Espasa-Calpe, pero también, estoy seguro, por interés personal traducido en verdadera pasión, en España escribió las páginas sobre libertadores y piratas que comprueban que Guzmán además de ser un autor de la revolución de 1910 lo fue, en el más amplio de los sentidos y desde lo más hondo de su ser político, de las revoluciones anteriores de su país y de la sucesiva revuelta hispana.

## DE LA ESTABILIDAD DINÁMICA

Lanzo, de nueva cuenta, la mirada hacia atrás. Para 1928, después de una prolongada estancia en París que quedaría

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Véase *Martín Luis Guzmán. Iconografía, op. cit.*, p. 51-56.

plasmada fragmentariamente en la segunda parte de *Crónicas de mi destierro*, encontraremos a Guzmán en el inicio de lo que sería su más importante aventura en la vida periodística y política española como redactor de *El Debate*, un importante diario católico madrileño.

En las páginas de cultura de ese periódico colaboraban también por entonces, con artículos y prosas sobre temas mexicanos, María Enriqueta Camarillo, Concha Espina y Manuel Graña. Cabe destacar que durante su permanencia parisina Guzmán había dedicado una de sus crónicas para *El Universal* de México a comentar la presencia en todos los escaparates de *La conquista de las rutas oceánicas*, de Carlos Pereyra, “flor”, decía el chihuahuense, dentro de la obra del historiador. Para Guzmán, Pereyra era “el más insigne de los hombres que hoy nos hablan de historia en lengua española”. Lo importante a destacar es que, de vuelta en España, Martín Luis encontraría cobijo, justamente, en la redacción de *El Debate*, donde el matrimonio Pereyra tenía cierta influencia.

Mientras que en la primera plana de este periódico se presentaba una imagen cruda de la revolución mexicana, resaltando la persecución religiosa, en su sección cultural, influida con seguridad por el matrimonio Pereyra-Camarillo, se veía, si no la postura absolutamente opuesta, cuando menos sí otra cara del conflicto en el país americano.

Guzmán trabajó dentro del mismo diario, en un escritorio dispuesto para él en el Archivo. Y su presencia en las páginas fue más bien discreta. De hecho, en esos años difíciles en la vida de *El Debate*<sup>21</sup> sólo aparecieron dos artículos firmado por él y dedicados a explicar al lector español el fenómeno

<sup>21</sup> Este fue cerrado un par de meses a principios de 1932, coincidiendo la medida con un decreto del gobierno de Manuel Azaña que disolvía la Compañía de Jesús. Este conflicto, junto con la frustrada reforma agraria, propició la sublevación del 10 de agosto y el cierre masivo de diarios.

cultural y religioso que significaban las curaciones del Niño Fidencio.<sup>22</sup> Dentro de su carácter periodístico-informativo, la historia del Niño, que Guzmán nunca editó en libro, tendría algunos de los rasgos que convirtieron los retratos de piratas y libertadores de Guzmán en esa gran literatura de aventuras que José Emilio Pacheco y Marco Antonio Campos han identificado con las obras de Marcel Schwob o Jorge Luis Borges.<sup>23</sup> El artículo sobre el Niño Fidencio<sup>24</sup> apareció en *El Debate* en dos entregas, el 30 de marzo y el 1 de abril de 1928, con sendas notas de la redacción<sup>25</sup> en las que se dejaba asentada la postura *objetiva* que este diario mantenía frente al tema.

A pesar de esta brevísima presencia *firmada*, en la redacción de *El Debate* Martín Luis Guzmán parece haber escrito algunos editoriales, cuentos y, usando la expresión de Pedro Gómez Aparicio, “artículos literarios”.<sup>26</sup> “De apariencia enfermiza, retraído, poco locuaz, pero afectuoso, Guzmán supo atraerse la amistad de varios redactores que, de manera

<sup>22</sup> Personaje que se esfumó, según lo hace constar la información del periódico, sólo unos cuantos días después de publicadas las colaboraciones y sin haber realizado las curaciones milagrosas prometidas.

<sup>23</sup> V. Marco Antonio Campos, “El cuento-biografía según Schwob, Borges y Guzmán”, en *Siga las señales*, México, Premia Editora, La Red de Jonás, 1989, pp. 25-27; y José Emilio Pacheco, “Prólogo” a *Vidas imaginarias/ La cruzada de los niños*, México, Editorial Porrúa, Sepan Cuántos..., 1991, pp. IX-XXIII.

<sup>24</sup> Reproducido en Héctor Perea (compilador), *Nuestras naves*, México, UAM, Colección Cultura Universitaria, 1993, p. 57.

<sup>25</sup> “En toda la prensa americana y en muchos periódicos de Europa –decía una de ellas– se habla del ‘Niño Fidencio’. Nos ha parecido oportuno recabar para nuestros lectores una información objetiva de este curioso asunto. Parece ocioso advertir que la publicación de estos datos puramente informativos nada prejuzga en absoluto en cuanto a nuestro modo de apreciar la cuestión, y no debe, por tanto, interpretarse en más sentido que el que tiene: el de dar cuenta puntual y verídica de los sucesos a nuestros lectores”.

<sup>26</sup> Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español*, IV, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 286.

igualmente afectuosa y aludiendo a su pasado revolucionario, le pusieron el sobrenombre de *el Generalito*.<sup>27</sup>

A Vicente Riva Palacio, sin ironías, se le había conocido en España como *El General*. El mote, en el caso de Guzmán, fue aplicado con afecto por sus amigos periodistas, pero también con rudeza por sus enemigos políticos.

Es muy probable que la expresión “artículos literarios” se refiera a una actividad que en cierta forma continuaba la obra histórico-literaria de Guzmán. Aunque el género que abordaría ahora estaba, por momentos, dentro de los límites de la historia oficial, más cerca de la literatura de aventuras que de la crónica política recubierta de ficción de *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo*.

A partir de las entregas sobre el Niño Fidencio el lector de la prensa diaria madrileña comenzó a gozar de esa prosa suelta y delicada que caracterizaría los relatos de piratas y libertadores. Bajo los títulos de *Javier Mina, Héroe de España y de México* (1932)<sup>28</sup> y *Filadelfia, paraíso de conspiradores* (1933), figuran hoy algunas de las muchas cuartillas que Guzmán publicó originalmente en los periódicos como folletín. Otras, de mucha más breve extensión y más puras en cuanto a sentido literario, serían recogidas en *Piratas y corsarios*.<sup>29</sup> Pero si estos

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> Libro solicitado por Ortega y Gasset para el proyecto “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”, de Espasa-Calpe, y en cuya petición tuvieron que ver además las presiones del entonces presidente Plutarco Elías Calles.

<sup>29</sup> Recogido hasta 1961 en *Obras completas*, I. Guzmán había acordado con Espasa-Calpe la preparación de otra biografía histórica, la de Servando Teresa de Mier, proyecto referido también por Alfonso Reyes que, aparentemente, no llegó a realizarse. Dentro de esta importante colección de biografías ideada por Ortega y emparentada sólo con lo que escritores de la talla de Stefan Zweig, André Maurois o Jean Cassou hacían en el resto de Europa, figurarían los vanguardistas españoles Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Antonio Marichalar, entre otros; los hispanoamericanos Aníbal Ponce, Arturo Capdevila y el mexicano Alfonso Teja Zabre. Agradezco los últimos datos a Marta Portal.



ensayos fueron escritos en la redacción de *El Debate*, germen del periódico *Ya* –el de “los curas”, como se le llegaría a conocer en Madrid–, no fue en sus páginas donde los mismos aparecieron. Y aquí cabría seguir algunas pistas dejadas por Guzmán dentro de su trayectoria política española.<sup>30</sup>

A finales de 1930 Luis Montiel, empresario periodístico que muchos años antes había adquirido y modernizado los talleres de Sucesores de Rivadeneyra,<sup>31</sup> fundó el diario *Abora*, que llegaría a convertirse en la competencia más fuerte del *ABC*. Impreso en huecograbado, *Abora* imitó de *ABC* su carácter eminentemente gráfico y no olvidó la fotografía de actualidad para llenar sus portadas. Otra cosa que los hermanaba era su “tono burgués y moderado, de inequívoca fidelidad a la institución monárquica”.<sup>32</sup> El antecedente inmediato de este periódico fue el semanario *Estampa*, amparado también por la firma Rivadeneyra y con el mismo director-propietario. En esta revista, entre cuyos colaboradores se encontraban algunos que habían escrito en otros sitios sobre México –Como Concha Espina o Blanca de los Ríos de Lampérez, ambas en publicaciones de derechas– o que serían más adelante transterrados en este país –como Antoniorrobles, Magda Donato, Enrique Climent, Alfonso Camín–, también publicó Guzmán, aunque sólo un año después de que empezara a hacerlo en *Abora*.

Por extraños motivos, que quizá tuvieron que ver con el éxito de venta del libro en España, la situación financiera de su autor o, muy probablemente, la actitud rebelde del mexicano o de la editorial ante las ya referidas presiones que venía

<sup>30</sup> En algún momento de la entrevista concedida a Blanquel, Martín Luis daba a entender que tenía guardadas por allí páginas autobiográficas, escritas seguramente a su vuelta a México, donde, en teoría, habría narrado sus experiencias dentro de la política española.

<sup>31</sup> Recordemos la cercanía que desde el siglo XIX mantuvieron los mexicanos con esta casa editora.

<sup>32</sup> Pedro Gómez Aparicio, *op. cit.*, p. 159.

ejerciendo Plutarco Elías Calles sobre Espasa-Calpe, al mismo tiempo que publicaba en *Ahora* sus crónicas europeas Guzmán daría a *Estampa* 18 entregas en las que, con el título genérico de “Bajo la sombra de Pancho Villa (episodios de la Revolución Mejicana)” y renombrado como reportaje,<sup>33</sup> el chihuahuense reprodujo fragmentos selectos del volumen *El águila y la serpiente*. Una parte de este libro, cuyo título el autor tomó de Vicente Blasco Ibáñez,<sup>34</sup> había aparecido como anticipo en *El Debate* dos años antes, justo en el tiempo –como era lógico– de su primera edición: 1928. Ahora, en 1931, apenas unos meses después de publicada *La sombra del Caudillo* y envuelta en misteriosas circunstancias, reaparecía como folletín esa novela que, en forma de volumen, tanta fama había dado a Guzmán.

Como apoyo a las dieciocho entregas, en *Estampa* se imprimieron fotografías –algunas de Casasola– y, en las últimas publicaciones, dibujos anónimos en los que se alcanzaba a descubrir al propio Guzmán sentado ante una mesa de café, con la actitud típica de un tertuliano madrileño. *El águila y la serpiente*, un año después de su salida original, sería comentado por *Estampa* junto con la obra más reciente del autor. Según se podía colegir por una nota puesta al final de las entregas, una de las dos novelas oficialmente prohibidas en México, por injuriosa, después de presumirse en la prensa volvería a circular en España como libro, en dos volúmenes y al precio de quinientas cincuenta pesetas.

Ya para ese momento, y gracias a la calidad de su obra, en España se consideraba a Guzmán como un autor hispano-mexicano. Aunque para la mayoría de los políticos no dejara

<sup>33</sup> Agradezco a Gonzalo Santonja el descubrimiento de este material.

<sup>34</sup> V. Blasco Ibáñez, “Al lector”, en *El militarismo mejicano*, Valencia, Editorial Pro-meteo, 1920, p. 8.

de ser sino un americano intruso. Decía el pequeño desplegado de la publicación:

D. Martín Luis Guzmán, el ilustre escritor y político mejicano, que reside desde hace algún tiempo en España, acaba de publicar un nuevo y admirable libro, novela de la vida política de su país: *La sombra del Caudillo*. La publicación de su libro anterior, *El águila y la serpiente*, fue uno de los sucesos literarios del año pasado. Libro hondo, fuerte, penetrante, sutil y dramático, situó a su autor, de pronto, a la vanguardia de los escritores de lengua española. En *La sombra del Caudillo* vibran las mejores cualidades –interés, pasión, bello estilo– de este gran escritor tan español, por mejicano y por afectos, como nosotros mismos.<sup>35</sup>

En el anuncio de promoción de esta serie de entregas, expresiones muy similares a las arriba transcritas se combinarían con otras como la siguiente: se trataba de “un reportaje extraordinario [...] apasionante, vivo, veraz, de un dramatismo violento y que, en algunos capítulos, como el de ‘La fiesta de las balas’, o ‘Pancho Villa en la cruz’, o ‘La muerte de Berlanga’, toma proporciones extrahumanas”.<sup>36</sup>

Su cercanía a otros hombres de la II República española además de Azaña pudo haber influido en la entrada de Guzmán a *Estampa* como folletinista, y sobre todo en el apoyo que se le dio con la reproducción del libro prohibido por el presidente mexicano. *Estampa* publicó también, a finales de 1932, una parte de la biografía de Mina y en esa misma revista, en enero de 1933, quizá por intermediación de Guzmán, aparecería el cuento de Mauricio Magdaleno “Aquella noche”. Magdaleno era por entonces estudiante en Madrid y colabo-

<sup>35</sup> *Estampa*, Madrid, año II, núm. 99, 3 de diciembre de 1929, s/p.

<sup>36</sup> *Estampa*, Madrid, año IV, núm. 183, 11 de julio de 1931, s/p.

raba con *El Sol*, periódico que ya para entonces conducía Guzmán.

Es probable también que por la proximidad, en más de un sentido, entre *El Debate* y *Abora*, Martín Luis Guzmán comenzara a colaborar con este segundo medio impreso en otoño de 1931. A principios del año siguiente, *El Debate* estaría a punto de desaparecer. Coincidiendo con las primeras entregas en *Abora* Guzmán publicó en *Revista de Occidente* un anticipo de *Javier Mina, héroe de España y de México*. Dos años antes, Antonio Espina había escrito un comentario crítico sobre *El águila y la serpiente* para la revista de Ortega en el que resaltaba, además del valor estrictamente literario al que ayudaba esa “estética de la violencia”,<sup>37</sup> la actualidad alcanzada por la obra a raíz del asesinato en México de Álvaro Obregón. En el número final de 1932 el mismo Espina remarcaría la presencia fugaz de Guzmán –de una sola colaboración– en *Revista de Occidente*, con otro comentario, pero ahora sobre Mina, el héroe compartido.

La presencia de Guzmán en *Abora*, que se prolongó por casi dos años, estuvo alentada por un par de intereses medulares en él: el literario y el histórico. Aunque para entonces fueron la literatura de aventuras y esa otra revolución ya aludida, la de independencia, los temas que el chihuahuense abordaría dentro de esta incursión narrativa. En la nueva publicación de Luis Montiel, ampliamente anunciada desde las páginas de *Estampa*, se echó a andar por entregas lo que muchos años después conformaría *Filadelfia, paraíso de conspiradores y otras historias noveladas*, complemento, en cierta forma, de la biografía de Mina. El título original de esta historia de intrigas políticas y equívocos de todo tipo fue “Diego Correa, el militar español que quiso acabar la guerra de la

<sup>37</sup> Antonio Espina, “Martín Luis Guzmán: *El águila y la serpiente*”, en *Revista de Occidente*, Madrid, año VI, vol. XXI, núm. 61, julio de 1928, pp. 120-124.

independencia asesinando a Napoleón”, y *Abora* la insertó en una sección titulada “Los grandes aventureros españoles”. En realidad, este encabezado tan ambicioso se limitaría a contener la vida y milagros de Correa. Eso sí, ilustrada con profusión de dibujos inspirados en Nueva York y Filadelfia durante el siglo XIX en que se llevaba a cabo la acción. Otro intento de caracterizar esta serie fue el titulado “Los grandes guerrilleros españoles”, que sólo contuvo otro fragmento de la biografía de El Mozo. El resto de los relatos, a caballo entre la crónica periodística y el cuento, narraría más bien las aventuras de algunos piratas famosos por su crueldad o de aventureros de la independencia americana convertidos, por azares del destino, en corsarios. Recogidos luego, con leves retoques, en el libro *Piratas y corsarios*, estos cuentos históricos fueron apareciendo sin periodicidad fija en las páginas de *Abora*.

Las últimas colaboraciones que descubriremos en las páginas de mediano formato de *Abora* son un par de acuarelas por escrito: dos paisajes impresionistas del conjunto que daría cuerpo a *Crónicas de mi destierro*. En “Voces de la catedral” –referido a la de León, España– y “De París a Burdeos” Guzmán acudió a la crónica de viajes, más cercana a la descripción pictórica que a la investigación biográfica que llevaba tanto tiempo realizando. De hecho, en el segundo artículo se nombraba a sí mismo, al inicio y al final, como “el biógrafo de ‘Mina el Mozo’”.<sup>38</sup> Y la clara proximidad con la plástica que Guzmán procuró siempre se hacía patente no sólo en los toques impresionistas, que recuerdan las descripciones que hizo Marcel Proust de algunas iglesias de, por ejemplo, Evreux o Coches, y que hablaban de su pasión por Claude Monet, sino además en alusiones directas a una corriente que seguía presente entre sus preferencias pictóricas y literarias: el cubismo.

<sup>38</sup> Martín Luis Guzmán, *Abora*, año III, núm. 466, 13 de junio de 1932, p. 32.

En México como en el exilio, la actividad incesante de Guzmán estuvo siempre encaminada a conseguir triunfos. A pesar de los altísimos vuelos de sus aspiraciones y de la enorme habilidad ganada a base de experimentar sobre la acción directa, pocas veces logró consolidar las amplias expectativas de sus victorias parciales, de por sí extraordinarias, en los campos de la política y el periodismo. Sin embargo, en el literario, ya fuera en novelas tan personales como *El águila y la serpiente* o *La sombra del Caudillo* o en trabajos forzados en una primera instancia del corte de las páginas dedicadas a los piratas y libertadores, el talento de Martín Luis Guzmán se exhibió siempre de cuerpo entero y a flor de piel.

En el lector atento, siendo éste político cercano o simple aficionado a las letras, el efecto de fascinación que causó el estilo de su narrativa fue en su momento muy similar al que sigue despertando hoy en día. Y es que tanto la escritura como la lectura de sus libros están basadas en un mismo principio tácito e ineludible: se deberá seguir a la pasión sin cortapisas. Aunque siempre sobre el filo de la inteligencia.

## LOS ROSTROS DE JOAQUÍN CLAUSELL

|          |          |
|----------|----------|
| Cuidado  | cuidado  |
| Recuerda | recuerda |
| Rimbaud  | Cézanne  |
| Poeta    | poeta    |
|          | Profeta  |

DIEGO RIVERA, "CON JOAQUÍN CLAUSELL"

### AIRE LIBRE Y ENCIERRO

Creo que sería limitar la estatura de Joaquín Clausell el seguir considerándolo el pintor impresionista más importante de nuestro país. O verlo sólo como un posimpresionista-impresionista exótico. O sea, en el papel de practicante de esta corriente surgida en Francia, bajo una luz particular, en momentos en que la misma había perdido ya su fuerza original. Todo lo anterior resultaría en verdad injusto ante un personaje que, por su propia mano artística y acción política y social, llegó a insertarse de lleno en la historia del México más propositivo. El de su tiempo, que dio inicio al tránsito hacia una modernidad de muchas vías.

Reducidos a lugar común, en este siglo XXI los enfoques antes señalados harían ver a Clausell como un personaje anacrónico estilísticamente y políticamente ingenuo. Nada más opuesto a la realidad. Entre 1900 y 1910, primera etapa en que el pintor practicó su personal forma de paisajismo que, desde luego, se ha identificado con el impresionismo francés, el país cumplía un siglo del inicio revolucionario independentista y anunciaba ya un nuevo vuelco político y social. Mientras, en el ámbito artístico, con la creación del cubismo por parte de Picasso se daba el primer paso en el surgimiento de las

vanguardias internacionales, de las que Clausell participó también durante su reinserción en la creación plástica.

El pintor, nacido en la ciudad de Campeche en 1866, concentrado en sus actividades políticas y sociales juveniles y, por lo mismo, partícipe del proceso de cambio que incidía sobre el país, como artista no se encontraba en absoluto atado al hábito tan común en el virreinato de adoptar como propias y actuales, cien o doscientos años después, las corrientes artísticas nacidas originalmente en Europa. Al contrario, amigo de los artistas más actuales y actuantes de México, algunos de los cuales participaban de las actividades de aquella famosa revista de nombre absurdo, en palabras de Alfonso Reyes, *Savia Moderna*, Clausell iba en el sentido contrario de aquellas viejas tendencias del México novohispano. Tampoco se identificaba con el rancio afrancesamiento de sus años de infancia y juventud, sino con una nueva manera de apreciar la naturaleza desde un exterior sano y ventilado. Pero sobre todo apasionante. En cierta forma, la corriente nacida en Francia resultaba una metáfora del camino que debería seguir ahora su país. Así lo vieron otros artistas mexicanos cercanos al impresionismo francés, como Alfredo Ramos Martínez, creador de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, o los coparticipes, en 1906, de la exposición de *Savia Moderna* donde surgiría el nombre de Clausell como una no tan joven promesa.

Al igual que algunos miembros del Ateneo de la Juventud, ya en la Ciudad de México el campechano se insertó de inmediato bajo el rubro de estudiante. Y al poco tiempo, bajo el de profesionista-artista que, viviendo efectivamente de su trabajo, se podía permitir el ejercicio de la creación, vista como una actividad más que sólo recreativa. De igual forma su particular afrancesamiento, o con más precisión, su manera de ver las propuestas renovadoras del país europeo, daba cuerpo a una postura mucho más sofisticada de acercamiento al arte y a la cultura en general. Por todo lo anterior es que Clausell llamó



la atención tanto del joven Diego Rivera como de Gerardo Murillo –el Dr. Atl– y José Juan Tablada.

Clausell fue un hombre consciente del devenir de la política y el trato social mexicanos. Los cuales, en su opinión, exigían una revisión completa. En algunos momentos, en papel de periodista, abogado y editor, el campechano intentó de hecho influir en algunos acontecimientos que le parecían injustos. Y procuró conseguirlo a partir de la incidencia directa sobre las iniciativas públicas que más chocaban a sus aspiraciones democráticas y modernizadoras. Frente a posturas privadas, poco habituales a su condición de abogado y periodista, también se plantó como un ser único, partícipe activo de un proyecto que buscaba modificar el desempeño de una cultura mexicana de fuerte personalidad pero pasmada en el tiempo.

La complejidad de su carácter, más allá de sólo permitirlo, propiciaría una postura crítica que lo emparentó con algunos de los miembros del incipiente Ateneo de la Juventud. Aunque también, en el caso de su pintura, se deja entrever en las dos claras vertientes que la dominaron una cierta empatía con la forma de ser y el trabajo poético del referido Tablada, espíritu escindido por dos mundos tan aparentemente opuestos en sus raíces como fusionados en su representación de un mismo y peculiar individuo. El tiempo que le tocó vivir y, por momentos, padecer con valentía, hizo de Clausell un ciudadano propenso al cambio y a la búsqueda incesante de la justicia.

