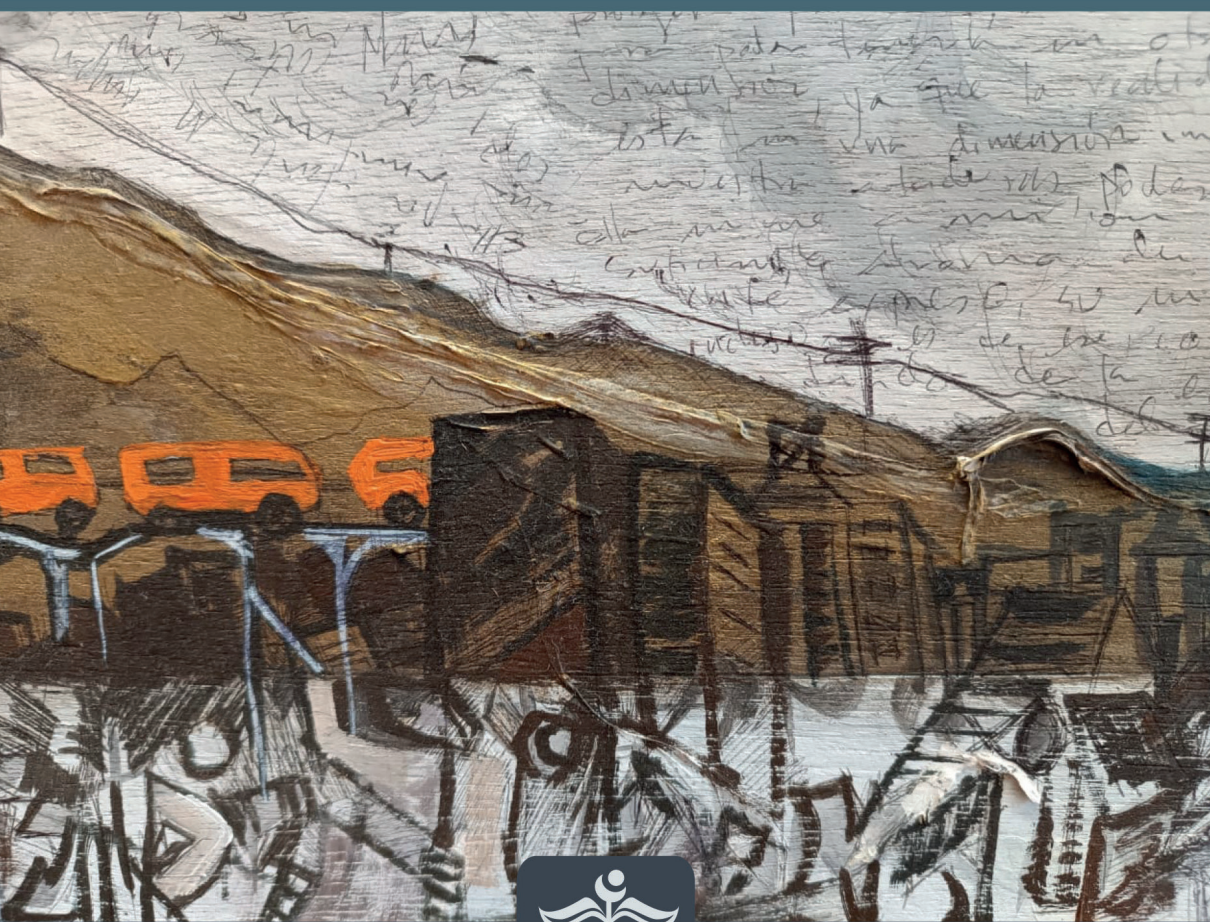


MÁS ALLÁ DE LA TORRE DE MARFIL RELACIONES ENTRE LITERATURA Y SOCIEDAD EN MÉXICO Y CHILE

Andreas Kurz coordinador



ESTUDIOS
LITERARIOS



Autorretrato en bicicleta. Fragmento
Irma Pedraza Domínguez
2021, técnica mixta sobre madera,
de 60 cm x 30 cm

Más allá de la torre de marfil
Relaciones entre literatura y sociedad en México y Chile

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS



**ESTUDIOS
LITERARIOS**

MÁS ALLÁ DE LA TORRE DE MARFIL
Relaciones entre literatura y sociedad en México y Chile

Andreas Kurz

COORDINADOR



2022

Más allá de la torre de marfil. Relaciones entre literatura y sociedad en México y Chile

Primera edición, 2022

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: la autora

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascaráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Imagen de portada: Irma Pedraza Domínguez

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-932-0



Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Prólogo	9
El desarrollo de la literatura nacional mexicana después de 1867. El proyecto liberal de Altamirano: una zona de contacto decimonónica <i>Andreas Kurz</i>	15
La canción tumultuaria y roja. Poesía y compromiso en <i>Sangre roja. Versos libertarios</i> (1924) de Carlos Gutiérrez Cruz <i>Anuar Jalife Jacobo</i>	41
Manuel de la Parra (1878-1930) entre la torre de marfil y el arielismo ateneísta <i>Ernesto Sánchez Pineda</i>	69
El soliloquio del energúmeno: la rebeldía antipoética de Nicanor Parra <i>Pedro Ernesto Velázquez Mora</i>	95
De la denuncia política a la (re)construcción de la memoria. Apuntes para una historia del testimonio en Chile <i>Felipe Oliver Fuentes Krafczyk</i>	131

Nombrarlos a todos. El lenguaje de la violencia <i>Antígona González</i> de Sara Uribe <i>Lilia Solórzano Esqueda</i>	147
Lo que se abraza. Anotaciones sobre la prosa y la poesía de Raúl Zurita <i>Asunción Rangel</i>	169

PRÓLOGO

*Ticking away the moments that make up a dull day
Fritter and waste the hours in an offhand way
Kicking around on a piece of ground in your hometown
Waiting for someone or something to show you the way
Tired of lying in the sunshine, staying home to watch the rain
You are young and life is long, and there is time to kill today
And then one day you find ten years have got behind you
No one told you when to run, you missed the starting gun.*

PINK FLOYD

Escribo estas líneas a dos meses del inicio de la guerra entre Rusia y Ucrania desatada por una *hybris* de poder personificada en Vladimir Putin, una guerra que de un día a otro podría convertirse en un conflicto nuclear. Pocas veces los que nacimos décadas después del término de la Segunda Guerra Mundial habremos sentido de manera tan intensa nuestra propia impotencia e incompetencia frente a una historia que se desarrolla en clara oposición a lo deseado por nosotros, por los individuos. La guerra estalló cuando una pandemia que había paralizado nuestras existencias a lo largo de dos años parecía llegar a su final. Ilusos hubo —el que escribe entre ellos— que hace dos años, hace un año aún, pensaban que el virus nos uniría como humanidad, que nos daríamos cuenta de nuestra fragilidad existencial, que esta experiencia desarrollaría nuestra capacidad de seres empáticos. Hubo... supongo que ya no hay. Puede ser que la empatía nos caracterice como individuos, pero carecemos de ella como género.

En *In my Secret Life*, Leonard Cohen expresa una resignación que se convierte en un consuelo vago:

Looked through the paper
Makes you wanna cry
Nobody cares if the people
Live or die
And the dealer wants you thinking
That it's either black or white
Thank God it's not that simple
In my secret life

Quizás en nuestras vidas secretas sabemos que hay muchas zonas grises, que entre el bien y el mal dogmáticos hay espacios que ofrecen esperanzas, que podrían servir para construir un futuro digno impregnado por el respeto mutuo. Pero, ¿por qué ese saber se refugia en nuestras vidas secretas? Es cierto: parece que a nadie le importa si la gente vive o muere, parece que nuestra indiferencia ante la violencia cotidiana y ante la impunidad, ante las fosas comunes que la guerra, el narcotráfico, cualquier tipo de crimen organizado, se ha vuelto una necesidad porque hay que protegerse a sí mismo, porque hay que mantener intacta la cápsula que me permite seguir viviendo sin que la desesperación, el miedo y la locura amenacen.

Eyes wide shut, la última película de Stanley Kubrick, se basa en la novela *Relato soñado* de Arthur Schnitzler. La narración del escritor austriaco explora los dictados del subconsciente, pretende encontrar un equilibrio entre vida diurna y nocturna. Tenemos que cerrar los ojos ante una realidad perversa y cruel, parece decirnos el hermano gemelo de Sigmund Freud, para poder seguir viviendo nuestro sueño cotidiano. Pero si se nos olvida volver a abrirlos de vez en cuando, nos estancamos en el sueño que fácilmente se convierte en pesadilla. Sin embargo, las crueldades y perversiones que el texto literario y la película despliegan nos tienen que parecer, a cien años de la publicación de la novela y sólo veintitrés del estreno del filme, pueriles e

inofensivas. Se trata de amenazas aún representables y tangibles, a pesar de que (¿o porque?) Schnitzler y Kubrick querían escenificar peligros abstractos relegados a los sueños, peligros capaces de destruir nuestras cápsulas vitales si no abrimos a tiempo los ojos. Aún es posible encontrar palabras y construir imágenes que nos hacen entender y temer estos peligros y que incitan al enfrentamiento.

Creo que todos los tiempos han sido violentos, no creo que sociedades pacíficas y armoniosas libres de agresiones puedan existir, creo que la utopía de la *Oda a la alegría* ha de permanecer utopía para siempre. Sin embargo, me atrevo a constatar que nuestros tiempos se caracterizan no sólo por un grado inusitado de violencia, sino también por la eliminación de un lenguaje que pueda hacer frente a guerras, secuestros, feminicidios, asesinatos, desapariciones, torturas, mutilaciones, humillaciones de todo tipo. Un lenguaje que hace más de cien años Karl Kraus trató de defender contra los que abusan de él porque lo vacían de sentido, porque convierten una muerte sucia e inútil en las trincheras en heroísmo y los linchamientos arbitrarios de supuestos enemigos en patriotismo, este lenguaje ahora se venga, como el mismo Kraus lo había predicho.

El lenguaje es más poderoso que nosotros. Los usuarios no somos sus dueños, sino sólo podemos alquilar por un tiempo limitado un cuarto modesto en esa casa gigantesca. Si descuidamos el cuarto, el casero nos va a presentar la cuenta o, de una vez, desalojarnos. Creo que hemos sido desalojados hace muchos años, pero apenas nos damos cuenta porque el genocidio en Ucrania se nos presenta como una legítima defensa de Rusia y los medios hablan tranquilamente de la posibilidad de un conflicto nuclear, porque miles de feminicidios se explican con narrativas perversas que hablan de accidentes, actos atávicos y otras idioteces, porque seres humanos pueden “desaparecer” y ser eliminados de la faz de esta tierra y de la memoria cada vez menos habitables. Nuestro lenguaje permite esas aberraciones y con ese permiso genera las realidades correspondientes. Creo que Kraus tenía razón: si tratamos mal al lenguaje, si le faltamos al respeto, el lenguaje se encarga de destruirnos a nosotros.

No cabe duda de que el ámbito académico en México sigue siendo una cápsula muy cómoda si gozamos el privilegio de ocupar una plaza: seguridad laboral, sueldo fijo, posibilidades de crecer y destacar dentro de un ambiente que, a pesar de intrigas, envidias y rencores, es básicamente pacífico e inofensivo. La literatura se ha vuelto una disciplina apolítica y asocial, su sobreteorización ha tenido como consecuencia que la cápsula se vuelva cada vez más hermética: si la crítica se formula en un lenguaje que sólo una élite de iniciados entiende, no es crítica.

George Steiner se percató de que la literatura evasiva del decadentismo europeo de finales del siglo XIX había sido generada por el *ennui*, este sentimiento de vacuidad que surge cuando nos damos cuenta de que la historia se desarrolla sin nosotros. Entonces nos encapsulamos y renunciamos a una participación legítima en la historia, nos dedicamos a esperar el final, un apocalipsis intelectual que, en un voltear la hoja de un libro, podría ser material. Creo que vivimos en otra época dominada por el *ennui*: un hastío posmoderno que aún no sabe, ni quiere saber, cómo es nuestra modernidad, es decir, nuestro aquí y ahora. Quizás los académicos de la literatura ya perdimos el momento de correr, quizás nunca escuchamos esta señal de arranque que nos hubiera podido decir: ¡salte de la cápsula, asómate, aunque sea tantito! Quizás nos deberíamos permitir escribir nuestros textos con menos conceptos teóricos y más lágrimas en la pluma. Me cuesta trabajo usar esta expresión. La percibo como insuperablemente cursi y falsa, pero a lo mejor pueda emular el abrazo que se halla en la poesía de Raúl Zurita, un abrazo, como Asunción Rangel se percata, que no es ni amistoso ni fraternal ni amoroso, sino que simplemente incluye la muerte en esta fusión momentánea entre dos iguales: igual de mortales, igual de asustados ante la inevitabilidad de la pérdida.

En este libro nos habíamos propuesto reunir ensayos académicos sobre el continuo vaivén entre una literatura socialmente comprometida y una que se refugia en la torre de marfil estética. Este propósito no se alcanzó, pero se logró algo mucho más importante. Los siete trabajos reunidos demuestran que la distinción en cuestión es absurda porque, como individuos pensantes y creativos, nos es vedada la separación del entorno, de una realidad siempre

complicada y muchas veces hostil. Estudiamos el lenguaje, entonces tenemos la obligación de reconciliarnos con él, en la medida de lo posible desandar un camino de muchas décadas para devolverle la dignidad que merece. Casi de manera inconsciente, los siete textos lo procuran: renuncian a la teorización, a lo hermético que demasiadas veces caracteriza nuestra labor, para regresar a lo concreto. No podemos cambiar de piel, es decir, los artículos siguen siendo académicos, pero también denuncian y ponen el dedo en las muchas llagas lingüísticas que nosotros mismos hemos abierto.

Iniciamos el libro con mi texto, quizás el más académico. Me disculpo por las muchas notas a pie de página. Traté de demostrar que narraciones opresivas operan en el siglo XIX mexicano contra otras reprimidas. Procuré insistir en la fácil intercambiabilidad de evasión y compromiso social.

Dos aportaciones paralelas siguen. Anuar Jalife demuestra que el poeta comunista Carlos Gutiérrez Cruz escribe su *Sangre roja. Versos libertarios* como un intento de liberación: liberarse de la cárcel lingüística, liberar al lenguaje y ponerlo a operar, lenguaje desencapsulado. Casi al mismo tiempo, Manuel de la Parra titubea entre el esteticismo modernista y el arielismo de los ateneístas mexicanos. Ernesto Sánchez Pineda describe las inseguridades y conflictos que necesariamente surgen, describe también la posibilidad de un lenguaje cincelado, sentimental y fino que es, al mismo tiempo, eminentemente político.

Felipe Oliver Fuentes Krafczyk se percata de que narrar la memoria puede ser un arma de dos filos. Víctimas y victimarios se acuerdan del terror chileno, los papeles se vuelven intercambiables porque el discurso inventa realidades pasadas, presentes y del porvenir. El lenguaje genera violencia y realidades diferentes cuyo análisis puede ser otro acto de rebelión.

Pedro Ernesto Velázquez Mora estudia la figura del “energúmeno” en la poesía de Nicanor Parra, un gruñón y eterno inconforme que pone el dedo sobre las llagas, las que dejan la violencia y la injusticia, las que abren un lenguaje poético insuficiente y demasiado ensimismado.

El texto comprometido de Lilia Solórzano Esqueda sobre *Antígona González*, de Sara Uribe, aborda los feminicidios y las desapariciones como

fenómenos del lenguaje. Para los familiares se han vuelto muchas veces in-nombrables, lo que no se nombra no existe y permanece impune.

Asunción Rangel se concentra en la obra del poeta chileno Raúl Zurita. Hay que regalar el lenguaje a los que no tienen voz, a los olvidados por la escritura y las imágenes mediáticas. La palabra puede ser un abrazo que copia el gesto que unía a Príamo y Aquiles. Esta poética del abrazo es muda, es quizás el silencio comprensivo al que toda buena poesía y todo libro bueno aspiran.

No puede haber torre de marfil literaria, no debe haber cápsulas existenciales herméticas que manipulan la vista hacia fuera. Si los lectores —algunos habrá— reciben este mensaje, alcanzamos un objetivo que no nos habíamos propuesto, pero que quizás nos ayuda a abrir de vez en cuando nuestros ojos académicos.

Andreas Kurz
26 de abril de 2022

EL DESARROLLO DE LA LITERATURA
NACIONAL MEXICANA DESPUÉS DE 1867
EL PROYECTO LIBERAL DE ALTAMIRANO:
UNA ZONA DE CONTACTO DECIMONÓNICA¹

Andreas Kurz

De 1857 a 1867, la historia mexicana atraviesa por un periodo bélico continuo: la Guerra de Reforma, la intervención francesa y la resistencia republicana contra el Segundo Imperio de Maximiliano de Habsburgo impuesto por Napoleón III. No cabe duda de que se trata de una constelación adversa al desarrollo de las artes y la literatura mexicanas. Las muertes violentas de Juan Díaz Covarrubias y Manuel Mateos en la masacre de Tacubaya el 11 de abril de 1859 representan, en este contexto, una interrupción trágica en el curso de las letras del joven país, representan la pérdida de una generación literaria de relevo. Las novelas de Díaz Covarrubias, *Gil Gómez el insurgente* (1858) y *El diablo en México* (1860), habían indicado la superación de una estética romántica ya caduca y empezado a trazar un

¹ Fragmentos del presente texto se publicaron en el número 28, de la revista *Siglo diecinueve (Literaturahispánica)*, 2022, pp. 253-287.

camino hacia la aplicación de nuevos modelos de corte realista e incluso decadentista dominados por la autoconciencia irónica de los narradores de Díaz Covarrubias.² Este posible desarrollo se vio interrumpido por la guerra intestina, la intervención francesa y el Imperio.

Hay un consenso casi unánime en la crítica que parte del hecho de que, después de 1867, un grupo de escritores liberales alrededor de Ignacio Manuel Altamirano, al que pronto se suman algunas figuras que se habían ubicado en el campo conservador y clerical, se encarga de la reorganización y restructuración de las letras mexicanas. En este estudio intento comprobar la inevitabilidad del fracaso de este proyecto que se había enfocado en una literatura de aparente compromiso social, así como trazar el camino hacia la literatura torremarfilista del modernismo porfiriano. De esta manera espero poder demostrar la vaguedad e intercambiabilidad de modelos literarios socialmente comprometidos, por un lado, evasivos, por otro.

A partir de los años ochenta del siglo xx, los estudios literarios poscoloniales empiezan a cambiar de rumbo. Gracias a Homi K. Bhaba, Clifford Geertz, Mary Louise Pratt, Utz Riese, entre otros, se establecieron términos e instrumentos críticos que intentan sustituir antiguos conceptos que no habían podido evitar la permanencia de una jerarquización cultural entre la modernidad occidental y los discursos y formas de vida surgidos en las antiguas colonias. En las así establecidas “zonas de contacto” operan mecanismos de traducción o transferencia culturales que dan cuenta de un proceso complejo, heterogéneo, anárquico a veces, generado por el enfrentamiento de formas de vida, de narrativas que, ya como bloques aislados, no habían sido monolíticas, y que vuelven a bifurcarse y variar gracias al contacto con otros bloques discursivos. Pratt define estas zonas como “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination —like colonialism,

² Remito al estudio introductorio de Mariana Ozuna Castañeda que precede la edición de 2018 de *El diablo en México* contenida en la colección La novela corta. Una biblioteca virtual.

slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (1992: 4). Este nuevo (no tan nuevo) tipo de estudios poscoloniales amplía y abre las posibilidades inherentes a la transculturación ideada por Fernando Ortiz y aplicada a la literatura hispanoamericana por Ángel Rama. Sin embargo, se ocupa con preferencia de zonas fronterizas (Estados Unidos / México) o criollas (el Caribe), de literatura (casi) contemporánea. A pesar de que se incluye una dimensión temporal a través de un recuento histórico de los factores y acontecimientos que llevaron a la hibridación, son raros los estudios que detecten “zonas de contacto” y la consecutiva necesidad de la traducción cultural en el siglo XIX. Sin embargo, estoy convencido de que la rápida transición entre la literatura a primera vista socialmente comprometida propagada por el grupo de Altamirano y una de altas aspiraciones estéticas y claras tendencias evasivas, la del Porfiriato tardío, constituye en el México decimonónico una “zona de contacto”.

UN PROYECTO INCLUYENTE/ EXCLUYENTE

El liberal “puro” Altamirano aboga en su *Revistas literarias de México* (1868) y en *El Renacimiento* por una reconciliación a escala amplia después de una década de conflictos armados. Sin embargo, un estudio detallado, sobre todo de la revista de 1869, da como resultado que se trata de una reconciliación limitada que excluye ciertas temáticas y ciertos recuerdos para poder orientar la literatura mexicana hacia el tema nacionalista y pedagógico, hacia la construcción artificiosa del pasado nacional, de la idiosincrasia y del ser mexicanos decimonónicos, guiada por una élite intelectual.³ Se trata de un proyec-

³ Altamirano insiste aún en los años ochenta y noventa del siglo XIX en la ausencia de una épica nacional mexicana y en la necesidad de dar a conocer y glorificar el propio pasado en poesía y narrativa. Sin embargo, parece estar consciente de lo anacrónico de su postura que ya no armoniza con el nuevo campo literario preparado por Manuel Gutiérrez Nájera y otros. En 1883 se queja de que los jóvenes literatos ya no toman en cuenta a la generación de

to que es a la vez incluyente y excluyente. Intento ilustrar esta constelación paradójica con dos ejemplos: Isabel Prieto de Landázuri y Francisco Zarco.