Por otro lado, este artista que gustaba de capturar el instante a través de la plástica, como tiempo después lo haría Juan Rulfo por intermedio de la creación narrativa y fotográfica, abordó la pintura sólo en los momentos precisos. Cuando sintió, con toda honestidad, que tenía algo que decir a través del arte. Lo anterior se nota en muchas de sus obras de paisaje, que son brillantes no sólo desde el punto de vista pictórico, sino también en la manera de aproximación y gozo del tema. Ver los amplios panoramas volcánicos, equivalentes en cierta forma,

tanto plástica como emocionalmente, a las vistas del Mont Sainte-Victoire, de Paul Cézanne; los ceñidos claroscuros boscosos e interminables zigzagados de canales y ríos hoy urbanos, desaparecidos o en curso bajo tierra; y todo esto enmarcado por esa mirada íntima que tan naturalmente se dio en Clausell frente a las vistas de su país, es una aventura singular. En el mejor espíritu de las *vedute* de Canaletto, la suya resultó una propuesta sutil y fascinante para el público de su tiempo. Ante nuestros ojos, las vistas tienen aún más impacto por el contraste que establecen con la realidad actual de la Ciudad de México y del campo circundante.

Ahora bien, hecho que habla de su dimensión humana, en contraposición con aquella luminosa transparencia que supo imponer a través de las composiciones dedicadas a una naturaleza desbordada, muy propia de nuestro país, Clausell fue también un ser misterioso, con rasgos de personalidad insondables. Lo anterior se percibe apenas entrar en el amplio y umbroso estudio que se mandó a construir en la azotea del palacio de los condes de Santiago de Calimaya. Su lugar de práctica artística fue la cima artificial, moderna, de un edificio de por sí contundente en su cuerpo de piedra y en su historia. La actividad llevada a cabo en su taller podría parecernos hoy, en cierta forma, una representación antigua, quizá más remota –en el sentido de primitiva, honda, ancestral– que la transcurrida en el propio palacio siglos atrás. La de Clausell fue una intervención desarrollada, no en las alturas físicas, sino en los sótanos del alma de un hombre solitario, lleno de incógnitas que impregnarían hasta su propio acto de morir en 1935.

Este salón, sobre el despacho de estilo porfiriano de un litigante que de hecho y en los hechos fue un opositor al régimen, significó su espacio privado. Allí Clausell, en papel de pintor, dejaba reflotar y desplegarse gustosamente los posos de la imaginación, en una especie de rito. Fue el lugar donde hizo surgir su propio bosque mágico, en el que los árboles se

transmutaban en personajes de apariencia humana o en sombras coloridas, recuerdos insospechados de los árboles del exterior. En sus muros la existencia de los figurantes reales se desplegó mucho más allá de una vida diaria, plana y sin magia.

En este espacio que, en su contemporaneidad y simpleza arquitectónica, alcanza las alturas de techo del entorno palaciego que lo acogió, se reunía el pintor con amigos artistas e intelectuales que incluso, según parece, colaboraron en la definición visual de los muros por medio de trazos personales no exentos tampoco de enigmas plásticos, históricos y psicológicos, con bocetos mórbidos, concebidos a partir de un claroscuro de enorme expresividad y pinceladas intemporales. Lejanas ya las fuentes que les dieron origen y enmarcadas en su mayoría con bordes al óleo difuminados o *sfumatados*, las pequeñas e inclasificables escenas resultan obras eclécticas a nuestros ojos. La relativa coherencia entre ellas, que uno más bien da por sentada sin juicio de por medio, se descubre sobre todo si el conjunto se aprecia de lejos, como una superficie pictórica panorámica. Uno podría caer con facilidad en el engaño de que está frente a un trabajo muralístico abstracto. Cuando en verdad se enfrenta a una realidad pluriforme, construida a partir de fantasías figurativas, simbólicas, dramáticas, juguetonas. Aunque también, desde luego, estas pequeñas puestas en escena están a veces matizadas por superficies intermedias efectivamente abstractas. Al final de la experiencia queda la sensación de haber visitado un grupo de minúsculos universos, de los más variados estilos, y de haberlos admirado como a través de las celdas oculares de un insecto.

Anticipo de otro artista connacional *raro*, Martín Ramírez, el campechano fue en cierta forma, como creador, la versión mexicana del duque y *condottiero* Pier Francesco Orsini, según la invención literaria de Manuel Mujica Lainez, o de Ferdinand Cheval, el *facteur* francés que construyó piedra a piedra su *Palais Idéal*.

Quizá a consecuencia de la propuesta interiorizada por estos personajes, en el sentido de que el entorno más próximo podía llegar a constituirse en el paraíso oculto, ideal y absolutamente propio del artista, no resulta extraño que al penetrar hoy en el estudio de Clausell uno sienta que accede a un lugar único en su especie. A una extensión del espíritu pagano de las cuevas de Altamira o Lascaux, con sus muros invadidos por figuras espectrales, simbólicas, representativas de algo que, en forma colectiva y al mismo tiempo individual, gesticula el sentir de un ente abstracto y universal. Por lo indefinido e inescrutable, el ambiente prehistórico sintonizará en buena medida con el que encierra este pequeño y majestuoso palacio en miniatura, creado dentro de un palacio único que fue “la más noble casa de las casas nobles” de la Ciudad de México, en palabras de Diego Rivera. Edificación que en una de sus esquinas presume una cabeza de serpiente del Templo Mayor, cuya mirada, por algo será, se proyecta hacia el sitio del primer encuentro entre Cortés y Moctezuma.

En este lugar, que de no tener las escenas sería cuarto de azotea sin más, pareciera reencarnar el sentir de la pintura anterior en muchos siglos al artista. Pero también, el de la casi inmediata decimonónica, la contemporánea y la más vanguardista de entonces.

#### VARIOS MUNDOS: EL DE CLAUSELL

A diferencia de los impresionistas franceses el mexicano fue un ciudadano actuante más allá del ámbito, casi privado, que uno presupone del arte realizado ante la naturaleza desnuda. Su intención pública fue más que nada la de llegar a ser alguien con relativa influencia en el ámbito político de su país. Con la presencia suficiente para lograr cambios en el espacio de la justicia más inmediata y de apoyar la construcción de

una democracia auténtica. Por lo mismo, desde cierta perspectiva Clausell no pretendió convertirse en un artista puro a la manera impresionista, sino en un ente público efectivo y en un diletante discreto frente al arte.

En el hecho de difundir en *El Demócrata*, periódico del que era director, la inquietante novela por entregas *Tomochic*, obra de su ex compañero de estudios y amigo Heriberto Frías, según se había considerado hasta ahora, o bien de autoría propia a partir de las conclusiones de Antonio Saborit,<sup>1</sup> Clausell demostraba que las injusticias sociales lo conmovían más allá de las modas del arte o los grandes nombres. O bien, que lo conmovían de una forma distinta. Editor periódico y mirada crítica, secundaria pero sonora, de la decadencia porfirista, el campechano anticipó sin saberlo algunas de las posturas que como diarista y eminencia gris de la política nacional e internacional adoptaría más adelante Martín Luis Guzmán. Fue asimismo, en papel de abogado, defensor de las causas perdidas –o casi– con trasfondo social. Por este motivo pasó temporadas completas en la prisión de Belem, antiguo ex colegio de San Miguel de Belem (o de las Mochas) reconvertido en cárcel y complemento de la de Santiago Tlatelolco, desde donde salió Bernardo Reyes para morir acribillado frente a Palacio Nacional al inicio de la decena trágica.

La prisión de Belem se había vuelto destino cotidiano del joven Clausell: el rebelde, el combativo dentro de las aulas y en la calle. De esta cárcel el apenas incipiente dibujante logró huir, quizá de manera consensuada, rumbo al exilio norteamericano. El alejamiento infortunado, que lo salvaba de su compleja situación legal, lo llevaría por otro lado a una indagación introspectiva profunda que cambió de manera radical,

<sup>1</sup> Véase Antonio Saborit, “La herida en el paisaje”, en *Joaquín Clausell. 1866-1935*, México, Munal/ Gobierno del Estado de Campeche, 2012, p.18 y sigs.

a partir de entonces, su forma de enfrentar al poder político y su posición frente al arte.

Años después, durante una visita al palacio de los Condes de Santiago de Calimaya, determinante en la reactivación como pintor del abogado y apasionado senderista por los campos de México, Diego Rivera consiguió esta cruda confesión de Clausell: “Pero yo embarré mucho, bastante, fueron por cientos los cuadros”.<sup>2</sup> La misma habla muy bien de la postura que el campechano adoptó siempre frente a la creación, y que había surgido o se había acentuado sobre todo a partir de su exilio en Estados Unidos, su viaje a Francia y su vuelta a México casi a finales del siglo XIX.

También en esa ocasión el curioso habitante del palacio capitalino justificó el abandono de la creación pictórica casi de la misma forma en que años después lo haría Juan Rulfo con la literatura tras haber publicado *Pedro Páramo*. Con una cierta banalidad, un poco desesperante y difícil de comprender para todo apasionado de su obra, como Atl o el propio Rivera, Clausell respondió en esa ocasión, ante la insistencia del muralista de que debía retomar la práctica artística: “¿Para qué? ¿Pintar? No. Estaba perdiendo el tiempo. Perdía, perdía, perdía hasta mi aseo personal. Mi familia está más contenta si no me mancho la ropa.”

Finalmente el pintor reinició el camino de la creación plástica. Si en suma de tiempos Clausell fue un artista de trayectoria breve y errática, en cuanto a ingenio, cantidad y calidad de obra es de los de mayor variedad y productividad que ha dado el país.

<sup>2</sup> Diego Rivera, “Con Joaquín Clausell”, en *Textos de arte*, México, UNAM, 1986, p. 43.

## LA CRÍTICA EN EL TIEMPO

El trabajo del pintor se consideró durante muchos años, aún después de su muerte, centrado obsesivamente en el tema del paisaje y en el uso de la técnica impresionista. O cuando menos, así lo consideró el gran público y parte de la crítica. José Juan Tablada, por ejemplo, diría sobre él lo siguiente en 1938:

La obra artística de Joaquín Clausell es significativa debido a que el paisaje, que eligió como su único tema pictórico, apenas ha sido desarrollado en México [...]. Clausell posee encanto como colorista así como un don especial para pintar el aire y la luz, lo cual llevó a Diego Rivera a la siguiente afirmación: “Clausell es el poeta pintor del paisaje mexicano”.<sup>3</sup>

Por su parte, Xavier Villaurrutia opinaría: “Joaquín Clausell es nuestro gran pintor impresionista. La luz y, consecuentemente, el calor, son las categorías de su pintura. La naturaleza es su único constante y renovado tema”.<sup>4</sup>

El también poeta Carlos Pellicer, en dos pequeños textos para un catálogo de 1945, apenas llegaría a concluir: “Joaquín Clausell es uno de los más importantes pintores de América. Del mar luminoso de Campeche, su ciudad natal, aprendió ese diálogo de azules y verdes que hablan poderosamente [en] toda su pintura”.<sup>5</sup>

Muchos años después de estos juicios, Juan García Ponce, en un largo ensayo cuyo título no traicionaba en apariencia las opiniones anteriores, “Joaquín Clausell y los paisajes”, hablaría ya, sin embargo, del otro espacio como parte signifi-

<sup>3</sup> José Juan Tablada, “[El arte de Joaquín Clausell]”, en *Arte y artistas. Obras completas*, VI, México, UNAM, 2000, p. 652.

<sup>4</sup> Xavier Villaurrutia, “Joaquín Clausell”, en *Obras*, México, FCE, 1974, p. 999.

<sup>5</sup> Carlos Pellicer, “[Joaquín Clausell]”, en *Textos en prosa sobre arte y artistas. Exposición homenaje*, México, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 48.

cativa de la biografía del pintor. De “esas paredes en las que se expresa la exacta y compleja cifra de su personalidad...”<sup>6</sup>

Bajo el subtítulo de *El delirio*, bastante significativo si uno piensa en Clausell sólo como el paisajista de las transparencias, los colores y la luz, García Ponce se referiría concretamente a la obra hecha sobre los muros del taller. En estas pequeñas escenas nos enfrentaremos con “la riqueza de sus contradicciones”; con “la expresión de sus sueños y pesadillas...”, argumentaba. El autor de *Inmaculada o los placeres de la inocencia* consideraba estas superficies del estudio como “un diario íntimo”. Para luego agregar que en este caso, como en el de todas las bitácoras personales, “sólo la muerte de su autor” le da “un final a esas anotaciones y las convierte en obra marcando sus límites”. La conclusión de García Ponce era que en las pinturas del estudio Clausell dio “libre curso a la expresión de sus impulsiones instintivas”, y que las pequeñas escenas y figuras trazadas en este entorno, al contrario de los impresionistas, conducían ya hacia Gustave Moreau, Gustave Klimt, James Ensor y Odilon Redon. Lo que significaba hacia la fantasía ilimitada. La que se llega a rozar con la perversión, agregaría yo.

Muy aparte de la opinión de los analistas, para los amigos más cercanos de Clausell y para sus familiares la obra paisajista, que colgaba en parte de los muros del palacio, había encontrado una extensión natural en los bocetos al óleo de su estudio, en ese muralismo de miniaturas hecho al margen del fresquismo oficial. En este segundo, subrepticio universo se diversificó no sólo el trabajo sino la visión misma del arte y de la vida del pintor.

<sup>6</sup> Juan García Ponce, *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1988, p. 129 y sigs.



Dos actitudes extrañas, más propias de otros tiempos que del nuestro, marcan la obra de este artista y han dificultado su localización y análisis puntual. Me refiero a la eterna reticencia del pintor a firmar y datar sus cuadros. Una simpática anécdota de Rivera indica el extremo al que llegó Clausell al defender esta postura.

Durante la visita al palacio antes referida, el paisajista ofreció como regalo al amigo una serie de pequeña obras. Con algunas de las telas, cartones o papeles bajo el brazo, Rivera tuvo la ocurrencia espontánea de pedir a Clausell que pusiera en ellas su firma, para darles un nombre auténtico más allá del que llevaban por lo general: el del poseedor, el ser más transitorio del mundo. A la petición, perfectamente natural para Rivera y de hecho para cualquier otro, el abogado-artista respondió: “yo nunca he firmado ni un solo cuadro; pero lo haré si usted quiere...”. Con lo anterior Clausell desarmó por completo al muralista, quien, confuso, sintiéndose *pequeño*, justificaría luego esta actitud bajo el argumento de que si el habitante del palacio nunca firmaba era debido a que en verdad, cuando lo hizo, “pintó porque quería”, sin la ambición de dinero o trascendencia común entre los artistas.

En cuanto a la dificultad de localizar e identificar las obras de este pintor, a la falta de signatura se sumaría otro fenómeno interesante. Y es que, por muy aficionado que fuera, desinteresado por completo en la venta de sus pinturas y más bien inclinado a regalarlas,<sup>7</sup> Clausell tuvo en Atl, además de un amigo, colaborador en la creación de obras y animador de su propia actividad, a un honesto *dealer*. Si en algún momento Murillo vio en el paisajismo de Clausell un enfoque de origi-

<sup>7</sup> Sobre esta costumbre del pintor, véase Patricia Clausell, *Nostalgias ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008, p. 88 y sigs.

alidad artística, en otro le descubrió la veta comercial. De esta forma, y gracias en parte a la experiencia de haber vivido un buen tiempo en Europa y tener contactos, Atl logró trasladar al viejo continente y comercializar allí una cantidad considerable de pinturas.

Como resultado de esta atinada maniobra, el obsesivo retratista de la génesis del Paricutín entregó, por la venta de las obras, una buena suma de dinero a su amigo y protegido. Pero también, gracias a esta iniciativa y sin control alguno, consiguió la dispersión por el mundo de parte significativa de la visión plástica que tuvo Clausell sobre México. Atl lanzó estos formidables chispazos de ingenio pictórico –según dos acepciones del término, o sea de intuición y capacidad de invención– sin firma. Los confundió entre las miles y miles de obras europeas anónimas, correspondientes a la impresionista y a muchas otras corrientes artísticas del momento.

#### DE LOS PAISAJES ROMÁNTICOS A LAS MANCHAS TRANSFIGURANTES

Retomo la idea del principio, ya matizada por las de García Ponce y Antonio Saborit más recientemente.

Joaquín Clausell no debería seguir siendo considerado sólo como el mejor impresionista mexicano. Y esto porque, aparte de haberse convertido en un hito por su extraordinario desenvolvimiento dentro del paisajismo nacional a partir del uso frecuente –no único– y destacadísimo de las técnicas de esta escuela, el artista, desde mucho antes y durante sus prácticas dentro de la corriente, brilló también por la calidad de sus propuestas en otros universos plásticos.

De entre las primeras obras suyas, por ejemplo, elaboradas sobre todo durante el exilio norteamericano a que lo llevó su acción política, cabría destacar una buena cantidad de ilustraciones juveniles, a lápiz y a tinta, trazadas en la correspon-

dencia que enviaba a su entonces novia María Esther López. Destruída luego en su parte sustancial por la propia Esther, al contraer matrimonio con otro joven, en papeles sueltos de estas cartas se conservaron verdaderas joyas del trabajo como dibujante del artista.

Algunos retratos de la propia Esther y autorretratos, de calidad dispereja, compartieron este espacio íntimo con estampas de viaje, desnudos y composiciones alegóricas en las que se nota una mayor seguridad y definición de trazo por parte del joven aficionado. Lo verdaderamente significativo de este conjunto de obritas hechas al margen de la escritura, en las que ya se percibe el placer por las composiciones sintéticas y de proporciones mínimas, es no obstante el anticipo de sus futuras pinturas paisajistas al óleo, mismas que Clausell desarrollaría de manera espléndida a partir de su contacto en Francia con Claude Monet y Camille Pissarro. Me refiero a un conjunto de paisajes a línea, algunos de los cuales exhiben con toda sinceridad el temperamento romántico del entonces triste novio, nostálgico exiliado. Varios de estos dibujos, que parecieran de pura invención, recuerdan algunas de las tintas y claroscuros de Victor Hugo, en su faceta de pintor autodidacta al igual que Clausell. Riscos de difícil equilibrio, torretas perdidas entre la maleza, aves acuáticas. Escenas, todas ellas, de ubicación indefinida, que irán creando las condiciones para que, al abordar la técnica y el colorido impresionista, el campechano pueda demostrar que sus paisajes no son calcos de la corriente francesa sino imágenes surgidas dentro de un pensamiento y un México nuevos, con una luz, un campo y una historia absolutamente particulares.

Por otro lado, en estos mismos papeles nos toparemos con al menos una figura simbólica, el león, que muchos años después brindaría uno de los rasgos distintivos a ese espacio absolutamente personal del artista del que he venido hablando: su taller de azotea, *studiolo* de corte renacentista.

A diferencia de los dibujos, fechados con precisión a pesar de las futuras reservas de su autor gracias a formar parte de cartas, en su gran mayoría las pinturas, como ya indiqué, carecen de datación. En algunas podríamos rastrear diversas influencias de Monet o Pissarro, sobre todo, maestros directos de Clausell durante aquella estancia francesa también de exilio en que, al igual que en Estados Unidos, el pintor tuvo que enfrentar la vida cotidiana sin hablar la lengua del país. Acerca de la proximidad a los maestros franceses pienso en seguida en una imagen casi abstracta, ardiente, en la cual, bajo la intención anecdótica de rescatar un rincón de Ixtacalco, el pintor llevaría al límite visual una imagen conceptualmente chata a partir de la aplicación de tonos encendidos muy en sintonía con los de algunas *vedute* venecianas de Monet y William Turner. En cuanto al grosor y la soltura a la hora de aplicar el óleo sobre el cartón, esta versión encendida de Ixtacalco sintoniza al instante con trabajos del tipo de *Le pont japonais* del pintor francés asentado en Giverny.

De Pissarro Clausell pareciera admirar el enfoque más bien sereno, las tonalidades apagadas del paisaje y la forma en que el pintor ubicaba la figura humana –casi ausente en la obra del mexicano, por cierto, y con un peso delicadamente simbólico cuando aparece–. Otra proximidad interesante entre ambos artistas se da en el bodegón. De hecho, en la forma de concebir un elemento que uno pensaría más bien propio de Paul Cézanne: las manzanas. En una obra inacabada, hecha al alimón con el Dr. Atl, Clausell echaría a perder el lienzo, en opinión de Murillo, al concebir las manzanas de forma desproporcionada en relación con el resto de la composición, creada desde luego por este último. La verdad es que, más allá del posible absurdo proporcional entre los elementos, en esta obra el problema pareciera centrarse en el choque entre el carácter impresionista adoptado por Atl y el delicado toque

hiperrealista aplicado por el campechano, que hace que las manzanas brinquen hacia los ojos del espectador.

Otras vistas terrestres o marinas del artista, no obstante, se ubicarán más bien dentro del paisajismo mexicano de entonces, impregnado de espíritu vanguardista en algunos casos. Esta postura, enmarcada por una amplia tradición nacional, presumirá con generosidad, en apenas unos guiños plásticos, el estilo inconfundible y la mirada sin igual de Clausell. Ambos arriesgados siempre, ambos desenvueltos a sus anchas. A la manera de Murillo o de José María Velasco, pintores que asumieron la práctica como su única profesión, el también abogado y periodista, que siempre presumió ser apenas un *amateur* frente al arte, produjo una obra de paisaje de tal carácter y personalidad que la firma escamoteada en las superficies aparecería todo el tiempo al trasluz de cada composición plástica, de cada combinación cromática y cada trazo. A la manera de una marca de agua.

Como en los casos de *Paisaje zapatista*, *Martín Luis Guzmán con sarape de Saltillo* o *La plaza de toros de Madrid*, pinturas cubistas de Diego Rivera en las que su forma de abordar los temas y, sobre todo, el colorido y la textura, da una personalidad única al trabajo desarrollado por el guanajuatense dentro del corazón mismo de la corriente, muchos de los paisajes de Clausell, desde el interior o fuera del estilo impresionista, hablan de un artista con una clara visión del entorno propio, del colorido y, antes que nada, la luz sin igual de México. Elementos, todos, absolutamente distintos de los que dieron personalidad a las obras de Monet, Pissarro o Pierre-Auguste Renoir. Si uno encuentra rasgos en común entre las obras de los anteriores y paisajes como *Reflejos en el estanque*, *Bosque amarillo*, *Campo de verano*, *Campo de otoño* o *Xochimilco*, muchísimas otras imágenes del México de naturaleza desbordada serán *clauselles* indudablemente nacionales, aunque en absoluto nacionalistas.

El *Tríptico* del mexicano, con figuras primitivas y jugueto-  
nas, dedicado a homenajear la masa extraordinaria del Ixtac-  
cítuatl; sus otras pinturas en que apuesta por la holgada  
reinención tanto de este volcán como del Popocatépetl; sus  
vistas de los *Baños de Nezahualcóyotl*; su concepción de una  
*Iglesia* perdida entre la maleza, concebida inicialmente a la  
manera de Monet y luego rematada con una construcción tí-  
picamente virreinal, o la interpretación de los diversos ríos y  
canales (Santa Anita; Tlalpan; un segundo vistazo, en verdes,  
a Ixtacalco; la escena en rojos y rosas titulada *Canal con  
puente*) del Valle de Anáhuac se verán y sentirán como abso-  
lutamente propios del artista, en ambos sentidos de la palabra.

Quisiera destacar ahora una ramificación de estas escenas  
de exterior que conecta muy bien con lo que Clausell haría  
en el interior de su estudio. Y que lo vincula con otras ver-  
tientes del arte internacional, anteriores o muy posteriores al  
impresionismo en que se le ha encasillado casi siempre. Me  
refiero a obras como *La oración*, *El jinete*, *Bosque azul* o *Las  
bañistas*. En ellas, con el paisaje y el mar en segundo plano  
de importancia, el pintor pretendió la captura de un ambien-  
te, más que físico, psicológico o, incluso, espiritual. De aquí,  
su obra brincaría naturalmente al estudio. A escenas que bien  
pueden verse como derivaciones, hacia el pasado, del arte  
simbolista, y hacia su tiempo, que también fue en parte el del  
desarrollo de las vanguardias históricas, del surrealismo y el  
abstraccionismo de manera destacada.

La escena boscosa, pintada sobre uno de los leones ru-  
gientes, plantea una de las más claras rupturas con su pintura  
de caballete. En ella doce árboles se despliegan a lo largo,  
muy separados uno del siguiente, como sobresaliendo de un  
fondo que parece arder. En el extremo inferior derecho de la  
imagen figuran animales rojos y blancos, de proporciones  
extrañas. Al lado de éstos, tres cuerpos femeninos departen  
durante una comida en el campo. La mujer del centro muestra,

de espaldas, su piel rosada; las otras dos, de perfil, las suyas en tonalidades de azul oscuro. Nada aquí pareciera encajar en un exterior de Clausell. Todo encaja a la perfección en una miniatura de sus paisajes de estudio.

En pocos años y con largos intervalos de inactividad el campechano logró crear una obra sólida y variada. La suya fue una mirada curiosa pero sobre todo apasionada en los momentos justos. Al igual que algunos fotógrafos de su tiempo, de sus últimos años, gracias a un instinto singular desde sus inicios Clausell conoció el secreto de la captura del instante, del uso de la luz y las matizaciones precisas, poéticas del color.

Al revisar sus diversas personalidades como artista uno va descubriendo que efectivamente, para Clausell, el ejercicio de la pintura nunca fue una obligación. Por lo mismo, no pienso que esta práctica haya sido motivo de lucha, sufrimiento o pose, como sucede con tantos otros artistas. Más bien, para el campechano el proceso de creación significaría un misterio a desentrañar. Un juego, un reto a su astucia. Quizá contribuyó a esto el hecho de que desde muy joven el abogado, periodista, senderista y artista experimentó en carne propia lo que era retar a la otra naturaleza, la humana. Y perder casi siempre.

Pintar para Joaquín Clausell fue una lucha entre iguales, en la que ganar era posible. Y hasta normal.





## LA MUERTE TUVO PERMISO

Excursiones se le llamaba entonces a ciertos paseos nocturnos entre la prisión de Santiago Tlatelolco y la de Belem, cuyo terreno ocupa hoy el edificio funcionalista de la escuela primaria Revolución. La característica principal y mayor ironía de estos recorridos de corte expresionista por la Ciudad de México era que, siendo casi poéticos, resultaban a final de cuenta trágicos en su desenlace, al ser fusilados los paseantes.

Las aventuras nocturnas, singulares, emocionales al extremo, que durante la guerra civil española se llamaron *paseillos*, fueron aplicadas en México sobre todo a militares rebeldes. Pero también a civiles de *pocas pulgas*. Como fue el caso de Guillermo Enríquez Simoní (Fresnillo, Zacatecas, 1891-Ciudad de México, 1981), escritor detenido por el ejército huertista en Guadalajara, a principios de 1914, para su traslado a Santiago Tlatelolco debido a su bien ganada fama de periodista *boquiflojo* y, como tal, claro enemigo del gobierno triunfante tras el cuartelazo antimaderista.

La segunda versión de su propia historia dentro del penal la recogería Guillermo Enríquez dentro de “Reminiscencias”, capítulo de *La libertad de prensa en México. Una mentira rosa*, libro de 1967 publicado por el exiliado catalán Bartomeu Costa-Amic, quien en 1936, representando a Andreu Nin, había negociado con el general Lázaro Cárdenas el asilo político a León Trotsky. La elección de este editor no parecía del todo casual, ya que la rama del apellido castellano o navarro Enríquez

era, en el caso del autor, catalán desde el siglo XIX. Pero un primer recuento de la vida en Santiago Tlatelolco lo había dejado consignado ya en la novela *The Torch that Burns Inside*, obra aparentemente inédita iniciada en Nueva York en 1938, en inglés, durante el segundo exilio político experimentado por Enríquez Simoní, paradójicamente, bajo el cardenismo, mientras el gobierno mexicano anunciaba con bombo y platillo la atracción a México de la diáspora republicana hispana.

Escribía el periodista, en 1967, sobre su *excursión* de 1914:

Una noche, después de que había sonado ya el toque de queda, alrededor de las nueve, en que el clarín lanzaba sus melancólicas notas al viento desde la azotea de la prisión, me sacaron de la galera. Un pelotón de soldados me esperaba frente a la comandancia, al mando de un sargento. Emprendimos la marcha hacia un destino para mí desconocido [...].

No recuerdo haber sentido nada en especial durante el trayecto [...]. Los edificios eran sombras que pasaban y se desvanecían, los soldados a mis flancos eran robots. Sus botas golpeaban la calle con pulsación monótona que adormecía mis sentidos [...]. La muerte acechaba entonces a cualquiera y se podía morir simplemente por error o por capricho.<sup>1</sup>

Para entonces Enríquez Simoní –Simoni en realidad, a partir del origen toscano del apellido– tenía veintidós años. Ya había alineado en la primera formación del equipo de fútbol Guadalajara, siendo campeón de goleo en el torneo 1909-1910, y dirigido *El Regional*, importante periódico católico de la capital jalisciense. Esto último lo había hecho justo después de que Eduardo J. Correa, primer editor de los poemas de Ramón

<sup>1</sup> Guillermo Enríquez Simoní, “Reminiscencias”, en *La libertad de prensa en México*, México, Costa-Amic, 1967, pp. 53-54.

López Velarde en el mismo diario, abandonara el estado para iniciar su aventura periodística en la capital de la República.

En *El Regional*, con Correa a la cabeza, se habían seguido los acontecimientos que, desencadenada la decena trágica, llevaron a la captura y asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, así como al ascenso vertiginoso de Victoriano Huerta al poder.

Enríquez Simoní dirigió el diario desde junio de 1913. Incipiente escritor, con *Empolvadas. Leyendas en verso* bajo el brazo, una *plaque* de poesía hecha al alimón con su amigo Manuel Acosta, “abogado y excéntrico” con quien también había traducido, en octosílabos y endecasílabos, *Julio César* y *El mercader de Venecia* de Shakespeare, como periodista emprendió entonces el arriesgado asedio al nuevo dictador, tildado poco después de traidor y asesino por el médico, senador y periodista chiapaneco Belisario Domínguez, a quien Huerta ordenó torturar y asesinar.

La manera en que el astuto aunque inexperto director de *El Regional* propuso su ataque lo exhibiría como un apasionado de los clásicos y de la historia universal, pero también como un temerario analista del acontecer político inmediato. Y es que fue en papel de editorialista, o sea de redactor de artículos de fondo sin firma, como el autor inició la para él patriótica labor de ir retratando, durante su evolución, el perfil espectral del huertismo.

Como era de preverse, el estira y afloje editorial en que se mezclaban artículos sobre el naciente Partido Católico Nacional de Jalisco –de seguro de otra autoría– con los sintéticos, directos y laicos sobre la evolución del movimiento revolucionario y la incapacidad del gobierno de Huerta para contenerlo, de Enríquez Simoní, duró apenas medio año. Hasta que el siniestro personaje se hartó y decidió actuar. De esta forma, el 28 de enero de 1914, a las doce del día, Enríquez Simoní era arrestado en la puerta misma del diario por una escolta militar

de la plaza. Al respecto, el periodista escribió tiempo después, en el apartado de memorias revolucionarias de *La libertad de prensa en México*: “En escasos ocho meses yo me había convertido en un mártir en potencia de la famosa libertad de prensa [...]. Por primera vez el destino me había puesto en duro contacto con las realidades de la vida”.<sup>2</sup>

De hecho, según contó en sus memorias el propio reo, la vida en Santiago Tlatelolco no resultaba del todo opresiva o inhumana. Aunque esto, claro, sólo si alguien de afuera del viejo edificio virreinal, con suficiente influencia en los mandos, procuraba los medios económicos, alimenticios y materiales para el bienestar del confinado. En el caso de Enríquez Simón, pudo éste sobrellevar su encierro de varios meses gracias al apoyo en metálico de amigos de su padre y a la presión social sobre el gobierno huertista, ya que *El Regional* era el portavoz del catolicismo tapatío.

De todas formas, como se vio en palabras del articulista boquiflojo, no se podía descartar la posibilidad de un error o un capricho que cambiara de cuajo el destino de estos presos, por lo general políticos. La *excursión* frustrada de aquella noche casi irreal “en que el clarín lanzaba sus melancólicas notas al viento” podía haber atraído el detalle trágico a un encierro punitivo en que lo más llamativo resultaban, para muchos de los reos, las mañanas de visita conyugal, cuya narración el autor haría con todo lujo de detalles en *The Torch that Burns Inside* y en *La libertad de prensa en México*.

Poco después del traslado a la Prisión de Belén y de la inaudita vuelta con vida a la de Santiago, Guillermo Enríquez fue liberado sin mayor explicación. Volvió a Guadalajara y se reintegró a sus funciones administrativas y editoriales dentro del periódico. Aunque sólo durante el lapso que llevó a una nueva facción revolucionaria a la toma de la plaza. En este

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

caso, a las tropas de Venustiano Carranza, que llegaban al mando del general Álvaro Obregón.

Un detalle del periodismo manipulado por el poder en turno bastó para hundir a *El Regional*, que como casi todos los demás diarios se vio obligado a cerrar. Con la cancelación de la cabecera tanto los directivos como los trabajadores se vieron forzados a huir de la ciudad. El *detalle* que había desencadenado la reacción de censura fue la línea editorial, absolutamente huertista, que el medio se había visto obligado a seguir desde el arresto de su director.

La comprobación más contundente de este giro en la política del diario se puede observar en el número correspondiente a la fecha de liberación de Enríquez Simón. Mientras la primera plana del periódico mostraba el retrato de medio cuerpo, elegantemente vestido, del joven que en breve retomaría las riendas del mismo, acompañado de unas líneas laudatorias, el titular de ocho columnas de *El Regional* señalaban: “La implacable parca ciérnese sobre el campo rebelde de Torreón”. Para en seguida rematar con el siguiente y contundente subtítulo, en franco contraste con la política liberal y crítica que había procurado imprimir el inquieto director: “Nuevamente nuestro ejército mexicano háse cubierto de gloria. Felicite. Al Gral. Huerta”. Para Enríquez Simón, sobra señalar, la prensa mexicana de aquellos momentos cruciales, si por algo se había distinguido, era por ser absolutamente mercenaria.

La primera consecuencia de este excesivo apoyo al gobierno golpista fue contundente. Al poco tiempo de reasumir sus funciones al frente del periódico, y apenas llegar la noticia de que las tropas obregonistas entraban en la ciudad, Enríquez Simón tuvo que acuartelarse, junto con los demás trabajadores, en el edificio de *El Regional*. Unos pocos días de asedio militar habían bastado para tomar Guadalajara. Muerto el gobernador huertista José María Mier, y trasladado su cadáver en el mismo coche en que meses antes habían llevado arrestado al

periodista –hecho que éste interpretó como una “suprema ironía”–, no quedaba ahora otro camino que el del exilio hacia Estados Unidos.

El periódico, se sabía de fuente fidedigna, era visto como reaccionario por Carranza, a pesar de la “dirección heterodoxa y versátil” que, en palabras del director ahora en fuga, lo había caracterizado durante su gestión. El adjetivo con que se calificaba a *El Regional*, que sobrepasaba con mucho el acento ya puesto por el medio acerca de ser el principal “Diario Católico de la Mañana” en la región, significaba de hecho su condena de muerte.

Mientras su padre ponía en venta la casa de la avenida Vallarta y preparaba a la familia para el traslado definitivo a la Ciudad de México, Enríquez Simoní enfiló hacia el norte. Y tras una breve estancia con familiares en Fresnillo, su lugar de nacimiento, cruzó la frontera para establecerse por algunos meses en El Paso, Texas, ciudad de refugio revolucionario donde estuvieron también, entre otros exiliados del movimiento, el novelista Mariano Azuela; Felipe Carrillo Puerto, importante político revolucionario yucateco por entonces reportero, y varios ex directores de periódicos mexicanos. Por cierto que fue en esta ciudad donde Azuela escribió *Los de abajo*, la primera gran novela de la revolución mexicana.

Enríquez Simoní, el insaciable lector de autores en lenguas inglesa y francesa, pisaba por primera vez territorio norteamericano. En algún momento había estado tentado de seguir el camino de las armas, sobre todo a partir del brillo que proyectaban los movimientos villista y carrancista. Pero en seguida se arrepintió tras cruzarse con la imponente División del Norte y comprobar que, frente a esta imagen de orden y poderío militar, los civiles no dejaban de ser sino unos tristes arrimados. Junto con lo anterior Enríquez Simoní concluiría entonces, en contra de los apologistas acrílicos del movimiento armado, que las revoluciones eran como los huracanes.

Que su verdadera misión era destruir. Pasado el vendaval, vendrían al fin los reconstructores de la nación.

En El Paso el exiliado no sólo se alejó del peligro inminente sino que, gracias a los contactos allí iniciados, consolidaría su vuelta al país en 1915 para ejercer el periodismo por primera vez en la capital mexicana. Consecuencia de sus logros como jefe de cables de *El Universal*, el de la gran primera época de Félix F. Palavicini, y en particular de su traducción al español del documento en que se consignaba el armisticio con que finalizó la primera guerra mundial, el periodista consiguió lo inesperado: que Palavicini aceptara su propuesta de crear y dirigir la corresponsalía del diario en Nueva York, ciudad hacia donde se dirigió en 1918. Allí, al igual que José Juan Tablada, ejerció la crónica de actualidades bajo el seudónimo de Pepe Rouletabille, adoptado en recuerdo del reportero-detective de *Les étranges nocces de Rouletabille*, del novelista y también periodista francés Gaston Leroux, autor de *Le fantôme de l'opéra*. En Nueva York, además, hacia finales de los años treinta, Enríquez Simoní escribió buena parte de la novela posrevolucionaria *The Torch that Burns Inside*.

\* \* \*

Después de instalar la oficina en el 181 de la avenida Broadway, el fundador de la corresponsalía de *El Universal* comenzó su jugosa columna “Crónicas de Nueva York”, que apareció en México, como colaboración especial, en las páginas de *El Universal Ilustrado*.

Publicada entre 1921 y 1923, la columna, que sobrepasó las sesenta entregas, lució un diseño editorial pulcro y de estilo *decó*. A caballo entre las actualidades culturales y las de la farándula, la columna expuso algunas de las mejores virtudes de Guillermo Enríquez como cronista. La mayoría no exhibidas

antes en los artículos sin firma de *El Regional*, ácidos y hasta dramáticos por necesidad. Pocos años después del impulso antihuertista y bajo circunstancias esencialmente distintas, el periodista pudo explorar su vena más literaria. Destacaron en los artículos un humor muy suelto y un sarcasmo lleno de guiños cultistas, pero además una postura desenvuelta y hasta un poco cínica frente a los hechos de la existencia cotidiana. Todo lo anterior casaba a la perfección con el temperamento desenvuelto y cosmopolita del autor.

Próximo en algún momento, repito, a José Juan Tablada, incluso por un breve parentesco político, Guillermo Enríquez Simóni se convirtió durante esos primeros años de vida neoyorquina en un paseante infatigable, en un *flâneur* en el mejor sentido baudeleriano.

Tras su vuelta a México y participación pionera en el campo de la publicidad, la fundación del periódico *El Norte* de Monterrey y, fundamentalmente, la reconversión, junto con Rodrigo de Llano, del diario *Excelsior* en cooperativa, hacia finales de los años treinta el periodista *boquiflojo* fue invitado otra vez a dejar el país por la postura crítica mantenida ante determinadas políticas del cardenismo. De nueva cuenta, el medio elegido para exhibir sus opiniones había sido uno impreso. Aunque en este caso su lucha por la libre expresión de las ideas la llevó a cabo a través de *Realidades*, revista fundada por él cuya crítica política se basaba, sobre todo, en el género de la caricatura y que producía y pagaba casi por completo. Volvió a radicarse en Nueva York. Aunque ahora para practicar la narrativa de largo aliento.

El estilo prosístico consolidado en las crónicas neoyorquinas se vio enriquecido con temas nuevos, provenientes del contacto de México con el mundo y propuestas sociales en camino de asimilación por parte del espíritu posrevolucionario. En su novela *The Torch that Burns Inside* Enríquez Simóni destacó, por ejemplo, el papel que comenzaba a tener la mujer



respecto del libre ejercicio de su sexualidad y a su participación en muchas facetas de la vida antes vedadas a su poder de influencia y decisión.

La novela, reconstruida hoy a partir de dos copias incompletas al carbón, es un documento rico en descripciones del conflicto armado. Sus opiniones sobre la dinámica en la prisión de Santiago Tlatelolco, que poco antes del cuartelazo que daría inicio a la decena trágica había recibido a Bernardo Reyes, desvelan la existencia mortecina, siniestra de un sitio que retrataba tanto los hechos como los ánimos que rodearon el corto periodo de gobierno de Victoriano Huerta. En su segunda parte la obra describirá con pasión la dinámica de una urbe villista y carrancista en proceso de modernización, fuente incesante de aventuras de toda índole. En *The Torch that Burns Inside* se muestra el brillo de una ciudad abierta, compleja como la capital francesa o Nueva York, mezcla de lo más antiguo y lo contemporáneo. Un México iniciático en muchos sentidos.

Pero también, y sobre todo, en el libro se descubre la vida erótica oculta tras los pliegues desnudos de las calles y edificios, salones afrancesados y cantinas de mala muerte. En esto último la narrativa limpia y directa de Enríquez Simoní, muy influida por la lengua en que la obra fue escrita, en su sofisticación y cosmopolitismo deja destellos propios sobre los ambientes tan bien reconstruidos a finales de los veinte por Martín Luis Guzmán en sus dos grandes novelas *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo*.

Partícipe desde una interpretación crítica del devenir revolucionario; testigo del vivir cotidiano dentro del conflicto y de la primera etapa de reconstrucción nacional; víctima huertista, perseguido y exiliado en Estados Unidos por las fuerzas obregonistas y cardenistas, Guillermo Enríquez Simoní supo testificar y describir la vida en México, Nueva York y París. Lo hizo con un estilo literario elegante y un enfoque periodístico

ceñido y justo, sólo atento al compromiso personal y al ejercicio libre de la expresión escrita.

Como en los casos de Alfonso Reyes o Jaime Torres Bodet, la labor de crítica cinematográfica de Carlos Fuentes resultó una pieza clave en el momento de su aparición. Sobre todo si atendemos a la divulgación que el autor realizaría de un cine europeo vanguardista, casi desconocido entre los aficionados de su país, y a la crítica valiente al cine mexicano de una época de oro ya desvaída.

Los artículos sobre cine de Carlos Fuentes fueron contemporáneos de los primeros de José de la Colina, Emilio García Riera y Salvador Elizondo. Y, junto con los aparecidos en la revista *Nuevo Cine* –versión mexicana de *Cahiers du Cinéma* a la que Fuentes también se anticipó–, constituyen el camino paralelo, dentro del campo cinematográfico nacional, del que siguieron en las artes plásticas pintores como Manuel Felguérez o José Luis Cuevas frente a las imposiciones de la escuela mexicana de pintura.

Igual que la creación plástica se convirtió en una suerte de estribillo dentro de la narrativa y la ensayística de Carlos Fuentes, así la sombra de otras telas pintadas, ésta, de vida efímera, se proyectó sobre la obra del escritor desde su entrada al ámbito de las letras. Basta recordar aquella boca inquieta arrancada de un cuadro en su primer libro, *Los días enmascarados* (1954), para tener frente a nosotros la imagen viva de *Le sang d'un poète* (1930) del Cocteau cineasta. Aunque también, y primordialmente, la de la corriente (el surrealismo) y

el director (Luis Buñuel) que tanto apasionaron a Fuentes. Las cintas y libros de Cocteau, Buñuel y el autor de *El espejo enterrado* son, desde luego, el mejor ejemplo de lo que se llegó a llamar en cine, y por extensión en literatura, obras de autor. O sea, manifestaciones absolutamente personales. Temática, estilística e ideológicamente inconfundibles.

En el caso del trabajo de Fuentes, libros como *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967) o *Cumpleaños* (1969) manifiestan en sus estructuras y contenidos una cierta cercanía al cine de avanzada de aquellos años: la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* inglés. Por otro lado, *Cantar de ciegos* (1964), *Aura* (1962), *La cabeza de la hidra* (1978) o *Gringo viejo* (1985) se volvieron desde su aparición modelos codiciados para las cinematografías mexicana y extranjera.<sup>1</sup> ¿Y qué mejor muestra de cine dentro del cine (del mexicano, desde luego) que su novela *Zona sagrada* (1967), también a punto de volverse película hace muchos años?