El Renacimiento incluye cuatro poemas de Isabel Prieto de Landázuri, así como cuatro traducciones de Victor Hugo elaboradas por Prieto. La primera composición titulada “El ángel y el niño” se halla en el segundo número de la revista. De manera significativa funge como continuación de una corta biografía de Sor Juana Inés de la Cruz firmada por Francisco Pimentel. Los redactores presentan a la poeta como esposa del Sr. Landázuri, cuyo drama *La hija del charlatán* se anuncia en este contexto (1869, t. 1: 22). La “hermosa composición” fechada en enero de 1868 abarca 22 octavas en las que se celebran la maternidad, la inocencia de la niñez y el consuelo que ofrece la religión: “—Cumple pues la misión que has elegido; / Una ley inmutable así lo ordena: / Ese amor inmortal es la cadena / Con que al mundo te liga el mismo Dios” (1869, t. 1: 22); se despide el ángel del niño y de su madre: “y lloroso desplegó las alas, / Otra vez se inclinó sobre la cuna, / Y en el pálido rayo de la luna / Se elevó con grandiosa languidez” (1869, t. 1: 23). El segundo poema, “La abuela”, advierte ante los peligros del amor pasional (1869, t. 1: 38-39). El tercero, “A Víctor Hugo” celebra la belleza universal de la poesía (1869, t. 1: 131-132). “Una noche”, el único poema de la autora contenido en el segundo tomo de la revista, resalta el valor reconfortante de la fe y la esperanza: “Que si en el triste mundo á realizar no alcanza / El alma dolorida, su noble aspiración, / Si alumbró su camino la luz

1867, a los “viejos” liberales y patriotas: “Con excepción de dos o tres ‘viejos’ de la generación literaria de 1867, que solemos ocupar de vez en cuando el rincón de un periódico en la actualidad enviando de tarde en tarde un artículo para sus columnas, la prensa está poblada por una generación joven, una generación de ayer, que si conoce de nombre a los copleros y editorialistas de otro tiempo, no los ha tratado, no conoce su carácter, y no se siente unida a ellos por los vínculos de la amistad y de las esperanzas comunes que establecen una fraternidad involudable” (2002, t. 2: 49- 50). No obstante, el mismo Altamirano admite que a él la nueva generación literaria lo trata bien, este y otros lamentos nostálgicos comprueban que el proyecto de una literatura liberal y comprometida ideado en 1867 se percibió, unos quince años después, como caduco.

de esa esperanza / Ella le da consuelo, valor, resignacion” (1869, t. 2: 154). Los cuatro textos que *El Renacimiento* incluye en sus páginas no permiten dudar sobre los valores que transmiten: resignación proporcionada por la fe, religiosidad, familia y maternidad. Se trata de valores que el proyecto liberal de la nación mexicana propaga,⁴ valores que cumplen con una función nacional, dado que generan el patriotismo masculino que defiende la libertad política.⁵ No obstante, estos valores no siempre forman parte de la poesía de Isabel Prieto de Landázuri. Sin embargo, la publicación de un panorama amplio de su obra no hubiera sido posible, con toda probabilidad, en 1869. Las *Obras poéticas de la señora doña Isabel Prieto de Landázuri* se editarían en 1883, siete años después de la muerte de la autora en Hamburgo, en la Imprenta de Irineo Paz, con un estudio introductorio y una biografía preparados por José María Vigil.⁶ Apenas esta edición incluye otras facetas de la poeta que pueden ser representadas por los hoy icónicos versos satíricos de “¡No me caso!” dedicados a Manuel Bretón de los Herreros. Cito la primera estrofa: “Que me case me dice / Doña Ana Encarnacion, / Porque es el matrimonio / El estado mejor. / Lo dice una beata; / mas pese á su opinión, / Que se case quien quiera; / *Yo no me caso, nó*” (1883: 245). El poema se fecha en

⁴ David Brading y Erika Pani insisten una y otra vez en la importancia de la religión para liberalismo y republicanismo mexicanos. Se rechaza la institución Iglesia, pero sin que se excluya la fe y la religiosidad del estado liberal. Remito, en este contexto, sobre todo a *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (1973) del historiador inglés, así como a *Para mexicanizar el Segundo Imperio* (2001) de Pani.

⁵ Juan A. Mateos, Vicente Riva Palacio y el mismo Altamirano subrayan esta constelación en su obra novelística: un hombre sin patriotismo no merece ser amado, no debe formar una familia.

⁶ Hay que resaltar que Vicente Riva Palacio había encargado a Vigil la redacción del quinto tomo de *México a través de los siglos* que relata precisamente el periodo 1857-1867. La disidencia, clara en Riva Palacio, tenue en Vigil, frente al proyecto nacionalista de Altamirano, que genera la necesidad de la revisión historiográfica, puede haber aportado al interés renovado en la obra de Prieto de Landázuri que, al mismo tiempo, refleja otros esfuerzos de Vigil para dar a conocer la literatura femenina mexicana. Sobra decir que Vigil guía y prescribe la recepción de este canon femenino que él establece.

noviembre de 1867, es decir, había sido material potencialmente disponible para Altamirano y sus redactores. Por supuesto, su inclusión hubiera sido contraproducente para el proyecto de nación propagado en la publicación.⁷

Opera un mecanismo de inclusión/ exclusión. Se incluye a la poetisa del hogar Isabel Prieto, se excluye a la poeta independiente y contestataria que tiene que esperar la validez de nuevos parámetros en el campo literario mexicano, parámetros que insisten en la autonomía de la obra literaria y se oponen al proyecto altamiraniano desde su interior. Se vuelve patente, asimismo, el roce de diferentes discursos en la “zona de contacto” que es la literatura mexicana del siglo XIX.

Altamirano había concebido la literatura como un discurso específico subordinado a los discursos social y político, había relegado la faceta estética a un lugar secundario. Escribe en *Revistas literarias de México*:

Dejemos el tecnicismo y la elevación hasta perderse en las nubes para el escrito científico, para la historia filosófica, para los círculos superiores de la sociedad, y adoptemos para la leyenda romanesca la manera de decir elegante, pero sencilla, poética, deslumbradora, si se necesita; pero fácil de comprenderse por todos [...] De esta manera y poco á poco iremos introduciendo el gusto por estas lecturas, y ayudados de la enseñanza popular y del espíritu progresista de nuestra época, podremos ir ascendiendo en el estilo hasta hacer que el mas alto llegue á ser el vulgo, como en Alemania, ó al menos comprendido por un círculo muy grande de personas, como en Francia é Inglaterra (Altamirano, 1868: 69-70).

Se revelan las contradicciones inherentes al proyecto de Altamirano: la literatura mexicana nacional sigue buscando modelos impuestos por antiguos

⁷ Agradezco a Teresa Noyola de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por haber llamado mi atención sobre la compleja relación de Isabel Prieto con *El Renacimiento*. Espero que su estudio planeado sobre el papel de poetas y narradoras en la revista se pueda publicar pronto.

colonizadores, por el centro cultural que maneja un discurso hegemónico. Hay que educar al público, parece decir, para que pueda adaptar el estilo alemán, francés o inglés. La literatura como discurso se subordina a las necesidades pedagógicas y políticas. Hay que educar y formar, a través de la literatura, a unos ciudadanos que sigan modelos de roles e idiosincrasias ideados por la ficción, en primer lugar a través de la novela histórica.⁸ Una poeta del hogar que reduce el papel de la mujer en la sociedad a *Kinder, Küche und Kirche* puede incluirse en el proyecto, una poeta contestataria opuesta a esos valores debe ser excluida.⁹ De esta manera, Altamirano genera un discurso que es, al mismo tiempo, colonizado y colonizador: dominado aún por la literatura europea, intenta imponer su modelo de una literatura subordinada a las necesidades sociales de la nueva nación: México. El compromiso social implícito, sin embargo, no opera si los textos no van conforme con los criterios preestablecidos por la élite cultural. En otras palabras: se repiten a escala nacional los mecanismos que rigen las relaciones entre cultura antaño dominante y cultura antaño colonizada, se forma una “zona de contacto” con, en este caso, los discursos contestatarios y opositores, tanto en el campo ético como en el estético, que requiere una labor de traducción o transferencia. Homi K. Bhaba remite a una expresión poco citada de Jacques Derrida para describir la situación de discursos, literaturas y culturas marginados que tienen que enfrentarse y convivir con discursos tan dominantes como impuestos: están “là où elles étaient déjà là sans être là” (Bhaba, 1999: 89). Se trata de una definición de un *no-lugar*: un discurso dominado se vuelve a encontrar ahí donde ya había estado, sin realmente estar ahí. En nuestro contexto, esta

⁸ Gerardo Bobadilla y otros pudieron resaltar el papel predominante de la novela histórica en la literatura mexicana formada después de 1867. Bobadilla prefiere el término *testimonial* en este contexto, ya que los textos no respetan la distancia temporal que sus modelos europeos —Walter Scott y Alessandro Manzoni— habían establecido como rasgo principal del género (Bobadilla, 2002 y 2019: *passim*).

⁹ “Hijos, cocina e iglesia”, las tres *K* que desde aproximadamente 1870 se encuentran en diversas colecciones de dichos populares alemanes.

situación esquizofrénica implica la preexistencia de discursos contrarios al impuesto por Altamirano que, en un presente que para ellos era un futuro preconcebido y ahora resulta ser un pasado trunco, se tienen que enfrentar a lo dominante, buscar el contacto e intentar la traducción. Las ideas sobre la literatura que Francisco Zarco había formulado en los años cincuenta del siglo XIX forman uno de esos discursos opuestos en la “zona de contacto”.

Desde su “Discurso sobre el objeto de la literatura” pronunciado el 1 de junio de 1851 en el Liceo Hidalgo, Zarco había abogado a favor de la independencia de la literatura de las instituciones gubernamentales. Se trata de un concepto que, al mismo tiempo, pretende transgredir las delimitaciones impuestas por una conceptualización literaria nacionalista y popular:

Nuestra época, más que ninguna otra, está llamada a revestir la literatura de una forma universal. Los pueblos de la Tierra ya no viven aislados; ni hay nación que llame *bárbaras* a las demás; los intereses mutuos producen una unión que hace de los hombres una misma familia; y así las obras del poeta, del historiador o del filósofo, no están destinadas al estrecho límite de una ciudad o de una provincia, sino que auxiliado el genio por la maravillosa invención de la imprenta, derrama sus producciones por el mundo entero, por donde quiera que haya corazones que sientan, cerebros que discurran (Zarco, 1980: 226).¹⁰

La ingenuidad de esta observación es obvia: los acontecimientos políticos de los siguientes años decepcionarán las ilusiones humanitarias de Zarco. Sin embargo, no es lícito descartar el proyecto por su carácter aparentemente utópico. Al contrario, el futuro redactor de *El Siglo XIX* sabe, tanto como Altamirano, que todas las naciones se forman y definen a través de su literatura que les proporciona un pasado, una historia basada en historias. Si la nación

¹⁰ Sorprende la actualidad de la información y de las fuentes de Zarco. El pasaje citado es una paráfrasis del famoso postulado goetheano sobre la “Weltliteratur”, la literatura universal, contenido en las *Conversaciones con Goethe* de Johann Peter Eckermann cuyo original alemán data de 1836.

nace en el siglo XIX, no puede ni copiar ni rechazar modelo alguno, sino debe aceptar y aprovecharlos todos, es decir, se trata de una literatura necesariamente ecléctica y obligatoriamente contestataria. Mediante una clara alusión al régimen opresivo del canciller austriaco Clemens von Metternich al que Stendhal había declarado la guerra a través de la ficción, Zarco insiste en la función opositora de una literatura que todas las autoridades han de temer (1980: 232). En “De la protección a la literatura”, el autor mexicano subraya de manera enfática el carácter independiente de la literatura. “La miseria”, afirma, “no es una disculpa” (1980: 243). La literatura no se vende, no colabora con ninguna forma de gobierno, siempre se marginaliza. Zarco sólo acepta un tipo de protección gubernamental: la educación, una instrucción pública capaz de generar un lector a la altura de la producción literaria existente (1980: 244), un lector que sepa apreciar los logros de una literatura mexicana que, de antemano, se percibe como universal.

Ignacio Manuel Altamirano violenta el proyecto de Zarco cuando pone la necesidad de una épica mexicana nacional en el centro de sus observaciones sobre el fenómeno literario. El hecho de que perciba, en 1885, *El romancero nacional* de Guillermo Prieto como la tardía formulación definitiva de esta épica (2002, t. 3: 205), demuestra que subordina criterios estéticos, cuestiones de estilo y de contemporaneidad, a un objetivo que había intentado imponer casi veinte años antes.

Altamirano está consciente, tanto como Zarco, de la ausencia de un público lector mexicano en el siglo XIX. A diferencia del escritor duranguense, propone, sobre todo mediante argumentos que establecen la novela histórica como género predominante, una literatura popular sin pretensiones estéticas. Relega, de esta manera, la educación del lector y la producción de un arte literario a un futuro escatológico. En otras palabras, no confía en el pueblo que pretende educar.¹¹

¹¹ Erika Pani interpreta la dicotomía decimonónica entre republicanos y conservadores mexicanos como una lucha por lo mismo con herramientas diferentes. Ambos partidos,

El siguiente pasaje contenido en *Revistas literarias de México* no podría ser más claro al respecto:

Quizás la novela no es mas que la iniciacion del pueblo en los misterios de la civilizacion moderna, y la instruccion gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir. ¡Quién sabe! El hecho es que la novela instruye y deleita á ese pobre pueblo que no tiene bibliotecas, y que aun teniéndolas no poseería su clave; el hecho es que entretanto llega el dia de la igualdad universal y mientras haya un círculo reducido de inteligencias superiores á las masas, la novela, como la cancion popular, como el periodismo, como la tribuna, será un vínculo de union con ellas, y tal vez el mas fuerte (Altamirano, 1868: 40).

En lugar de enseñar a leer y construir un acervo cultural (bibliotecas) digno, se espera que una literatura de carácter folletinesco y políticamente manipulada logre trazar el camino hacia una “igualdad universal” que resulta aún más utópica que la literatura universalista de Francisco Zarco.

Zarco muere el 22 de diciembre de 1869. Estaba, sin duda, cansado y decepcionado. La ausencia de su nombre en *El Renacimiento*, no obstante, se debe más al hecho de que su proyecto de una literatura independiente de las instituciones, contestataria y estéticamente exigente no puede armonizar con los lineamientos formulados por Altamirano y su grupo. De esta manera, un colaborador liberal se excluye, un posible desarrollo de la literatura mexicana decimonónica se trunca, para ser retomado parcialmente, décadas después, por las generaciones nuevas que se formarán alrededor de Manuel Gutiérrez Nájera: “là où elles étaient déjà là sans être là”. En otras palabras:

afirma la historiadora, anhelan un país estable y gobernable. Los conservadores imponen al pueblo la pasividad política y la confianza ciega en las autoridades, los republicanos otorgan libertad individual, pero exigen el sacrificio por el valor patriótico supremo. Ambos excluyen a la mayoría indígena de sus proyectos y se caracterizan por su profunda desconfianza frente al pueblo que quieren gobernar (Pani, 2001: 30-36). No cabe duda de que el proyecto de Altamirano sigue, para el campo cultural, esta lógica.

los apolíticos y evasivos escritores del grupo modernista porfiriano van a fungir como traductores culturales entre el proyecto de los autores liberales de la generación de 1867, por un lado, los discursos opuestos y colonizados de Zarco, *et al.*, por otro.¹² No serán capaces, sin embargo, de transferir y traducir el discurso marginalizado y contestatario de Isabel Prieto y, un poco más tarde, Laura Méndez, María Enriqueta Camarillo o Dolores Bolio. Se trata de un proceso de traducción y transferencia que, no cabe duda, sigue desarrollándose en la zona de contacto.

UNA GUERRA DE SÍMBOLOS

El mecanismo descrito se relaciona con un proceder constante del desarrollo histórico mexicano decimonónico propuesto y analizado por Edmundo O’Gorman en su canónico ensayo *La supervivencia política novohispana*. República y monarquía, afirma el historiador, son opciones factibles que aspiran a su realización en el México independiente. Se oponen, pero ambas pudieron reclamar su derecho a existir. El conflicto entre las opciones se lleva a cabo a través de una serie de escritos y actos simbólicos, entre ellos varios intentos constitucionales. El fracaso de la monarquía se debe a una selección de símbolos inadecuados efectuada por el grupo conservador, en primer lugar, a su insistencia en el símbolo “monarca europeo” que implicaba una intervención armada extranjera que anularía México como entidad política y cultural. O’Gorman concluye su ensayo de manera clara: “El monarquismo, ya se ve, fue una posibilidad auténtica del ser nacional, pero una posibilidad histórica irrealizable” (2018: 177). El discurso simbólico republicano se impone finalmente, pero no sin que el opuesto deje sus huellas, se infiltre: la “supervivencia política novohispana”, la formación de una “zona de contacto” a través de y en varios discursos.

¹² Resalto que entre este *e. al* se encuentra, en lugar prominente, Díaz Covarrubias.

Esta guerra entre discursos simbólicos caracteriza, en lugar prominente, la reorganización del campo literario después de 1867. Altamirano, Riva Palacio, Mateos, Payno, Prieto y otros tenían a su disposición un acervo simbólico amplio. Sus decisiones selectivas prefigurarían el rumbo de la literatura mexicana a lo largo de aproximadamente quince años. Se trata, sin embargo, de selecciones heterogéneas o dictadas por el azar. En otras palabras, de un discurso simbólico multifacético y contradictorio cuyos ingredientes se relacionan con facetas que las opciones opuestas de republicanism y monarquismo habían reclamado alternativamente como propiedad exclusiva: el carácter de la nación, los deberes del pueblo, el papel de la población indígena, el papel de la mujer en la nueva nación, la función de la novela histórica y de la poesía épica de temática nacionalista, etcétera. A veces, los símbolos coinciden; a veces, entran en conflicto; jamás un grupo es capaz de unificar el discurso y monopolizarlo, tampoco el de Altamirano, aunque se trate de un intento respaldado por la élite política y social del país, de un ejemplo para los “asymmetrical relations of domination and subordination” que Pratt describe en su *Imperial Eyes*.

En el campo literario, necesariamente las antiguas oposiciones se abren y sus contenidos se mezclan. Los símbolos aspiran a ser realizados y aplicados en la praxis literaria y cultural, todos tienen el mismo potencial, temporalmente se marcan y resaltan, lo que no excluye la posibilidad de que se trate de selecciones equivocadas que, a corto o mediano plazo, pierden su capacidad de operar.

Estoy convencido de que el proyecto liberal de una literatura nacional mexicana liderado por Altamirano se basa en algunas selecciones equivocadas. Trato de ilustrar en las páginas que siguen que las dos selecciones erróneas principales efectuadas por Altamirano y sus cercanos son la marginalización del elemento indígena en la literatura y, aún más trascendente para el campo que nos ocupa, el predominio otorgado a un modelo de novela histórica con bajas aspiraciones estéticas.

ALCANCES Y FRACASO DEL PROYECTO DE ALTAMIRANO: CONCLUSIONES

A pesar de la posición central que Altamirano y sus compañeros ocupan en los primeros años de la república restaurada, tanto en el campo cultural como en el político, la publicación de textos marcadamente conservadores e incluso hostiles a México no se impide. Quizás el ejemplo más conocido y llamativo sea la difusión de *El drama del alma* de José Zorrilla.

Gerardo Bobadilla afirma que el complejo temático de intervención y Segundo Imperio está prácticamente ausente en las primeras discusiones literarias después de 1867 (2019: 45-46). Resulta difícil compartir esta opinión si tomamos en cuenta los postulados de Altamirano expresados en *Revistas literarias de México*, libro que resume las veladas precedentes cuyo carácter es necesariamente informal y oral. Aun así, hay que dar la razón al investigador cuando especula sobre el impacto que la publicación de *El drama del alma* debe haber tenido en el grupo formado por el autor de *Clemencia*. Interpreta la producción de las primeras novelas publicadas después de 1867 a cargo de Mateos, Riva Palacio y Altamirano como reacción indirecta a la difusión de la obra del poeta español:

En este marco también sorprende que, en los primeros meses de 1868, algunos de esos mismos tertulianos comenzaron a escribir y publicar en los principales periódicos de la época una serie de novelas que, atendiendo casi puntualmente y a manera de respuesta los diversos aspectos reconocidos por Zorrilla al sistema imperial y a Maximiliano y replanteando los que señala y critica a México y los mexicanos, conforman lo que propongo llamar como la novela de la Intervención y el Segundo Imperio (Bobadilla, 2019: 48).

La propuesta convence, aunque no es posible documentar una reacción adversa o hasta violenta de Altamirano y de su grupo contra la obra o la figura de Zorrilla, dado que efectivamente se encuentran pocas referencias que, además, son de carácter ambiguo. En “De la poesía épica y

de la poesía lírica en 1870”, Altamirano constata: “[...] nos ahogáramos antes que recibir el salario de Zorrilla, teniendo que divertir a un mandarín desvelado y antojadizo” (2002, t. 1: 229). Hacia el final del mismo texto se encuentra una alusión a los poetas que glorifican a “los mentidos héroes del despotismo, de la conquista y de la barbarie, elevados sobre excelso pedestal por la ceguedad de los pueblos” (2002, t. 1:277) que podría incluir a Zorrilla y su *El drama del alma*. Sin embargo, se trata de referencias demasiado vagas y generales que de ninguna manera pueden generar una polémica. Reitero que este relativo silencio sorprende si tomamos en cuenta el tono extremadamente agresivo de *El drama del alma*, cuyo tenor se resume en la siguiente octava: “¿Un pueblo independiente y soberano / Quieres ser? – el derecho está en tu abono / Mas eres más sacrílego y tirano / Que el rey peor que se sentó en un trono. / ¡Asesinas al buen Maximiliano / Á la Europa, tu madre, por encono! / Méjico en Él de parricidio rea / ¿esa es tu libertad? -¡maldita sea!” (1867: 239).¹³ El hecho es que las protestas literarias contra Zorrilla son escasas y poco conocidas, mientras que el éxito de la obra española con el público mexicano parece haber alcanzado dimensiones sorprendentes. Es necesario, en este contexto, resumir algunas especificidades de la difusión de *El drama del alma* en México.

Sólo a meses de los fusilamientos en el Cerro de las Campanas de Querétaro y la derrota definitiva del Segundo Imperio, en la Ciudad de México se prepararon y difundieron dos calendarios populares dedicados a Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, respectivamente.¹⁴ De las indicaciones que fijan el precio de esas pequeñas obras es posible deducir que alcanzaron tirajes muy altos, posiblemente de más de cien mil ejemplares. El calendario dedicado a Carlota se vendía por 65 pesos el “millar”, por

¹³ En el “Comentario del loco” que se inserta en la edición mexicana de *El drama del alma*, Zorrilla resulta aún más intransigente cuando se refiere a México como “país de broma” y cuestiona de facto su derecho a existir como entidad política (1868: 22).

¹⁴ Los datos de publicación de los calendarios se encuentran en el listado bibliográfico.

10 la “gruesa” (doce docenas), por 7 reales la docena y por un real el ejemplar suelto. Dos impresores competidores se encargaron de la reproducción de estas publicaciones. Sin embargo, fueron distribuidos por el mismo establecimiento en el centro de la capital, la librería de Blanquel cerca del Teatro Principal que fue destruido en 1931. No hay duda sobre las características conservadoras y monárquicas de los calendarios. La tendenciosa biografía del archiduque austriaco preparada por Gutiérrez de Estrada se encuentra al lado de las peticiones no atendidas del gobierno de Estados Unidos, de Victor Hugo y de Garibaldi por el indulto de Maximiliano; se insertan textos que deploran la actitud del gobierno de Juárez que, en su momento, se negó a entregar el cadáver de Maximiliano al vicealmirante Von Tegetthoff; se reproduce una genealogía fantasiosa del Habsburgo que se remonta hasta Alejandro Magno, etcétera.

El *Calendario de la princesa Carlota para 1869* cierra con el poema “Miramar” que se anuncia como “Tomado de la introducción al *Drama del alma*” (1868: 39). El poema no se incluye en la primera edición de la obra de José Zorrilla aparecida aún en 1867 en la Librería de Santiago Rodríguez Alonso en Burgos. Se encuentra, sin embargo, en la reimpresión mexicana de 1868 a cargo de la Imprenta de Juan N. del Valle. De manera simultánea, la misma empresa distribuye el calendario dedicado a la princesa belga.