Podríamos decir que la obra del autor mexicano, como buena parte de la narrativa del siglo XX, se desarrolló dentro de la esfera del cinematógrafo. Por otro lado, resulta interesante citar algunos de los personajes que figuran en el espacio ocupado por las dedicatorias y agradecimientos impresos en sus libros, pues allí, junto a los nombres de diversas personalidades vinculadas directamente con el séptimo arte, se nos descubre de pronto, sintetizada, la actividad cinematográfica del propio Fuentes. Luis Buñuel aparece en primerísimo lugar. Pero también están Carlos Velo, Manuel Barbachano, Rita Macedo, Shirley MacLaine, Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Peter

<sup>1</sup> Además de la película *Gringo viejo* (1988), de Luis Puenzo, Damiano Damiani llevó *Aura* a la pantalla, bajo el título de *La strega in amore* (1966), y, ocho años más tarde, Francois Reichenbach filmaría la adaptación hecha por Fuentes del cuento original de Juan Rulfo “¿No oyes ladrar los perros?”

Lorre, Gabriel García Márquez, Arthur Miller... Directores, productores, actores y autores adaptados por el cine compartirán estas páginas preliminares de una obra total que excede la concepción exclusivamente literaria.<sup>2</sup>

Pero bueno, como escribiera Juan García Ponce después de una escena erótica de “Tajimara”, cuento ya clásico dentro de la narrativa contemporánea de México y además vinculado con el cine y con Carlos Fuentes: “ésta no es la historia que quiero contar”. O no toda, pues la narrativa del autor de *Tiempo mexicano* no es el único género abordado por él que se aproxima en muchos sentidos al cine.

“Un espacio virtual y absoluto”, “Marco Bellocchio”, “Luis Buñuel: el cine como libertad” o “How I Wrote One of my Books”, ensayos sobre el lenguaje, la espacialidad o la apertura del medio frente a las convenciones del arte y la sociedad, contienen muchas de las ideas sobre la experimentación y la rebeldía que Fuentes defendió siempre en su obra. En estas colaboraciones, que incluidas en *Casa con dos puertas* (1970) y *Myself with Others* (1990) parecieran sólo acercamientos esporádicos a la crítica del medio, el cine se convirtió en el objeto de análisis y al mismo tiempo en el espejo de las aspiraciones más profundas del ensayista, del creador: del cineasta. Pero también, los ensayos mencionados son apenas un botón de muestra de otra de las actividades ejercidas con verdadera pasión por Fuentes y casi olvidada, por desconocida. Me refiero a su crítica cinematográfica.

<sup>2</sup> Luis Buñuel dirigió a Rita Macedo en *Ensayo de un crimen* y *Nazarín* (de 1955 y 1958); Manuel Barbachano produjo *Torero*, de Carlos Velo (en otra cinta de este director, *Pedro Páramo*, Fuentes participó como adaptador), la propia *Nazarín*; pero también *El gallo de oro* (1964), con argumento de Juan Rulfo y adaptación de Fuentes y García Márquez y, fundamentalmente, *Amor, amor, amor*, que incluye dos cuentos de *Cantar de ciegos*. Carlos Saura dirigió a Buñuel en *Llanto por un bandido* (1965). Como se ve, las complicidades no podían ser más evidentes.

\* \* \*

Como tengo la sensación de que llegué a la literatura como Minerva salió de la cabeza de Júpiter, totalmente armado con los genes, la disposición, la disciplina, las lecturas, el gusto, la obsesión de lo literario, puedo admitir que al cine llegué huérfano, desarmado, con silabario y andaderas. Para mí el mundo radica en la palabra, no en la imagen cinematográfica, y, en cuanto la palabra es sensorial, más en el olfato y el oído y el tacto que en la vista.

Esto escribió Carlos Fuentes en una nota sobre el tema del cine y el escritor aparecida en México en 1965.<sup>3</sup>

A finales del año anterior, la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental, promovida por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, había representado el inicio del cine contemporáneo mexicano al dar cabida en la producción industrial a cintas dirigidas, escritas, adaptadas, actuadas o protagonizadas por jóvenes intelectuales y artistas que, en cierta forma, significaban para la cinematografía nacional del momento lo que pintores como Fernando Leal, Julio Castellanos, María Izquierdo o Abraham Ángel habían sido, en la década de los treinta, frente a la llamada escuela mexicana de pintura.

Algunos de los protagonistas de este cine nacido aún bajo la sombra de la época de oro de la cinematografía mexicana, fueron Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis, Alberto Gironella, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, José Miguel (o Jomi) García Ascot, Leonora Carrington y Carlos Fuentes.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *Diálogos*, vol. 1, núm. 1 (7), nov.-dic., 1965, p. 28.

El nacimiento del nuevo cine produjo cintas como *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac (basado en un cuento de García Márquez), *El viento distante*, de tres directores distintos (inspirada en dos relatos de José Emilio Pacheco y una historia original de Sergio Magaña), *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez (con un texto experimental de Juan Rulfo leído por el poeta Jaime Sabines) o *Amor, amor, amor* (donde figuraban los nombres de los escritores Carlos Fuentes, Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez, Inés Arredondo) y *Los bienamados* (donde se dio la convivencia entre Carlos Fuentes y Juan García Ponce, con las adaptaciones de los cuentos “Un alma pura” y el ya mencionado “Tajimara”).

Este cine fresco, que investigaba en lenguajes inexplorados por entonces en México, estuvo precedido por el ejercicio de una nueva crítica cinematográfica mexicana, cuyos orígenes, en cuanto a intención y seriedad, se remontaban a los años de la edad de plata hispana en que Federico de Onís, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, en 1915, dieron inicio al género en castellano dentro de las páginas del semanario *España*. También fue anticipado, ya en México, por la crítica ejercida por algunos integrantes del grupo sin grupo, Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia o Jaime Torres Bodet, y más adelante, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo XX, por los transterrados españoles Álvaro Custodio y Francisco Pina. Éste fue el terreno de cultivo que propició el surgimiento del nuevo cine mexicano y de su nueva crítica, agrupada, a principios de los años sesenta, en la revista *Nuevo Cine*.

Las inclinaciones de los comentaristas de esta publicación no ocultaron sus modelos: las revistas francesas *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, y la británica *Films and Filming*. Los nombres que integraron el consejo de redacción de *Nuevo Cine* tampoco eran extraños a la cultura literaria mexicana de entonces ni al exilio español. José de la Colina, Jomi García Ascot, Carlos Monsiváis o Salvador Elizondo compartieron la

elaboración de este “breviario del conocedor cinematográfico”, como lo definió Jorge Ayala Blanco, con uno de los más importantes críticos de cine, el único del conjunto que concentraría sus energías en esa sola actividad: Emilio García Riera. En este grupo hubo de todo y todo en el grupo se entremezcló: cineastas incipientes (García Ascot y Elizondo; este último experimental, desde luego), críticos acuciosos (García Riera), teóricos de la actualidad (García Ascot), cronistas (Monsiváis), narradores (De la Colina y Elizondo), pintores (Elizondo). Y todos enfilaron hacia una meta esencial: acabar con el edificio de halagos que, según ellos, por simple interés, mediocridad y aun corrupción había recubierto al cine nacional con una falsa imagen de triunfador. La primera escuela de cine mexicana (el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la UNAM) nació también por entonces y bajo este mismo estímulo ambiental.

Los antecedentes citados así como una alarmante disminución en la calidad y en la producción de cintas fueron los mejores alicientes para que todos aquellos profesionales del medio que habían rechazado entrar en la industria se inscribieran de inmediato en el mencionado Primer Concurso de Cine Experimental. Algunas de las doce cintas entregadas fueron: *El viento distante*, *La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Amor, amor, amor* y *Los bienamados*, con los primeros cuentos de Carlos Fuentes, “Las dos Elenas” y “Un alma pura”, llevados a la pantalla. Ambos pertenecían al libro *Cantar de ciegos*, que daría aún dos cintas más al cine: *Muñeca reina* (1971) y *Vieja moralidad* (1989). Para este momento, Fuentes había publicado ya, además del libro de cuentos antes citado, las novelas *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *La región más transparente* y, desde luego, su otro libro de cuentos, el primero: *Los días enmascarados*.

En relación con *Aura*, que como ya se indicó sería adaptada a la pantalla por el italiano Damiano Damiani en 1966



bajo el título de *La strega in amore*, Stefano Tedeschi hace una interesante observación. Mientras la obra novelística se desarrolla en una casona antigua del centro de la Ciudad de México, como película lo será en los interiores de un antiguo palacio romano. Tedeschi ve ambas ciudades como entornos prácticamente hermanos en la década de los sesenta. Tanto el centro histórico de la capital mexicana como el romano se encontraban por entonces en plena decadencia. A consecuencia de esto, los habitantes de las clases media y superior los habían abandonado a su suerte. De allí la expresión de Fuentes “estos fueron palacios”. Y la realidad contundente de que muchos de los mismos se habían reconvertido, tanto en México como en la capital italiana, en vecindades ruinosas.

Ahora bien, respecto del Concurso, “Un alma pura” puso juntos a un autor cosmopolita experimental (Fuentes), a un director de teatro vanguardista (Juan Ibáñez) y a un fotógrafo de excelencia del cine industrial (Gabriel Figueroa, heredero directo de Édouard Tissé, realizador y cinefotógrafo de Eisenstein). Los tres se propusieron romper con las convenciones del medio. La adaptación, inspirada en cinematografías en boga por entonces como la francesa, la inglesa y la *underground* norteamericana, persiguió en cierta forma lo mismo que buena parte de la crítica cinematográfica de Fuentes.<sup>4</sup> Con Juan Ibáñez el autor desarrolló una aventura única en su trabajo, donde se notan todas las influencias antes mencionadas. Me refiero a la realización de una obra literaria sólo para la pantalla.

Casi inmediatamente después del fallo del exitoso Primer Concurso de Cine Experimental, a mediados de 1965 el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cine-

<sup>4</sup> Sobre todo entre 1950 y 1970, Carlos Fuentes fue crítico y entrevistador cinematográfico de las publicaciones culturales más importantes del país: *Universidad de México*, *México en la cultura*, *La cultura en México*, *Diálogos*.

matografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas habían convocado al primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos. Si el certamen anterior, que ganó *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, había motivado la adaptación y filmación de *Un alma pura*, el fallo de esta segunda iniciativa renovadora del cine mexicano daría como vencedor a un argumento original de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez. Dicho texto correspondería a la primera versión de *Los caifanes*. Producción industrial de bajo presupuesto, esta cinta con multitud de toques surrealistas mostró complicidades estructurales y de contenido con las mencionadas cinematografías europeas de entonces,<sup>5</sup> pero también tomó asuntos del México contemporáneo y fue un ejercicio de erudición cultural.

Para Fuentes tanto la realización como la crítica debían actualizar al cine nacional y a su espectador. Las dos actividades, además, siguieron parámetros no siempre, o más bien, casi nunca presentes en las cintas que se exhibían en México o en lo que sobre el medio se leía por entonces en el país.

Quisiera subrayar que el movimiento innovador promovido por la revista *Nuevo Cine* tuvo un antecedente en las notas que Carlos Fuentes comenzó a publicar, desde el inicio de la década de los cincuenta, o sea, diez años antes, en las revistas *Hoy* y *Universidad de México*. De hecho, se podría pensar que Fuentes comenzó su vida como crítico cinematográfico al mismo tiempo que iniciaba su labor como escritor de ficción. Pero esto es inexacto, ya que las notas de cine antecedieron a los libros de narrativa.

Fuentes tendió un lazo de unión profesional con las mejores plumas mexicanas dedicadas a este arte al firmar parte de

<sup>5</sup> Jorge Ayala Blanco menciona en particular los nombres de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Federico Fellini (*La aventura del cine mexicano*, México, ERA, Cine Club, 1968, p. 355).

sus crónicas con el seudónimo de Fósforo II. El primer Fósforo había sido compartido por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en Madrid, casi cuarenta años atrás, en pleno exilio revolucionario.

Si bien el cine resulta hoy una manifestación clave para entender muchas de las páginas de narrativa de Fuentes, en sus notas se percibe además el gusto del espectador que supera al mero aficionado. También allí se muestra al crítico insatisfecho con lo que se veía o no en su país y con lo que el espacio de la crítica ofrecía.

Dentro de las notas de su sección hubo un acercamiento a cintas valiosas (*Las vacaciones de monsieur Hulot*, *Milagro en Milán*, etcétera). Pero también en ellas el autor se propuso juzgar asuntos fundamentales dentro del cine, como el problema de la adaptación literaria a la pantalla, el valor de las imágenes visuales puras, los elementos que el cine podía aportar al erotismo o al género policíaco.

Por otro lado, Carlos Fuentes fomentaba ya, diez años antes del mencionado Concurso de Cine Experimental, una dura crítica al cine comercial hecho en México. En este sentido, y bajo el epígrafe “Para el espectador masoquista”, finalizaría de la siguiente forma una de las notas en que recomendaba con fina ironía algunas cintas con títulos funestos y actuaciones seguramente deplorables: “Los diálogos... son deliciosos, particularmente los de dos mariachis que, más o menos, dicen cosas como ésta: ‘Voy, voy, manito, pos a poco no te has dado cuenta del arquetipo moral que se postula en este cuate’”.<sup>6</sup>

En las notas se hace patente asimismo la insatisfacción del autor que busca renovar las formas de la escritura dentro del campo de la crítica. Apenas a un año de ejercer el comentario cinematográfico, Fuentes hacía ya en la revista *Universidad*

<sup>6</sup> Fósforo II (Carlos Fuentes), “El cine”, en *Universidad de México*, vol. XI, núm. 1, septiembre, 1956, pp. 26-27.

*de México* experimentos en que se combinaban la literatura y la crítica, la creación y la reflexión. También es el tiempo en que usaría con más frecuencia el seudónimo de Fósforo II.

\* El cine: “Hércules sin empleo”.

\* Hollywood y el puritanismo: todas las cosas son obra de Dios, o del diablo.

\* Si Henry James hubiera otorgado al cine sus definiciones: “La mera encarnación monstruosa de inaudito resonante ruido”.

\* Sol de Medianoche. Es la noche de San Juan. Las señoritas suecas nadan desnudas, cabezas llenas de jacinto, en la laguna. Las familias protestantes espían detrás de las cortinas, escoba en mano.

Estos extractos y sentencias breves apuntados hacia el cine, y desde el cine reflejados, son apenas una pequeñísima muestra de esa inclinación de Fósforo II por romper los convencionalismos del medio escrito. Pero también, a través de algunos de estos fragmentos, Fuentes, como su amigo Buñuel, puso en tela de juicio al cine mismo, como apreciamos en el siguiente párrafo:

\* El cine casi nunca es arte porque no admite la recreación. No tolera otro contorno, otra configuración, otras sensaciones que los enfáticamente dictados en sus diez o doce rollos, proyección de 120 minutos. No deja márgenes de conciencia al espectador porque éste –hombre o comunidad– no le interesa: el cine es para el público.

Uno de los momentos de mayor originalidad en la crítica cinematográfica escrita por Carlos Fuentes en la década de los cincuenta es una hermosa parodia shakespeariana, con claras resonancias culturales del momento, titulada “Un tema en

busca de nueve directores”.<sup>7</sup> A continuación sintetizo algunas de estas versiones, que propone a partir del argumento de *Romeo y Julieta*:

## I

Capuleto, tocado con un viejo bombín, camina a orillas del Tíber recogiendo colillas de cigarro. GiuliETTina, descalza, lo sigue tarareando aires napolitanos. De su raído gabán, el viejo extrae una rebanada de pizza seca. Ambos se sientan a comerla con avidez. Frente a sus ojos, desfila una manifestación de profesores cesantes. (Vittorio de Sica: “Sotto la Luna dei Ladri”)

## II

Romeo Montes, ha huido del pueblo, lentamente, a caballo, envuelto en un paisaje de nubes esponjadas. Cabalga durante media hora, mientras lejanas voces y guitarras cantan la historia de sus infortunios. El cacique Capulín ha matado al padre de Romeo y lo ha despojado de ciertas magníficas tierras de riego. Y Romeo ama tiernamente a Julieta, la hija del cacique, la arisca muchacha que doma potros. (Emilio Fernández: “Flor de sangre”.)

## III

Julieta se observa en un espejo, se acerca a él y aplasta la nariz sobre el vidrio. Afuera, los cocineros degüellan hienas para el desayuno. Los animales chillan y las manos de Julieta se llenan de sangre. Romeo, solo en una gran casa vacía de Coyoacán, grita y espera en vano el eco de su voz. El padre de Julieta asiste a la misa en Catedral. Desde el púlpito, el padre de Romeo lee la *Epístola a los Corintios* mientras su doble, con la mirada

<sup>7</sup> *Idem.*

libidinosa, recoge los diezmos. (Luis Buñuel: “Los elefantes son contagiosos”.)

Carlos Fuentes escribió varias de sus notas en México. Pero, anticipándose otra vez al movimiento de *Nuevo Cine*, una buena parte, o bien la envió de ciudades como París –donde fungía como corresponsal de la revista *Hoy*–, o bien, redactadas ya en su tierra bajo el influjo de los ecos europeos, vinieron a consignar el tipo de cine que su autor había visto en otros países y que muy probablemente no se pasaría en el suyo propio. De hecho, el comentario del escritor a *El último acto*, de Pabst, comenzaba con este deseo entre guiones que se convertiría luego en estribillo de la crítica seria: “–que ojalá llegue a exhibirse alguna vez en México–.”

Ya desde su primer comentario de 1953, Fuentes descubrió al lector cómo la mezquindad de nuestra industria, independientemente de ser regular, buena o mala como productora de cintas, en papel de exhibidora era de una ceguera criminal. Y esto por motivos comerciales, desde luego. Después de considerar a Jacques Tati como un cómico de calidad “casi swiftiana”, confiaba en que algún día pudieran verse en México, además de las de éste, las cintas de Carl Dreyer o Alec Guinness; *Milagro en Milán* o las “grandes adaptaciones” austriacas de *El cuervo* y *El proceso*. Lo que se omitía entonces en las pantallas mexicanas, como se puede ver, era bastante significativo. Y, muy aparte de las flaquezas de las cintas en que participó, lo que Fuentes admiró, reseñó y ayudó a traer a México ha demostrado con creces la significación extraordinaria que tuvo como crítico cinematográfico.

## MARIANA EN LAS CIUDADES

De pronto José Emilio volteó hacia el Estanque Grande. Respiró hondo y profundo. Frente a él quedaba, semivacío, el vaso con un agua blancuzca. El viento corría lento, sin agitar las hojas en absoluto, que se distribuían sobre todo por el suelo de grava. La tarde comenzaba a refrescar. Aunque sólo un poco. José Emilio me dijo entonces, como si nada, en recuerdo de una breve pero iluminadora charla que habíamos tenido con el camarero de Chicote: ¿ya ves cómo era cierto? En la Bombilla madrileña está el origen del complot contra Obregón. Hoy será un parque sin chiste; pero entonces, La Bombilla era...

Chocamos los vasos de horchata y, de pie, sonrientes, reemprendimos el paseo.

Una *troupe* de niños, madres y mimos color de plata y mirada fija, enferma, aterradora, nos acompañó hasta rebasar la fuente de la Alcachofa, reproduciendo inexpresivos y en completo silencio la discusión sobre León Toral y el *complot* hispano. Para entonces, por entre las ramas de los castaños semidesnudos se colaba ya la luz poniente. En un sesgo anticipatorio, esa misma iluminación nos había golpeado de frente por la mañana, al ayudar a Celia y a don Jaime a arrastrar sus maletas por la cuesta de Pinar rumbo a la Residencia de Estudiantes.

El sol crecía al tamaño de una moneda, de una perra gorda, se decía entonces, y mudaba de tonalidades a cada segundo. Los ocres, deslumbrantes, cálidos, bañaban las calzadas del

Retiro. Entre éstas, una principal: la calzada México. Y el perfil bronceado del *Ángel Caído*, tremebundo Laocoonte del infierno, muy emblemático hoy de otros emblemas, se dejaba admirar a la distancia. Casi en los límites del Retiro.

La ciudad, la ciudad. Las ciudades: ¿una obsesión o mucho más? Cómo hablar de la narrativa de José Emilio si no es a partir de la ciudad como una entidad inagotable. Imán, polo de pasiones diversas al que siempre se vuelve. La ciudad, como lugar de partida que es, en sí misma, una meta. La urbe incesante, en su permanencia deseada, resultará, en los cuentos y novelas breves de José Emilio, el objeto admirado por su eterna movilidad e irremediable caída. La ciudad, escrita en altas y bajas, se vive a sí misma en esas páginas, al parejo que se consume y se pierde en el horizonte humano.

Habíamos cruzado la mitad del parque, a ritmo tranquilo, pausado, de charla. Traíamos a cuestas una caldereta de mariscos de complejo recuerdo, animada con lo que se suelen animar estas viandas. En la imagen actual, el Estanque Grande había perdido las carabelas a escala que surcaron de lado a lado el pequeño lago durante las naumaquias o combates navales, verdaderos juegos de guerra de Felipe IV. Arrojada la escena mucho muy lejos, puesta en plena conquista de la Gran Tenochtitlan, la escena adquiriría otro peso: el del asedio real a la ciudad mexicana, a la batalla naval más cruenta del valle de Anáhuac. Imagen increíble, imposible para nuestros ojos resecos.

¿Pero cómo, te lo puedes imaginar –me dijo José Emilio–: la Ciudad de México un mundo acuático; dulce, salado; bélico, pacífico; paradisiaco, monstruoso? ¿Canales, ríos, lagos, calzadas de tierra, puentes levadizos de madera. Puentes de armaduras y carne durante la misteriosa huida de la noche trágica? Y entonces agregó José Emilio, con la mirada puesta, fija sobre mi expresión encandilada por una cadena de imágenes inauditas en su contundencia y realidad: ¿sabes que la



colonia Roma, la que alguna vez fue de Mariana, de Jim y Carlitos; de Rosales y el Sidral Mundet, era en su origen un espejo de agua, recostado al lado de la Flor de Piedra azteca? No existía, no era tierra firme, conquistada o civilizada. Pero igual ya tampoco existe hoy, de nueva cuenta. Porque se volvió nada más que polvo, nubes de excremento y destrucción. La ciudad en altas y bajas, en caída libre, como el Ángel sufriente. Y para colmo, la colonia Roma, con sus casonas y palacetes, se ha vuelto al fin, lo leí ayer, y no en la prensa, un arsenal de efectos de guerra, un surtidor de hombres bomba. Ni modo.

Y así, con todo esto en la cabeza y mucho más, seguimos rumbo a la glorieta del *Ángel Caído*. Y pasamos frente al observatorio palladiano de Juan de Villanueva. Y bajamos la Cuesta de Moyano –el canto de los libros, desde luego, nos hizo ojitos por un instante: volúmenes en papel, a la antigua; olorosos, dedicados, viejos–. Pero mantuvimos la cordura hasta girar en la esquina del Jardín Botánico, pues nos esperaban múltiples compromisos.

Con la colonia Roma en mente, y el hipódromo de la Condesa, el islote de La Romita –con su Cristo de Carlos V–; y El jaibo y Ojitos. Con la imagen obsesiva de la ciudad, de las ciudades de Mariana y Carlitos, de su amor desventurado, retorcido por todos, echado a perder, nos despedimos esa tarde-noche del Retiro. Donde hasta la fecha no hemos vuelto juntos. Ni volveremos.



2

## APUNTES SOBRE REYES



## MINUCIAS A LA DISTANCIA

### EL EFEBO MEXICANO

Corría el año de 1911. No muy lejos estaban los tiempos de los primeros poemas neoleoneses de Alfonso Reyes y ya, en ese momento en que se anunciaban turbulencias en México, aparecía en Francia, dentro de la prestigiosa editorial de Paul Ollendorff, su primera muestra de gran ensayística: *Cuestiones estéticas*. En este libro de trabajos eruditos el peruano Francisco García Calderón, prologuista del volumen, dibujaba un retrato de juventud que con el tiempo se confirmó como uno de los perfiles más auténticos de este autor plural, inabarcable en su totalidad, que fue Alfonso Reyes.

Dentro del pequeño estudio liminar, García Calderón veía en el “efebo mexicano”, según sus palabras, a “un paladín del ‘arielismo’ en América”; defensor del “ideal español, la armonía griega, el legado latino, en un país amenazado por turbias plutocracias”. Allí también, el peruano anticipaba de manera impensada el futuro trágico que en breve caería de golpe sobre la figura clara y definida del escritor, al delinear la poderosa imagen del padre, Bernardo, dentro del contexto nacional. Y sobre todo, dentro del más íntimo pensar y sentir de Reyes.

En él [en Alfonso, decía García Calderón] se cumplen las leyes de la herencia. Su padre es el general Bernardo Reyes, gobernador ateniense de un estado mexicano, rival de Porfirio Díaz, el

presidente *imperator*. Anciano de noble perfil quijotesco, de larga actividad política y moral, protegió siempre las letras y publicó, en nueva edición, el evangelio laico del gran crítico uruguayo.

De todo lo anterior le vendría a Alfonso, uno de los hijos del general, el de perfil más artístico y engañosamente apolítico, el “arielismo”. Pero también de la enorme fuerza de esa presencia de casa, con proyección nacional e internacional, surgió el sesgo trágico que determinaría muchos de los actos públicos y privados del escritor.

#### SEDUCCIÓN DE LAS FANTASMAGORÍAS

Veamos ahora otro de los perfiles del regiomontano.

Una serie de imágenes del álbum brasileño de Alfonso Reyes muestra a la familia Fuentes en la playa o en los jardines de un palacete antiguo. Tranquilo, el pequeño Carlos vuela por los aires, soportado en los brazos de su padre, Rafael. También se le ve descansar en una playa mullida, rodeado de adultos. Los días son de relajación; o esa condición aparentan. Rafael, diplomático de profesión, comparte otra de las escenas con un grupo de compañeros del Consulado. A unos cuantos centímetros de él se encuentra el embajador. La escena es en Río de Janeiro. La Embajada, la de México. Carlos es Carlos Fuentes, mucho antes de llenar a mano su propuesta de escribir *La región más transparente*, novela que revolucionaría la narrativa en español, dentro del taller del Centro Mexicano de Escritores.

Fuentes lo dijo, lo presumió muchas veces: comenzó su formación profesional desde la misma infancia. Desde entonces inició la depuración de sus gustos frente a la literatura, el arte, el cine. Lo consiguió en esos tiempos de mucho mar, jardines exuberantes y, antes que nada, de muchas pláticas

–monólogos en realidad– con Alfonso Reyes, autor ya famoso en los años treinta pero sobre todo un personaje con el carácter, la paciencia y el rigor de un formador nato.

Reyes llegaba de la vieja Europa. Era el tipo de viajero que nunca se deja deslumbrar por los falsos ídolos de la actualidad, sino fascinar por algunas personalidades emergentes que, tras el reconocimiento del pasado, buscan innovar desde las raíces mismas de la cultura. Cultura en mayúsculas y minúsculas. De allí la admiración por Pablo Picasso, Diego Rivera o María Blanchard; por Paul Valéry, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Figari y tantos otros. Pero no por las vanguardias en bloque.

También, en el mejor gusto *ramonista*, que es decir tertuliano en serio, Reyes se abrió de capa en España, Francia o Sudamérica, a la seducción de esas otras fantasmagorías que sólo vistas a contraluz muestran su carne verdadera, sus huesos y espíritu de aventura. Fantasmagorías, figuras de ilusión que desde los cafés cantantes, las salas de cine y las redacciones de los periódicos hacían vibrar a Reyes con su canto ineludible. Por inmediatas y contundentes, estas fantasmagorías eran como la noticia del día: sólo la ilusión del momento. La que muere apenas emergido el sol de la próxima jornada. ¡Pero qué ilusión ésa tan formidable, que caló en lo más hondo del universo pasional de Reyes!

Las películas silentes, Kiki de Montparnasse y las páginas volantes de *Monterrey*, el *Correo Literario* de Alfonso Reyes elaborado en sus años de misiones diplomáticas en el cono sur, fueron de esa especie rara y fascinante de paréntesis vital que no se mezcla con el sufrimiento plano de lo obligatorio, con el monótono día a día, con el informe de actividades. Cosas con las que también, desde luego, tuvo que lidiar Alfonso Reyes.

Dentro de aquel *élan* vital se explican, por ejemplo, los primeros salvamentos de hispanoamericanos en que participó el geomontano en la Francia de la gran guerra, cuando la

Legación de México en aquel país, si bien desaparecida oficialmente en 1914, era terreno virtualmente neutral. Este constituyó, en su largo y significativo historial de la práctica diplomática, el primer salvamento de perseguidos políticos. Los siguientes intentos se desarrollaron en, o más bien, desde Argentina en favor del inminente exilio republicano español, y en Brasil, donde Reyes exhibió también ese toque generoso, desinteresado y astuto, en favor de los marginados por la revolución de octubre de 1930 que llevó a Getúlio Vargas al poder.

Reyes, como otros tantos intelectuales iberoamericanos, vivió entre dos mundos, a veces complementarios pero la mayor parte del tiempo excluyentes entre sí. El de la diplomacia, en los niveles de la alta política, y el de la creación, asimismo de la mayor envergadura. Ambos ejercicios, demandantes, celosos, posesivos, presionaron siempre por una dedicación completa, prácticamente imposible en Reyes. Pero también, por otro lado, estos dos universos pusieron las condiciones adecuadas para que el regiomontano se exigiera en todo momento el máximo resultado. No el más brillante, sino el más efectivo.

En ocasiones le fue imposible a Reyes conseguir las metas buscadas. Por ejemplo, como diplomático no pudo lograr la recolocación en Brasil del petróleo mexicano, expropiado en 1938 por el gobierno cardenista; ni, antes, la intermediación buscada por Álvaro Obregón en el conflicto hispano-africano, desarrollado en los tiempos de Alfonso XIII. Y eso que el monarca español apreciaba mucho al tocayo regiomontano.

Desde el punto de vista literario, el escritor tampoco consiguió dar maduración a la buscada novela, a pesar de haber escrito algunos cuentos de tal perfección que abrieron nuevos cauces en la narrativa fantástica y erótica de habla hispana. En lo anterior, su caso podría equipararse a los de Jorge Luis Borges o Gómez de la Serna, quien solía perder la tensión en los trechos narrativos largos, a pesar de ser un portento en la brevedad extrema.



Con todo y esto, ninguno de los fallidos intentos en la diplomacia o la literatura podrían considerarse como fracasos completos de Reyes, ante las pruebas fehacientes de sus múltiples éxitos. Pongo como ejemplo de lo anterior el haber escrito, en opinión del propio Borges y a la vista de los lectores, la prosa ensayística más fina de nuestra lengua. Por otro lado, la cantidad e importancia de los logros diplomáticos tenidos en Europa y América, muchos de ellos consignados en los reportes que Reyes enviaba periódicamente a la Cancillería, y en particular, la consolidación del proyecto de la Casa de España y su afortunada transformación en El Colegio de México, bastarían para inclinar la balanza de su labor política y diplomática en el sentido más positivo.

#### LA MARCA INDELEBLE

Como ya anticipé, a la vuelta del siglo, prácticamente desde el comienzo de la trayectoria literaria del autor, apareció ya bocetado el futuro promisorio y al mismo tiempo complejo, doloroso, de la trayectoria vital y profesional de Alfonso Reyes. Hoy podemos ver y calificar con más justicia algunos hechos determinantes en la existencia de un autor de más de cien volúmenes de poesía, ensayo, periodismo, prosa narrativa, estudios académicos y teatro. Libros aparecidos en México, Europa, Centro y Sudamérica.

No podemos seguir considerando como algo al margen de la historia del país, y de la más personal de Reyes, el hecho de que Bernardo, el padre, como otros héroes liberales, pasara de pronto, en el momento en que se definía el perfil democrático del país, de posible sucesor de Porfirio Díaz y modernizador del sistema político mexicano a frustrado golpista. La huella dejada en la personalidad y la vida de Reyes hijo por un hecho histórico de tal magnitud fue determinante

para su forma de ejercer la diplomacia y buena parte de su creación literaria. Por lo general se ha visto en obras como el poema dramático *Ifigenia cruel* o en la prosa perfecta de la *Oración del nueve de febrero*, al igual que en una carta jamás enviada a su amigo y colega ateneísta Martín Luis Guzmán, un claro reflejo y el ajuste de cuentas personal ante el hecho. Pero en realidad, muchas otras páginas de narrativa, poesía y ensayo fueron marcadas, de manera más sutil, por un acontecimiento en cuyo desenlace Alfonso Reyes había intentado influir sin demasiado éxito. Se le veía por entonces como el joven poeta de la casa, sin sensibilidad ni conocimiento de la política. Y sin embargo, paradojas del destino aparte, el enfoque de Reyes hijo, nacido de una práctica, la literaria, que difícilmente ha podido cambiar el curso de la historia con mayúsculas, fue en ese momento el nacido de la mirada justa ante el inminente error político. Y esa actitud, la del literato incipiente, con el tiempo y el roce crudo con la realidad sería la misma que evolucionó en un sentido humanitario y artístico.

Hoy, lo que podemos destacar en su valor absoluto es la trayectoria literaria y humana que siguió esta por entonces joven promesa que supo trascender toda suerte de obstáculos impuestos por la existencia. No el grave desliz del experimentado político que fue su padre. Y es precisamente de la mirada concentrada, abierta y limpia de este escritor, que se desprendería la calidad y calidez; la justicia, en una palabra, de su futuro proceder como político. Aquí, me parece, es donde la práctica de las letras y la de la diplomacia se entrecruzan y, hasta cierto punto, se funden en una sola línea de fuga.

#### VERSIONES Y DIVERSIONES

Alfonso Reyes fue un escritor y un ciudadano de su tiempo. Gran lector de clásicos y contemporáneos, desde sus años

formativos en Monterrey y como partícipe de la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud, ya en México, Reyes terminó de afilar sus armas literarias con el ejercicio de la traducción. Podemos suponer que el regiomontano descubrió con mirada perspicaz muchos de los secretos estilísticos de autores como Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson y, primordialmente, G.K. Chesterton o Stéphane Mallarmé, justo mientras los leía como traductor. Y que desde un principio supo reconocer ésta, la lectura en función de la traducción, como una experiencia verdaderamente singular, suerte de gimnasia en tres dimensiones, de reescritura en otra lengua lograda a partir de vivir con intensidad el hecho literario desde el interior mismo del fenómeno creativo.

Ávido lector desde mucho antes de llegar a su madurez como escritor, el regiomontano lo fue de algunos autores admirados y luego vertidos al español. Acerca de lo anterior, Reyes dejaría en los márgenes de su obra menor diversos guiños sobre el nacimiento de varios de sus propios trabajos literarios. Una pequeña joya a este respecto es la muy probable mención velada de “Olalla”, el cuento largo o noveleta de vampiros de Stevenson que, traducida por él hacia principios de los años veinte para Calpe, aparecía referida ya en dos líneas de su *Diario* madrileño de 1914. En recuerdo de aquellos días de exilio, penuria e inseguridad tras su arribo a España, y desde luego en consonancia con los ambientes en claroscuro de su cuento “La cena”, de 1910, Reyes haría el siguiente apunte cotidiano en ese tomo de su *Diario*, editado por Alfonso Rangel Guerra: “Vuelvo a la posada de Concha Cabra. ¿Es Ángel Zárraga esa sombra inconsistente de la otra cama? ¡No puede ser! Terror del cuento de Stevenson: ¿será un cadáver?”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, México, FCE/ El Colegio Nacional/ Conaculta/ UAM/ UNAM/ El Colegio de México/ Academia Mexicana de la Lengua, 2010, p. 14.

En la excelencia de la prosa aplicada por Reyes a sus traducciones por encargo se descubre la intención de no realizar ningún trabajo literario de baja o mediana calidad. Fuera en el campo que fuera, y aun bajo las circunstancias más estresantes o inadecuadas a que obligara la ocasión, para él el resultado debería ser siempre el mismo. Y el nivel, insuperable. Por algo, a casi un siglo de distancia de realizadas se siguen reproduciendo sus versiones de *El hombre que fue Jueves*, *Ortodoxia* y las fascinantes aventuras del padre Brown, así como del *Viaje sentimental*, de Sterne, o de la mencionada *Olalla*, de Stevenson. Y creo que sería interesante saber hoy con certeza qué obras y autores le pidieron las editoriales, en esos primeros años de exilio madrileño, y cuáles propuso Reyes para ser traducidas. Por algunos de los títulos, sobre todo si pensamos en uno tan poco frecuentado como *Olalla*, me atrevería a aventurar que fue el propio traductor el que, desde su gusto personal, definió buena parte de la selección.

Independientemente de lo anterior, hoy podríamos considerar como ya clásicas, por ejemplo, en su español sencillo y elegante, pulido hasta la perfección, sus descripciones iniciales de *El candor del padre Brown* y de *El hombre que fue Jueves*, en las que no veo *traición* de traductor a las sutilezas irónicas y detectivescas de Chesterton, sino complicidad de Reyes, el apasionado lector de novelas policiacas. Cito el arranque del volumen de cuentos: “Bajo la cinta de plata de la mañana, y sobre el reflejo azul del mar, el bote llegó a la costa de Harwich y soltó, como enjambre de moscas, un montón de gente, entre la cual ni se distinguía ni deseaba hacerse notable el hombre cuyos pasos vamos a seguir”.

Y el del *El hombre que fue Jueves*:

El barrio de Saffron Park –Parque del Azafrán– se extendía al poniente de Londres, rojo y desgarrador como una nube del crepúsculo. Todo él era un ladrillo brillante; se destacaba sobre

el cielo fantásticamente, y aun su pavimento resultaba de lo más caprichoso: obra de un constructor especulativo y algo artista, que daba a aquella arquitectura unas veces el nombre de “estilo Isabel” y otras el de “estilo reina Ana”, acaso por figurarse que ambas reinas eran la misma.

Un aspecto destacado, que se nota en algunas de las traducciones del autor de *El plano oblicuo*, es el vasto proceso de investigación que implicó cada trabajo. Y también el gusto de Reyes por rodear el hecho de traducir a un autor y a una propuesta literaria en particular de un edificio biobibliográfico, analítico e histórico paralelo, que aunque no siempre se colocara al lado del producto final se descubriría enseguida como parte del contexto en que se produjo la obra originalmente. Pero este *aparato* filológico partía además, y en un primer término, del gusto, curiosidad e incluso necesidad infundidos en Reyes por el proceso mismo de traducir.

Dicha inclinación personal, este *plus* dentro del trabajo de traducción no académica, era de hecho parte de la aventura a que invitaba el traslado meticuloso de una a otra lengua. Y su relevancia se vería con claridad, por ejemplo, en las versiones de la *Pequeña historia de Inglaterra*, de Chesterton, de varios de los poemas o fragmentos de poemas de Mallarmé y en el vertido parcial de la *Ilíada*, de Homero.

Del primer trabajo, *Pequeña historia de Inglaterra*, resultaría, además del libro editado por Calleja, un prólogo erudito, exhaustivo sobre el tema, que terminó siendo además otro, aún más breve, recuento de hecho sobre la vida de este país, luego recogido como ensayo en las *Obras completas* de Reyes. Quizá lo más interesante de este prólogo, mucho más rico y ambicioso que sólo una presentación, es el seguimiento puntual que hizo Reyes de Chesterton en papel de historiador. De historiador, en el sentido poco ortodoxo en que lo fueron ambos.

El logro de las traducciones de poemas de Mallarmé, y la forma en que Reyes buscó el acercamiento biográfico al autor admirado y el analítico a la obra, fueron igual de sofisticados, pero muy distintos a los conseguidos frente a los narradores de habla inglesa. Además de la multitud de páginas escritas, prácticamente a lo largo de toda su vida literaria, muchas de las cuales sólo después de su muerte aparecieron en *Obras completas* gracias a José Luis Martínez, Alfonso Reyes se propuso un trabajo verdaderamente rico en sus tres versiones de “El abanico de mademoiselle Mallarmé”, que al igual que las traducciones de los novelistas siguen siendo reproducidas en antologías modernas del poeta francés.

Por otro lado, como ya indiqué, Alfonso Reyes realizó una versión parcial de la *Ilíada* de Homero, trabajo que comento con más detalle en otro de los ensayos de este libro.

Quisiera finalizar este breve apartado con la transcripción de las palabras con que el propio Reyes recordaba, en *La experiencia literaria*, sus años de traductor en la que hoy se conoce como la España de la edad de plata:

El autor de *Diálogo de la lengua* siente que es más difícil traducir al castellano que a ningún otro idioma; pero Poste, traductor de Baquilides, cree que sólo el castellano podría dar idea de la sonoridad del griego clásico; luego confiesa la deficiencia del inglés. Y es que cada uno ve el obstáculo desde su ventana. En el citado ensayo de Ortega y Gasset, donde es evidente cierto tonillo de polémica con los filólogos franceses, se lee esta conclusión: “De todas las lenguas europeas, la que menos facilita la faena de traducir es la francesa”. No se dice explícitamente, pero del ensayo parece desprenderse que ello es consecuencia del mucho condimento autonómico a que llega una lengua ya muy cargada de sus propias herencias. Lo cierto es que, cuando traje a Chesterton, comparando después mis versiones con las francesas, me resultaba evidente que, si el francés llega a la

audacia con la musa propia, desconfía en cambio de las audacias ajenas y las peina y ase a un poco. En *Los dos caminos* he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja. Pero cuando traduje a estos escritores, lo mismo que cuando he traducido a Goldsmith, a Stevenson, a Browning, a Mallarmé o el poemita francés del siglo XII sobre el castellano de Cousy (traducción muy poco feliz), tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto.<sup>2</sup>

#### REFLEJO DE LA VIDA

Aparte de con la traducción, Reyes propició la convivencia entre géneros tan diversos como la crónica cotidiana, el periodismo del día a día, la escritura y el análisis de la poesía y la ensayística literaria y académica de largo aliento. Este amplio abanico de actividades, en las que el regiomontano igual lanzaba propuestas como aceptaba influencias, dio solidez y personalidad propia a un corpus narrativo y poético donde lo trascendente encontró su espacio natural en lo más sencillo; donde la astucia y la ironía literarias sirvieron para enmarcar ideas de primera mano, profundas en su levedad, ventosas en su radicalidad en ciertos casos.

Entre los poemas de juventud y las primeras crónicas de exilio enviadas para la prensa cubana desde España, que luego formarían libros tan jugosos y expresivos como *Cartones de Madrid*, y los trabajos de erudición en los campos del análisis literario y de la cultura griega de sus últimos años,

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, XIV, México, FCE, 1962, pp. 146-147.

Reyes desarrolló una obra amplia de registro pero también llena de vida y personalidad. La literatura fue para él un espejo que reflejaba hacia su interior el tránsito para nada pausado, sino trepidante, de la vida. Esto se hace claro sobre todo en su práctica periodística. Mientras que buena parte de su poesía y, sobre todo, narrativa ensayística, lo que buscó fue reencausar ese ritmo imparable hacia la delicadeza del momento en calma. Ese momento, ese estado pausado en que el autor, mientras más se aproximaba a sus raíces, un mayor grado de universalidad lograba. Quizá aquí se encuentre la mayor enseñanza de Alfonso Reyes, y su mejor alumno fue Carlos Fuentes.

Reyes fue un hombre complejo en su aparente sencillez y real bonhomía. En el fondo, su gusto fue tan absolutamente incluyente que resultaría imposible clasificarlo hoy como un autor de tales o cuales característica o inclinaciones, sin sacrificar la riqueza y variedad de su trabajo.

#### EN OBRAS SUELTAS, OBRAS COMPLETAS

Leer a Alfonso Reyes en *Obras completas*, como sucede en el caso de Borges, resultará en algún momento una práctica que del encantamiento por su estilo podría derivar en una experiencia un tanto ardua, y de hecho extraña al espíritu original en que fue creada la literatura del regiomontano. Y es que buena parte de la chispa de ingenio o de la calidad y hondura de su literatura descansa en el hecho de que, ya fuera recogidos en libro poco después de su escritura o mucho más tarde, con materiales variopintos, los cuentos, poemas, prosas periodísticas, ensayísticas o académicas, estaban frecuentemente unidos a los pequeños volúmenes que las contuvieron en su primera publicación libresca. Pongo algunos ejemplos.



La edición de las crónicas madrileñas, escritas hacia 1915 para el lector cubano y reunidas en *Cartones de Madrid*, por algo fueron impresas llevando en la portada un capricho de Goya. Y además, en edición muy accesible e incluso populosa, como el propio Goya quiso que fueran sus estampas. De la misma forma, cuando Reyes puso en planas de libro su *Romances del Río de Enero*, este volumen deudor a partir del título de la ciudad brasileña, pero también homenaje exquisito y muy personal a Río de Janeiro, por su propio carácter tuvo que ver la luz bajo el trabajo editorial del finísimo impresor holandés A.M. Stols. Entre los elementos más significativos que unían el diseño editorial con la aventura literaria estaban el uso de las capitulares en rojo y un colofón, de corte también artístico, con un cuerpo piramidal. De esta forma, la lectura de los poemas iba unida por completo al disfrute visual producido por la familia tipográfica, la textura de la página y el formato del libro. En *Obras completas* todo esto desaparece, junto con la emoción inicial, única, experimentada como un ritual frente al delgado volumen producido en Río.