Como se mencionó, son escasas y poco difundidas las reacciones contra la obra del español. Aún en 2017, Alberto Saíd sólo puede remitir a la existencia de la *Carta al Sr. Dn. José Zorrilla en contestación a sus versos y comentarios de un loco que tituló: Drama del alma, o algo sobre México y Maximiliano*, de Joaquín M. Guadalajara y Cosío, un texto publicado en 1868 por Nabor Chávez (2017: 99). Además, se anunció la publicación de un drama titulado *Maximiliano y Zorrilla* de Lorenzo Elízaga que posiblemente nunca se realizó (2017: 100).¹⁵

¹⁵ No obstante, la colaboración de José Zorrilla con Maximiliano de Habsburgo en el proyecto de un Teatro de la Corte tuvo repercusiones literarias: *El mártir de la traición o El Emperador*

Hay que reiterar que *El drama del alma* se promovió en México con una mercadotecnia inusual que incluye la amplia difusión de fragmentos de la obra a través de los calendarios populares y una reimpresión cuidadosa aumentada respecto a la edición de Burgos de 1867. Adicionalmente, otras obras de carácter conservador, ultramontano o monárquico pueden circular libremente e independiente de las exigencias y proyectos de Altamirano. Una mención aparte merece, en este contexto, *Querétaro y Miramar. Apuntes para un poema sobre la caída del Imperio*, de Luis G. Pastor, un abogado reconocido y respetado en los años cincuenta del siglo XIX. Se trata de un himno a la monarquía y al sabio y valiente emperador Maximiliano de Habsburgo que —en un tono menos radical, pero con la misma intención que Zorrilla— constata la inmadurez e ingobernabilidad de México. Sólo la monarquía ha sido capaz de generar sentimientos de patriotismo y unidad. La siguiente octava lo expresa de manera contundente: “Solo el noble Soberano / Logró alzar una bandera / Para el pueblo mexicano: / Fué la Bandera Imperial. / A su sombra se acojian / Los de todos los partidos / En que antes divididos / Se les veía luchar” (1870: 102). Se trata de una obra ambiciosa que consta de 128 octavas. La editorial anuncia un total de diez a doce entregas de treinta y seis páginas cada una. La obra publicada en 1870 sólo representa tres entregas. Sin embargo, Pastor y su editor decididamente habían podido especular con el éxito de venta de su texto. Se cierra un círculo, dado que el editor es la misma casa T. F. Neve que había publicado, sólo dos años antes, *Revistas literarias de México* de Altamirano.

En 1878 aparecen los “Recuerdos y meditaciones de un peregrino en el Castillo de Miramar” como parte de los *Ocios poéticos de Ipanandro Acaico*, la obra del obispo Ignacio Montes de Oca. Se trata de catorce sonetos publicados en una edición de lujo preparada por Ignacio Escalante. Montes de Oca

Maximiliano, del sacerdote español radical Enrique Romero Jiménez. Se trata posiblemente de la primera obra teatral escrita en español sobre el Imperio. Se publicó en 1867 en Cádiz y gira alrededor del encuentro y la supuesta amistad entre el poeta español y el archiduque austriaco. Mucho después, Vicente Leñero retomará la temática en su *Don Juan en Chapultepec* (1997).

aboga por la reconciliación histórica. Aunque caracteriza a Maximiliano como héroe a la altura de la épica griega y lamenta la inmadurez del pueblo mexicano, relega los acontecimientos a un pasado superado y pide por una visión neutra libre de partidismos. Es significativo que el joven Manuel Gutiérrez Nájera celebre al obispo, en un texto publicado por primera vez el 6 de octubre de 1878, como “gran artista [que] tiene toda la gallardía y la gentileza de un vate de la corte” (1959: 177-178). Precisamente la idea de ser un “vate de la corte”, una crítica severa y una razón para Altamirano en 1868 y 1869 de exclusión de la literatura nacional, en 1878 puede generar un juicio crítico positivo que se basa exclusivamente en el valor estético y artístico de una obra y relega su contenido ético o patriótico a un lugar irrelevante. No cabe duda de que una de las selecciones equivocadas de Altamirano se refleja en este hecho: la supresión de la estética y la subestimación del reducido público lector mexicano tiene, sólo una década después, como consecuencia una contrarreacción radical que vuelve a poner de cabeza la jerarquía entre ética y estética. Se fusionan, de este modo, las propuestas de Zarco y Altamirano. La fusión, sin embargo, opera con base en una oposición originaria que había tenido como resultado la exclusión de uno de los elementos opuestos. Se trata de un proceso paradójico que caracteriza el vaivén literario en una zona de contacto más allá de la hibridación, dado que fisuras y roces siguen siendo tangibles.

En los años ochenta del siglo XIX, Altamirano se percató, como se insinuó al inicio de este texto, del rol marginado y destinado al olvido de su proyecto de 1868-1869. Quizás de manera inconsciente revela no sólo su frustración por este desarrollo, sino también uno de los primeros móviles para el plan elaborado en las Veladas, *Revistas literarias de México* y *El Renacimiento*. Precisamente en su “Prólogo a ‘El Romancero nacional’ de Guillermo Prieto” que celebra la tardía realización de la épica mexicana anhelada, inserta un elogio para Maximiliano de Habsburgo, quien había sabido conmemorar a los héroes de una patria que no era suya, quien había mantenido la memoria de Hidalgo y erigido un monumento a Morelos (2002, t. 3: 193). El enemigo político e ideológico supo aprovechar la literatura y el arte para sus objetivos,

los republicanos no podían ni debían quedarse atrás. El pueblo, argumenta Altamirano, se sabe de memoria el martirologio y las leyendas santas, pero ignora quiénes son los fundadores y héroes de la patria. La Iglesia sabe mantenerse, después de 1867, en la “imaginación popular”. La conclusión suena melancólica y a resignación: “Cuando esto no se hace valiéndose de la objetividad y de la narración, los pueblos pierden irremisiblemente su historia, sus tradiciones, su religión misma” (2002, t. 3: 200). La verdadera creencia de Altamirano es la patria que incluye la religión y la fe. No cabe duda de que el hecho de la supervivencia y la propagación de una literatura, de “narraciones” marcadamente conservadoras y extranjerizantes, narraciones que, como las de Zorrilla, Pastor y Montes de Oca, propagan la superioridad del sistema monárquico y la posición ultramontana de la Iglesia, es decir, de instituciones que controlan y manipulan al Estado, impulsó el proyecto de una nueva literatura nacional mexicana basada en la épica patriótica y la novela histórica que, como sabe Gerardo Bobadilla, se convierte en testimonio del pasado inmediato. No obstante, la renuncia a la estética, a una literatura que puede ser arte, así como la desconfianza expresada ante las capacidades de un público lector que este mismo proyecto debe educar, explican su fracaso y el surgimiento acelerado de un proyecto, el modernista y decadentista del Porfiriato, construido y difundido sobre selecciones diametralmente opuestas.

Las novelas escritas a partir de 1867 muestran que sus autores intentan adaptarse a un discurso literario moderno, intentan también incluir una estética específicamente literaria en sus obras. En otras palabras: los postulados de Altamirano no se adaptan fielmente a la praxis literaria. El mismo Altamirano incluye referencias finas, quizás demasiado finas, alusiones al discurso literario alemán e inglés, símbolos relacionados con las modas, la música y el arte que cobran significados eminentemente fundacionales, en sus novelas y narraciones. Sin embargo, el carácter exclusivo de tales juegos literarios impide que sus técnicas hagan escuela, que un público que él mismo califica como aún no a la altura del lector europeo, se percate de ellas y las internalice para integrar los símbolos propuestos en el imaginario nacional.

Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, por su parte, se adaptan a sus lectores potenciales mediante la inclusión de técnicas provenientes de la novela gótica inglesa. Éste no es el espacio para llevar a cabo un análisis detallado que deberá efectuarse en una serie de futuros estudios. No obstante, remito, aunque sea de manera superficial, a *Calvario y tabor*, la única novela del general que trata el tema de intervención e Imperio.

El narrador de Riva Palacio no siempre es capaz de controlar una trama sumamente confusa. Una serie de episodios iniciados a contar, interrumpidos y retomados; un personal narrativo numeroso cuyos nexos y relaciones mutuas son intrincados y basados en misterios y secretos familiares; varios saltos temporales y anacronismos generan un laberinto narrativo en el que la historia mexicana de los años 1863 a 1867 se atrapa. Riva Palacio intercala apartados historiográficos cortos, proporciona de esta manera una base de datos tangibles que deben guiar al lector a través del laberinto, pero que no necesariamente construyen un marco simbólico que resignifique las historias complejas y sensacionalistas que dominan la trama. “Aún hay mucho que referir, aún hay mucho que saber”, comenta el narrador en el contexto de la captura del guerrillero Nicolás Romero (2020: 41). Esta laconica frase justifica lo confuso de una narración que indica precisamente que la historia aún no se ha escrito, que es imposible, en 1868, formular conclusiones definitivas.

El elemento gótico está omnipresente en la novela. De manera especialmente clara, se manifiesta mediante el peligro del incesto, uno de los grandes tabúes literarios del siglo XIX. “Si se confirma la inocencia de Leonor, casarme con ella, para hacer la felicidad de esa pobre niña” (2020: 234), contesta Mondragón a una pregunta por sus planes, sin saber que Leonor es su hija.

Igualmente, una posible relación amorosa entre hermanos se insinúa, aunque, por supuesto, el incesto no se consuma. El causante de la mayoría de los conflictos es don Celso, conocido también como padre Bernal, una figura diabólica a la altura de sus modelos ingleses, del *Monje* de Matthew Gregory Lewis en lugar destacado. Corresponde a la lógica de la novela histórica mexicana y de la novela gótica que un villano ejemplar reciba un

castigo ejemplar. El que corresponde a Celso no podría ser más drástico y refleja, asimismo, un nexo grotesco y pretendidamente perverso entre sexualidad, violencia y muerte, sin duda otro elemento que Vicente Riva Palacio adapta de la novela gótica y de la vertiente byroniana de los romanticismos europeos. En la escena final, Celso se encuentra en poder de Matilde, una de las primeras víctimas de su erotomanía. Ésta se presenta al indefenso Celso: “—Matilde, la misma, ¿no me conoces? Mira mi rostro, mis ojos que eran tu encanto: mira esta boca, en donde estampaste tantos besos ardientes: mira este seno que fue tu delicia: ya no es lo que era, ¿es verdad?” (2020: 299). Matilde “goza” tanto su venganza que muere de “una aneurisma” (2020: 301). Su cadáver cae sobre Celso y lo besa: “El cadáver de una mujer estaba como besando el descubierto rostro de Don Celso. // Los dos en completo estado de descomposición” (2020: 302). No cabe duda de que un lector moderno debe percibir esta escena como un final grotesco, incluso involuntariamente cómico. Sin embargo, Riva Palacio intentó construir un final atractivo para un grupo de lectores al que, según los postulados de Altamirano, hay que seducir con este tipo de tremendismo para enseñarle la historia de la patria y construir un imaginario nacional que se basa sobre todo en dos valores: la defensa de la independencia y la familia como núcleo social: “La familia, y sobre todo la mujer, son en México modelos verdaderamente evangélicos y tiernos. // Cada hogar es un idilio” (116). De esta manera, Riva Palacio formula, en medio de la narración, una tesis que verifica a través de una técnica gótica placativa: castigos ejemplares para los villanos atípicos que tienen la ventaja de ser literariamente atractivos; recompensas generosas para los y las que supieron sufrir para la patria y mantener un código de honor que es, a pesar del papel negativo de la Iglesia, esencialmente cristiano.

No cabe duda de que Juan A. Mateos, en sus dos novelas de 1868, propaga los mismos valores. Hace uso, igualmente, de técnicas góticas, en lugares prominentes inserta una serie de escenas que se caracterizan por un grado de violencia alto transmitido de manera sorprendentemente plástica. La muerte de Ignacio Zaragoza y la catástrofe de Chalchicomula en *El sol de mayo* son dos ejemplos ilustrativos. En *El Cerro de las Campanas*, la violencia se

relega a las tribus de indígenas salvajes en el norte del país a los que Mateos reduce a un estado bestial. Cito la muerte del oficial liberal Quiñones:

Dieron de puñaladas á los caballos y apagaron su sed en la caliente sangre de aquellos nobles animales. // ¡Aquella era una escena de caníbales! // Quiñones perdió toda esperanza: sus ojos se humedecieron. // El pobre soldado quería haber muerto en el campo de batalla. // Le ataron los brazos á la espalda, lo arrodillaron, y uno de aquellos salvajes sacó una navaja perfectamente afilada y con una habilidad sorprendente, la pasó en derredor de la cabeza de Quiñones y le arrancó la cabellera, que rechinó horriblemente al desprenderse, dejándole el casco desnudo y ensangrentado. // Quiñones cayó con la violencia del rayo y comenzó una agonía trabajosa. // Los apaches daban alaridos de gozo salvaje, y con un lujo de destreza flecharon el corazón del valiente guerrillero. // Después se perdieron en las regiones del desierto con los despojos de su victoria (1956: 204).

La víctima es un buen soldado y patriota. Los indígenas, de esta manera, se excluyen de antemano del proyecto nacional mexicano, no pueden ser parte de él: ni en la literatura ni en la realidad social y política del país. En las novelas de Mateos su papel se reduce, en el mejor de los casos, a proporcionar elementos decorativos folclóricos: siempre pasivos y siempre “mansos”.

Es significativo, en este contexto, que la primera aún tenue polémica literaria que involucra a Gutiérrez Nájera tenga como contraparte a Pantaleón Tovar, “viejo” escritor liberal muy cercano al grupo de Altamirano. La aportación del entonces joven de apenas 17 años de edad a esta discusión trunca por la muerte de Tovar se conoce hoy como “El arte y el materialismo”. Gutiérrez Nájera reacciona ante el rechazo de Tovar de un concepto literario centrado en lo espiritual y lo estético, es decir, rechaza de su parte tajantemente el materialismo como idea incompatible con la literatura como arte:

Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre, es esa *materialización* del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mal hora pretende

introducir en la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándolos así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta al mal llamado género realista (Gutiérrez Nájera, 1959: 53).

A pesar de la admiración que Gutiérrez Nájera expresa muchas veces por Altamirano, la oposición al proyecto del “Maestro” no podría formularse de manera más contundente, una oposición que implica el retorno a ciertas ideas anteriores, a la libertad y la independencia literarias incondicionales que Zarco había exigido en 1851. Lo viejo regresa modificado a un lugar que ya había ocupado antes, aunque ahora no lo ocupe por completo: zona de contacto. El texto del Duque refleja asimismo lecturas prematuras de autores que habían sido rechazados o simplemente callados por el grupo de 1867: Baudelaire, los románticos alemanes de corte metafísico, Byron. Se trata de lecturas que Gutiérrez Nájera agrega a las conceptualizaciones literarias anteriores al modelo nacionalista / realista. En este sentido, lo anterior y ajeno al modelo dominante, al colonizador cultural, no sólo se híbrida, sino que se extiende, se convierte en metonimia de sí mismo.

La muy escasa presencia de la novela extensa en la obra del grupo modernista cobra sentido de esta manera, ya que se identifica con el “mal llamado género realista” y se reserva al uso casi exclusivo de los contemporáneos y seguidores posteriores de Altamirano: José Tomás de Cuéllar, Emilio Rabasa y —finalmente— Victoriano Salado Álvarez, entre muchos otros. El movimiento descrito implica inversiones, alteraciones y reordenamientos simultáneos. En su forma porfiriana y modernista, el discurso antaño dominado o ignorado se vuelve dominante para dejar el papel subordinado al antaño imponente. Pocos años después, en 1888, la polémica con Manuel Puga y Acal (*Los poetas mexicanos contemporáneos*) podría figurar como el cierre de un ciclo, podría interpretarse como el punto final al proyecto de Altamirano, ya que cuestiones extraliterarias no tienen importancia alguna en ella. La literatura como discurso subordinado a la política y la pedagogía cede su lugar a una literatura evasiva con pretensiones marcadamente artísticas, una

literatura universal y autónoma en el sentido que Zarco le había inscrito, aunque sin la autonomía política absoluta que también había sido parte de los postulados del duranguense. Sigue siendo un proyecto que, de su parte, incluye y excluye simultáneamente y que tiene que enfrentarse a nuevos y viejos elementos que buscan su espacio en la zona de contacto, elementos que muy pronto volverán a señalar un lugar dominado a la literatura porfiriana de corte modernista.

De esta manera, la importancia de un vaivén sempiterno entre literatura socialmente comprometida y literatura evasiva se relativiza: no hay una literatura que se encierre herméticamente en una torre de marfil, ya que la torre misma se construye en una zona de contacto.

FUENTES DE CONSULTA

- Calendario histórico de Maximiliano para el año de 1868* (1867). México: Imprenta de la “Galería Literaria”.
- Calendario histórico de la princesa Carlota para 1869* (1868). México: Imprenta de Juan N. del Valle.
- ACAICO, Ipanthro (Ignacio Montes de Oca) (1878). *Ocios poéticos de Ipanthro Acaico*. México: Imprenta de I. Escalante.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (2002). *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*. Edición y prólogo de José Luis Martínez, tt. I, II y III. México: Porrúa.
- (1868). *Revistas literarias de México*. México: T. F. Neve, Impresor.
- (1991). *Clemencia. Cuentos de invierno*. México: Porrúa.
- BABHA, Homi K. (1999). “‘Angst’ in kultureller Übersetzung (The Anxiety of Cultural Translation)”. En Hermann Herlinghaus y Utz Riese (eds.), *Heterotopien der Identität* (pp. 83-99). Heidelberg: C. Winter.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco (2002). *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico*. Dirigida por Rafael Olea Franco y Françoise Perus. México: El Colegio de México.

- (2019). “La novela de la Intervención y el Segundo Imperio mexicano: una polémica silenciada”. *La Colmena*, vol. 103, pp. 43-58.
- BRADING, David (1980). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. Soledad Loaeza Grave. México: Ediciones Era.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1959). “Ocios poéticos de Ipandro Acaico”. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, *Obras. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana* (pp. 173-179). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1959). “El arte y el materialismo”. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, *Obras. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana* (pp. 49-65). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MATEOS, Juan A. (1956). *El Cerro de las Campanas*. México: Editora Nacional.
- O’GORMAN, Edmundo (2018). *La supervivencia política novohispana. Reflexiones sobre el monarquismo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana (2018). “El diablo en México: la trama es de quien la narra”. En Juan Díaz Covarrubias, *El diablo en México. Novela de costumbres* (pp. 5-20). México: Universidad Nacional Autónoma de México (La novela corta. Una biblioteca virtual).
- PANI, Erika (2001). *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. México: El Colegio de México / Instituto Mora.
- PRATT, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- PRIETO DE LANDÁZURI, Isabel (1993). “El ángel y el niño”. En *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)* (pp. 22-24), t. 1. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1993). “La abuela”. En *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)* (pp. 38-39), t. 1. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1993). “A Víctor Hugo”. En *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)* (pp. 131-132), t. 1. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- (1993). “Una noche”. En *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)* (p. 154), t. 2. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1883). *Obras poéticas de la señora doña Isabel Prieto de Landázuri*. México: Imprenta y litografía de I. Paz.
- RIVA PALACIO, Vicente (2020). *Calvario y tabor*. Texas: Reprint: Coppel.
- SAÍD, Alberto (2017). “México y los mexicanos en 1867: el drama de José Zorrilla”. *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, vol. 35, pp. 79-103.
- ZARCO, Francisco (1980). *Escritos literarios*. México: Porrúa.
- ZORRILLA, José (1867). *El drama del alma. Algo sobre Méjico y Maximiliano, poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*. Burgos: Librería de Santiago Rodríguez Alonso.
- (1868). *El drama del alma. Algo sobre Méjico y Maximiliano, poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*. México: Reimpreso en la Imprenta de Juan N. del Valle.

LA CANCIÓN TUMULTUARIA Y ROJA
POESÍA Y COMPROMISO EN *SANGRE ROJA*
VERSOS LIBERTARIOS (1924) DE CARLOS GUTIÉRREZ CRUZ

Anuar Jalife Jacobo

CARLOS GUTIÉRREZ CRUZ EN LOS AÑOS VEINTE

México, 1923. Diego Rivera se encuentra decorando los muros del flamante edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El guajuatense pinta en el “Patio del trabajo”, donde representa escenas y personajes relacionados con la ciencia y la tecnología, las artes y los oficios, la explotación de campesinos y obreros. Rivera labora en medio de las críticas de los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria y de la prensa conservadora (Wolfe, 1972; Taibo, II 2014). Presionado por ésta, el secretario de Educación y patrocinador de la empresa, José Vasconcelos, obliga al pintor a borrar una parte del mural *Salida de la mina*,¹ donde estaban escritos los siguientes versos:

¹ De acuerdo con Bertram D. Wolfe, Rivera accedió a eliminar el fragmento del poema y “con toda solemnidad envolvió una copia del texto en un frasquito y lo enterró en el yeso fresco a fin de preservar el texto para la posteridad” (1972: 149). Luego continuó con la realización de *El abrazo* en el siguiente panel, donde se representa a un obrero y a un campesino abrazándose sentidamente, “y debajo de ellos, sobre una roca, ¡otros versos de Gutiérrez Cruz! En ellos se urgía al obrero y al campesino a que se unieran en un abrazo de camarade-

Compañero minero,
doblegado bajo el peso de la tierra,
tu mano yerra
cuando saca metal para el dinero.
Haz puñales
con todos los metales,
y así verás que los metales
después son para ti.

Se trataba de la segunda estrofa del poema “Al minero...” de Carlos Gutiérrez Cruz, acaso el más belicoso de nuestros poetas militantes, cuyo temple poético y destino crítico parecen resumirse en esta conocida anécdota.

Nacido en Guadalajara el 10 de noviembre de 1897, en el seno de una familia acomodada, Carlos Gutiérrez Cruz publicó sus primeros poemas a lo largo de 1919 en revistas y diarios tapatíos como *El Informador*, *La Aurora*, *Revista Azul* y *Bohemia*. En 1920 sacó a la luz los poemarios *Rosas del sendero* y *El libro de la amada*, publicados por la Casa Editorial Jaime de su ciudad natal (Schneider, 2000: 12), en los cuales, a decir de León Guillermo Gutiérrez López, se advierte todavía —como ocurría con la mayor parte de los jóvenes poetas de la época— una “influencia romántica y modernista” (2020: 84).

De acuerdo con Luis Mario Schneider, es posible que el poeta partiera a la Ciudad de México a comienzos de 1922, entusiasmado “al ver publicados en el célebre semanario *Revista de Revistas*, el 6 de noviembre del año anterior, tres poemas suyos con el elogioso título de ‘Los buenos poetas de provincia’” (2000: 13). Aunque existe poca información sobre los primeros dos años de Gutiérrez Cruz fuera de Guadalajara, está claro que fue en

ría y amor, y así, fortalecidos, tomar para ellos los frutos de la fábrica y del campo. La protesta volvió a surgir airada, pero como no había puñales en el texto, lograron quedarse en su sitio” (Wolfe, 1972: 150).

ese periodo cuando experimentó una profunda transformación política y poética. En la capital del país, el escritor se identificó con la ideología nacionalista revolucionaria, promovida por los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; con las ideas marxistas que en ese momento comenzaban a difundirse más ampliamente en México² y con las organizaciones y movimientos campesinos y obreros que cobraban fuerza a comienzos de la década,³ entre los cuales habría que destacar, por su relación con el ámbito de la cultura, la Liga de Escritores Revolucionarios (LER), creada por el propio Gutiérrez Cruz en 1923, y el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, impulsado por los muralistas en 1924.

Para Rosa García Gutiérrez es probable que la conversión ideológica del jalisciense se diera a partir de su contacto con Pedro Henríquez Ureña,

² Al respecto, escribe Carlos Illades: “El marxismo se divulgó en México después de la Revolución rusa, cuando se formaron partidos comunistas en todo el mundo auspiciados por la Komintern. Los pensadores marxistas pertenecen a la generación de la Revolución mexicana, es decir, a los jóvenes que construyeron las instituciones nacionales tras la lucha armada. Las influencias teóricas provienen de la Unión Soviética, y el horizonte político e intelectual de esta generación es la Tercera Internacional, Internacional Comunista o Komintern (1919-1943), fundada en San Petersburgo con el objetivo de propagar la revolución mundial” (2018: 34). Asimismo, precisa que, a mediados de la década de 1920, “Pequeñas editoriales se empeñaron en divulgar el pensamiento marxista entre la militancia comunista, los maestros y el público en general. La Librería Navarro, instalada en 1924 por Enrique Navarro Orejel en el Mercado de El Volador, en el centro de la Ciudad de México, ofrecía literatura libertaria y comunista” (2018: 52).