Un último ejemplo, de muchos posibles al pensar en el Alfonso Reyes autor no sólo de los contenidos sino de mucho del concepto general de sus libros, es el pequeño volumen de ensayo *Calendario*, correspondiente a sus años españoles. El ejemplar, tan pequeño como las ediciones Crisol, pero también, al contrario de estas magníficas obritas encuadernadas en piel e impresas en papel Biblia cebolla, fue hecho en rústica, con papel barato. Eso sí, el librito llevaba una hermosa viñeta de José Moreno Villa. En *Calendario* Reyes sacrificó el lujo por la accesibilidad a los lectores, sin importar factores económicos o de otro tipo. En él mostró con sinceridad lo que pensaba entonces sobre la literatura, su función estética y, en particular, acerca de su indispensable inserción y repercusión social.

En *Calendario*, como en los *Cartones de Madrid* o en *Romances del Río de Enero*, resumiría Alfonso Reyes lo que

en realidad pensaba de la vida. De la existencia privada del escritor y de su público. Pero también de la vida en sociedad, que debería ser siempre generosa con el otro, propositiva, abierta a cualquier vía de contacto entre colegas, entre pares. Como lo son el autor y su pareja y complemento: el lector.

## FÓSFORO Y EL ARLEQUÍN\*

### 1

En la vida de Alfonso Reyes se nota la importancia del arte combinatorio. Su existencia, rodeada de multitud de acontecimientos históricos, artístico-literarios y cotidianos, de ruido revolucionario y susurros creativos o diplomáticos, podría resumirse sin embargo en unos pocos cruces de camino, optados casi siempre a voluntad a pesar de las presiones de la historia o de la vida misma. Por lo general, con pocas excepciones, en el desarrollo vital y profesional de Reyes los cauces seguidos y los gustos asumidos fueron obra del propio autor. O bien, derivaron de inclinaciones rectificadas por él en algún momento.

Considerado lo anterior, la cercanía de Alfonso Reyes con el cinematógrafo, el amplio despliegue de sus opiniones críticas, atinadamente premonitorias sobre el futuro de este arte, se encuadra a la perfección dentro del juego de combinaciones vitales experimentado por el regiomontano en Madrid, ciudad donde vivió como exiliado y luego en el ejercicio de la diplomacia. Donde se aplicó de tiempo completo a la edición periodística, la traducción y la investigación académica; a la creación ensayística, narrativa y poética. Pero también, y

\* Agradezco al Museo Nacional de Arte la autorización para publicar este artículo, escrito originalmente para la exposición *Alfonso Reyes. Los territorios del arte*.

sobre todo, Madrid fue la ciudad que lograría sustituir, en el imaginario de Reyes, las maravillas del París abandonado al inicio de la gran guerra. En esta pequeña ciudad efervescente volvió el escritor a disfrutar por igual de los parques y los cafés, de los museos, las galerías y los cines. Desde el punto de vista económico, pero también a partir de la actitud de eterna curiosidad manifestada por el regiomontano, la crítica cinematográfica ejercida por Reyes en publicaciones periódicas de la capital española tuvo su lógica de existencia dentro de esta ciudad en particular. Pues la vida en la Villa y Corte fue en cierta forma la que iría trazando y definiendo esta práctica de Reyes como una actividad más dentro del plano general de gustos de este singular *flâneur* que fue el regiomontano.

Iniciada en 1915 en el semanario *España*, y escrita originalmente al alimón con Martín Luis Guzmán, la colaboración sobre cine se extendió, en el caso del autor de *Huellas*, a otro diario del entorno de la familia Ortega, *El Imparcial*, y a *Revista General*, publicación que editaba por entonces la casa Calleja.

Vecinos del barrio de Salamanca, pero del costado más bien modesto de este ensanche urbanístico, Reyes y Guzmán habían aceptado con verdadero entusiasmo la continuación de la columna sobre cine iniciada por el escritor y académico Federico de Onís, emigrado a Estado Unidos. Guzmán haría lo propio a los pocos meses y entonces Reyes quedó como único firmante de las notas. El entusiasmo por echar a andar “Frente a la Pantalla” se repartía por igual en la posibilidad de incrementar sus ingresos económicos y en hacerlo a través de dos actividades verdaderamente placenteras para Guzmán y Reyes: escribir y ver cine. El hecho resultaba seguramente tan atractivo como las visitas al Museo del Prado y las reconstrucciones, a partir de *tableaux vivants* casi infantiles, de los cuadros observados. Pero tenía además el *plus* de los contactos que esta actividad periodística les dejaría. En el caso de Guzmán, la cercanía de entonces a Manuel Azaña, director

de *España*, dio como resultado la futura proximidad a un poder político casi ilimitado durante su segundo exilio hispano en tiempos de la II República.

Es importante señalar que si bien “Frente a la Pantalla” concentró la crítica inicial de Reyes, el autor siguió hablando de este fenómeno en libros contemporáneos o posteriores a su momento de comentarista cinematográfico. Artículos y ensayos contenidos en volúmenes como *Calendario* (1924), *Tren de ondas* (1932), *Ancorajes* (1951) y *Al yunque* (1960); o algunos de las series de *Burlas veras* (1957 y 1959) o *Marginalia* (1959), son una muestra del interés por el cine que, echado a andar en Madrid, seguiría a Reyes por sus estancias en París, Buenos Aires, Río de Janeiro y Ciudad de México. No deja de llamar la atención el hecho de que, a consecuencia de la visita de Sergei Eisenstein a México, por ejemplo, Alfonso Reyes escribiera algunas páginas sobre el director de *¡Que viva México!* También es muy importante dejar en claro que el regiomontano siempre vio al que sería considerado el séptimo arte como parte integrante de las artes en general, y no como una diversión circense o un fenómeno en solitario. De esta forma es como se puede entender en toda su trascendencia la propuesta hecha en *Calendario* de un museo dinámico tridimensional. Iniciativa que se convertiría, en cierta forma, en la hermana mayor de la propuesta de un *Museo imaginario de la escultura mundial*, hecha, casi treinta años después, por André Malraux. Y de esta última Mario Praz puede haber tomado la idea al imaginar en 1979 la colección virtual de arte contemporáneo que hubiera podido decorar su departamento romano de la Via Giulia, descrito por Luchino Visconti en *Gruppo di famiglia in un interno*.

Con el museo dinámico Reyes anunciaba ya, sin saberlo, las imágenes del holograma y los recorridos virtuales o en tres dimensiones, hoy tan frecuentes en el arte y en el universo digital en general. En todos estos proyectos personales se

invita a algo que Reyes había tratado en su crónica “El derecho a la locura”, escrita *sobre las rodillas* hacia 1915, durante los primeros e intensos meses de vida madrileña en el exilio. Y que es asumir como algo natural la necesidad de cambio, de renovado escalofrío, que arrastra el hombre en su propia esencia. Tanto en el ámbito de la creación como en el de la apreciación del arte, locura significaba para Reyes el ejercicio pleno de la libertad. Privilegio a veces tan difícil de asumir.

Quisiera volver ahora a la propuesta inicial de este artículo y ubicar la crítica cinematográfica de Reyes como una faceta más de la forma de vida que el escritor decidió adoptar al ir adentrándose en la dinámica cultural madrileña. Y para hacerlo me acercaré en algún momento, desde luego, al cine como forma de proyectar la diaria existencia.

## 2

Alfonso Reyes se movía en un espacio urbano relativamente pequeño. Habitante de la zona oriental del barrio de Salamanca, todos los días laborables lo cruzaba hacia al poniente, rumbo al Centro de Estudios Históricos en que trabajaba. Hay la posibilidad de que para llegar al mismo hubiera tomado por la calle de Lista, hoy Ortega y Gasset. Pero más bien, creo que Reyes hacía una caminata en zigzag, adentrándose en las calles de Ayala, Velázquez, Hermosilla, Claudio Coello y Jorge Juan, hasta desembocar en la calle Serrano. La misma arteria donde, habiendo recuperado en 1920 su calidad de diplomático, asistiría a las oficinas de la Legación mexicana; o años antes, con Martín Luis Guzmán, a la cervecería El Águila. (Por allí tuvo Reyes también “una oficina sospechosa y destartalada”, donde con el propio Guzmán quiso hacer “la publicidad ideal”. O sea, “la publicidad de la publicidad”. De esa calle perpendicular a Velázquez saldrían lemas para vender tanto

el jabón Flores del Campo como la loción anticaspa Petróleo Gal, hecha para afianzar la felicidad del matrimonio.<sup>1)</sup>

El recorrido terminaba en las escaleras del Museo Arqueológico, que Reyes cruzaba hasta llegar a la parte posterior del edificio que da al Paseo de la Castellana y constituye la Biblioteca Nacional, donde se ubicaba el Centro.

A pocas manzanas de allí, hacia el poniente, en una de las dos calles dedicadas a Mariano José de Larra en Madrid, se encontraba el edificio *decó* del periódico *El Sol*, en el que Reyes fue colaborador y editor de la sección “Historia y Geografía”; y en la angosta calle del Prado, número 11, segundo piso, casi al lado del Ateneo, se ubicaba la redacción y administración de la revista *España. El Imparcial* tuvo dos direcciones próximas: un edificio de estilo *nouveau* en la Plaza de Matute, muy cerca de *España*, y en la calle Duque de Alba, a un costado de la Plaza Tirso de Molina. Llegar a la editorial Calleja obligaba a Reyes a bajar alguna de las cuestas del barrio de Lavapiés, un poco al sur de los focos de atención editorial mencionados, hasta la calle del Amparo. La tertulia, en esos tiempos, se llevaba a cabo en cafés como el Regina, La Granja del Henar, la Botillería de Pombo, el Lyon y la Cervecería de Correos, en la calle de Alcalá. Había flamenco en sitios como Las Tres Hermanas, en Lavapiés, y tango en el Café Fornos de la calle Virgen de los Peligros.

A pocos kilómetros de todos estos sitios se encontraban, y se encuentran aún, el Museo del Prado y el Retiro, corazón de las actividades culturales-familiares de los Reyes Mota durante el fin de semana.

Con la imaginación echada a andar podríamos ver al escritor, periodista y erudito recorriendo esa parte que, en su rela-

<sup>1</sup> Véase Arqueles Vela, “Cómo han vivido los artistas y literatos mexicanos en Madrid”, en *El Universal Ilustrado*, México, 12 de mayo de 1927, pp. 24 y 61. Agradezco este curiosísimo dato a Yanna Hadatty.

tiva amplitud, se conoce como Madrid centro. *Voluntario* de la Villa y Corte Reyes, en un fluido plano-secuencia, podría haber seguido el itinerario semanal, resumido en un día, que trataré de reconstruir a continuación, suma de la vida llevada a cabo por Reyes tanto en Madrid como en París, Buenos Aires, Río de Janeiro y, antes de su periplo de exilio y diplomacia, en el primer cuadro del México prerrevolucionario.

### 3

Alfonso sale tarde del edificio en General Pardiñas.

Escudriña con cierta prisa el barrio de fachadas afrancesadas: los puestos de fruta y de flores; los escaparates de ropa de moda y de libros; las galerías con cuadros costumbristas o con impresiones luminosas de artistas contemporáneos.

Después de media hora de caminata sube las escaleras del Museo Arqueológico.

Desciende a las salas de exposición en los sótanos.

Se detiene, apenas un segundo, ante las vitrinas con objetos iberos de bronce y piedra.

Bajo una extraña fascinación, queda maravillado por un pequeño cilindro de marfil, que años después propiciará “La Caída”, ensayito sudamericano.

No se detiene más, sigue su ruta laberíntica.

A través de los sótanos del Museo llega a los de la Biblioteca Nacional.

Abre puertas, recorre pasillos. Y arriba al fin a su escritorio del Centro de Estudios Históricos.

Lleno ya de investigadores, el salón aparece envuelto por un silencio de tumba.

Con su lamparita japonesa calienta las manos y mira manuscritos inéditos.



Prepara con un Martín Luis Guzmán muerto de aburrimiento su “Contribución a la bibliografía de Góngora”, que entregarán a la *Revista de Filología Española*.

Son ya las doce y continúa redactando la versión final de su traducción de *Pequeña historia de Inglaterra*, de Chester-ton, que deberá llevar al día siguiente, por la tarde, a la editorial Calleja.

Salen Guzmán y Reyes.

Comen cualquier cosa, con vino de la casa, en un bar de los alrededores.

Mañana es cierre de edición y esa tarde deberá terminar el número correspondiente de “Historia y Geografía”.

Abandonan el bar y se separan.

Rumbo a *El Sol* Reyes deja de pensar en el artículo que le debe Solalinde, básico para la sección.

Ruido infernal pero magnífico de las Remington.

Ir y venir.

Murmullos sin fin, gritos al fondo.

Reyes mira la luz declinante que se cuele por los vitrales coloridos de la sala de redacción.

Son casi las seis.

Si se apura llegará a tiempo al cine, que está a pocas calles de *El Sol*, por la Plaza de Colón.

Allí lo espera Martín Luis.

Hoy exhiben *Las luces de Londres*.

No podría ser más adecuado para afinar su traducción. Y para terminar el día.

Nervioso, agotado, espera el momento en que de la oscuridad total surjan las escenas hipnotizantes en blanco y negro.

Atento, como Guzmán, anota en la mente detalles técnicos de la filmación.

Se detiene en las reacciones del público.

La cinta aporta todos los elementos para definir los principios básicos de una buena película, piensa Reyes, que al día

siguiente, al escribir la nota en una mesa del Café Lyon, señalará: “1º, buen fotógrafo; 2º, buenos actores, y 3º, buena literatura”.

Sin salir de la fascinación por las imágenes en movimiento, Reyes sufre con el tono de algunas tomas de *Las luces de Londres*.

Esto lo llevará a concluir en su nota que, ni hablar, “‘zapatero a tus zapatos’: o poesía lírica, o cine”.

Pocas horas después de la proyección sale Alfonso Reyes del Café. Es el Lyon, partido en dos alas por la entrada del edificio.

Lleva la traducción de Chesterton y la nota manuscrita bajo el brazo.

Tras bajar y subir las cuestas de Lavapiés, de dejar la *Pequeña historia de Inglaterra* en Calleja, se pone a transcribir en cualquier máquina abandonada de la redacción de *España* su colaboración de “Frente a la Pantalla”.

Traslada y cambia líneas y párrafos enteros. Afina el tono del artículo. Desliza alguna anécdota y una broma sutil entre los comentarios técnicos.

Pone el punto final y la nota vuela a linotipos.

Al fin tranquilo.

Hoy, al rato, tertulia en Pombo y tango en Fornos, con Urbina y otros amigos.

El sábado, Prado.

Las salas de Goya y Velázquez.

Y al atardecer, con Acevedo, Guzmán y las familias, la reconstrucción del retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, en el que Martín Luis representará, no se sabe cómo, es un misterio, el fondo nuboso y revuelto del paisaje en medio de la batalla.

CUADERNO DE APUNTES

Toda aventura editorial es un misterio en muchos sentidos. Crear una publicación no es sólo echarla a andar. Más allá de esto, que es ya de por sí un hecho significativo, seguirá el acto cotidiano de mantenerla viva, dinámica, con un rostro original en cada nueva entrega.

A lo anterior habría que sumar las dificultades particulares de cada caso. Un ejemplo de limitante sería el tener que hacer la publicación prácticamente solo, con apenas alguna ayuda más bien marginal. Otro condicionante sería el tener que imprimir la publicación en un país con otra lengua y una cultura en buena medida diferente de la propia. Y ni qué decir del espinudo asunto de los dineros necesarios para poder hacerla y distribuirla. Resueltas las dificultades anteriores se podrá pasar entonces a la segunda etapa: el diseño físico y el del carácter que se buscará imprimir y conservar en la publicación.

Se entiende desde luego que no estoy hablando en el vacío, sino que me refiero muy concretamente a la historia de *Monterrey* y de su obstinado editor: Alfonso Reyes.

Reyes logró por sí mismo todo lo descrito. Aunque en realidad lo hizo solo –o casi– en la parte de la talacha, y con la ayuda de un pequeño ejército de colaboradores y amigos en el campo determinante de los contenidos, tanto escritos como gráficos. Paso a paso, detalle a detalle, el regiomontano

logró publicar –según consideremos o no la destrucción del primer número 2– los catorce o quince números brasileños y argentino de su *Monterrey. Correo Literario*.

A lo largo de poco más de un lustro, entre Río y Buenos Aires, *Monterrey* se convirtió, a nivel personal, en el medio más vivo de contacto literario, bibliográfico, artístico y anecdótico entre Reyes y el mundo exterior. Mundo que se había venido construyendo, modelando a su gusto y circunstancialmente desde los años de adolescencia. Y sobre todo, a partir de su entrada en el universo de la alta cultura americana y europea. *Monterrey* correspondió fundamentalmente a los tiempos de su inmersión en los ámbitos de la lengua portuguesa de América. Pero también, en cuanto a Brasil, a un momento brillante de la cultura y conflictivo en cuanto a la política del país sudamericano. El *Correo Literario* arrastraría asimismo, a manera de cauda, a veces en forma obsesiva, toda la experiencia recogida a lo largo de años de una vida de exilio y diplomacia, de práctica y gustos literarios y periodísticos. Hay que recordar que para entonces el regiomontano había coordinado la sección de Geografía e Historia en *El Sol* de Madrid, lo que le daría un cierto conocimiento del trabajo de producción editorial. Durante esos años, y gracias a Valery Larbaud, el regiomontano se vinculó además a uno de los grandes tipógrafos del momento, A.M. Stols, quien desde Holanda, y luego en México, produciría algunos de los libros más bellos de Reyes.<sup>1</sup>

En el presente artículo abordaré dos aspectos sensibles en la determinación del carácter que Alfonso Reyes imprimió a *Monterrey*. Dos factores muy distintos y que, de hecho, poco o nada tuvieron que ver entre sí. Me refiero a la presencia del arte en la publicación y a las huellas manuscritas que, en

<sup>1</sup> Véase Gabriel Rosenzweig (editor), *Pasión por los libros. Reyes y Stols. Correspondencia 1932-1959*, México, El Colegio Nacional, 2011.

forma de indicaciones o comentarios, dejó Reyes a partir de la lectura de los números publicados.

#### TARJETA POSTAL

Quisiera abrir este apartado con la cita de un pequeño y delicado poema que envió Eugenio d'Ors desde España a Río, y que figuraría en el número 5 de Monterrey. La fecha puesta en la tarjeta es el II/1931, y por lo mismo corresponde al año en que Reyes comenzó a sentirse más adaptado al entorno cariocca.

El texto es de hecho un pequeño perfil en broma del regiomontano. En él Reyes, en temperamento y nombre, no podría haber aparecido más artístico. Ni más renacentista y barroco virreinal. En "Tarjeta Postal" se ve a la perfección al americano que al ir pasando por el viejo mundo se ha impregnado de lo europeo, sin llegar a perder sus raíces. ¿Y no era ésta, en cierta forma, la propuesta de la corriente antropofágica promovida por Oswald de Andrade, su amigo brasileño de París? Como sea, el cuarteto decía:

Entre la exuberancia del indiano arabesco  
Conserva, Alfonso Reyes, tus normas de latino.  
Tú, cuyo nombre es ya tan plateresco,  
No pases más allá del manuelino.

La Capilla Alfonsina conserva dos ejemplares encuadernados, y en muy distinto estado de conservación, de la serie de fascículos que dieron cuerpo al *Correo Literario* de Reyes. Ambos ejemplares sirvieron al regiomontano para expresar acuerdos, señalamientos y enojos frente al resultado, que no siempre correspondía con lo que se había querido imprimir.

Al lado de muchas indicaciones de erratas y acciones tomadas –como el detalle de haber mandado quemar el número

dos—,<sup>2</sup> Reyes también dejó consignado en estos dos juegos a dónde habían pasado, con diversas modificaciones, algunos de los textos propios escritos en su origen para *Monterrey*.

A *lápiz*,<sup>3</sup> principalmente; pero también *Norte y sur*; Última Tule, *Tentativas y orientaciones* y *La experiencia literaria*, libros de los años cuarenta, figuran en las indicaciones manuscritas del correo como los principales beneficiarios en cuanto a la distribución posterior de muchos de los materiales. Lo anterior, así como el uso de su pluma fuente con tinta oscura al principio frente a la aplicación de lápiz bicolor al final; e incluso el tipo de letra, rápida y descuidada en los cuarenta, indican que las anotaciones fueron hechas en el lapso de varios años, en Brasil y en México. Lo que también traslucen ciertos comentarios y tachaduras es que algunas de las páginas de los suplementos fueron editadas por Reyes, desde las propias páginas del *Correo*, para facilitar el traslado y adaptación de los textos a libro.

*Monterrey* es una muestra de los intereses literarios y relaciones que Reyes estableció en Sudamérica o procuró continuar a la distancia durante aquellos años de estancia al sur del continente. Fue el medio de proyectar las inquietudes de su vida intelectual y el devenir de su existencia cotidiana a los amigos de otros países y otro continente. También, a través del periodiquito buscó atraer las letras y vidas de esos amigos a su realidad del momento.

<sup>2</sup> Hecho que llevaría a Reyes a escribir al margen del ejemplar, y dirigida a alguien próximo, la siguiente leyenda, que corresponde en cierta forma al sentir del escritor cuando aún mantenía bastantes reticencias frente a una casi imposible adaptación a la vida en Brasil: "Compadézcame: los obreros de imprenta no entienden aquí ni su propia lengua". Recordemos que a Reyes las erratas lo ponían más que nervioso. En particular se nota en el caso de aquel gazapo que, justo en el primer número dos, equivocaba los apellidos de Abreu Gómez.

<sup>3</sup> Título muy similar al de una sección de *Monterrey*.

En un nivel más sutil, en la publicación el regiomontano fue dejando pistas sobre sus inclinaciones y gustos más diversos, adaptados al nuevo contexto en que el escritor-diplomático se desenvolvía o modificados por éste. Una de las vías alternativas que, a partir del acercamiento a lo recogido en *Monterrey*, permite un conocimiento más redondo de su personalidad, se manifiesta tanto en el detalle velado del arte como en el argumento contundente de la expresión literaria. O, con más precisión, a partir del complemento entre los dos es que podemos acceder a una forma distinta de observar y valorar esa personalidad. Visto como un trazo artístico, más que como sólo la ilustración del texto literario, el arte terminaría definiendo buena parte del carácter de *Monterrey*.