³ Entre las organizaciones sindicales o relacionadas con el movimiento obrero de fines de la década de 1910 y comienzos de la siguiente, puede destacarse la creación del Partido Socialista Obrero en 1917; la Confederación Regional de Obreros de México, el Partido Laborista Mexicano y el Partido Comunista de México (PCM) en 1919; la Confederación General de Trabajadores en 1921, que incluía a los gremios de los telefonistas, los tranviarios, los petroleros y los trabajadores textiles, y la Confederación Nacional Católica del Trabajo en 1922 (Escobar, 2021: s/p). A éstas habría que sumar importantes movilizaciones sociales, como la huelga inquilinaria de 1922, llevada a cabo en Veracruz y la Ciudad de México, en la que participaron varias decenas de miles de personas encabezadas por anarquistas, como Herón Proal, y comunistas afiliados al recién fundado PCM, quienes liderarían a las masas en la capital de la república.

el antiguo maestro del Ateneo de la Juventud, quien, de regreso a México en 1922 como colaborador de la cruzada cultural vasconcelista, había dado un giro hacia la izquierda al establecer vínculos con Vicente Lombardo Toledano, uno de los llamados Siete Sabios, que entonces despuntaba como joven dirigente sindical, asociado a la organización obrera más poderosa de los años veinte, la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). De acuerdo con la investigadora española, en 1922 Gutiérrez Cruz ya estaba inscrito en el seminario que el dominicano impartía en la Escuela de Altos Estudios, en cuyo círculo se hallaban otros jóvenes intelectuales como Daniel Cosío Villegas, Salomón de la Selva, Eduardo Villaseñor y Salvador Novo (Novo, 2008: 179). La influencia del antiguo ateneísta, que entonces se encontraba interesado en la poesía popular mexicana, se refleja pronto en la siguiente colaboración de Gutiérrez Cruz en la prensa nacional: “Cancionero”, recopilación de tres canciones tradicionales jaliscienses aparecida en el número de agosto de *México Moderno*, la prestigiosa revista fundada por Enrique González Martínez. Con el respaldo de su nuevo maestro, Gutiérrez Cruz pudo tejer una red intelectual que incluiría, además de a los propios Henríquez Ureña y Lombardo, a personajes como Vasconcelos, vigoroso promotor de la nueva cultura “revolucionaria”; Diego Rivera y Xavier Guerrero, pintores militantes del Partido Comunista Mexicano (PCM) que hacia 1923 formaban parte de su comité ejecutivo, y Bertram David Wolfe, historiador, ensayista y comunista estadounidense, amigo de Rivera y cercano a Henríquez Ureña, quien en su breve paso por México, entre 1923 y 1925, “se convirtió en el principal ideólogo del PCM” (De Pablo, 2018: 524).

Los primeros frutos del tránsito del poeta tapatío hacia el comunismo se dieron en 1923 con la fundación de la mencionada LER y la publicación de *Como piensa la plebe*, un pequeño libro editado bajo el sello de la Biblioteca de la Juventud Comunista, compuesto por una serie de 29 poemas breves que oscilan entre el aforismo y el refrán, la consigna política y el haikai. Este poemario muestra el carácter didáctico de la poesía comprometida de Gutiérrez Cruz, quien suele llevar al lenguaje popular los presupuestos marxistas más fundamentales:

Trabajador humilde, para el patrono
eres una planta que se riega con pan
y que produce oro (Gutiérrez.
Cúidate del rico y de la pantera,
porque siempre tienen
las uñas de fuera.

El pobre que roba es ladrón.
El rico que roba, es patrón (Gutiérrez Cruz, 2000: 105-107).

Puede afirmarse que para 1924 el jalisciense se había convertido en un poeta de “gran influencia en el ámbito de la izquierda cultural mexicana” (Rashkin, 2012: 18). Muestra de ello es que Rivera eligiera unos versos suyos para incluirlos en los murales de la Secretaría de Educación o que en un acto organizado por el PCM para conmemorar el aniversario de la Revolución de octubre y celebrar la llegada del primer embajador soviético a México, las camaradas Concha Michel y María Velázquez entonaran “Sol redondo” (Taibo II, 2019: 346), una canción de Gutiérrez Cruz que terminaría convirtiéndose en himno del PCM (Jeifets y Jeifets, 2015: 419).

A fines de ese año, Gutiérrez Cruz publicó su poemario más representativo, *Sangre roja. Versos libertarios*, y unos meses más tarde, a partir de enero de 1925, cobraría notoriedad en el mundillo cultural mexicano de la época y mala fama para la posteridad debido a su virulenta participación en la llamada polémica por el “afeminamiento de la literatura mexicana”, en la cual intervino desde las páginas de *La Antorcha*, la revista de Vasconcelos, y *El Demócrata*, diario próximo a los comunistas mexicanos.

SANGRE ROJA. VERSOS LIBERTARIOS: POESÍA Y COMPROMISO

Hacia mediados de la década de 1920, la cultura mexicana vivía un momento especialmente álgido. Aunque el obregonismo y posteriormente el

callismo habían conseguido formar una red de alianzas que les permitían garantizar cierta estabilidad política y social tras diez años de guerra civil, aún estaba pendiente definir los derroteros que el México posrevolucionario habría de seguir en diversos ámbitos, incluido el de la cultura y las artes.⁴ Entre los escritores y artistas de la época existía el consenso de que era necesario gestar una nueva cultura revolucionaria. Sin embargo, el sentido de lo *revolucionario* era algo que debía someterse a debate. Así, en un extremo, se encontraban quienes consideraban que el arte revolucionario debía cumplir con una función social: la de formar una nueva ideología que reivindicara a los grupos oprimidos a los que la Revolución había tratado de hacer justicia; en el otro, estaban quienes defendían la autonomía artística y entendían lo revolucionario como sinónimo de modernización estética, o sea, como ruptura con las antiguas formas y los motivos locales para participar de una actualidad internacional. Fueron precisamente estos significados de lo revolucionario los que se encontraron en pugna en la polémica de 1925.⁵ A la luz de esta controversia y pensando particularmente en la poesía, Rosa García Gutiérrez reconoce tres tendencias que se disputaban el adjetivo de *revolucionario*: la estridentista, liderada por Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide; la de los futuros Contemporáneos, particularmente Salvador Novo y José Gorostiza; y la de Carlos Gutiérrez Cruz (García, 2002: 30). En ese contexto de búsquedas y enfrentamientos, reconoce la misma autora:

⁴ Elissa Rashkin escribe a propósito de esto: “La relación entre arte e ideología fue un debate fundamental en los años veinte. Con el triunfo de la revolución, la mayoría de los escritores e intelectuales del país sentía que el arte tenía un papel importante que jugar en la reconstrucción de la nación. Muchos, sobre todo los que participaron en el conflicto armado, argumentaron que lo estético y lo político eran inseparables. Entre los artistas plásticos este debate generó una gama interesante de opciones: desde la propaganda socialista hasta el neoindigenismo, desde celebraciones de culturas y tradiciones populares hasta conceptos cosmopolitas que incorporaban el ambiente tecnológico moderno” (2012: 5).

⁵ La complejidad de este debate en torno al establecimiento de una cultura revolucionaria en el igualmente complejo contexto del callismo está expuesta de forma cabal en el libro de Víctor Díaz Arciniega, *Querella por la cultura “revolucionaria”* (2010).

[...] Cruz ocupó un lugar significativo, haciendo su particular apuesta sobre el rumbo que debía tomar la literatura mexicana para ser ‘nacional’ y ‘revolucionaria’. En esos años en los que la palabra Revolución acabaría convirtiéndose en sinónimo de nación, y en los que intelectuales de diversas procedencias ideológicas se esforzaron por resemantizar el término para justificar y legitimar sus obras como auténticamente mexicanas, los planteamientos de Cruz desempeñaron un papel importante, de considerables repercusiones literarias en los treinta con el desarrollo de la novela y la poesía social (García, 2002: 28).

La propuesta de lo que Gutiérrez Cruz consideraba una auténtica poesía revolucionaria se concretizó en *Sangre roja. Versos libertarios*, poemario publicado por la LER en noviembre de 1924, con prólogo de Pedro Henríquez Ureña. El libro apareció impreso en un formato de dieciseisavo de pliego, pastas en color rojo y encuadernación rústica. La primera de forros fue ilustrada por Diego Rivera y la cuarta por Xavier Guerrero. El dibujo de Rivera expresa el sentimiento de fraternidad que caracterizaba al imaginario comunista de la época: dos hombres indígenas sosteniendo una hoz y un martillo se abrazan, con una gran estrella soviética en el fondo. La ilustración de Guerrero es un paisaje alegórico —representación gráfica de los escenarios de *Sangre roja*— donde un gran sol con rostro humano domina la parte superior e irradia rayos de luz que abarcan todo el cuadro; debajo de él, una estrella de cinco picos domina el centro de la composición, más abajo aparece una mazorca de maíz abierta, flanqueada por un par de manos que sostienen una hoz y un martillo. El libro está compuesto por quince poemas más uno que hace las veces de dedicatoria, “Al compañero José D. Álvarez”, mención que podría referirse a quien entonces se desempeñaba como subjefe de los Talleres Gráficos de la Nación, una instancia dependiente de la SEP.⁶

⁶ No existen muchas referencias a José D. Álvarez que puedan coincidir con el personaje de la dedicatoria, salvo aquellas que lo señalan como tesorero de la Confederación Nacional de la Administración Pública en 1922, presidida por Antonio Caso, y como subdirector de los Talleres Gráficos de la Nación, en los cuales se imprimiría, a fines de la década, la revista de izquierda

Por los mismos años de aparición de *Sangre roja*, pero a varios miles de kilómetros de México, León Trotsky, en *Literatura y revolución* (1923), reflexionaba sobre las letras rusas posteriores a la Revolución de octubre y afirmaba: “Al hablar del arte de la revolución uno se refiere, o bien a las obras que la eligen por tema, o a las que —sin ser ése el caso— están teñidas de su nueva conciencia” (1974: 139). En el contexto mexicano, podría decirse que la poesía revolucionaria del tapatío surgió de la confluencia de esos dos planos. Enmarcada ideológicamente por la Revolución mexicana y la rusa (la primera entendida como la realidad de un movimiento emancipador cuya labor todavía inconclusa debía ser continuada; la segunda concebida, quizás, como un ideal de emancipación plenamente realizado), la poesía de Gutiérrez Cruz buscaba, por una parte, dar forma simbólica a los sufrimientos y las esperanzas, las luchas y los triunfos de los oprimidos, pero al mismo tiempo se sabía surgida de una nueva conciencia revolucionaria deseosa no sólo de representarlos sino de comunicarse con ellos.

En el poema que da título al libro, Gutiérrez Cruz traza las coordenadas poéticas de *Sangre roja*. El poeta se concentra en el motivo de la sangre como un elemento ambivalente, cuyas asociaciones van del sufrimiento y el sacrificio a la fuerza y la redención. Las dos estrofas iniciales muestran la sangre en el primer sentido e introducen explícitamente a uno de los protagonistas del libro, los obreros, y tácitamente a sus antagonistas, los burgueses, cuyos “desmanes” son costeados con el dolor de los proletarios:

Crisol, de la que Gutiérrez Cruz fue colaborador y donde se le rindió un homenaje tras su muerte, publicando un retrato suyo en portada, hecho por Fermín Revueltas, y una laudatoria evocación de Djed Bojórquez. Si esta hipótesis es cierta, podríamos suponer que quizás subrepticamente, o con la anuencia de Vasconcelos —quien entregó varias páginas de *La Antorcha* al poeta jalisciense—, las publicaciones de la LER eran impresas por los Talleres Gráficos de la Nación a un costo mínimo o sin costo alguno, lo cual explicaría los altos tirajes de los libros editados por la Liga, que Gutiérrez Cruz afirma puede “comprobar con documentos legalizados” (2000: 314), y que en el caso de *Sangre roja*, según su autor, rebasarían los 9 mil ejemplares, en una época en la que, por ejemplo, *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza, tuvo un tiro de entre 200 y 300 ejemplares (Sheridan, 1985: 198).

¡Sangre roja!
 Sangre de los obreros muertos en los engranes,
 sangre cuya congoja
 trocábase en monedas para pagar desmanes;

sangre que desespera de su eterna prisión
 y que se precipita
 con una fuerza trágica buscando salvación;
 sangre que en dinamita
 hace estallar su propio corazón; (34)⁷

Después de estas estrofas, donde predominan los alejandrinos, el ritmo del poema se acelera mediante el uso de la anáfora y el cambio hacia versos octosílabos, que luego dan paso a otros de arte mayor. Este cambio parece coincidir con una nueva connotación de la palabra *sangre* que ahora aparece asociada al elemento del fuego y su simbolismo revolucionario, así como a dos personajes históricos que, junto con Lenin, señalan los derroteros ideológicos del poemario:

sangre que parece lumbre,
 sangre que proyecta luz,
 sangre de la muchedumbre,
 de Carlos Marx y de Jesús,
 ennegrecida por el sacrificio,
 amaratada por el cilicio
 y despreciada por la sangre azul (34).

⁷ Todas las citas de *Sangre roja. Versos libertarios* provienen de la edición de *Obra poética revolucionaria* publicada por la editorial Domés en 1980, por lo que sólo se consignarán los números de página.

En la última parte del poema se presenta la figura del poeta, quien se apropia de la sangre descrita versos arriba, asumiéndola como una fuerza violenta que otorga a su voz un carácter libertario. No es un asunto baladí el hecho de que el último verso, “¡salud!” —cuyo signos de admiración hacen eco del verso inicial “¡Sangre roja!”— se presente bajo el acto lingüístico de un brindis. Con este giro, por un lado, el poeta abandona su soledad y se nos descubre hablando ante un público; por el otro, la imagen implícita de beber esa sangre roja, reforzada por la presencia del nombre de Jesús, nos remite a la liturgia católica de la comunión: el poeta bebe y nos invita a beber de la sangre redentora de Cristo, de Marx y de la muchedumbre:

Tal es la sangre roja que corre en las arterias
de mis canciones bárbaras de tanta rebeldía,
sangre impetuosa y bravía
que se derrama para reivindicar miserias...

sangre roja contra la esclavitud,
sangre del verso púrpura que incendia y que
despoja,

sangre roja,
¡salud! (35)

Como se mencionaba arriba, en este poema inicial se anticipan las líneas generales de la poética de Gutiérrez Cruz: la preponderancia del mensaje emancipador; las figuras de los oprimidos como objeto de la representación, pero también como lectores ideales; la fusión ideológica de comunismo y cristianismo; la idea de un orbe transformado por la promesa revolucionaria. En los siguientes apartados revisaremos, primero, la relación entre el reconocimiento de un nuevo público y la necesidad de una nueva forma poética y, luego, los elementos propios de una poética comunista adaptada al contexto mexicano.

CANCIONES BÁRBARAS: UNA NUEVA POESÍA PARA UN NUEVO PÚBLICO

Como señala Jean Franco, hacia la década de 1920 “los artistas comenzaron a advertir que un compromiso revolucionario significaba un cambio en la actitud del artista hacia el arte” (1971: 152). Gutiérrez Cruz no fue la excepción y su conversión al comunismo supuso un replanteamiento ético de su posición como poeta. Si había acudido al llamado marxista de transformar el mundo, su quehacer poético debía convertirse en una herramienta al servicio de esa vocación. En “El canto de la senda lírica”, un poema largo dividido en diez partes, el escritor da testimonio de ello: “Yo siempre tuve sentido / de justicia:”, afirma, “pero había un desacuerdo / entre mi vida y mi cabeza, / un desacuerdo cuerdo / en quien tuvo cuna burguesa” (40). No es casualidad que el único poema extenso del libro esté consagrado a mostrar el camino de la poesía lírica hacia la poesía social recorrido por el autor, pues en realidad se trata, por una parte, de una confesión, mediante la cual rompe definitivamente con su pasado poético y marca distancia con respecto a sus contemporáneos, y, por otra, de una profesión de fe que justifica su quehacer poético actual. El primer poema describe el tono de su poesía de primera juventud, fraguada todavía al calor del modernismo:

Múltiples poemas
 empapados de sol,
 con cambiantes de gemas,
 con olores
 de flores
 y con desbordamiento de color,
 caen inútilmente
 de la frente
 al papel indiferente.

La Naturaleza y el amor,
 vuelan de canción en canción,

y yo vivo en un mundo
absolutamente interior (36).

Subjetivismo, interioridad, preciosismo, aislamiento, trazan la equívoca ruta que el joven poeta ha seguido de forma discordante con la agitación social de su tiempo. Como un héroe o un místico laico, el poeta emprende un viaje sagrado, se retira del mundo burgués, se aleja de la poesía, y sale en busca de la verdad:

El poeta se queda dormido en su cabaña,
y el hombre se echa a andar
por el camino
como todo peregrino (38).

En su trayecto entra en contacto con la realidad social, rompe el velo del lirismo, del individualismo, y regresa a la poesía sabiendo distinguir entre lo relevante y lo banal, entre la verdadera y la falsa belleza, entre lo ético y lo inmoral:

A través de valle y montaña
el hombre vuelve a su cabaña,
libre ya de la lente del esteta,
de la música vana,
y despierta al poeta
para que cante su canción humana (38).

La primera mitad de “El canto de la senda lírica” nos presenta el despertar del poeta, su desengaño de una poética burguesa y su renacimiento como poeta social. En el apartado V, la voz poética descubre un nuevo objeto al cual cantarle y un nuevo tono para hacerlo:

Volvió los ojos a la muchedumbre
 llena de miseria y dolor,
 y la lira cantó con notas de lumbre
 un canto de liberación (39).

Estos dos asuntos, qué escribir y para quién escribir, son fundamentales en las reflexiones poéticas de Gutiérrez Cruz desde la polémica del 1925 y hasta su muerte en 1930. No es casualidad, pues como señalaría Jean-Paul Sartre décadas más tarde al explicar su idea de literatura comprometida en *¿Qué es la literatura?* (1948), asumir el compromiso de la escritura supone renunciar a pretensiones universalistas o metafísicas y reconocer, en cambio, que se escribe en una determinada situación histórica y para un público determinado: “Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraze estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. [...] El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (Sartre, 1948: 10). Gutiérrez Cruz participa de esta convicción en el contexto mexicano de los años veinte. En “Arte lírico y arte social”, publicado de forma póstuma en 1930, afirma: “El artista, pues, de la época presente, será quien saque de la epopeya viva que se desarrolla frente a nosotros, las emociones estéticas, los sentimientos artísticos de que debe estar llena la obra que se produzca para la humanidad del momento en que vivimos” (Gutiérrez Cruz, 2000d: 334). La desesperación que le provocaban escritores como los Contemporáneos o, incluso, los estridentistas, tiene que ver con lo que él consideraba un desfase entre su poesía y su momento histórico. El poeta creía que la Revolución mexicana había abierto la posibilidad de reivindicar a los grupos secularmente oprimidos del país y que a la consecución de ese objetivo debían sumarse los intelectuales y artistas de su tiempo. En “Poetas revolucionarios y mediocres incomprensivos”, aparecido al calor de la polémica, el 28 de marzo de 1925, escribe: “La literatura de la revolución debe ser consonante con la revolución: debe agradar al pueblo, expresar su sinceridad, sus aspiraciones, sus sentimientos” (2000a: 312). La conceptualización

de un público específico resulta fundamental para Gutiérrez Cruz, quien define su poética a partir del reconocimiento de sus escuchas, con quienes desea compartir un mensaje emancipador. En el mismo artículo, agrega: “Los poetas de la revolución son esos [...] que cantan exclusivamente para el pueblo, para el obrero y para el campesino, esos que encierran en sus rimas las doctrinas de Marx y de Lenin, no los López Velardes ni los Salvadores Novos que ven la vida del pueblo desde fuera y escriben extravagancias que nadie entiende” (2000a, 313). En este punto, la poética del jalisciense se muestra más cercana a la estética del muralismo que a otros proyectos literarios de su época. Gutiérrez Cruz compartiría planteamientos como los que Rivera hacía en 1926, cuando definía al artista como un “CONCIENZADOR de las masas”, es decir, un agente que debía romper con la ideología dominante, contradiciendo la educación artística y el gusto burgués, y sustituyéndolos por otros que aportaran a la construcción de un “orden nuevo” (1926). El problema para los poetas comprometidos radicaba en que, a diferencia de la plástica, que “es una forma artística que puede comunicarse directamente con las masas” (Franco, 1971: 158), la palabra escrita poseía un sesgo elitista, sobre todo en un país como el México de los años veinte, donde casi dos terceras partes de la población era analfabeta (INEP, 2022: s/p). Para superar este escollo, poetas como Gutiérrez Cruz “recurrieron a la estrategia de adaptar formas de *oratoria* popular como dichos, refranes y corridos para comunicar su mensaje ideológico a las masas” (Rashkin, 2020: 69). En ese mismo sentido, como explica Gutiérrez López, el lenguaje utilizado por el autor de *Como piensa la plebe* “es simple y llano sin llegar a lo coloquial, y no podía ser de otra forma, ya que en un proceso de inversión es la voz colectiva quien se sirve del poeta para hacerse escuchar. De ahí la sencillez y logro de imágenes y metáforas memorables. Musicalidad y economía verbal son sus señas particulares” (2020: 95-96). Esta conciencia de estarse dirigiendo a un público nuevo, tradicionalmente soslayado por los poetas burgueses, es lo que da forma a las canciones *bárbaras* de *Sangre roja*, las cuales buscan rehuir de todo preciosismo en aras de desempeñar una función social, como se deja entender en “La fuente inútil...”:

De nada le sirvió el cristal ni el fino modo de adornar.
 Más le hubiera valido ser un charco de lodo
 donde beben los perros que no tienen hogar (47).

Si volvemos a “El canto de la senda lírica”, vemos en su segunda mitad el desenvolvimiento de este nuevo poeta proletario que, despojado del “monóculo estúpido de la preciosidad”, ha hecho de su verso “un trabajo constructivo / de unión y de libertad” (39). En el último canto se nos presenta la conclusión de su metamorfosis y se nos revela su misión histórica y poética:

Poeta, te felicito,
 poeta de mi yo,
 porque has proscrito
 de tu lira la inútil canción.

¿Canciones para divertir
 al maestro de arte?
 —No, canciones para redimir
 a los que mueren de hambre.

Canciones más humanas,
 más galanas
 en verdad,
 porque las canciones vanas
 son pompas de jabón, bellas de ociosidad.

La canción tumultuaria y roja,
 el verso acometido como un toro
 y la idea brillante y fuerte que despoja
 ahorcando a los ‘señores’ como una sogá de oro (42).

Llama especialmente la atención la última estrofa por la asunción de la violencia como parte de una poética libertaria. Se trata de una apología de la *violencia revolucionaria* y de una invitación a practicarla, como recurso contra la violencia normalizada que suponen la existencia de la propiedad privada y las relaciones de explotación en el marco del capitalismo. Este tipo de llamados abundan en *Sangre roja*, como parte de una pedagogía revolucionaria. De hecho, su localización en los últimos versos de algunos poemas, a manera de conclusión, les otorgan un aire de moraleja, como ocurre en “Al minero...” o “El campesino rojo”, el cual cierra:

prende fuego a la casa del patrono
y ya verás que entonces se ilumina el potrero,
y verás que las llamas son el mejor abono,
compañero (54).

Un último apunte sobre la relación entre el reconocimiento de un nuevo público y la búsqueda de una poética afín tiene que ver justamente con el recurso de la violencia no sólo como una cuestión temática o pedagógica, sino como un fundamento poético. Y es que Gutiérrez Cruz entiende que un arte para los oprimidos debe romper con los principios del arte burgués; debe ser trasunto ideológico de la revolución social y destruir lo viejo para dar paso a lo nuevo. En este punto coincide con el arte de vanguardia, pero se distingue radicalmente de éste al no compartir lo que José Ortega y Gasset llamaba su *esencial impopularidad* (1966: 354).⁸ El fundamento de la mi-

⁸ Escribe Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*: “[...] el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular” (354). Es un arte que divide al público entre los que lo entienden y los que no; es, pues, un arte “dirigido a una minoría especialmente dotada” (1966: 355). En ese sentido corre la crítica que Gutiérrez Cruz hace a los estridentistas, a quienes acusa de no representar auténticamente la “revolución social” por su incapacidad para comunicarse con las masas: “Muchos de nuestros escritores afiliados al movimiento social, han creído que basta con adoptar formas

sión del poeta proletario queda claramente expuesto en “Arte y lucha social”, uno de los artículos de Gutiérrez Cruz más lúcidos —acaso de un marxismo mejor asimilado—, publicado en *Crisol* en enero de 1929. El fundador de la LER comienza recordando la existencia de dos clases antagónicas: burgueses y proletarios o “capitalistas” y “asalariados” como él los llama; una clase pasiva que recibe los frutos del trabajo colectivo y una clase activa que produce “todo lo que se consume sobre la tierra” (2000c, 329). Cruz continúa explicando que de esos lugares distintos que ambos grupos ocupan en las relaciones de producción deriva una diferencia fundamental entre las necesidades y los “conceptos mentales y morales” de unos y otros. En cuestiones estéticas, para los capitalistas, libres de preocupaciones materiales, el arte ha sido fundamentalmente un objeto de placer. Por ello la poesía libertaria no puede ser valorada desde una perspectiva tradicionalmente burguesa ni la obra de arte burguesa puede ser apreciada por las clases trabajadoras:

De aquí que resulta estúpido someter a un criterio formado dentro de la educación y cultura burguesas una obra de arte consagrada a la liberación de los asalariados, porque como esa no encierra una diversión, un placer para el burgués que la lee, éste no le halla las características de la *obra de arte* que él necesita, y la rechaza negándole todo valor. ‘¡Qué va —dice—, el arte debe ser belleza y esto no es belleza, es propaganda de mal gusto!’ Y peor acontecerá si ponemos una obra de arte burgués en las manos de un asalariado, porque la incompreensión del lector comenzará en las palabras cuyo

extravagantes, con elaborar metáforas absurdas, para estar a la altura de las necesidades estéticas del presente, pero se equivocan de la manera más lamentable, puesto que toda obra ejecutada para un lector, debe llevar como condición absoluta el ser comprensible para ese lector; debe llenar las exigencias de sentimiento, de cultura y de lenguaje de las gentes a quienes se dirige y para quienes se produce la obra” (2000a: 334). Para un examen detallado de las relaciones entre vanguardia y compromiso en la década de 1920 se puede consultar el artículo de Elissa J. Rashkin “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social” (2012) y el capítulo de la misma autora “El verso rojo: la poesía estridentista y la izquierda” incluido en el libro *Estridentópolis y la vanguardia* (2020).

significado ignora y acabará en la imposibilidad para captar el sentido de la obra (2000c: 330).

¿Qué debe caracterizar, entonces, a la obra de arte proletaria? “El arte de los pobres”, piensa el polemista, tiene que asumir un “papel dinámico, generador de sublevaciones y de ansias de libertad” o, en el peor de los casos, servir como “consuelo para el inagotable dolor de su vida o un estímulo para seguir adelante con la carga” (Gutiérrez Cruz, 2000c: 330). En ese sentido, el escritor tiene que “asumir un papel eminente social”, superando su propio interés personal y convirtiéndose en portador de “asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad” (Gutiérrez Cruz, 2000c: 330). Podemos entender que fue justo en estos términos que Gutiérrez Cruz emprendió la exploración poética de *Sangre roja*, acometiendo con mayor o menor fortuna la difícil tarea de encontrar un nuevo lenguaje poético capaz de comunicarse con las masas y de transmitirles un mensaje emancipador.⁹

⁹ Como conclusión de su presentación a la edición de *Sangre roja* preparada por Malpaís, Jorge Aguilera López señala que el valor del poemario tiene que ver precisamente con su facultad de llevar un mensaje determinado a su público: “En suma, *Sangre roja. Poemas libertarios* es un libro con mucha más hebra que la que se ha querido reconocer. No es sólo la presencia de una voluntad ideológica militante lo que dota de interés al libro, sino la capacidad de Gutiérrez Cruz para lograr el efecto poético deseado: expresar su confianza en la transformación social pugnada por el comunismo y representada, en ese momento, por la revolución soviética; por ello, el lenguaje funciona sobre la base de ser eficaz para lograr la comunicación con su público ideal: el proletariado mexicano, los obreros y campesinos que, bajo este sistema de pensamiento, deben ser los protagonistas de dicha transformación. Además, este libro establece también, como vimos, la necesidad de entender el lenguaje poético como un medio que coadyuve a tal proceso social” (Aguilera, 2014: 37-38).

MARX, JESÚS Y EL CAMPESINO ROJO: POESÍA COMUNISTA MEXICANA

Uno de los retos más grandes que enfrentaron los artistas hispanoamericanos en la agitada década de 1920 fue el de encontrar un punto de conciliación entre sus preocupaciones políticas y estéticas. De acuerdo con Jean Franco, para enfrentar las demandas aparentemente irreconciliables de estos dos ámbitos:

Algunos se hicieron militantes y abandonaron la pintura y la poesía; otros pusieron su obra al servicio de un mensaje. Unos cuantos —y estos fueron minoría— intentaron hallar una forma artística con la cual universalizar sus preocupaciones políticas. Muchos, aunque no todos, se afiliaron al Partido Comunista, y debemos tener presente que no siempre se conformaron con las exigencias del Partido e, inversamente, algunos que no eran comunistas se sintieron obligados a escribir sobre problemas políticos (1971: 144).

En México, artistas abiertamente comunistas como Diego Rivera, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Carlos Gutiérrez Cruz se vieron en la necesidad de adaptar, tanto en su actividad política como en su práctica artística, las directrices proyectadas desde la Unión Soviética al contexto posrevolucionario mexicano. Como apunta Ariel Rodríguez Kuri:

El comunismo, luego del estallido de la Gran Guerra y la Revolución de octubre en Rusia, era un movimiento global cuyos insumos ideológicos y dirección fueron proporcionados por la III Internacional desde Moscú a partir de consignas que iban de la promoción de la revolución mundial (o europea, en todo caso) a la defensa de los intereses inmediatos del propio gobierno soviético (aunque la segunda se opusiera a la primera). Pero el comunismo, al penetrar y establecerse en las culturas y prácticas políticas de naciones, etnias y clases, adquirió rasgos propios en cada sociedad (2021: s/p).

Sangre roja es un buen ejemplo de estos esfuerzos de traslación a un entorno ideológico particular, al combinar los postulados marxistas con elementos

locales, en un afán por establecer una comunicación más clara con el público mexicano. En ese sentido, resaltan en sus páginas la presencia de un cristianismo anticlerical, el reconocimiento del campesinado como interlocutor y la incorporación del mundo rural como espacio de transformación revolucionaria.

El cristianismo del autor de *El libro de la amada* coincide, en su anticlericalismo, con la ideología de la Revolución mexicana que, con particular rabia durante el gobierno de Calles, señalaba a la Iglesia católica como un agente reaccionario. Sin embargo, está claro que no es compatible con un pensamiento marxista ortodoxo y que parece responder más a una convicción personal del escritor, quien con frecuencia se refiere al carácter *humano* de su poesía; es decir, a una condición que está más allá de las categorías políticas:

Yo, vuelvo muy distinto, yo no tengo ya canas
y en vez de estrofas líricas hago estrofas
humanas (Gutiérrez Cruz, 1980: 43).

Este tipo de ajustes idiosincrásicos no fueron exclusivos de Gutiérrez Cruz, sino una práctica común entre los artistas militantes mexicanos. Fermín Revueltas, por ejemplo, a pesar de su ateísmo (Taibo II, 2014: 8), dedicó su primer mural, realizado en la Preparatoria Nacional en 1923, a la Virgen de Guadalupe, mezclando elementos vanguardistas y populares, religiosos y nacionalistas. Carla Zurián escribe respecto al eclecticismo de esta obra:

El tema, a pesar de cimentarse en motivos y personajes mexicanos, adquiere dimensiones vanguardistas debido a los recursos cromáticos intensos, la construcción fugada, la simplificación de las siluetas. Para algunos *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* resulta un tema exótico, nacionalista por la presencia de la Virgen y los personajes que la circundan. Sin embargo, más allá de una obra religiosa es una construcción pagana, donde los ritos cristianos de gravidez y nacimiento se mezclan con las prácticas tradicionales indígenas.

El mural también abreva de los exvotos populares, al conformar un homenaje a la maternidad y a los suelos fértiles (Zurián, 2002: 81-82).

A la manera en que lo haría la teología de la liberación en los años sesenta, Gutiérrez Cruz ve a Cristo como un revolucionario y al cristianismo como una religión de los desposeídos. En *El brazo de Obregón* —libro de coyuntura política en defensa de Obregón y Calles publicado durante la rebelión delahuertista—, Gutiérrez Cruz increpa a la Iglesia, que se mostraba a favor de Adolfo de la Huerta: “Que me respondan los católicos: ¿en quién radica el espíritu del pueblo, en los que le enseñan resignación para sufrir el hambre y para soportar el despojo, o en nosotros que le devolvemos un poco de lo que es suyo? Que me respondan: ¿Jesucristo sancionaría las funciones actuales de la Iglesia Católica? No, porque son de explotación para los pobres” (2000: 242).

Más allá de su espíritu anticlerical, el cristianismo pareciera ser el verdadero norte moral de Gutiérrez Cruz, incluso por encima del comunismo. Así lo dejó ver en su encuentro con Vladimir Maiakovski, cuando éste pasó por México en julio de 1925. De acuerdo con la crónica del poeta ruso, los poetas mexicanos le dejaron un sentimiento de decepción:

[...] todas las preguntas que les hice a los críticos sobre la poesía actual de México, sobre si existía algo parecido a los movimientos soviéticos, quedaron sin respuesta.

Incluso el comunista Guerrero, editor de una revista ferroviaria, o el poeta obrero Cruz escriben casi exclusivamente piezas líricas con descripciones voluptuosas, gemidos y susurros, y comparan a su amada con el león nubio (Maiakovski, 2015: 31).

Gutiérrez Cruz, por su parte, en un artículo publicado en *El Demócrata* el 23 de julio de 1925, se apresuró a señalar sus diferencias con el futurista. A decir de Rosa García Gutiérrez, el texto es importante porque:

[...] muestra hasta qué punto era consciente de la distancia que existía entre la estética soviética y la realidad mexicana, a pesar de la similitud de objetivos políticos. Partiendo de esa diferencia intenta presentarse como poeta,

no sólo revolucionario, sino sobre todo mexicano, capaz de trasladar la revolución social a una realidad mexicana con raíces culturales propias y de sustituir al inexistente obrero mexicano por el omnipresente campesino, y al folclore popular ruso por el nacional (García, 2002: 38).

El jalisciense coloca en el centro de la discusión la negativa de Maiakovski a reconocer el valor del espíritu cristiano en la obra de León Tolstói. Gutiérrez Cruz caracteriza la obra del novelista ruso de una forma que quizás podría valer para describir su propia poesía, como un “arte de unificación cristiana”, es decir, como “una obra que siembra sentimientos de unificación y de amor entre los pobres, censurando acre y definitivamente a las clases privilegiadas por la artificialidad de sus virtudes y la infamia de sus procedimientos” (2000b: 325). Considera que Maiakovski “quisiera que el arte se transformara en medio puro de propaganda comunista” (2000b: 326), condenándolo a una estrechez de temas y a una pronta caducidad. En contraste, el mexicano piensa que la revolución, más allá de una transformación material, debe abarcar todos los aspectos de la vida humana y, por tanto, es consonante con el cristianismo, al que considera “el sumo ideal estético” (2000b: 327). El arte, escribe, “debe pugnar contra las doctrinas divinizas y esclavizadoras, pero nunca contra esa magnífica colección de máximas sociales que predicó Jesucristo, que ratificó Tolstoy y que realizó Lenin” (2000b: 327).

Otra de las adaptaciones relevantes que Gutiérrez Cruz emprende, como señala García Gutiérrez, es la inclusión de los campesinos y el mundo rural mexicano a su poesía. Alejado de la “epopeya de la dinamita” (Gutiérrez Cruz 2000, 326), del canto a las ciudades, las máquinas y la vida moderna, los poemas de *Sangre roja* suelen situarse en el campo, rodeados de cierta aura panteísta. La naturaleza no queda reducida a un elemento paisajístico, sino que se transforma en una aliada cósmica en la lucha libertaria. Entre todas las figuras naturales que desfilan por *Sangre roja*, es sin duda la del sol la que cristaliza esta especie de panteísmo revolucionario. A la figura del sol se asocian semánticamente diversos elementos de signo libertario.

La luz solar que baña sin distinción toda la Tierra, por ejemplo, se muestra como un agente unificador e igualitario. Así ocurre en “Al compañero sol”:

Ahora solamente serás mi compañero
 porque siempre proclamas la perfecta igualdad
 y porque como el hombre, eres también obrero,
 y trabajas a diario como jornalero
 Y amas a la humanidad (44).

Y en ‘Las luciérnagas’:

Y quien iba a creer que las luciérnagas tenían razón:
 unas horas después,
 quedó implantado el régimen comunista del Sol (50).

En otros poemas se enfatiza la salida del sol por el oriente, como referencia a la Unión Soviética, y el motivo de la aurora o el alba, tan cara a los poetas comunistas, como signo de un tiempo nuevo; ambos, como tantos otros elementos del poemario, teñidos por el color rojo, símbolo revolucionario por excelencia. En “La simiente roja” leemos:

Sol de la cabellera colorada
 Que te estás asomando por oriente,
 Sube para que pongas caliente
 La tierra mojada (48).

Mientras que en ‘Sol campesino’, escribe Cruz:
 Sol redondo, colorado
 Y caliente,
 El labrador al arado
 Y tú al oriente (51).

Asimismo, con reminiscencias míticas, el calor solar se presenta como condición para la fertilidad y el desarrollo de la vida y, próximo a él, el fuego surge como una potencia destructiva, pero al mismo tiempo regeneradora. Una muestra de lo primero está en “La simiente roja”:

[...]
y está entumecida, casi congelada
la simiente.

Sol, caliéntala para que reviente,
y haz que la flor
venga toda pinada
de tu color (48).

Mientras que en “El verso rojo” vemos a un fuego revolucionario y poético regenerar el mundo con un incendio:

El verso rojo que encendió la tarde,
consonó con las greñas del jacal.

[...]
Los árboles alzarón melenas encendidas
y quemaron el oro del trigal.
Es la hora de fuego, deben estar erguidas
las vidas,
y encendidas todas al igual:
el verso, la paja cobarde,
los árboles, la tarde
y el trigal (49).

Con la introducción de estos elementos, más allá de reconocer el entorno del campesinado como principal espacio de explotación y a los campe-

sinos como clase oprimida en México, Carlos Gutiérrez Cruz, en consonancia con su cristianismo, pareciera depositar sus esperanzas en una revolución capaz de transformar no sólo las relaciones sociales, sino el orbe completo; se trata de una suerte de peculiar materialismo en el que la naturaleza se alía con los explotados en la búsqueda de la emancipación.

Si en algo coincide la crítica contemporánea en torno a la literatura de Carlos Gutiérrez Cruz, es en señalar el olvido en que cayó ésta después de los años veinte y en la presencia fantasmal que el poeta tiene en nuestra historiografía literaria. Debido, en parte, a su muerte prematura, ocurrida el 16 de junio de 1930 en la ciudad de Cuernavaca a consecuencia de una afección cardíaca, la poesía de Gutiérrez Cruz quedó rodeada por un aura de promesa incumplida, de obra malograda; pero también, como señala Evodio Escalante, debido al carácter panfletario de su poesía, al cultivo de un “verso afirmativo, a veces violento, que quiere ligarse a los procesos de transformación social” en un medio poético caracterizado por el cuidado de la forma poética, el subjetivismo y el llamado medio tono crepuscular (Escalante, 58). Sin embargo, más allá de ese olvido o franco desdén que —como ha ocurrido con los estridentistas— poco a poco va dejando de serlo, las aproximaciones críticas a su poesía y prosa nos revelan los apasionados esfuerzos de un poeta que se lanzó a la búsqueda de un nuevo lenguaje poético capaz de conectar con las masas trabajadoras y que trató de hacer de su poesía un instrumento incandescente y multitudinario contra las profundas injusticias de su tiempo, que en buena medida siguen siendo las del nuestro.

FUENTES DE CONSULTA

- AGUILERA LÓPEZ, Jorge (2014). “Introducción”. En Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja. Versos libertarios* (pp. 5-39). México: Malpaís Ediciones / Concaulta / Fonca.
- DE PABLO, Óscar (2018). *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos*. México: Debate.

- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor (2010). *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925), 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCALANTE, Evodio (1981). “La poesía social de Carlos Gutiérrez Cruz”. *Proceso*, núm. 235, pp. 56-58.
- ESCOBAR TOLEDO, Saúl (2021). *El camino obrero. Historia del sindicalismo mexicano, 1907-2017*. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/511389829/El-camino-obrero-Historia-del-sindicalismo-mexicano-1907-2017#>.
- FRANCO, Jean (1971). *La cultura moderna en América Latina*. Trad. por Sergio Pitol. México: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, R. (2002). “¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana? El caso de Carlos Gutiérrez Cruz”. *Foro Hispánico. El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*, 1/22, pp. 27-43.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, León Guillermo (2020). “Carlos Gutiérrez Cruz, el poeta socialista de México”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 20, pp. 81-100.
- GUTIÉRREZ CRUZ, Carlos (1980). *Sangre roja. Versos libertarios*. En *Obra poética revolucionaria* (pp. 29-57). México: Domés.
- (2000a). “Poetas revolucionarios y mediocres incompresivos”. En *Poesía. Prosa* (pp. 311-314), investigación y compilación de Luis Mario Schneider. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- (2000b). “Revolucionarios del arte”. En *Poesía. Prosa* (pp. 329-332), investigación y compilación de Luis Mario Schneider. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- (2000c). “Arte y lucha social”. En *Poesía. Prosa* (pp. 329-332), investigación y compilación de Luis Mario Schneider. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- (2000d). “Arte lírico y arte social”. En *Poesía. Prosa* (pp. 333-336), investigación y compilación de Luis Mario Schneider. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- ILLADES, Carlos (2018). *El marxismo en México. Una historia intelectual*. México: Penguin Random House.

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS POLÍTICOS (INEP) (11 de abril de 2022). *El analfabetismo en México 1895 al año 2000*. Recuperado de <http://www.inep.org/biblioteca/17-mexico-social/4-el-analfabetismo-en-mexico-1895-al-ano-2000>.
- JEIFETS, Lazar y Víctor Jeifets (2015). *América Latina en la Internacional Comunista 1919-1943. Diccionario biográfico*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (2015). *Mi descubrimiento de América*. Trad. por Olga Korovenko. Buenos Aires: Entropía.
- NOVO, Salvador (2008). *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). *La deshumanización del arte*. En *Obras completas* (pp. 353-386), t. III. Madrid: Revista de Occidente.
- RASHKIN, Elissa J. (2012) “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”. *Intersticios Sociales*, vol. 4, pp. 1-30.
- (2020). “El verso rojo: la poesía estridentista y la izquierda”. En Ángel José Fernández y Estela Castillo Hernández (eds.), *Estridentópolis y la vanguardia* (pp. 67-94). México: Universidad Veracruzana.
- RIVERA, Diego (15 de julio de 1926). “El arte de la revolución”. *Sagitario*, núm. 1, s/p.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel (2021). *Historia mínima de las izquierdas en México*. México: El Colegio de México.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *¿Qué es la literatura?* Trad. por Aurora Hernández. Buenos Aires: Losada.
- SCHNEIDER, Luis Mario (2000). “Estudio introductorio”. En Carlos Gutiérrez Cruz, *Poesía. Prosa* (pp. 11-14), investigación y compilación de Luis Mario Schneider. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- SHERIDAN, Guillermo (1985). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2014). *El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del Sindicato de Pintores Mexicano (1922-1925)*. México: H. Ayuntamiento de Nezahualcóyotl / Para Leer en Libertad.
- (2019). *Bolcheviques. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México*. México: Planeta.

TROTSKY, León (1974). *Literatura y revolución*. Buenos Aires: El yunque editora.

WOLFE, Bertram David (1972). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana / Secretaría de Educación Pública.

ZURIÁN, Carla (2002). *Fermín Revueltas Constructor de espacios*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Mural Diego Rivera / Editorial RM.

MANUEL DE LA PARRA (1878-1930) ENTRE LA TORRE DE MARFIL Y EL ARIELISMO ATENEÍSTA

*Ernesto Sánchez Pineda*¹

A principios del siglo xx, la literatura mexicana se encontraba en un momento de cambios estéticos e ideológicos que significaron un replanteamiento general de lo que se entendía por *arte* y *compromiso*. Como sucede ante todo cambio, se crearon facciones que se negaban a éste y otras que apostaban por él. Sin embargo, en la escena cultural, no era extraño que los escritores y poetas convivieran a pesar de sus posturas estéticas o ideológicas. Este ambiente que parece contradictorio sólo muestra una dinámica que, hasta nuestros días, es común en la cultura. De estas interacciones sobresalen figuras aparentemente ambivalentes, que a veces se asimilan con un grupo por su estética o con otro por su ideología o con otro por su postura pública. Su naturaleza “anfibia” da cuenta de las dinámicas culturales de su tiempo, en general, y las de los grupos con los que se asocian, en particular.

No me separo de esta idea cuando me embarco en analizar el rol de Manuel de la Parra (1878-1930) desde los pormenores de sus interacciones

¹ Becario del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, asesorado por la doctora Belem Clark de Lara.

en contraste con aquello que ha sido asentado y aceptado por la crítica literaria respecto a las posturas ideológicas del grupo del Ateneo de la Juventud, al que perteneció. La manera en que se procede es una revisión historiográfica sobre los acontecimientos más sobresalientes de las primeras décadas del siglo XX, cuando participa el grupo del Ateneo de la Juventud y Manuel de la Parra, pero también los lugares donde éste publicó, así como el talante de sus publicaciones, y algunos textos de corte personal, biografías o diarios que dan cuenta de una interacción “tras bambalinas” del poeta con sus contemporáneos. Esto servirá para establecer qué tipo de relación tuvo el zacatecano con el grupo que se consolidó en 1909, al tiempo que hace hincapié en las decisiones personales de una figura que se encuentra a caballo entre dos generaciones. Esto no sólo abona a los estudios sobre la figura de Parra, un personaje poco estudiado por la crítica literaria mexicana, sino también contribuye de manera significativa para comprender las relaciones internas del Ateneo de la Juventud, que se caracteriza por una actitud pública concreta, pero que en realidad está formado por individuos con posturas muchas veces contradictorias con ese frente grupal.