Un ejemplo de lo anterior es la forma como Reyes *cabeceó* algunas columnas. Unas por él escritas; otra, en particular, concebida expresamente para ubicar determinados materiales valiosos. Este último caso fue el de la sección “Museo”, vitrina de papel donde, bajo la idea de resguardo de tesoros, el Reyes editor mostró cartas e ilustraciones conmemorativas. Los primeros casos referidos, columnas sin firma y hermanas de aquella otra de nombre “Guardias de la Pluma”, Reyes las tituló “Cuaderno de Apuntes” y “Rayas de Lápiz”. En ambos casos los títulos resultarían de hecho perfectos, pues en ellos se lograba la fusión de lo literario con lo plástico. La convivencia de estos dos mundos, lograda gracias a los puros encabezados, recuerda las viejas crónicas recogidas en *Cartones de Madrid*. Pero también los delicados apuntes paisajísticos de viaje, tan del gusto de su admirado Goethe, de Diego Rivera o del propio Reyes.

Otras vías de acceso al arte que permitió el periodiquito del regiomontano fueron la comunicación escueta de actualidades bibliohemerográficas que, me parece, redactaba el propio Reyes, y dos manifestaciones de mayor envergadura. Por un lado estuvieron las ilustraciones que acompañaron

algunos artículos o las que, a veces sin lógica aparente, figuraron con vida autónoma en lugares destacados de la publicación, en un extraño juego de espejos o guiños privados. Y por otro los ensayos sobre arte escritos por Reyes y las noticias que, al gusto del escritor, inspirarían pesquisa colectiva o darían pie a la réplica, la aclaración y la reflexión.

Como indiqué antes, algunas secciones en que se entremezclaba la información bibliohemerográfica con pequeños apuntes ensayísticos fueron puerta de acceso a los gustos artísticos de Reyes. Quizá no la entrada más llamativa ni profunda a sus preferencias, pero sí tan personal como los ensayos de gran aliento.

La sección “Publicaciones recibidas. Libros y folletos” y algunos otros apartados similares fueron el vehículo informativo que permitió al lector selecto del *Correo Literario* enterarse de lo que aparecía publicado en los distintos contextos geográficos y culturales con los que Reyes había estado o seguía vinculado. Entre informaciones literarias y de disciplinas de lo más variadas Reyes dejó consignado en estas páginas el dato escueto de novedades editoriales referentes al arte en general. Pero también mencionaría a críticos e historiadores del campo, así como a artistas que ejercieron la creación plástica. De esta forma, en las páginas de la mencionada sección de *Monterrey* se haría frecuente la referencia a nombres y temas como Jean Cassou, Roberto Montenegro, escultura colonial de los siglos XVII y XVIII, Manuel Rodríguez Lozano, monumentos mexicanos, herreros mexicanos, José María Velasco, arte del antiguo México, las tablas de la conquista –asunto que más allá de la simple cita bibliográfica daría pie al seguimiento del tema y a la polémica–, el tesoro de Monte Albán, el arte y la revolución mexicana, Fermín Revueltas, la arquitectura del Palacio de Bellas Artes, las figuras mexicanas de cera, la arquitectura colonial en general, el plateresco mexicano, las arqueologías española y brasileña,



Chichén Itza, Leonardo Da Vinci, el Palacio Nacional, la pintura contemporánea de México, el arte hispanoamericano o el argentino en particular.

En trabajos pequeños y curiosos de la sección “Rayas de Lápiz” de *Monterrey*, número 3, de mayor extensión que los anteriores, el regiomontano dio noticia del libro de Gerardo Hauptmann *La prodigiosa Isla de las Damas. Historia de un archipiélago imaginario*. En este volumen, publicado por *Revista de Occidente* en 1925, se informaba sobre el inquieto arquitecto Stradmann, quien, fallecido en un naufragio después de una estancia de estudios en Japón, había intentado en algún momento y sin éxito llegar a México para estudiar la arquitectura mexicana “sobre el terreno”.

Casi en seguida, en carta de respuesta a J. Montes sobre una presunta novela rusa en que se describía el robo del Gulf-Stream por parte de Diego Rivera, el redactor anónimo –Reyes con seguridad– se refería a los dos libros que, mezclados sus contenidos, habrían podido crear ese curioso engendro sin sentido. Uno de ellos era *Les aventures extraordinaires de Julio Jurenito et de ses disciples*, que contiene el famoso retrato en ficción del muralista guanajuatense por Ilia Ehrenburg. Reyes describiría el libro como las “peripecias de un reformador mexicano que se propone cambiar la sociedad humana. Ehrenburg, ruso de París, conoció muy de cerca a Diego Rivera, y el recuerdo de nuestro gran pintor no es extraño a la concepción de su héroe”.

Otra referencia literaria con cierta pátina de arte es la que Reyes hizo de la novela *La sérénade de Toselli*, en la que su autor, Jean Cassou, al hablar de un presunto mexicano que había llegado a ser presidente de su país, ponía en boca de un pintor la siguiente frase: “¡Ah, sí! [. . .]. Era un mexicano: Il mangeait sa soupe avec ses clefs..”

Acerca de las obras artísticas usadas por Reyes en función de ilustración cabría señalar algunas que por sus características plásticas o de sentido destacan sobre el resto de los trabajos.

Dentro del calificativo de ilustraciones de archivo, muy propio de todas las publicaciones, y que son obras más bien neutras de encuadre y contenido, de sentido general y aprovechamiento amplio, *Monterrey* exhibió panorámicas como la del monumento dedicado a Ricardo Güiraldes en San Antonio de Areco, Argentina. Reyes repitió esta fotografía en la portada de las dos versiones que tuvo el segundo número. La única variante fue el tamaño. Otras fotos de estas características fueron las que ilustraron el artículo “Algunos datos sobre el teatro en México durante los últimos años”; la del Cementerio de Sètes, vinculada al poema de Paul Valéry, o la que acompañaría el sentido recuerdo de Graça Aranha y que Reyes acreditó a un tal Nicolás.

Otra foto, ésta mucho más interesante tanto por la referencia anecdótica como por la posible autoría de la misma, es la que retrata al autor del libro *Venecias*, gran amigo del regiomontano, de camino a Petrópolis. Dicha imagen sirvió de ilustración al artículo de Reyes “Paul Morand en Río”, portada del número 7, de diciembre de 1931. Pero antes, y en esto se descubre una de las caras más íntimas y fascinantes de *Monterrey*, el mexicano había colocado este recuerdo fotográfico, referido a uno de los paseos narrados en el artículo, en uno de los álbumes de fotos de Río de Janeiro, el correspondiente a la temporada otoño del año mencionado. Este álbum muestra la vida cotidiana de la familia Reyes. En él se ven entre amigos, en exteriores del palacete de Rua das Laranjeiras y realizando trabajos de jardinería; o de paseo por Copacabana, en algún cruceo y en el Jardín Botánico de la ciudad. También al pie del Cristo de Corcovado. O con la Bahía de Guanabara

a sus espaldas o la perspectiva de Río a sus pies, según se aprecia desde las alturas del Pan de Azúcar.

Esta versión, la de *Monterrey*, en que Morand aparece echado hacia delante, en una postura simpática aunque rara, ha perdido en la reproducción del *Correo* muchos de sus detalles. Pero en la copia del álbum podemos apreciar, al fondo de la imagen, las suaves colinas del paisaje y la vegetación frondosa en que entremete la carretera. También aparece la parte trasera del coche y el detalle que explica la curiosa inclinación corporal del francés. Morand está de pie sobre la cuneta, con problemas de equilibrio, a punto de bajar a la carretera. La foto de al lado, en el álbum, da más pistas sobre el paseo. En ella aparece una mujer –¿esposa de Morand?– y el pintor brasileño Cícero Dias, con el sombrero usado en otras fotos del paseo echado sobre las orejas. La foto de Morand rumbo a Petrópolis podría haber sido tomada por Reyes, en un acto absolutamente común a su vida cotidiana en Río.

Otra foto que podría ser de la autoría del regiomontano es la del águila y la serpiente que decora una fuente ante la prefectura de la ciudad visitada en aquella ocasión, Petrópolis. La misma, puesta al lado del escudo de México, sirvió de complemento a una de las entregas del artículo “Virgilio y América”, portada del número 10 de *Monterrey* de marzo de 1933. Unas cuantas ilustraciones más, de circunstancia, figurarían en los números finales de *Monterrey*. Nos toparemos además con tres fotografías emotivas, sobre todo porque apoyaban acontecimientos singulares en la vida de Reyes o se referían a la presencia inmediata y futura de su país en Brasil. Estas tomas, aparecidas en el número 13 del *Correo Literario*, ejemplar con el que el escritor se despedía de Brasil, complementaron la publicación del discurso que Alfonso Reyes leyó al entregar la reproducción escultórica de Xochipilli, el dios mexica de las flores, al Jardín Botánico de Río.

El texto luciría, en el espacio de dos columnas del peculiar tabloide, la aún hoy famosa escultura de Cuauhtémoc, llevada a Río en 1922 por José Vasconcelos y puesta frente a la playa de Flamengo. Además de la anterior, en medio y al final del discurso el lector pudo apreciar, en otras dos imágenes, un detalle de la “región mexicana” del Jardín, dedicada en particular a la flora del desierto, y una última toma del propio dios. En ella Xochipilli aparece en solitario, sentado sobre el pedestal en un lugar de privilegio del Botánico y con la acostumbrada expresión inescrutable. En el archivo de Reyes se conserva una fotografía hermana de la anterior, tomada el mismo día de la ceremonia. En ella se capta al autor en el momento de la lectura del discurso. Mientras, cubierto por lo que pareciera una bandera de México, el dios aguarda el momento de ser develado. Allí se aprecia de nueva cuenta la intercomunicación entre *Monterrey* y otros medios de registro de la vida diaria del regiomontano. Que fue total.

De entre las ilustraciones de apoyo quisiera destacar el retrato a líneas del autor del *Fausto*, que acompañaría al ensayo “Goethe y América”. Pero sobre todo, la hermosa caricatura que retrata a Valery Larbaud y fue el complemento de la crónica “Viajes Morrocotudos”, de Reyes. Esta imagen del salvadoreño<sup>4</sup> Toño Salazar, discreta, encantadora en su comentario acerca del temperamento del autor francés, remite a los mejores tiempos parisinos del regiomontano.

Mencioné al principio un tipo especial de imágenes. Son aquella que sin ser ilustraciones del texto que las circunda tampoco parecieran tener relación, aparente o real, con ninguna de las colaboraciones próximas. Sin embargo, cuando menos en algunos casos, la fuerza contenida por las estampas tendría resonancia en materiales publicados anteriormente o bien en la propia vida de Reyes.

<sup>4</sup> “Y pienso que también mexicano”, escribió Reyes en un artículo de *Monterrey*.

En el número inicial de *Monterrey*, justo debajo del “Propósito” de la publicación y rodeada por el cuerpo tipográfico del “Boletín Gongorino”, puso Reyes la reproducción de la pintura *Tennis*, del modernista pernambucano, animador cultural, poeta y editor Vicente do Rego Monteiro. La imagen refería a la exposición Arte Francés Moderno, montada en el Palace Hotel de Río, en cuyas salas, justo frente a la playa de Copacabana, exhibirían muchos pintores brasileños del momento.

Rego Monteiro, como más adelante Cícero Dias en relación con *El Guernica*, había sido desde tiempo atrás un importante introductor a Brasil del cubismo europeo. Con un pie en Francia y otro en su país natal, Rego Monteiro figuraba ahora como parte de la escuela francesa. Pero habría que hilar fino para descubrir el posible significado de la publicación de esta obra de Rego Monteiro y las repercusiones, hacia el pasado y el presente, en la vida carioca de Reyes.

En su primera estancia parisina el brasileño había frecuentado el ambiente bohemio tan del gusto de Reyes. Y lo había hecho justo durante los meses de 1913 que anticiparon la gran guerra. Pero además, tanto en París como en Río, el pintor se vio con amigos brasileños muy próximos también a Reyes, como Ronald de Carvalho, Tarsila do Amaral –pareja de Oswald de Andrade– y Emiliano Di Cavalcanti. Ya en Río, en junio de 1930 en que apareció este primer número del *Correo Literario*, la mayoría de ellos iba y venía de Francia a Brasil. Pero también frecuentaban con toda libertad la Embajada mexicana de Rua das Laranjeiras.

En relación con otra de estas ilustraciones singulares, Alfonso Reyes, como mencioné antes, contó en el número 7 de *Monterrey* varios paseos realizados con Paul Morand en los que, en compañía de diversos amigos cuyos nombres Reyes omitía, el francés había conocido Barra de Tijuca, el Pan de Azúcar y dos sitios con vida cultural verdaderamente fuera de serie. Reyes centraría su colorida crónica en lo acontecido

en el populoso y conflictivo barrio de Mangue, en Río, y en el recorrido mágico y accidentado que llevó al grupo a cruzar la bahía de Guanabara rumbo a Nictheroy para presenciar “los bailes sagrados”. O sea, el ritual de la macumba.

Y bueno, seis meses después del paseo, la reproducción de un dibujo de Foujita acompañaría otra entrega de “Virgilio y América”, sin tener en realidad nada que ver con el tema del ensayo, pues se trataba de la representación del baile sagrado. Esta ceremonia fue trazada por Foujita durante su periplo sudamericano. El motivo de la visita a Río había sido ver a Cândido Portinari. Reyes publicó esta imagen en *Monterrey* al año siguiente del paseo, sin más explicación que el título de *La Macumba*. ¿Algún guiño privado para los amigos?

La última de estas imágenes sui géneris que quisiera comentar es de hecho más texto que imagen. O tan ilustración como contenido escrito. Y es que en la sección “Investigaciones”, del ejemplar de *Monterrey* de marzo de 1933, Reyes publicó a tres columnas y en una parcial doble plana una colaboración de Camille Pitollet que pone en duda el presunto desinterés del regiomontano por otras vertientes de la vanguardia que no fuera el cubismo de su amigo Rivera. Bajo el título de “La poesía tipográfica” se vieron aparecer en el *Correo Literario*, con el correspondiente texto explicativo, las divertidas siluetas de dos botellas, una copa y una cruz. Caligramas no de Apollinaire sino de la autoría de Rabelais y otros autores de habla francesa.

#### BOCETOS DE COLIBRÍ

En el tomo IX de las *Obras completas* de Reyes, aparecido en 1959, año de su muerte, se recoge *Norte y Sur* (1944), libro dedicado a impresiones varias sobre Argentina y Brasil. Dicho tomo incluye el artículo “Maximiliano descubre el colibrí”,

publicado originalmente en el mismo número 13 de *Monterrey*, de junio de 1936, en que Reyes se despedía de Río.

En ese tomo de *Obras completas*, tomada de la impresión del *Correo*, entre el título y el cuerpo del ensayo aparece reproducida la versión a tinta de uno de estos pajarillos, realizada por el muralista y pintor de medianos formatos Cândido Portinari.

Mientras que en la edición de libro se anota que el colibrí de Portinari es “un dibujo”, en la de *Monterrey* se dice que era “un apunte”. De hecho, la sección poco frecuente donde se incluiría tanto el referido a Maximiliano como otro ensayito dedicado a la amapola y la amistad entre México y Brasil, es la ya referida “Cuaderno de Apuntes”.

El paulista Portinari, como Reyes, vivió en Europa algunos años. Pero a partir de 1931 se encontraba ya instalado definitivamente en Río. Era por entonces profesor de artes plásticas y pintor incipiente.

Reyes había concebido el bello retrato por escrito de Maximiliano Reyes a partir de dos de las facetas más olvidadas del emperador: sus actividades como naturalista y sus prácticas de escritor. Maximiliano había pasado por Brasil a finales 1859. Allí, como Reyes lustros después, se topó, entre otras muchas cosas de la naturaleza, con el colibrí o besa flor, como se le conoce en portugués. El emperador describiría de esta forma al también conocido, sólo en México, como chupamirto: “Era una vibración incesante, un zumbido, una oscilación mil veces repetida. Se diría un pensamiento atrapado al vuelo y encerrado en una palpitación de alas, flotante y suspensa en el espacio”.

Reflejo virtual de la experiencia del propio Maximiliano, la ilustración de Portinari se concentraba en la imagen de un solo colibrí. Fred Ellison considera indudable que el dibujo fue un regalo del artista. Es casi seguro que Reyes no haya pagado nada por él, pero creo que, como sucede habitualmente

en el ámbito editorial, el colibrí fue hecho a petición expresa del escritor. Lo cual explicaría el porqué este delicado pajarillo no nació en solitario, sino que perteneció a un pequeño conjunto de aves.

Portinari debe haber requerido de varios intentos para conseguir la ilustración definitiva. Como sucede muchas veces en la pintura o en la literatura, el resultado final desplazó los productos previos o paralelos de elaboración. El “apunte” se convertía así, para el lector de ayer y de hoy, según la versión que se da en *Obras completas*, en el “dibujo” último y definitivo. No obstante, Reyes y Portinari sabían que este resultado plástico, como el estudio de Maximiliano y el propio ensayito sobre éste, eran apenas bocetos –aunque redondos– elaborados en torno a un objeto central de estudio. El colibrí, “la cosita pequeñita y volátil”, seguía siendo “inasible”, “semejante a las imágenes del sueño”. Pero además, en el caso del trabajo de Portinari, una versión más dentro de un conjunto de tintas hoy conocidas.

Maximiliano consideraba al colibrí como una singular “joya del paraíso”. Perdido quizá en el taller donde Reyes imprimía *Monterrey*, el tan admirado y solitario original de Portinari, junto con los otros estudios de colibríes, resultaría posterior en no más de un año al famoso cuadro *Café* que proyectó internacionalmente al brasileño.

## DE GRAN ALIENTO

Dentro de los pocos trabajos dedicados expresamente al arte hay uno interesante y otro bastante significativo en *Monterrey*. El primero, texto inicial de la sección “Investigaciones” del número 3, de octubre de 1930, es “Rousseau el aduanero y México”. En él, sin abandonar el recuerdo de Paul Morand, ahora de viaje por México, Reyes planteaba la posibilidad de



que Henri Rousseau nunca hubiera estado en este país y que para los motivos presuntamente mexicanos de sus últimos cuadros se hubiera inspirado en las estampas de algunas historias naturales baratas.

La segunda colaboración, no tan breve y de mayor calidad que la anterior, en la que Reyes proyectaba además algunas de sus inclinaciones como escritor, fue “Vermeer y la novela de Proust”, artículo escrito originalmente en Madrid para la revista *Social* de La Habana y reproducido en el número 14 de *Monterrey*, el último del *Correo Literario*, con pie de imprenta en Buenos Aires.

El trabajo, considerado por Paulette Patout “quizá su mejor ensayo” y, eso sí, “¡otra obra maestra!”, pertenece a los textos que aun en su brevedad serían de los de gran aliento en *Monterrey*. Dos ensayitos apéndices de éste fueron “La última morada de Proust”, de 1928, y “Proust y los gusanos de cuatro dimensiones”. Este último, publicado en la sección “Miscelánea” del *Correo*, en la última página del número 6, de octubre de 1931. Apareció en *Monterrey*, de hecho, antes que el dedicado a la cercanía entre el escritor francés y el artista nacido en Delft.

“Vermeer y la novela de Proust” fue ilustrado con una reproducción del retrato hoy conocido como *La joven del arete de perla*, del Rijksmuseum de Ámsterdam. Reyes lo titularía entonces como *La moza del turbante*. Esta imagen de Vermeer, conocida en algunos círculos como la Gioconda del norte, fue tan apreciada por el regiomontano que llegó a colgar en la Capilla Alfonsina una reproducción del cuadro de tamaño cercano al del original.

En este trabajo, centrado en lo esencial en el carácter de Proust y de su personaje, Swann, Reyes exhibió además muchas de sus inclinaciones y característica como escritor. Por lo mismo no podría considerarse como un trabajo más dentro la obra total de Alfonso Reyes.

Por otro lado, en este pequeño gran ensayo el autor del *Romances del Río de Enero* se permitió un acercamiento libre y gustoso a la obra de Vermeer. Un acercamiento de amateur, desde luego. Pero también, y sobre todo, de conocedor sensible y puntual de la pintura barroca holandesa.

#### TABLAS Y VIÑETAS

A lo largo de siete colaboraciones, que abarcaron del número 8 de *Monterrey*, de marzo de 1932, al 12, de agosto de 1935, se desarrolló en el *Correo Literario* una suerte de foro abierto con el tema de *La Conquista de México en tablas de González*.

Echada a andar por el propio Reyes, comenzó entonces la pesquisa de esta serie de pinturas con incrustaciones de nácar que, localizadas en un primer grupo en Buenos Aires, con el correr de los meses mostraría su amplitud y aprecio en otras ciudades de América y Europa. Trabajo de colaboración intercontinental y multidisciplinario, en el sentido más actual del término, esta forma de correspondencia indagatoria, intelectual y artística representa en mi opinión la mayor aportación de *Monterrey* al futuro de la comunicación a través de los medios. Sin importar cuáles sean éstos.

Por último, quisiera mencionar un producto de *Monterrey* que con el tiempo se convertiría en emblema de las ediciones de Alfonso Reyes. Me refiero a la viñeta del Cerro de la Silla por él trazada, que vuelta eco en la leyenda “el cerro cae en la página...” del *Correo Literario*, acompañó casi todos los libros finales del regiomontano. Libros tan personales como el propio dibujo, y que no podrían haber sido impresos sino en ediciones de autor. Como lo fue de hecho la producción completa de *Monterrey*.

## EN LA IMAGEN DE LO CLÁSICO, LO CONTEMPORÁNEO

### 1

En la historia de la literatura mexicana contemporánea, uno de los escritores más interesados en el estudio y promoción de la cultura griega clásica fue, desde luego, Alfonso Reyes.

Herederos en cierta forma de su vocación helenista, si bien a partir del acercamiento a la poesía griega de su tiempo y sin alcanzar los méritos del regionomontano en cuanto al dominio de la lengua, lo fueron Jaime García Terrés y Hugo Gutiérrez Vega. La labor como introductores y promotores del mundo griego en México de estos dos poetas que participaron en la consolidación de la generación de medio siglo se dio a partir de la década de 1960. Para entonces, Reyes había muerto. Pero no sin antes haber dictado en México sus últimas conferencias y escrito los trabajos más amplios y eruditos sobre helenismo. Acontecimientos, ambos, que ayudaron muy probablemente a afianzar las vocaciones de García Terrés y Gutiérrez Vega.

Entre los tres autores, editores y traductores mexicanos se dio un espacio más en común. Una actividad que en el caso de los dos últimos resultaría determinante en cuanto a la consolidación de su vocación helenista. Me refiero a la práctica de la diplomacia. Para García Terrés y Gutiérrez Vega el ejercicio de representación oficial fue, y por obvios motivos, el que terminó de afirmar sus gustos e inquietudes frente al

universo griego. Y sobre todo de cara a la contemporaneidad de este país, en el que fueron embajadores con significativo peso cultural. A Alfonso Reyes, que nunca tocó suelo griego y, aunque de manera velada, terminó siendo más influyente que los anteriores desde el punto de vista diplomático, lo que más le atrajo fue el pasado literario, histórico, filosófico y artístico de este enclave esencial en el desenvolvimiento cultural de Occidente. En cuanto a las inquietudes de estos tres autores que encierran el espíritu de dos generaciones de excepción, en función de comentaristas y, sobre todo, traductores y difusores, podemos descubrir sin demasiado esfuerzo las grandes diferencias que plantearon sus particulares formas de abordar el culto de Grecia.