Manuel de la Parra nació un viernes 29 de marzo de 1878 en Sombrerete, Zacatecas. Hasta ahora, no hay información sobre sus primeros años de vida en esa población. Lo que se sabe es que su familia se mudó, durante los años de su adolescencia, a la ciudad de León, Guanajuato, y fue ahí donde empezó su carrera literaria durante la década de 1890. Las pocas referencias a estos años se encuentran relacionadas con dos literatos de renombre: Liborio Crespo (1872-1925) y Rafael López (1873-1943). El primero, yucateco de nacimiento, fue sumamente conocido en los círculos literarios finiseculares al tiempo que fue un gran promotor de nuevas plumas en Guanajuato donde radicó la mayor parte de su vida (Zaitzeff, 9-10; Torres, 2020: 110);² el segundo, célebre poeta que, además de ser miembro

² Estos datos los presenta Serge I. Zaitzeff desde su tesis doctoral y se han repetido constantemente casi sin alteración. En realidad, poco se sabe de la vida de Crespo en el aspecto litera-

fundador del Ateneo de la Juventud, junto con Parra, también fue profesor en la Escuela Nacional de Maestros, director del Archivo General de la Nación y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional (Conde, 2006: 288). Con ambos, Parra fundó en León una revista titulada *El Arte* (1899), efímera en cuanto a su duración, pero importante porque tuvo un eco más allá de lo local que alcanzó a escucharse en los periódicos de la capital mexicana. Esta publicación dio a conocer los primeros trabajos tanto de López como de De la Parra y, de alguna manera, los puso en conversación con sus pares capitalinos que los elogiaron.

Como muchos jóvenes de provincia, al terminar sus estudios básicos, De la Parra emigró a la Ciudad de México, donde se concentraba la actividad cultural nacional. Si bien se enroló en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, como era normal para todos aquellos que perseguían o tenían una vena literaria, el destacar en el ámbito literario no representaba una tarea sencilla, pues los libros y los periódicos se encontraban “cerrados al escritor novel que hasta entonces no se había conquistado un nombre” (Campos, 1900: 105). Por eso, cabe destacar un primer momento que se ha registrado en la prensa nacional, en el que Parra participa en unos juegos florales organizados por su escuela a su llegada a la capital, lo que le permitió mezclarse

rio, sólo que publicó un libro titulado *De otras primaveras* en 1924, editado por la Escuela Industrial de Huérfanos y que fue prologado por su compañero Rafael López, también que dirigió, siguiendo lo investigado por Julio Orozco Muñoz, por lo menos dos empresas de corte literario: *Vida Nueva y Actualidades* (Zamora, 2010: 135); además, tiene ciertas producciones humorísticas que le han ganado ser incluido en antologías de poesía como *La breve antología de poesía mexicana: impúdica, procaz, satírica y burlesca* (2015). Sin embargo, su actividad en la vida política, aunque en provincia, no fue menor, y llegó a fungir como juez en San Francisco del Rincón (Zamora, 2010: 139); por eso, creo es más interesante la postura que le atribuye Henry C. Schmidt como escritor socialista, a la par de Díaz Mirón, cuando afirmaba que este tipo de literatura, en el periodo prerrevolucionario, se movió del margen a una posición central que determinó o le dio forma al sentido de rebelión (1991: 180). Sobre todo, porque esta literatura estaba hermanada con los movimientos políticos y obreros que se comenzaron a gestar desde finales del siglo XIX y tomaron fuerza comenzando el siglo XX (1991: 181). La nota aporta a una visión que tal vez fue compartida y discutida con Parra cuando coincidieron en León, Guanajuato.

personalmente con algunos de los escritores de más renombre de la época. El concurso, en beneficio de las víctimas de un terremoto que azotó el estado de Guerrero, le dio a Parra la oportunidad de compartir el pódium con Abel C. Salazar y Victoriano Salado Álvarez; pero, para dar cuenta de la gama de personajes que participaron, hay que señalar que obtuvieron menciones honoríficas Enrique Fernández Granados, Amado Nervo, Eduardo Colín, Ángel de Campo y Ricardo Gómez Robelo (“Los juegos florales”, 1902a: 2). A esto hay que agregar que el evento tuvo como anfitrión a Jesús Urueta y que entre los invitados había figuras como Justo Sierra, Balbino Dávalos, Luis G. Urbina, José Pallares, José Ives Limantour y el general Bernardo Reyes (“Los juegos florales”, 1902b: 2). Este evento catapultó el nombre de Parra, pues como Rubén M. Campos afirma, en ese tiempo el escritor —sobre todo un escritor de provincia sin renombre— “tenía que concretarse a la pequeña publicidad de la velada literaria, de la fiesta de aniversario, del concurso poético, en que le era preciso triunfar para obtener el honor de la publicidad merced al reclamo del premio obtenido” (Campos, 1900: 105-106).

Ahora bien, sobre el evento, *El Imparcial* apunta:

La plausible idea de arreglar un torneo de la inteligencia, una liza del talento, es acreedora a las más justas y espontáneas manifestaciones de aprobación. El estímulo, la competencia legal, la risueña esperanza de conquistar un laurel, el natural y justificado anhelo de sobresalir entre poderosos adversarios, son factores que dado nuestro medio de intelectualidad, despiertan el entusiasmo y dan fuerzas para la lucha. ¿Qué es lo que han logrado los estudiantes de Jurisprudencia? Eso y nada más que eso: sacudir los cerebros de nuestros pensadores; presentar un risueño y encantador campo de pelea, y poder exclamar muy alto: nosotros hemos sido los heraldos de un combate que tuvo por armas la inteligencia, y por victoria la del talento (“Los juegos florales”, 1902b: 2).

Nota que enfatiza la importancia de estas justas, además de que pone énfasis en el uso de la inteligencia en la poesía, una descripción que se aleja

de lo que algunos detractores del modernismo pregonaban, cuyos argumentos acercaban al movimiento a la diatriba y a la búsqueda de una reacción por medio de los sentidos y las ocurrencias. En este certamen, el zacatecano obtuvo la estatua de bronce otorgada por el ministro de Relaciones Exteriores con su poema “Amor...! Labor...!”; del que reproduzco sólo la primera y última estrofa:

Ávido de esparcirse, Uriel sentía aislado
 su corazón un tiempo vibrante, enamorado;
 cuando eran sonrosadas y frescas las mañanas,
 cuando abría sus sueños como rosas tempranas
 para todos los besos de la vida... [...]

Y Uriel ante su mesa de trabajo, sentía
 como una vida nueva que su ser invadía.
 Y sabía, vibrante, comprendiendo que amaba,
 para qué trabajaba, para quién trabajaba! (1902: 3)

Este poema abordaba de una manera fresca uno de los sentimientos que azotaron a los escritores decimonónicos: el tedio. No sólo porque su protagonista se abalanza sobre él para perderse o dejarse vencer, sino porque después, Uriel, el trabajador, encuentra en el trabajo, en la meditación, una manera de escapar de esa sensación opresiva, gris y desmotivadora. En la poesía y en la vida de Parra, el tedio se volverá un motivo importante porque “el desplazamiento estático o viaje interior, así como el tedio que lo impulsa, no pueden disociarse de la experiencia particular del tiempo, una temporalidad de la que surja la desgana y la indolencia” (Pascual y Jalife, 2016: 33); a la vez, no se debe sucumbir al tiempo, al tedio, sino que se debe utilizar el tedio para la reflexión y contemplación de todo lo que nos rodea, aguardando y guardando la información y la experiencia para después poder expresar esto en otra forma (Benjamin, 2005: 133). En el caso del zacatecano esto lo veremos en dos planos: primero, manifiesto en su poesía y, segundo, en su manera de enfrentar la cotidianidad de la vida

capitalina. Ello es prácticamente lo que sucede con el Uriel del poema de Parra, que ante la desesperación, o en medio de la desesperación, encuentra refugio y salvación en su mesa de trabajo. Esto es un primer indicio de una postura ambivalente del zacatecano, que se sentía atraído por la seducción de la vida finisecular, del decadente representado por los grandes poetas europeos: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. En México, esta actitud la había hecho propia el grupo de escritores comandados por José Juan Tablada y se encontraba contrapuesta con aquella enarbolada por la pléyade con la que Parra interactuó después, pero que en 1903, como él, apenas empezaba a incursionar en el mundo de las letras y encontraba en el ejercicio de la poesía un refugio y una zona de acción.

De lo que no cabe duda es que esos primeros encuentros en la vida cultural capitalina fueron determinantes y se presentaron como un parteaguas en las relaciones personales y profesionales de Parra, así como en el derrotero de su carrera literaria. Tan sólo hay que comparar su situación con la de su compañero Rafael López, que desde 1899, gracias a Amado Nervo, publicó sus primeros poemas en el diario capitalino *El Mundo Ilustrado*, y en ese mismo año se puso en contacto con José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela y Rubén M. Campos, lo que le dio oportunidad de participar en seguida en la *Revista Moderna*. Sumado a todo esto, López también recibió una invitación de Campos para dejar provincia y ejercer su carrera literaria en la capital:

ven, escogido artista a beber nuestro vino,
a partir el pan blanco del cordero divino,
del nuevo Arte eucarístico en torno a cuyas aras
tejen danzas simbólicas las desnudas Apsaras.

En lo anterior sigo lo anotado por Serge I. Zaitzeff en su estudio sobre Rafael López, donde el investigador continúa:

El entusiasmo del joven poeta [a su llegada a la capital], sin embargo, no encontró un ambiente acogedor. Hasta que no fuera reconocido y aceptado

tuvo que trabajar en una tienda comercial ‘La gran sedería’. Su producción poética es rara hasta 1905 cuando, gracias a la amistad que le tenía Jesús Valenzuela, vuelve a colaborar en *Revista Moderna de México* (1970: 3-4).

Esto confirma, de cierta manera, lo anunciado por Campos: al escritor novel, el encuentro literario, la velada y los concursos son imprescindibles para su carrera.

Esa forma de manifestarse por primera vez en la plaza pública le otorgó a Parra prestigio, que se incrementó gracias a los detractores de provincia que manifestaron en seguida su disconformidad con el premio. Ese ataque provenía de una facción de escritores que se puede llamar conservadora —pero no en su sentido político—, una facción que se alineaba con aquellos que no aceptaban el movimiento modernista y que fueron motivo de las polémicas que comenzaron desde 1876, si seguimos lo establecido por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala en su libro *La construcción del modernismo*, y que, en 1893, con la entrada del grupo decadentista liderado por Tablada, tuvieron un giro en sus argumentos más violento. De hecho, la publicación que habla sobre el poema galardonado de Parra tiene similitudes con estas últimas polémicas, pues su tono virulento y de descalificación personal es preponderante (Pascual y Jalife, 2016: 365). El comunicado que desplegaba la crítica mordaz hacia el joven poeta se publicó en un periódico llamado *El Pueblo Católico* de la ciudad de León, Guanajuato; en la capital se reprodujo en las páginas de *El País*, un periódico que servía de trinchera para los que denostaban ciertas características del modernismo. Por eso no es de extrañar que el texto, más que un ataque al nuevo galardonado —que lo era—, apuntaba a cuestionar y desprestigiar a los involucrados en los juegos, a ese círculo de escritores que se identificaban con el movimiento modernista y que para ese entonces se arremolinaban en torno a la figura de Jesús E. Valenzuela. Bajo el título de “Prensa católica de la República. Escándalo... poético”, se muestra la saña de ese frente opositor:

Cuando el joven Manuel de la Parra escribía sus ensayos bohemios en un periódico dizque literario de esta ciudad, nos permitimos aconsejarle que,

o no se ocupara más de poesía, o cambiara de estilo, pues el que usaba era pretencioso, ininteligible y... en fin, ridículo.

Pues bien, ¿cuál habrá sido nuestra sorpresa cuando hemos visto su poesía “Amor... Labor” laureada con el primer premio nada menos que por la Secretaría de Relaciones de México, con motivo de los juegos florales promovidos por la Escuela de Jurisprudencia? [sic.] Por Dios, ¡qué vergüenza para las letras mexicanas, que eso figure como una composición calificada como digna de primer premio, por un jurado que se supone competente en la materia! ¿Hasta en la literatura han de degradar los liberales jacobinos? (“Prensa católica...”, 1902c: 3).³

El ataque es directo e incluso vil, pero más que dañar la imagen del zacatecano, fue algo que pudo haber provocado que esa interacción con los modernistas se prolongara en una amistad y aceptación dentro del círculo que se congregaba entorno a la *Revista Moderna*. Como proscrito literario, sólo podía ser reconocido como un igual por parte de los modernistas.

No debe extrañar que cuando Amado Nervo, en un número de *Revista Moderna* dedicado a los juegos florales, reflexiona con la finalidad de dar “consistencia a lo efímero de un bello recuerdo”, enfatice la pobre oratoria de los participantes al tiempo que anota las distintas formas en que fue recibido el evento: “Los periódicos de diversos matices hanla juzgado de diversos modos: eso es natural. ¡Quién lograra uniformar dos opinio-

³ Sigue el texto: “Nuestro colega *EL PAIS* que es quien nos ha regalado ‘poesía’ en cuestión dice: y con muy justa razón lo siguiente./ ‘Si asombra el hecho de que se haya laureado ese monumento de mal gusto, de trivialidad, de ignorancia del idioma, de cuantos defectos puede tener una composición poética, espanta la idea de cómo serían las composiciones no premiadas, y entristece el concepto de la actitud del jurado./ Ni altura de pensamientos, ni originalidad, ni sentimientos, ni galanura de ninguna especie, ni rima siquiera, ni por lo menos claridad, tiene esa joya que enviamos al extranjero como rico ejemplar de la floración literaria de nuestra juventud’./ Nos puede lo que decimos por el Sr. de la Parra que ha vivido en León, pero más nos duele ver así degradada nuestra literatura, y que ese honor que se ha acordado a la poesía, vaya a dar a los que, no teniendo inspiración poética, vayan a seguir su ejemplo” (1902c: 3).

nes! Nuestras nociones de las cosas son tan subjetivas, que ahí donde hay dos nociones hay dos contracciones palpables”; defendiendo el fallo del jurado sigue: “el acatamiento unánime del mismo por la opinión ajena, debería reputarse milagro. El Jurado premió lo que creyó digno de premio. El criterio ajeno lo aplaude o lo critica. Esto es común”, y sigue bajo el mismo tono: “El jurado no podía aspirar al conocimiento universal y debe desentenderse de él. Su obra fue buena y buena fue asimismo la entusiasta empresa de los estudiantes de Jurisprudencia. A ellos debemos un espectáculo culto, alentador y una como rehabilitación en México de la poesía” (Nervo, 1902: 164).

La impresión favorable de esos juegos quedó, y sirvió para que Justo Sierra le extendiera a Parra una invitación para trabajar en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de la cual era subsecretario. Un recuerdo de Tablada nos da una idea de los personajes que Sierra logró reunir durante su cargo: “[...] trabajábamos en la Subsecretaría de Educación una docena de poetas, todos los cuales alcanzaron notoriedad, y además una multitud de literatos y artistas. Los poetas eran además de don Justo, Luis Urbina, Rubén Campos, Amado Nervo, Rafael López, Manuel de la Parra, Abel C. Salazar y Roberto Argüelles Bringas” (2014: 125).⁴ Parra trabajó con Salazar y Argüelles Bringas en la sección de Archivo y la Biblioteca bajo las órdenes de Tablada que ejerció como subjefe de la dirección, la cual le pertenecía a Jesús Acevedo. El escritor de *Li-po y otros poemas* relata en sus memorias cómo eran los días en la oficina, al tiempo que esboza al director: “[...] muy buena persona, aunque insoportable por chapado a la antigua, por católico fanático, por meticuloso y rutinario” (1993: 76). También, Tablada hace unos breves retratos de quienes estaban bajo su cargo, incluido De la Parra: “En cuanto a Manuelito de la Parra, de continuo ensimismado en

⁴ Sostengo que no fue inmediata la aglomeración de poetas y escritores, porque el dato de Rafael López que he registrado arriba también lo registra Ciro B. Ceballos: “Si debemos citar a Rafael López, incipiente rimador entonces, que estaba empleado en el escritorio de la Gran Sedería, tampoco debemos olvidar a...” (2006: 96).

sus visiones poéticas, parecía siempre que lo interpelábamos, despertar de un sueño. Volvía en sí de sus éxtasis en los que vivía más y mejor que en la prosaica vida oficinesca, siempre asombrado e ignorante de lo que pasaba en derredor suyo” (1993: 77). Por su lado, Taracena registra una anécdota jocosa que también da pauta para suponer una amistad que va más allá de una relación laboral:

Luego, al fundarse el Ministerio de Instrucción Pública, trabajó en el archivo con José Juan Tablada, Abel Salazar y Argüelles Bringas. No hacían nada, sobre todo Abel Salazar. A él lo llamaban ‘Parrita’ y vivía en el ‘Tulipán’, donde le daban todo por un peso diario. Un día, según Manuel de la Parra, llegó Roberto Montenegro a interrogar a Tablada que qué hacía con un tema que su maestro le había dado para desarrollarlo. El tema era ‘el peso de la Vida’. ‘Pues si se trata —contestó Tablada— de ‘La Vida a peso’, pinta a Parrita en ‘El Tulipán’. Y si es ‘El peso de la Vida’, pinta a Abel Salazar mostrando sus partes nobles’ (1992: 63).

Tablada escribe un texto sobre Parra que sirve para abrir la edición de su segundo y último libro, *Visiones lejanas. Momentos musicales* (1924), donde da cuenta de la sensibilidad que para finales de la década de 1910 mantenía el poeta zacatecano y que logró ser un distintivo reconocido por todos aquellos que lo frecuentaron. Anoto sólo unas líneas de esta impresión:

Conserva intactos el alma de su infancia y el inefable deliquio de su primera comunión. Parece que un hada, maléfica o buena, lo durmió en su jardín durante luengos años que marcaron su huella en el cuerpo físico, pero que dejaron intacta el ama infantil. Despertó como si volviera a nacer, y tengo para mí que Manuel de la Parra “vuelve a nacer, cada mañana, así son de frescas y de ingenuas las emociones que siente y que nos transmite en sus admirables poesías [...] Entre todos nosotros, de la Parra era admirado y querido, aunque su increíble ingenuidad lo hiciera objeto de inverecundas manifestaciones de las que apenas si se daba cuenta cuando por acaso ‘aterri-

zaba', después de largos 'voiplane' con que cruzaba por el mundo subaéreo (Tablada, 5-6).⁵

Ahora bien, el trabajo en el Archivo y la Biblioteca no le garantizó a Parra publicar en *Revista Moderna*, por lo menos no inmediatamente. Fernando Curiel (1996: 42) registra que de los 69 miembros del Ateneo de la Juventud sólo diez participaron en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*: los nacidos en la década de los años sesenta: Jesús Urueta (1867) y Luis G. Urbina (1868); los nacidos en la década de los años setenta: Roberto Argüelles Bringas (1875), Enrique González Martínez (1871), Rafael López (1873), Efrén Rebollo (1877), Abel C. Salazar (1878) y Manuel de la Parra (1878); y aquellos de la década de los años ochenta: Ricardo Gómez Robelo (1884) y el pintor Ángel Zárraga (1886). La nómina es, como dice Curiel, “abrumadoramente lírica”, pero diversa en cuanto a sus edades (19 años entre el más grande y el más joven de esta lista).⁶ También la presencia en la empresa de Valenzuela es dispareja, siendo el que menos colaboró precisamente Parra,⁷ con tan sólo un poema, a ocho meses de su participación en los juegos florales, titulado “Amor antiguo”:

⁵ Aunque este texto se publicó con anterioridad en el periódico colombiano, *El Nuevo Tiempo*, el 3 de marzo de 1919, aquí cito de la edición del libro de Parra; dentro y fuera del país, hubo un interés claro de Tablada, en reseñas y críticas, por poner en primera fila a esos escritores que estuvieron bajo su cargo empezando el siglo.

⁶ Curiel también señala que la década de los ochenta, a la que sólo dos de esta lista pertenecen, es la que corresponde al “nacimiento de los ateneístas más afamados o por lo menos visibles: Antonio Caso, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes” (1996: 42); dato relevante porque a menudo se toma a este grupo (dentro del grupo) como sinécdoque de lo que fue y representó el Ateneo, una idea más que errónea es imprecisa.

⁷ La información desglosada por Curiel también se puede confirmar en los *Índices de la Revista Moderna* que realizó Héctor Valdés y que, además de los títulos, hacen un breve recuento sobre la estructura poética de las colaboraciones.

Fui paje de la corte de un glorioso rey Franco.
Más que la de Dios era respetada su ley.
El mandó me arrojaran al fondo de un barranco
porque una noche dulce de un plenilunio blanco
osé poner mis ojos en la hija del rey.

Hace más de mil años que allí perdí la vida
y desde entonces sigo fatal trasmigración.
Van seis veces que encarna mi alma perseguida
por la visión intensa de una dicha perdida
que sentí en una noche de duelo y de pasión.

Yo sorprendí una noche a la dulce princesa
en el cerrado parque del Palacio Real.
Paseaba en los prados floridos su belleza
y sus ojos me vieron con profunda tristeza
empapados en vago plenilunio ideal.

Su doliente mirada me hirió tan hondamente,
que desde aquella noche no tengo corazón
sino para la dulce, misteriosa, doliente,
que hace más de mil años me miró dulcemente
y me enseñó el secreto de la eterna ilusión (1903: 81).

Este poema, de un tono bastante similar a “Amor... Labor”, muestra otra de las temáticas recurrentes de Parra: la mujer, efímera o inalcanzable. La colaboración en sí misma no aporta mucho sobre la manera de desenvolverse de Parra en el ambiente cultural; de hecho, sería una equivocación, a menudo cometida, dar por sentado que la única incidencia en la historia literaria de los escritores se limita a aquello que aparece publicado. Durante los primeros años de la centuria, el joven Parra trabajó como traductor para algunas obras de teatro, o bien, para la empresa de Valenzuela que mudó nombre en 1903; por ejemplo, en el diario *La Patria*, en diciembre de ese mismo año, se habla de la traducción que hizo de la poetisa francesa Marcelina Desbordes Valmore para una fiesta escolar que presidía Miguel F. Mar-

tínez, entonces secretario de Instrucción Pública, y unos años más tarde para *Revista Moderna de México* tradujo “To the sea/ Al mar” de Alfred Tennyson.

Antes de 1905, a pesar de no tener una presencia constante en la revista de Valenzuela, Parra asistió y participó en múltiples veladas dedicadas al arte y la literatura para leer sus poemas, fiestas donde la lista de invitados parecía repetirse constantemente y reflejaba una plana modernista que se mezclaba con otros nombres que apenas comenzaban a asimilarse con ellos. Así podemos ver a Parra asistir para recitar nuevas composiciones a la casa de José Terrés en la XXIX velada dedicada a la “Ciencia y el arte”, donde no era raro que se codeara con otros poetas de renombre y figuras del ámbito público, como el subsecretario de Instrucción Pública, Ezequiel A. Chávez (“Velada artística”, 1905: 4). También por esas fechas es común encontrar el nombre de Parra compartiendo otros espacios relevantes, como *El Mundo Ilustrado*, *El Popular* y *El Tiempo*, con los escritores más representativos del grupo modernista.⁸

Sin embargo, la presencia de Parra se multiplicará a partir de 1905, cuando se comenzaba a gestar la nueva pléyade que cambiaría el paradigma de las letras mexicanas y que después se conocería como el Ateneo de la Juventud. Para ese entonces, Parra sólo había contribuido con un poema titulado “A mi madre” en la empresa de Valenzuela, pero en cuanto se empezó a asociar con este nuevo grupo, sin dejar de asistir a los eventos y tertulias donde también atendía la plana mayor, comenzó una dinámica más activa a la par de estos jóvenes.

En la revista dirigida por Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto, *Savia Moderna* (1906), fue donde se comenzó a percibir más consistencia en sus colaboraciones. De marzo a julio, breve lapso en los que se publicaron los cinco números de la publicación, el zacatecano colaboró en siete ocasiones, de las cuales sólo dos fueron poemas: “Hechizo” y “*Aeternum vale!*”; sin

⁸ Las referencias, tanto de las traducciones como de las colaboraciones y presencia en eventos sociales, las he consignado y desglosado en la nota 21 de “Los cuentos de un poeta. Manuel de la Parra en *Savia Moderna*” publicado en 2019.

embargo, también fue en ese espacio donde experimentó con otras formas que iban desde la reseña hasta el cuento. En el primer rubro se acercó a un libro de Severo Amador, una antología y un poemario de Solón Argüello, y demostró una mirada perspicaz que iba acompañada de comentarios precisos y duros hacia las obras y el estilo de los escritores. A la par de estas notas, escribió otros dos textos en prosa, titulados “En el Areópago” y “Eco”, que son de difícil clasificación, pero que revelan una visión que se encontraba en pugna entre algunas posturas irracionalistas de fin de siglo y otras más conservadoras, todo sin alejarse de ese motivo que permeaba su literatura: la mujer. Los cuentos “El trasunto” y “La amante”, por otro lado, dejan clara una ambivalencia entre una estética finisecular más dada a las sensaciones y esa otra, más razonada y centrada en el cultivo de la inteligencia, de la nueva pléyade con la que se empezaba a asociar.⁹

Respecto a la revista, no había, fuera de la edad de algunos de sus colaboradores, algo que los distinguiera del grupo predecesor. Alfonso García Morales comenta sobre *Savia Moderna* que “tanto la poesía, que ocupó la mayor parte de sus páginas, como los cuentos y las preferencias mostradas en los ensayos críticos y las reproducciones de autores consagrados, eran de un modernismo adocenado, según el molde general de la época” (1999: 44). Tal vez por eso, Alfonso Reyes, en su entrañable ensayo “Nosotros”, recuerda que se trató “de llamarla *Savia Nueva*”, pero, a influencia todavía de *Revista Moderna*, se acabó por ponerle el desabrido nombre de *Savia Moderna*. Asimismo, el regiomontano enfatiza que ésta “murió en buena hora: a haber perdurado —como parecía una emanación de la *Revista Moderna*—, habría retardado la evolución: nos hubiera atado por más tiempo a los convencionalismos de la poesía modernista” (1914: 217). Fernando Curiel, cuando habla de que la emancipación es una búsqueda de espacio propio, afirma que

⁹ Sobre estos últimos textos se puede consultar “La toma de un espacio. *La Revista Moderna de México* y los ateneístas”. En *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades* (pp. 239-258), de Ernesto Sánchez Pineda (2019).

ésta “no se resuelve en rotura de dientes ni denuncias de infidelidad pese a que *Revista Moderna de México* se abstiene de promover, o tan sólo mencionar a su colega” (1996: 46), más bien, la relación es tangible y profunda, apunta el investigador, en primer punto: “Lo de ‘moderna’. La inclusión de Emilio Valenzuela entre los ‘redactores’ de *Savia*. Algún intercambio de materiales. Y, palmariamente, la circunstancia de que, entre marzo y julio, meses que circula *Savia*, al igual que a través del entero año, los ‘ateneístas’ siguen publicando en *Revista Moderna de México*” (1996: 46). La distancia que establece la recién creada falange de jóvenes no tiene que ver con la postura artística o con la edad, sino en cómo replantearon su presencia pública. Si algunos decadentistas hicieron de la vida un arte, por medio de la bohemia, los jóvenes se encontraron ajenos a esta actitud un tanto descarriada y se enfocaron en el cultivo de la inteligencia. La figura pública por la que apostaron fue la del intelectual. Y una de sus inspiraciones más notorias fue el arielismo, debidamente promocionado por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, que llegó para integrarse al grupo de jóvenes en 1905. Las impresiones de éste a su llegada quedan registradas en sus memorias:

[...] en *El Imparcial* hube de conocer a Carlos Díaz Dufoo y a Luis G. Urbina; y a fines de Mayo me decidí a ensayar conocer el círculo de la *Revista Moderna*. Así, un día me dirigí a casa de D. Jesús Valenzuela; y de pronto me encontré en medio de la juventud literaria de México. Aquel día estaban allí, junto con Valenzuela y su hijo Emilio, Rafael López, Manuel de la Parra y el yucateco Álvaro Gamboa Ricalde. Valenzuela me recibió muy bien, y muy *sans facon*; me invitó a comer para dos días después, y los literatos jóvenes me invitaron a la nueva revista, fundada por Alfonso Cravioto (entonces en Europa), con el nombre de *Savia Moderna*. Allí estuve el siguiente día; recité y me aplaudieron de manera inesperada; y en suma, al cabo de diez días conocía a los principales literatos jóvenes de México: Rafael López, Manuel de la Parra y Roberto Argüelles Bringas, tres poetas que me parecieron desde luego los más originales [...] (2000: 106-107).

Con el tiempo, la opinión de Henríquez Ureña respecto al zacatecano cambió, precisamente por la postura que éste mantenía respecto a la literatura y la cultura, modelo que se desprendió de *Ariel*, de José Enrique Rodó, libro que marcó profundamente los derroteros de ese grupo en ciernes. Ahora bien, “Al emparejar el espíritu del Ariel con la juventud, la inteligencia es lo que permite distanciarse de aquellos a los que les corresponde guiar, pues esta cualidad, para Rodó, será lo que consienta poner en cauce una civilización que va descarriada”, es decir, lo que se necesita no es un cambio total en la voluntad de la población, “sino dirigir la responsabilidad a aquellos privilegiados que pueden cultivarla, aquellos que pueden manipularla de tal forma que sirvan como pastores de este pueblo, como guías o punteros, por medio del ejemplo” (Sánchez, 2018: 142-143).

Además, a ello se suma que el momento histórico influyó considerablemente en este cambio de postura. El Porfiriato se enfrentaba a una serie de desafíos populares, y “no pasaba año sin que se declarara alguna huelga, y la agitación obrera se aceleraba con el correr del tiempo” (Smith, 1981: 39). No es banal, por eso, la figura pública escogida por los jóvenes, pues “el deseo del intelectual de controlar la dirección de la sociedad se traduce a menudo como un sentimiento intenso por ciertas creencias escogidas” (Camp, 1995: 56). La necesidad de un cambio en todos los órdenes de la sociedad parecía imperante, y tal vez para este grupo “la idea de que un país tiene que modernizarse incluye el convencimiento de que ello sólo puede lograrse a través de la creación de un grupo de intelectuales”, pues “la existencia de una clase de personas de gran cultura se considera componente esencial de un régimen moderno, así como necesario prerrequisito funcional” (Shils, 1974: 132). Rodó consideraba que “la multitud, la masa anónima no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o civilización, según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral” (2014: 120); también utiliza la voz de Próspero para dejar caer el peso de un futuro que parece incierto:

A vuestra generación toca impedirlo; a la juventud que se levanta, sangre y músculo y nervio del porvenir. Quiero considerarla personificada en vosotros.

Os hablo ahora figurándome que sois los destinados a los demás en los combates por la causa del espíritu. La perseverancia de vuestro esfuerzo debe identificarse en vuestra intimidad con la certeza del triunfo (Rodó, 2014: 153).

Al término de *Savia Moderna*, el grupo se trasladó de las oficinas de redacción a lugares más privados, a las casas de los hermanos Henríquez Ureña, Max y Pedro, y de los Castillo Ledón, Ignacio y Luis, se suma el estudio de Jesús T. Acevedo. El estudio se volvió una norma. Las lecturas que ahí se hicieron han sido ampliamente comentadas por aquellos críticos que se han acercado a estudiar el grupo, pero aquí diremos que estaban impregnadas de filosofía y todo apuntaba a desarrollar un pensamiento crítico. Acevedo tuvo la idea de hacer una Sociedad de Conferencias empezando el año de 1907. Algo que no se consolidó en ese momento. El papel de Parra en esos instantes no es claro gracias a la ambivalencia que hemos mencionado, pues frecuentaba a los dos grupos. Sin embargo, su gusto por la bohemia empezó a ser reprobado por los más estrictos de la nueva pléyade, como Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos.

No obstante, fue la relación previa del zacatecano y de algunos otros integrantes de este nuevo contingente con los de la generación más vieja la razón por la que se pudo entablar si no una amistad sí cierta correspondencia basada en el respeto con los modernistas, por eso no es de extrañar que, cuando la *Revista Moderna* organizó un homenaje en memoria de Manuel José Othón entrando 1907, personajes de ambos grupos se reunieran en el evento que congregaba a “los más distinguidos artistas de la palabra y de la música”. Ahora bien, la nota de *El Diario* de esa fecha se titula: “La *Revista Moderna* organiza un hermoso homenaje a la memoria de un poeta eximio. Manuel José Othón es glorificado a raíz de su muerte y lo será por la posteridad culta”, y agrega como subtítulo: “La glorificación de los intelectuales es un poderoso estímulo para vigorizar a la nación, porque fomenta las facultades más nobles y raras del individuo” y “la buena poesía es la suprema floración que corona el desarrollo de los pueblos” (*El Diario*, 1907: 3), para seguir:

Nunca se había honrado con más decoro y suntuosidad de arte en México la memoria de un poeta, como anoche en el teatro Renacimiento.

Todos los elementos con que se puede contar en los centros artísticos metropolitanos llevaron su homenaje y coadyuvaron con gran cariño a la solemnidad del acto.

[...] La concurrencia era numerosísima. Ni un asiento vacío, ni un lugar ocupado inútilmente. Todas las clases sociales: honorabilísimas y encumbreadas familias, y entre ellas, los artistas y los compañeros de Othón (*El Diario*, 1907: 3).

Tanto la plana de los modernistas como de los jóvenes que se congregaron en torno a *Savia Moderna* se encontraban en el evento mezclados con varios políticos del gabinete de Porfirio Díaz; *El Diario* registra a Jesús E. Valenzuela, Virginia Fábregas, don Ramón Corral, don Pablo Macebo, don Roberto Núñez, Rodolfo Reyes, Jesús Acevedo, Evaristo Araiza, Coronel Félix Díaz, Jesús Urueta, Rubén M. Campos, Luis G. Urbina, Rafael López, Enrique Fernández Granados, Roberto Argüelles Bringas, Alfonso Cravioto, Eduardo Colín, Alberto Herrera, Fernando Altamirano, Ernesto Elorduy, Luis Moctezuma, Pedro Valdés Fraga, Ángel de Campo, entre otros (1907: 3).

Por otro lado, hay que agregar que el homenaje a Othón fue el último evento significativo antes de que el episodio de la “Protesta literaria” comenzara en 1907, y donde el que se ha considerado como el manifiesto de los protoateneístas cobró una relevancia fundamental, pues, a pesar de desentenderse estéticamente de los modernistas, contaba con la firma de lo que se considera el núcleo del grupo, incluyendo, claro, la firma del zacatecano. El impacto de este escrito, aunque breve, fue contundente, y ahora, a la distancia, se puede apreciar cómo constituyó el postulado ideológico con el cual este grupo violentó su entrada al mundo cultural. Sobre ello Gabriel Zaid dice que este acto fue el pretexto para “tomar la calle, salir a la vida pública y decir: aquí estamos, miren la fuerza que tenemos, el talento que tenemos, la razón que tenemos” (1987: 86). La avanzada hacía su movimiento, la juventud beligerante reclamaba su lugar. Por eso no es de extrañar que este

evento catapultara a la nueva pléyade de un semianonimato a una escena pública que, después de eso, se negaron a abandonar.

¿Esto afectó la relación de los firmantes con la plana modernista que les había dado cobijo? Curiel responde: “[...] pese a la pública separación de las aguas, la *Revista Moderna de México* no únicamente celebra ‘el triunfo de la juventud que protestó contra el desacato’ de Caballero, sino que da publicidad franca a su actuar” (Curiel, 1996: 52).¹⁰ Promoción que sigue cuando se retoma y consolida la idea de la Sociedad de Conferencias, en la que Parra participó, no en la parte teórica sino como exponente de su poesía. En su primera emisión, compuesta por seis conferencias, “se deleitó al público con la ejecución de música de Chopin, Beethoven, Bach, etcétera, y con la declamación de poemas originales de Nemesio García Naranjo, Manuel de la Parra, Luis Castillo Ledón, Roberto Argüelles Bringas, Abel C. Salazar, Eduardo Colín y Alfonso Reyes, todos miembros de la Sociedad de Conferencias” (Hernández, 2000: 13). Junto con otros, Parra amenizó estos eventos que tenían un corte totalmente académico; después de todo, el zacatecano estaba familiarizado con el recital, la tertulia y la velada literaria.

A la par de los eventos públicos que el grupo organizó, se gestó una toma “silenciosa” de la *Revista Moderna de México*. Junto con varios de los firmantes de la protesta, Parra se dispuso a participar con más ahínco en esta publicación, claro, con la ayuda de Emilio Valenzuela, que desde 1906 había tomado las riendas de la empresa debido a una enfermedad que aquejó a su padre hasta el día de su muerte. El cambio no fue drástico, sino lento y paulatino, en realidad pasaron años para que la nueva pléyade pudiera asumir ese espacio como propio.¹¹ El papel de Parra en la toma de posesión de *Revista Moderna de México* no fue menos, pues colabora en trece ocasio-

¹⁰ El “desacato” al que Curiel se refiere es a la publicación de una segunda vuelta de la *Revista Azul* que atentaba contra la esencia modernista de aquella dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo.

¹¹ Para una mirada más cercana a este proceso ver “La toma de un espacio. La *Revista Moderna de México* y los ateneístas”, de Ernesto Sánchez Pineda (2017).

nes de 1908 a 1911 que, además de su valor intrínseco, muestran ciertas preferencias en cuanto a las nuevas amistades, lo cual se puede apreciar a partir de las dedicatorias de algunos de sus poemas como: “La Espera”, a Roberto Argüelles Bringas; “En el jardín de la ilusión”, a Alfonso Cravioto; “La Espera” (un poema diferente), a Eduardo Colín; “Romántica”, a Emilio Valenzuela. Las dedicatorias expresan una decantación por algunos de los miembros del grupo ateneísta, pero no están peleadas con, por ejemplo, aquel poema titulado “En la muerte del poeta Jesús E. Valenzuela”, que el zacatecano dedica al fundador que lo había acogido con los brazos abiertos a su llegada a la capital nueve años antes y con el cual mantuvo una relación de amistad incluso en los momentos en que el mecenas se encontraba más enfermo.

Durante este proceso, se fundó el Ateneo de la Juventud, grupo rector en la historia de la literatura mexicana. Una vez constituidos como asociación, los jóvenes consolidaron su lugar en el espacio cultural. Las estrategias desplegadas para dominar el espacio público (las calles y los salones), así como otros de índole más privada (casas, talleres y lugares como *Revista Moderna de México*), les otorgaron la flexibilidad necesaria para cohesionar personalidades distantes bajo un mismo fin. “La lista de los fundadores del Ateneo fueron 26, a saber: Acevedo, Araiza, Roberto Argüelles Bringas, Barajas, Bravo Betancourt, Caso, Castillo Ledón, César, Colín, Cravioto, Dávalos, De la Parra, Fabela, Fernández Mac Gregor, García Naranjo, González Peña, Henríquez Ureña (Pedro), López, Lozano (José María), Novoa, Palacios, Pallares, Reyes, Salazar, Vasconcelos y Valenzuela” (Quijano, 2000: 493).

Las implicaciones de este grupo en la historia nacional son vastas, y calan incluso hasta nuestros días. Las empresas públicas que respaldaron tuvieron su origen en esas tempranas décadas. Parra apoyó, como solía hacerlo, cada uno de esos proyectos, pero siempre de manera tangencial, nunca en puestos primordiales y siempre desde la postura individual que asumió como poeta. Colaboró en *Revista Moderna*, *Savia Moderna*, *Revista Moderna de México*, *Revista de Revistas*, *Argos*, *Pegaso*, *Nosotros*, *México*, *Vida Mo-*

derna, La Nave, El Nacional, México Moderno, El Universal Ilustrado, entre otros. Trabajó, como muchos de sus compañeros, como profesor de literatura y, después de trabajar en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, tuvo puestos en la Biblioteca Nacional y en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Sin embargo, es el gusto por la velada literaria y la tertulia lo que le permite seguir apareciendo en los eventos más significativos del Ateneo, las sesiones de conferencias o reuniones formales del grupo, al tiempo que le valió ser incluido en las antologías más relevantes de las segunda y tercera décadas del siglo xx. Ser miembro fundador y activo del Ateneo de la Juventud no restó que su poesía y actitudes personales estuvieran en completa sintonía con el modernismo, y que escritores como José Emilio Pacheco lo asumieran como uno de sus representantes de valía de este movimiento (XLIX). Sin embargo, su actitud, decantada a la bohemia y a un desinterés por lo superfluo de la cotidianidad —era víctima del tedio— le restó puntos con los personajes que despreciaron toda actitud que se contrapusiera con el desarrollo del intelecto y la moral, como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. En un texto titulado “Parrita”, el regiomontano lo recuerda con cariño pero juzgando la actitud bohemia del zacatecano:

Manuelito de la Parra, ‘Parrita’, delicadísimo poeta siempre estaba un poco mareado (‘a medios chiles’, en lenguaje popular de México), achaque de su época literaria que no perdonó a los mayores ni a los menores. Se presentaba con los ojos vidriosos y, al recitar, hacía el ademán de llevar en la mano una copita invisible.

Convidado a alguno de los pueblos del Distrito Federal para decir unos versos en el templete público del 16 de septiembre (fiesta de nuestra Independencia), se presentó como si anduviera ya en las nubes y acompañado de otro excelente poeta de nuestro crepúsculo ‘modernista’, Rafael López, quien se había impuesto la tarea de cuidarlo.

Subió Parrita a la tribuna y empezó un poema sobre el Cura Hidalgo con su voccecita meliflua:

—¡Blancoanciano de Dolores!

Y aquí se saboreó, satisfecho, según solía hacerlo, como si acabara de echar un trago. La invocación no podía ser más feliz para quien conoce la figura de Hidalgo, y lo cierto es que valía por sí sola todo un poema. (Referencia a los ‘Versos ungulares’, segundo ciento de estas *Burlas veras*.) Y luego Parrita continuó:

—¡BlancoancianodeDolores!

El público se desconcertó un poco ante la reiteración, pero en fin —se dijo— ¡estos ‘modernistas’ son tan extravagantes!

Tras otro saboreo de satisfacción, Manuelito volvió a decir:

—¡Blanco anciano de Dolores!

Era demasiado. La gente comenzó a gruñir. Rafael López, previendo la inminente catástrofe, tiró de la manga a Manuelito y le dijo:

—¡Bájate, Parrita!

Y, entre los gritos de protesta, Parrita bajó de la tribuna dando las gracias, saludando y convencido de que había recitado ya todo su poema (Reyes, 1989: 849-850).

El autor de *Ensayos críticos* fue más duro en su forma de expresarse; mudó sus primeras y favorables impresiones a verdaderas denostaciones:

Por supuesto, que no me refiero exclusivamente al ‘cultivo de las letras’, sino a la concepción intelectual general de la vida, que es en realidad una de las formas de *poder* [...] El error de juicio en este punto está por lo general en que se atiende a los casos de los ‘poetas’ (Tablada, López, Parra, Argüelles, etc.) que no son capaces de organizar su vida; pero esto se debe a que son gentes desorganizadas en todo, y la prueba está en que no llegan a realizarse totalmente en la poesía (Henríquez Ureña, 1986: 120).

Una opinión que el dominicano ya no cambió, como los epistolarios con Julio Torri demuestran, donde, al referirse a los textos publicados en *La Nave* (1916), dice: “Los versos de Parrita son malos: creo que ya nunca los po-

drá hacer buenos. Más vale no recurrir demasiado a ese mundo de anfibios, de gente ni vieja ni joven, de lacayos de la *Revista Moderna*” (Torri, 1995: 231).¹²

Lo que el autor de *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* omite es que es precisamente ese espíritu multifacético lo que dio naturaleza al grupo del Ateneo de la Juventud (tan sólo hay que dar un vistazo a su nómina). Y que, durante la primera década del siglo xx, la figura de Manuel de la Parra funge como uno de los puentes entre dos grupos literarios que, a pesar de las diferencias ideológicas, siempre tuvieron puntos en común. Si bien Parra se niega a asumir una postura académica, volcada hacia la intelectualidad, una que la mayoría de los ateneístas de la plana principal enarbolaron, y refleja una afinidad estética más apegada a los modernistas, esto sólo muestra que la cultura mexicana, más aún los grupos literarios, no son algo que se deba clasificar de manera tajante como blanco o negro, sino que la complejidad de las relaciones que se dan dentro de un grupo —o de un grupo respecto a otros y la sociedad— suele crear matices grisáceos, que una vez puestos bajo el microscopio dan cuenta precisamente de esa misma complejidad y arrojan un poco de luz sobre una época, una situación o un personaje que son relevantes o rectores para la historia de la literatura mexicana. Manuel de la Parra, un anfibio, ni viejo ni joven, destaca por pertenecer y fundar un grupo que se decanta por el compromiso social, por la responsabilidad cívica,

¹² Parra no fue el único del que el dominicano cambió de opinión, a menudo condenaba que Torri y Silva y Aceves se juntaran con Jesús T. Acevedo, del que en un principio tuvo las más altas opiniones, mismas que fueron cambiando: “Cuando yo veo individuos como Acevedo, como Caso, como tú, que desperdician lo que tienen, por pereza, por falta de resistencia moral, pienso que si pudieran *sentir* personalmente mi caso se esforzarían en aprovechar sus fuerzas” (Henríquez Ureña y Reyes, 1986: 113); “A *nosotros* en grupo, los extraño menos; creo que son mejores de lejos... Me acuerdo de las vulgaridades agresivas de Acevedo, de las inferiores emancipaciones de Torri, de las torpezas de Caso...” (Henríquez Ureña y Reyes, 1986: 303); “Le tengo un miedo terrible a los violadores que capitanea Acevedo (Henríquez Ureña y Reyes, 1986: 304); “Tal vez obró en mi sueño el recuerdo de una conversación del día en que un yerno de Mondragón me dijo que Acevedo se había hecho muy ebrio y que lo acompañaba Teja Zabre en sus orgías” (Henríquez Ureña y Reyes, 1986: 316).

cobijados bajo la figura del intelectual; a pesar de ello, el poeta decide, una y otra vez, quedarse en su torre de marfil. Una rara avis que dejó su estética y su actitud en otro tiempo.

FUENTES DE CONSULTA

- BENJAMIN, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. España: Akal.
- CAMP, Roderic A. (1995). *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CAMPOS, Rubén M. (1900). *El Bar. La vida literaria de 1900*. México: UNAM.
- CEBALLOS, Ciro B. (2006). *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México: UNAM.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (2011). *La construcción del modernismo*. México: UNAM.
- CONDE ORTEGA, José Francisco (2006). “Rafael López: una sabia ignorancia y una tierna fe”. *Tema y variaciones*, núm. 26, pp. 283-299.
- CURIEL, Fernando (1996). “El Ateneo modernista”. *Literatura Mexicana*, vol. 7, núm. 1, pp. 39-69.
- DOMINGO ARGÜELLES, Juan (2015). *Breve antología de poesía mexicana: impúdica, procaz, satírica y burlesca*. México: Océano éxpress.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (1999). *El Ateneo de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2000). *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez. México: Fondo de Cultura Económica.
- y Alfonso Reyes (1986). *Correspondencia I. 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ LUNA, Juan (2000). “Prólogo”. *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 7-23). México: UNAM.
- NERVO, Amado (1902). “Los juegos florales”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año V, núm. 11, 1ra. quincena de junio, pp. 162-164.