Si por un lado Reyes, como traductor, realizó una versión parcial de la obra de Homero, con intención estética, ejemplarizante y formativa, y se extendió gustoso en poemas y ensayos sobre la vida y milagros de buena parte de los personajes de la *Iliada*, García Terrés y Gutiérrez Vega comentarían y traducirían, de manera sólida aunque impresionista, las obras breves y profundas de Cavafis, Seferis, Elytis y de muchos otros poetas más o menos actuales. Y hablarían también, de primera mano y en forma cotidiana y relajada, sobre el paisaje geográfico y humano de la Grecia del siglo XX.

Ahora bien, siendo una verdad que, al decirla, roza el lugar común, la imagen del Reyes helenista encierra algo quizá no siempre apreciado en su justa dimensión ante la vastedad y variedad de los intereses y enfoques propuestos por el autor frente a esta pequeña región geográfica que, en relación con los estudiosos y los lectores habituales, sigue representando hoy, como en el pasado, todo un continente en cuanto a su trascendencia cultural y poder de convocatoria académica y vital.

Como es bien sabido, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”,<sup>1</sup> escrito de juventud publicado en 1911, en París, dentro del primer libro de Reyes titulado *Cuestiones estéticas*, fue uno de los ensayos que catapultó el nombre del regiomontano más allá de las fronteras de su país y le abrió las puertas del ámbito académico europeo desde poco antes de su primer exilio velado de 1913. En este sentido podríamos decir que la Grecia clásica, además de ser una afición ganada placenteramente desde México a nivel del estudio en los libros, y de ser el asunto medular en las interminables reuniones ateneístas, se convirtió de pronto en una inesperada tabla de salvamento cuando el incipiente abogado Reyes tuvo que asumir, de manera tajante y práctica, su condición de transterrado en España y su postura ya profesional de escritor, investigador, periodista, traductor y editor.

Por otro lado, *Ifigenia cruel*, en cuyo comentario inicial volvería Reyes a ciertas ideas de un profundo conocimiento y sensibilidad ante la Grecia clásica –ideas ya expresadas en “Las tres *Electras*...”, es el poema dramático que figura tradicionalmente como la obra de creación más comprometida con esta cultura y con la propia biografía de su autor, a partir de la intromisión en el texto –como debía de ser– de la tragedia familiar del 9 de febrero de 1913.<sup>2</sup> El momento más duro, casi insuperable, de la historia íntima del regiomontano y que, de hecho, provocaría el trastorno del país entero.

A este respecto es importante señalar que para Reyes el universo griego no fue sólo un tema de estudio cultural; un interés pasajero, de juventud, de “la edad en que hay que

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas. Obras completas*, I, México, FCE, 1996.

<sup>2</sup> El asesinato del padre, el general Bernardo Reyes, durante el intento de toma del Palacio Nacional que daría inicio a la decena trágica.

suicidarse o redimirse”, como dice el propio escritor. Muy al contrario, y lejos de psicologías baratas, el helenismo fue para él algo tan personal y cotidiano como el reconocimiento de la vida misma en su inestable transcurrir. Sobre todo visto como algo especial, en plena construcción y conquista día a día. Como lo más personal. Dice Reyes en su “Comentario” final a la *Ifigenia*: “Justificada la afición de Grecia como elemento ponderador de la vida, era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra”.<sup>3</sup>

Como tal, la pasión que despertaba el mundo griego y el interés por conocer mejor su cultura y difundirla a las nuevas generaciones se irían desarrollando a lo largo del tiempo. A la par de la existencia misma. De la existencia propia. ¿Qué mejor enseñanza de la asimilación a la vida privada del mito universal que el subrayado final de Reyes, hecho como de paso y ya con los pies en la tierra, en que indicaba haber iniciado su poema dramático en el plácido retiro del verano playero; y haberlo concluido en Madrid durante ese otoño?

Tanto “Las tres *Electras*...” como su *Ifigenia*..., obras definitivas y contundentes dentro de la vida de Reyes y, hasta cierto punto, de la literatura de habla castellana, fueron trabajos en los que el autor dejó incubado el germen de lo que a lo largo de su vida llegarían a ser las opiniones básicas sobre Grecia. Con todo y lo anterior, estas dos obras no significaron la única labor helenista del polígrafo mexicano, y otros intentos suyos alcanzarían igual o mayor relevancia por distintos motivos.

En el caso de esta faceta de la producción del regionomontano sucede en cierta forma lo mismo que cuando uno piensa en el Reyes poeta, narrador, periodista, ensayista o traductor de autores ingleses y franceses anteriores o contemporáneos

<sup>3</sup> Alfonso Reyes, “Ifigenia cruel. Poema dramático (1923)”, en *Obras completas*, X, México, FCE, 1996, p. 352.

suyos. Aunque también al abordar este asunto notaremos una diferencia significativa entre las otras formas de creación literaria y de investigación de Reyes y la manera en que éste manifestó su interés por el helenismo. Y es que por un lado, para bien y para mal, la magnitud del trabajo desarrollado alrededor del tema griego, así como la inclinación tanto suya como de Ernesto Mejía Sánchez y José Luis Martínez, editores de las *Obras completas*, en cuanto a considerar la recopilación del trabajo como un proceso necesariamente exhaustivo, ha creado un muro compacto que impide ver los productos individuales. O sea, las obras sueltas, los estudios y textos de creación como fueron concebidas en su origen, en una línea que habla con mucha claridad del carácter del propio autor.

Alfonso Reyes veía en el libro a un objeto bello en su sencillez. Para él era un capricho íntimo, de proporciones reducidas. Suerte de *folly* de arquitectura editorial en el que a partir de unas cuantas páginas, reunidas al instante, a veces al azar, se buscaría el contraste entre la modestia física del objeto y la riqueza de propuestas intelectuales, literarias o de cualquier otro tipo por éste contenidas. El libro significaba además el espacio más contundente de la libertad. A este respecto, en el “Comentario” a su *Ifigenia*, Reyes propondría un curioso símil al referir la apropiación y adaptación por parte del individuo de los temas literarios universales. Acerca de la presunta falta de originalidad que esto acarrearía, Reyes aseguraba que, al contrario de lo que en ocasiones se piensa, los grandes temas son tan marcadamente propios que “sucede en esto lo que con el libro de cabecera: es tan nuestro, que rueda por las sillas y por las mesas, le anochece en el velador y le amanece a los pies de la cama”. Al libro predilecto, como a los amigos íntimos, se les trata, concluía el autor, “con todas las veleidades de la sinceridad”.

Lo anterior se hace más evidente cuando uno descubre que aun en el caso de las *Obras completas* la versión de lujo

fue, para Reyes, la rústica; y la comercial, la de tapa dura, encuadernada en tela y con lomo de cuero. A lo anterior habría que sumar la idea que el regiomontano guardó toda su vida sobre la escritura fragmentaria, que aplicaría no sólo a los trabajos literarios de creación, sino incluso a varios de los estudios más ambiciosos y eruditos sobre la Grecia clásica.

Si por un lado resulta difícil concebir obras ensayísticas, de poesía y narrativa como *Calendario*, *Minuta*, *Romances del Río de Enero*, *Árbol de pólvora* o *Ancorajes* fuera de sus modestos aunque refinados diseños originales, refundidos, perdidos ahora en volúmenes que sobrepasan las quinientas páginas; por el otro, y ya en el caso que nos concierne, el maridaje entre la traducción parcial de la *Ilíada*, la tipografía de la edición en rústica y en pliegos sueltos de papel Amecameca, con el acompañamiento de los grabados en tonos ocre, también independientes, de Elvira Gascón, permitirá una lectura del poema muy distinta de la conseguida en *Obras completas*, donde se considera a la *Ilíada* como sólo una pieza más de sus estudios helénicos.

Otro tanto sucederá con la apreciación del *Homero en Cuernavaca* y de multitud de ensayos y artículos sueltos en los que el autor hace referencia al ámbito helénico cuando habla de otros muchos temas, incluyendo el científico. Será absolutamente distinta la lectura de estos poemas y prosas ensayísticas o de ficción, por lo general breves, dentro de las revistas, páginas de periódico o volúmenes compilatorios originales, que en la acumulación canónica de las *Obras completas*. La aproximación a estos trabajos, que bajo cualquier pretexto incorporaron el espíritu de la Grecia clásica, difiere por completo de la anterior, más próxima a la consignación académica, a partir de la manera en que se manifestó en las primeras versiones la firma de Reyes. Y que es bajo el enfoque más personal posible o con una intención francamente de divulgación. Marcas de origen, ambas, de estos escritos y,



repito, sello de carácter del Reyes más suelto, relajado, chispeante y sugestivo.

Aunque, por otro lado, lo que sí permite la reunión amplia y definitiva de los materiales relacionados con la cultura griega en *Obras completas* es comprobar la coherencia y el rigor con que Reyes concibió sus estudios y aproximaciones de distinto orden, ya que los tomos XIII, XVI, XVII, XVIII, XIX y XX constituyen prácticamente una enciclopedia de más de tres mil páginas sobre el helenismo. Este enorme libro de consulta, en su versión definitiva, mucho le debe por cierto a Ernesto Mejía Sánchez.

### 3

Alfonso Reyes se aproximó al tema con múltiples intenciones y por diversas vías, y sin el afán de convertirse, o en ser considerado como el mayor especialista en este campo. Todo el tiempo, y en las más variadas aproximaciones a la cultura griega clásica, citó las fuentes correspondientes y sin complejo alguno admitió la intención promocional y educativa en cuanto a la mayor parte de sus trabajos. De la misma forma, la presencia de la cultura griega, vista por él como elemento fundacional y definitorio del pasado y de la contemporaneidad occidental, apareció en las manifestaciones literarias más variadas de este autor.

Como ya se vio, algo especialmente rico fue la manera como Reyes fusionó su vida de juventud con la tragedia griega; cercana, según descubrió el regiomontano, al sentido que tomaba su propia existencia. Pero también lo fue la forma como el devenir de su cotidianidad se involucró en un proyecto ambiciosísimo, la investigación y enseñanza en detalle del universo heleno, a partir del momento en que, vuelto definitivamente a México después de veinte años en el extranjero, buscó una reintegración plena a su país.

En un cierto sentido, y sin superarla nunca por completo, la tragedia personal lo había aproximado al mundo griego de manera, digamos, más pura. No existiendo ya el nexo pasional directo, histórico, íntimo, la pasión por el tema se encontraría ahora en una suerte de terreno neutral. Libre de condicionantes, Reyes podía enfrentar el fenómeno sin cortapisas emocionales. Esto se nota enseguida en trabajos del regiomontano que siendo de corte más erudito están sin embargo enfocados a la enseñanza de los rasgos culturales de la Grecia clásica. Pero también en obras de creación.

Su ya mencionado volumen de poemas *Homero en Cuernavaca*, de 1951, es un claro ejemplo de lo anterior. Reyes abría el libro con su conocido “A Cuernavaca voy, dulce retiro...”,<sup>4</sup> verso muy personal con el que indicaba el estado de agotamiento en que se encontraba e insinuaba con sutileza su condición cardíaca. Pero enseguida el autor dedicaría el poemario entero, “de cara a los volcanes” –expresión que habla también de su entusiasmo por volver al tema universal desde su tierra–, a la descripción en sonetos de los siempre queridos personajes de la *Ilíada*, obra convertida por entonces en el centro de sus múltiples obsesiones.

Para la preparación del tomo XIX de *Obras completas* Mejía Sánchez hizo en el *Diario* inédito de Reyes un amplio rastreo del proceso de traducción de la *Ilíada*. En estas líneas breves pero frecuentes se descubre la trascendencia del renovado acercamiento a la cultura griega. También que la pasión surgida durante los años del último porfiriato no sólo se mantuvo, sino que fue creciendo a la par de muchos otros intereses del autor. De hecho, y en sintonía con lo expresado cuando escribió y explicó su *Ifigenia cruel*, a Reyes se le escaparía en varias ocasiones la expresión *mi Ilíada* a la hora de definir lo que traducía por entonces. Los apuntes del *Diario*

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, X, México, FCE, 1996, p. 403.

son de una precisión extraordinaria. A través de esos comentarios deshinchados, sintéticos, podemos medir el grado de dificultad del trabajo, así como el entusiasmo que le producían al regiomontano los aciertos y cómo la obra iba conectando con aspectos varios de sus cursos en El Colegio Nacional. Pero también se perciben las caídas de ánimo que dejaban las desconexiones momentáneas –y naturales– con *su Ilíada*. Y es que esta traducción al español, a diferencia de las realizadas por encargo durante sus años madrileños, Reyes no la hacía en plan de supervivencia. Muy al contrario, su versión del poema era parte medular, suma, en cierta forma, de todo lo contenido en su “minúscula Grecia”. Por lo mismo, *La Ilíada de Homero. Primera parte. Aquiles agraviado*,<sup>5</sup> puede considerarse hoy, perfectamente, como uno más de los libros de Reyes. De sus pequeños caprichos de cabecera, tan personales como universales.

Grecia estuvo siempre presente en el escritor y diplomático al abordar otros campos de interés. En particular, Reyes aplicó sus conocimientos y conclusiones respecto del perfil de la cultura helénica en función de la divulgación pausada, a nivel más o menos popular, de temas como la religión, la filosofía, la crítica, la literatura, el arte y, principalmente, la historia. Y el regiomontano lo hizo en el mejor estilo ateneísta: buscando el acercamiento a las fuentes más próximas al origen o bien bajo la influencia de los autores y estudios más reconocidos. El resultado de estas indagaciones, así como los posibles hallazgos y nuevas propuestas, Reyes los fue mostrando a un público que de igual forma se aproximaba al asunto en papel de especialista o como simple interesado.

Si uno acude a los textos recogidos en sus *Obras completas*, leídos en una primera versión durante los cursos que el autor impartió en El Colegio Nacional y en la Facultad de Filosofía

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, XIX, México, FCE, 2000.

y Letras de la UNAM, durante la última década de su vida, apreciará que al contrario de rebajar la calidad del contenido, el vocabulario o la terminología para su mejor divulgación, Reyes siempre buscó mantener el nivel más alto posible, pues lo que pretendía era lograr el mejoramiento cultural del escucha o del lector y la participación de los mismos en un tú a tú de orden intelectual.

A propósito de esta eterna inclinación didáctica y promocional, resulta interesante observar que prácticas habituales en Reyes desde su juventud, como el ejercicio del periodismo, la ensayística más suelta, la investigación de archivo, la traducción y la siempre gustosa participación como conferencista, fueron medios frecuentes de proyección, por parte de él, de los más diversos aspectos de la cultura griega. En la aproximación al helenismo Reyes, en pequeña escala, recreó el horizonte completo de sus otros intereses. De esta manera sus aproximaciones de corte académico tuvieron una extensión sin artificio en el comentario ligero y siempre informado. Comentario, sobre todo, asimilable por casi cualquier público. Y es que para Alfonso Reyes, personaje de su tiempo, no había divorcio sino, al contrario, una continuidad lógica entre la historia en mayúsculas del helenismo y su reflejo en los hechos más sencillos de las sociedades antigua y actual.

El regiomontano descubría, incluso en algunos rasgos de la sociedad más contemporánea, cierto estilo de la antigüedad helena conviviendo con elementos y actitudes absolutamente nuevos. Y desde luego que para él no fue nunca raro que empezando por la nomenclatura muchos elementos provenientes del helenismo fueran los definidores o intérpretes, tanto para el especialista como para el ciudadano común, de los avances científicos y tecnológicos.

De vuelta con lo que tanto disfrutó en su juventud y que resultó tan práctico a la hora de superar los problemas económicos derivados de su condición de exilio, Alfonso Reyes

regresó durante los últimos años de vida al diarismo. Desarrollado a la par de sus trabajos helénicos más profundos y eruditos, el periodismo de Reyes, ágil, propositivo y siempre contemporáneo, se vio asimismo impregnado del espíritu de la antigüedad griega. En multitud de colaboraciones, ya fuera al hablar de aspectos culturales como de los logros más actuales de la humanidad, Reyes fue dejando aquí y allá multitud de referencias, antecedentes, anécdotas, coincidencias, anticipos en los que la presencia de la cultura helena se hacía más que patente dentro del mundo actual.

Por último quisiera señalar que de acuerdo con su costumbre frente a todos los temas abordados, en esos años en que Reyes desarrolló una labor periodística meticulosa, exhaustiva, creativa, incluso me atrevería a decir obsesiva en favor del helenismo, al hablar sobre magia, física, matemáticas, biología, historia, economía, cibernética, robótica, futurismo, inteligencia artificial, y sobre muchos otros asuntos, consideró siempre, y en primerísimo lugar, las aportaciones de su muy querida y personal antigüedad griega.



## NOTA

Las primeras versiones de los ensayos incluidos en este libro corresponden, con diversos títulos, a las siguientes participaciones y publicaciones:

“Ciudad de contemplación”, leído en el encuentro “Mediations and Meditations: Iberia and Latin America in Travel Writing”, organizado por la University of London, School of Advanced Study/ Institute of Germanic and Romance Studies, en Londres, Inglaterra, en 2006.

“Entre Califas y Bogotá: *Border Brujo*”, leído en el panel “La escritura literaria en las variedades del español”, dentro del IV Congreso Internacional de la Lengua Española, organizado por la Real Academia Española y el Instituto Cervantes en Cartagena de Indias, Colombia, en marzo de 2007.

“La creación digital y multimedia”, leído en dos versiones distintas, en los encuentros “International Conference on Latin American Cybercultural Studies: Exploring New Paradigms and Analytical Approaches”, organizado por la University of Liverpool, Foresight Center, en Liverpool, Reino Unido, en mayo de 2011; y “VI International Conference on Transatlantic Studies (Transatlantic Poetics Toward a Cross-Cultural Syntax)”, organizado por Brown University (Cátedra Cultura

de México-Fonca), en Providence, Rhode Island, Estados Unidos, en abril de 2012.

El trabajo apareció publicado en el suplemento *Laberinto*, de *Milenio Diario*, núm. 467, del 26 de mayo de 2012.

“Marta Portal: santo y seña en la cultura mexicana”, leído en el Instituto de México en España de Madrid, en acto organizado por el Foro Complutense y el propio Instituto de México, en febrero de 2008.

“La nación en las letras”, leído dentro del encuentro académico “El nacionalismo mexicano ayer y hoy”, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, en septiembre de 2003.

“Ruptura oficial, contactos oficiosos”, publicado en *Memorias del Congreso Internacional México-España 1936* (<http://www.cihde.es/congresos/congreso-internacional-1939-mexico-y-espana/hector-perea>), en Madrid durante 2010.

“Tras las huellas de una sombra”, en *La sombra del Caudillo*, edición crítica de Rafael Olea Franco, Nanterre, UNESCO-ALLCA XX, Colección Archivos, 2002.

“Los rostros de Joaquín Clausell”, en *Joaquín Clausell (1866-1935). Monografía*, México, Museo Nacional de Arte/Gobierno del Estado de Campeche, 2012.

“La muerte tuvo permiso”, leído en “Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage Conference. Literatures of Dissent/Cultures of Resistance”, organizado por la University of Houston y Rice University, en Houston, Texas, en octubre de 2012.

El trabajo apareció publicado en el suplemento *Laberinto*, de *Milenio Diario*, núm., 499, del 5 de enero de 2013.



“Carlos Fuentes: cinéfilo-cineasta”, aparecido en una primera versión, bajo el título de “Carlos Fuentes: perspectivas críticas”, en Pol Popovic Karic, *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, México, ITESM/Siglo XXI Editores, 2002.

“Mariana en las ciudades”, leído en las Jornadas de Periodismo y Literatura Fernando Benítez 2011: “*Las batallas en el desierto*, 30 años después”, organizado por la División de Ciencias Sociales y Humanidades (Departamento de Educación y Comunicación) de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, en octubre de 2011.

“Minucias a la distancia”, leído durante el ciclo “120 Aniversario de Alfonso Reyes”, organizado por la Coordinación Nacional de Literatura-INBA en la Capilla, en julio de 2009.

El trabajo se publicó en Alberto Enríquez Perea (compilador), *Alfonso Reyes y las Ciencias Sociales*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, 2010.

“Fósforo y el arlequín”, leído en el “Homenaje Alfonso Reyes y el Ateneo de la Juventud”, organizado por El Colegio de México en diciembre de 2009.

El trabajo se publicó en el suplemento *Laberinto*, de *Milenio Diario*, núm. 341, del 26 de diciembre de 2009.

“*Monterrey* ilustrado. Comentarios al margen”, en *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes*, México, Fondo Editorial de Nuevo León/ Comité Regional Norte de Cooperación con la UNESCO/ Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

“En la imagen de lo clásico, lo contemporáneo”, leído en el “III Coloquio de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos”, organizado por la AMEC y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en mayo de 2010.



## ÍNDICE

|            |   |
|------------|---|
| Comentario | 9 |
|------------|---|

### 1. Temas

|   |     |
|---|-----|
| Ciudad de contemplación                           | 13  |
| Entre Califas y Bogotá: <i>Border Brujo</i>       | 29  |
| La creación digital y multimedia                  | 39  |
| Marta Portal: santo y seña en la cultura mexicana | 51  |
| La nación en las letras                           | 61  |
| Ruptura oficial, contactos officiosos             | 71  |
| Tras las huellas de una sombra                    | 89  |
| Los rostros de Joaquín Clausell                   | 111 |
| La muerte tuvo permiso                            | 129 |
| Carlos Fuentes: cinéfilo-cineasta                 | 139 |
| Mariana en las ciudades                           | 151 |

### 2. Apuntes sobre Reyes

|   |     |
|---|-----|
| Minucias a la distancia                           | 157 |
| Fósforo y el arlequín                             | 171 |
| <i>Monterrey</i> ilustrado. Comentarios al margen | 179 |
| En la imagen de lo clásico, lo contemporáneo      | 195 |
| Nota  | 207 |

*La música delgada*, de Héctor Perea, de la serie Diagonal de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 6 de noviembre de 2015 en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V., Calle 5 de Febrero 2309, Col. San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170, Metepec, Estado de México. Se tiraron 1000 ejemplares en offset en papel cultural de 90 g. La tipografía se realizó en tipo Garamond 11, 10 y 9 puntos. La edición estuvo al cuidado de Martha Santos. Lectura de pruebas: Luis Téllez.