- QUIJANO, Alejandro (2000). “El verdadero ateneo”. *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (pp. 493-496). México: UNAM.
- PACHECO, José Emilio (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM / Ediciones Era.
- PARRA, Manuel de la (1903). “Amor antiguo”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año VI, núm. 2, 2da. quincena de enero, p. 31.
- (1902). “Amor...! Labor...!”. *El Imparcial*, año XII, núm. 2079, 30 de mayo, p. 3.
- PASCUAL GAY, Juan (2012). *El beso de la quimera*. México: El Colegio de San Luis.
- y Anuar Jalife (2016). *El elogio del tedio*. México: Renacimiento.
- REYES, Alfonso (1914). “Nosotros”. *Nosotros*, núm. 9, marzo, pp. 216-221.
- (1989). “Parrita”. En *Obras completas* (pp. 849-850), t. XXII. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, José Enrique (2014). *Cinco ensayos. Montalvo, Ariel, Bolívar, Rubén Darío, Liberalismo y jacobinismo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SÁNCHEZ PINEDA, Ernesto (2017). “La toma de un espacio. La Revista Moderna de México y los ateneístas”. En *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afínidades, simpatías, complicidades* (pp. 239-258). México: El Colegio de San Luis.
- (2019) “Los cuentos de un poeta. Manuel de la Parra en *Savia Moderna*”. En Ernesto Sánchez Pineda y Anuar Jalife (coords.), *La palabra y los días. Estudios de prensa y literatura mexicana* (pp. 11-39). México: Universidad de Guanajuato.
- SCHMIDT, Henry C. (1991). “Power an sensibility: toward a tipology of mexican intellectuals and intellectual life, 1910-1920”. En Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México*. México: El Colegio de México / Universidad de California.
- “Los juegos florales”. *El Popular*, año VI, núm. 1940, 26 de mayo de 1902a, p. 2.
- “Los juegos florales”. *El Imparcial*, año XII, núm. 2078, 29 de mayo de 1902b, p. 2.

- “Prensa católica de la República. Escándalo... poético”. *El País*, año VI, t. VI, núm. 158, 10 de junio de 1902c, p. 3.
- “Velada artística”. *El Imparcial*, año XIX, núm. 3310, 24 de octubre de 1905, p. 4. Sin título. *El Diario. Periódico Independiente*, año II, núm. 85, 5 de enero de 1907, p. 3.
- SHILS, Edward (1974). *Los intelectuales y el poder*. Argentina: Ediciones Tres Tiempos.
- SMITH, Peter H. (1981). *Los laberintos del poder. El reclutamiento de las élites políticas en México, 1900-1971*. México: El Colegio de México.
- TABLADA, José Juan (1924). “Marginalia. Nuevos poetas mexicanos”, en Manuel de la Parra, *Visiones lejanas. Momentos musicales* (pp. 5-6). México: Talleres tipográficos del Diario Oficial (portada de Roberto Montenegro).
- (1993). *Las sombras largas*. México: Fondo de Cultura Mexicana (Lecturas mexicanas).
- (2014). *Las sombras largas II*, Obras, t. X. Fernando Curiel Defossé (editor). México: UNAM.
- TARACENA, Alfonso (1992). *La verdadera Revolución mexicana (1922-1924)*. México: Porrúa.
- TORRES AGUILAR, Morelos (2020). “Poesía y redes intelectuales en la prensa de Guanajuato a comienzos del siglo XX”. En Ernesto Sánchez Pineda y Anuar Jalife (coords.), *La palabra y los días II. Estudios de prensa y literatura hispanoamericanas* (pp. 91-112). México: Universidad de Guanajuato.
- TORRI, Julio (1995). *Epistolarios*. Edición de Serge I. Zaitzeff. México: UNAM.
- VALDÉS, Héctor (1967). *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: UNAM.
- ZAID, Gabriel (1987). *Tres poetas católicos*. México: Océanos.
- ZAITZEFF, Serge I. (2013). “Prólogo”. En Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria de 1900* (pp. 5-24). México: UNAM.
- (1970). *Rafael López (1973-1943). El poeta y el prosista*. Tesis doctoral. Universidad de Indiana.
- ZAMORA CORONA, Jesús (2010). *San Francisco del Rincón, una historia*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.

EL SOLILOQUIO DEL ENERGÚMENO:
LA REBELDÍA ANTIPOÉTICA DE NICANOR PARRA

Pedro Ernesto Velázquez Mora

Primer cometido del energúmeno revolucionar a los revolucionarios.

NICANOR PARRA

Me rebelo, luego existimos.

El hombre rebelde, ALBERT CAMUS

REFLEXIONAR EL MUNDO Y LA POESÍA
(DEL ANTIPOETA AL ENERGÚMENO)

“**D**éjeme pasar, señora, / que voy a comerme un ángel / con una rama de bronce / yo lo mataré en la calle”. Con estos versos, desde la cronología editorial oficial,¹ principia el trayecto antipoético de Nicanor Parra. Si bien el más emblemático de los antipoetas renegó de su

¹ Nicanor Parra publicó sus primeros poemas sueltos en *Revista Nueva* (1935-1936), “En-sueño”, “Nostalgia” y “Silencio”, bajo el título de *Sensaciones*, ésta fue una publicación menor, en cuanto a que la producción y distribución quedó entre los alumnos del mismo instituto. De tal manera que fue el *Cancionero sin nombre* la primera publicación con sello editorial que alcanzó un público más amplio.

Cancionero sin nombre (1937),² porque, nos dice, era más un juego literario que una conciencia del oficio del poeta,³ en dicha publicación encontramos varios elementos que dan forma y sustento a su obra completa, a saber, el humor, la rebeldía y la violencia. En este sentido, volver al *Cancionero*, además, significa descubrir una de las voces líricas más interesantes de la antipoesía: el energúmeno, sujeto intrigante de suma agresividad que suele esconderse entre los versos y artefactos antipoéticos, y quien, desde la lectura que aquí se propone, bien podría ser una de las aportaciones literarias más sobresalientes de Nicanor Parra.

Los versos anteriormente citados forman parte del poema “El matador”, en cuyo desarrollo se revelan elementos para hablar de una expresión literaria de profundo alcance hostil y beligerante, aun cuando en su génesis no era propiamente una intención explícita. Entre sus líneas se recrea un escenario sumamente violento, sí matizado con humor, pero sus imágenes pueden generar cierta inquietud en el lector: “Al más miedoso de todos / mi gilet voy a enterrarle, / por el oscuro cemento / correrá su fresca sangre” (Parra, 1937: 8). Ciertamente, resulta muy significativo el título de dicha composición, puesto que revela esa vehemencia que consideramos primigenia dentro de la antipoesía; ahora bien, más nos sorprende si damos cuenta de que la violencia ejercida por dicho “matador” es en contra de una figura angelical, un mensajero de la divinidad que ronda entre los seres humanos, en un acto que transgrede algunos preceptos religiosos profundamente arraigados dentro de la sociedad chilena devota de principios de siglo xx.

“Dos sacerdotes de esperma / me matarán esta tarde, / por provocar a los santos, / por desorden en la calle, / por derramar en la iglesia / un litro y medio de sangre” (1937: 9). Esta brusquedad empleada por dicha

² La crítica literaria también ha soterrado este primer ejercicio retórico del entonces muy joven Nicanor Parra. No obstante, se recomienda *Para leer a Nicanor Parra* (1999) de Iván Carrasco.

³ En una entrevista con Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra*, en tono conversacional e íntimo, Parra habló de la génesis de su propuesta literaria, desde sus primeras lecturas juveniles y de madurez hasta las influencias de otras disciplinas

voz lírica, dentro del poema, generó la reacción descontrolada de clérigos enfurecidos hasta la locura.⁴ Tanto la escena reflejada en estas líneas como ese exabrupto lírico que conlleva irrumpir en situaciones convencionales, o provocar sublevaciones en cualquier ámbito, sea literario o no, priman en las composiciones más emblemáticas de Parra. No podríamos afirmar si en “El matador” estos rasgos funcionan como una suerte de carácter proyectivo o programático; sin embargo, sí podemos pensar que son atributos sumamente importantes y definitorios de la antipoesía que se abrirán camino en el desarrollo de la obra.

Entonces, en las primeras líneas de la antipoesía se experimenta un tono poético de singular tratado. El poemario abre con esa voz altanera, socarrona y huidiza, pero el cambio en el registro se produce de manera un tanto drástica, pensada ahora como un ejercicio más cercano a una escritura que linda con las emociones e impresiones personales del poeta: “Ahora tambor de guindo, / mañana martillo frío, / tu corazón de gaviota, / mañana flor de aluminio” (“Presagio”. Parra, 2011: 633). Es así como la ensoñación y la atmósfera campirana dan forma al *Cancionero*. Es notorio el giro en la experiencia poética del poeta. Parra, a excepción del poema “El matador”, cultiva en este poemario una retórica cargada de imágenes y subjetividades que trasladan los poemas a ese espacio de ensimismamiento creador, de gozo y refinamiento poético.

Sin embargo, en 1954, diecisiete años después de la publicación del cancionero, la presentación editorial de *Poemas y antipoemas* cambió de manera sustancial no únicamente en el entendimiento de “lo poético” de las reflexiones de Parra, sino que, además, el panorama poético chileno recibió una fuerte sacudida literaria en múltiples planos. El escándalo y la censura,

⁴ Por ejemplo, el Padre Salvatierra, crítico literario chileno de reconocida trayectoria en su país, afirmaba que “[Parra] es demasiado sucio para ser inmoral; un tarro de basura no es inmoral” (Costa, 2011: 17).

al igual que el reconocimiento y la aprobación⁵ formaron parte del discurso de la crítica y de las esferas literarias de la época. Y no era para menos. La propuesta parriana implicó el destronamiento de la imagen del poeta y el cambio radical en el tono y léxico utilizados; sin embargo, también la ironía y el sarcasmo fueron importantes recursos que definieron la antipoesía como una auténtica voz poética dentro de la poesía chilena.

Poemas y antipoemas, entonces, significó un profundo cambio actitudinal y tonal en la lírica chilena. “A mi modo de ver / Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia / ¡Y yo entiero mis plumas en la cabeza de los señores lectores!” (Parra, 1954: 73), nos dice en el antipoema “Advertencia al lector”. Parra entiende la magnitud de su empresa. Este poemario rompió con moldes y tendencias, principalmente poéticas, centradas en continuar el hálito modernista o la herencia vanguardista de Vicente Huidobro; se deslindó de las aguerridas imágenes y musicalidades de Pablo de Rokha y de las imágenes solemnes de Pablo Neruda, principalmente. Ahora bien, despreocupado por las sentencias de la crítica y, en tono burlón, Parra se adelanta y se instala en una suerte de autocrítica, con su distinguida marca irónica, para defender su postura antilírica:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
 menos aún la palabra dolor, la palabra torcuato.
 Sillas y mesas sí que figuran a granel,

⁵ “Pablo de Rokha también valoró de manera bastante negativa el proyecto antiliterario de Parra, tachándolo como “un escupo de mosca tirado frente a un espejo inexistente, pequeño ladrido de perro más o menos tñoso y metafísico” (véase Schopf, 2000: 115-116); de la misma manera, y en un segundo momento, el propio De Rokha, en un comentario para un ensayo de Mario Ferrero, escribe: “Amigo Ferrero: ¿Es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso” (De Rokha en Zerán, 2005: 134)”.

¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!
 lo que me llena de orgullo
 porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos (Parra, 1954: 72).

La revuelta está iniciada. Parra irrumpe en el círculo literario con la renovación del lenguaje poético: las imágenes y conceptos empleados para recrear el esplendor de la naturaleza y de las intensas emociones del poeta quedan fuera del entramado antipoético; en cambio, el antipoeta entiende —y procura acentuar— esa otra realidad olvidada por la solemnidad del demiurgo, esa realidad compuesta por objetos y situaciones ordinarias propias de la cotidianidad no del poeta, sino de las personas que conforman la sociedad en general. De este modo, la antipoesía alcanza, mejor dicho, se extiende en una responsabilidad sumamente significativa: evidenciar el caos circundante, una existencia “que se está cayendo a pedazos” y que el poeta demiurgo, casi divinizado, no logra percibir. En cambio, Parra “acentúa las limitaciones del Yo, ve cuanto hay de negativo en él, no se considera portavoz ni de ricos ni de pobres” (Montes y Rodríguez, 2014: posición 650). En efecto, mientras que el poeta se deleita con las bondades de su creación, en la antipoesía se redime la vida habitual de los más de los mortales. Ciertamente no desde una postura redentora, que trate de guiar o definir una ruta de escape como una suerte de instructivo meticuloso; contrario a esto, la obra parriana habla desde su experiencia, contando su propia vivencia, para dejar huella de sus pasos andados por este mundo.

En este sentido, la voz antipoética no pretende definirse como un oráculo, mucho menos poético. Crea su propio alfabeto; es decir, recurre al lenguaje coloquial para hablar en los términos y sentires del prójimo. La intención de Parra no es asimilar los tonos, posturas, visiones, mensajes del poeta; contrario a esto: “Parra es cualquier cosa menos rey. Es huaso, es cholo, es el hombre común y corriente que va en su bicicleta a su estado natal, que dice garabatos y que se arrepiente de cuanto ha escrito. Más acá del Romanticismo, del Modernismo y de la Vanguardia, se relega a una antipoesía que —como ya fue recordado— bien no puede conducir a ninguna

parte” (Montes y Rodríguez, 2014: posición 665). En efecto, la antipoesía se cuestiona a sí misma. Incluso, no repara en señalar sus propias contradicciones. Sin embargo, esto es parte de una intencionalidad de fondo, sobre todo en relación con la realidad que considera también contradictoria y caótica.

Por otro lado, la “Advertencia al lector” es además una declaración de principios poéticos. En este antipoema se define la ruta a seguir: i) la “modernización de la ceremonia” poética, en cuanto a las temáticas, imágenes y sentires; ii) la figuración del antipoeta como un sujeto contradictorio y ordinario; iii) la “conformación de un nuevo alfabeto”, que esto en realidad es permitirle al lenguaje coloquial ingresar a la esfera poética; y, iv) una provocación a los lectores que recurren a ella, que si bien puede llegar a ser una confrontación con suma violencia, “¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!”, también es una suerte de empatía y diálogo, cuya intención se concreta en compartir inquietudes, sensibilidades, peligros y proyectos con quienes se acercan a la antipoesía. Esto se verá en líneas más adelante.

“La montaña rusa” es otro antipoema que define el rumbo tonal y actitudinal de la obra parriana. Presentada en *Versos de salón*, en 1962, esta composición continúa con un claro itinerario antipoético consistente en quebrantar el canon literario chileno, sintetizado en la figura iconoclasta del poeta solemne:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan

Echando sangre por boca y narices (Parra, 2006: 86).

La imagen es sumamente sugestiva y en total relación con la antipoesía. Similar al juego de atracción popular llena de peligrosas curvas, ascensos y declives, la obra de Parra contiene la misma velocidad, adrenalina y energía capaces de provocar una revuelta en el pensamiento y sensibilidad de los lectores. En efecto, la crítica e ironía subyacentes en los antipoemas suelen ser hirientes y polémicas dependiendo del tema tratado. El antipoeta denuncia múltiples atrocidades cometidas en Occidente. Ciertamente, se genera un debate en torno a las condiciones de vida de la sociedad, pero la antipoesía no pretende en ningún momento ser una obra “panfletaria” o allegada a cierta postura ideológica, mucho menos determinar una única ruta de “salvación”. Su única ambición es cuestionar absolutamente todo y, en consonancia con aquella magnífica reflexión de Gabriel Celaya, “La poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es”,⁶ así pues, pretende un profundo cambio en el entorno que rodea al ser humano y al antipoeta. Desea una nueva libertad, diría José Miguel Ibáñez-Langlois, experimentado crítico de la antipoesía:

Esta nueva libertad querrá, entonces, obrar en el mundo y no en la fantasía; querrá ser una fuerza recuperadora de la realidad en el poema; se pondrá al servicio de la relación abierta entre poesía y vida real, para que la vida misma —toda la vida— sea posible en la palabra (1975: s/p).

No únicamente que la realidad del poeta se refleje en el poema, sino que la vida y los objetos de los mortales se reflejen con total naturalidad en los espacios poéticos. Para dicha finalidad, en la antipoesía se da voz al cam-

⁶ Resulta interesante planear el paralelismo entre Gabriel Celaya y Nicanor Parra. Ambos recurren a la poesía como herramienta para el cambio social. “Poesía eres tú”, nos dice Celaya en uno de sus textos; “Antipoesía eres tú”, nos dice Parra en uno de sus artefactos visuales.

pesino, al profesor, al payador, al sujeto “de a pie” para describir sus realidades y pensamientos. Es decir, la antipoesía es polifónica,⁷ esto es que múltiples voces líricas en distintas tonalidades se dan cita en el universo parriano. Cada una expresa su punto de vista de lo que observa, desde el recuerdo y la nostalgia (léase “El vestido”), la contemplación del paisaje (révisese el antipoema “Valparaíso, toro de niebla”), hasta las reflexiones sobre la crisis ecológica. La antipoesía es una postura crítica ante el mundo, de ahí la otra advertencia: “suban si les parece”, y ante la revelación de la turbia realidad el antipoeta no responderá si los lectores “echan sangre y boca por narices”.

Sin embargo, entre estas voces existe una de mayor complejidad y gravedad debido a su talante subversivo, de aliento grave, iracundo y violento que se atreve a mostrar esa realidad llena de peligros. El energúmeno es ese sujeto desquiciado poseedor de una fuerza descomunal propulsada, principalmente, por la realidad caótica circundante que le generó ese hondo cuestionamiento existencial y racional.

El energúmeno antipoético es un sujeto que se escabulle entre los versos y artefactos de la obra parriana. Sin embargo, éste deja constancia de su “progresión”, que en realidad es un derrumbe existencial, en múltiples momentos. Él se diferencia de las demás voces en cuanto a la autodescripción que realiza de manera frecuente, su exposición muestra ese “desastroso estado mental”, cuya corporalidad y figuración desaliñada concuerdan con esa condición andariega. Federico Schopf, en “Estructura del antipoema”, observa dicha voz, aunque no la define como el energúmeno, pero sí la caracteriza como un sujeto perverso y violento:

⁷ Eduardo Parrilla Sotomayor, en *Humorismo y sátira en la antipoesía de Nicanor Parra* (1997), habla sobre el rasgo polifónico de la antipoesía, el cual consiste en que dentro de la obra del antipoeta se dan cita múltiples tonos y voces líricas, que todas forman un mosaico multivariado de perspectivas poéticas. En efecto, el germen y fruto de la obra parriana consiste en un espacio literario donde diversas voces, actitudes, tonos, ritmos, efectos, versificaciones y motivos poéticos tienen cabida. Todos estos integran una novedosa postura poética en la segunda mitad del siglo.

El sujeto impersonal es un sujeto de algún modo genérico. Un primer momento de esta extensión es el sujeto paradigmático, como el hablante de ‘Soliloquio del individuo’. Posteriormente, se presenta como un sujeto genérico, cuyo temple de ánimo es extensivo al ser humano, bien en general, bien en algún sentido determinado. [...] Este sujeto es, además, duro, antisentimental, irónico y cínico, incluso para consigo mismo (en ocasiones llega a ser perverso como en ‘Las tablas’), es decir, justamente lo contrario del hablante de un poema personal, como, por ejemplo, para citar un caso chileno, el de las poesías de Magallanes Moure o, para citar un caso hispano, el de la gran mayoría de los poemas de Juan Ramón Jiménez. La relación de este sujeto impersonal con el mundo está dominada por una ironía extrema. La melancolía por el “mundo perdido”, irrecuperable en el tiempo y en la realidad, que sustenta poemas como ‘Hay un día feliz’ o “Catalina Parra”, ha desaparecido, aunque sobrevive curiosamente —manifestando una romántica insistencia en conservar zonas de misterio— [...] (1971: 146).

Esta definición es puntual. Ese sujeto impersonal (que desfigura al yo poético) sobrepasa los límites de la templanza. Ahora es un cínico, grosero, violento, en extremo irónico y sumamente combativo. Sus sentencias antipoéticas lo distancian de las demás voces líricas. Se ha dicho que se oculta entre los versos; sin embargo, es posible que además suela encubrirse entre las otras voces de la antipoesía. Por ejemplo, se citan dos antipoemas, “El peregrino” y “Autorretrato”; en el primero habla un sujeto errante, mientras que en el segundo se observa a un profesor hablando de su profesión, pero ambas voces líricas poseen ese “desastroso estado mental” propio del energúmeno:

Atención, señoras y señores, un momento de atención:
 volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
 olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
 el placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
una voz se oye desde este lado de la república.

¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!

*Un alma que ha estado embotellada durante años
en una especie de abismo sexual e intelectual
alimentándose escasamente por la nariz
desea hacerse escuchar por ustedes.*

Deseo que se me informe sobre algunas materias,
necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas,
*me encuentro en un desastroso estado mental,
razono a mi manera;*

mientras digo estas cosas veo una bicicleta apoyada en un muro,
veo un puente

y un automóvil que desaparece entre los edificios.

Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie por los jardines,
debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
ustedes poseen un séptimo sentido
que les permite entrar y salir automáticamente.

*Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas* (Parra, 1954: 101-102. Las cursivas son nuestras).

El tono de esta voz lírica es sumamente violento. Esta comienza a definir su condición emocional, intelectual y psíquica, rasgos que lindan con la locura, la pesadumbre existencial y la desfiguración física, y que sobrepasan la intención del antipoeta de provocar risas; el energúmeno, en cambio, genera carcajadas hirientes e irónicas. Son significativos los versos que hablan de “un alma embotellada durante años” y “que desea hacerse escuchar”, puesto que revelan esa fuerza vital del energúmeno. Él es un sujeto que desea contar mucho, aunque sus relatos estén llenos de pesadumbre. No obstante, él siempre considera enunciar las verdades sin (auto)censura, aun cuando esta exposición revele su devastada condición o, incluso, que la empeore. Esta figuración, que el energúmeno realiza de sí mismo en “El peregrino”, también está presente en el antipoema “Autorretrato”:

Considerad, muchachos,
Este gabán de fraile mendicante:
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice *mi cara abofeteada?*
¡Verdad que *inspira lástima mirarme!*
Y qué les sugieren estos zapatos de cura
Que envejecieron sin arte ni parte.

En materia de ojos, a tres metros
No reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? —¡Nada!
Me los he arruinado haciendo clases:
La mala luz, el sol,
La venenosa luna miserable.
Y todo ¡para qué!
Para ganar un pan imperdonable
Duro como la cara del burgués
Y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
Si nos dan una muerte de animales!

Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!

Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante:
Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales (Parra, 1954: 55-56. Las cursivas son nuestras).

Las descripciones en este autorretrato sobrepasan incluso la figuración del antipoeta que todos conocen. El proceder en ambos antipoemas es similar, el energúmeno narra a los lectores su declive físico y emocional: podría pensarse al inicio de cada antipoema que se leerá un tema fuerte, más cercano a lo que la antipoesía suele hablar, pero que concluirá con alguna risa. Sin embargo, conforme se realiza la lectura de estas composiciones se da cuenta de la gravedad y violencia a la que puede llegar el energúmeno contra sí mismo y, por extensión antipoética, contra el mundo. Este acto, la desfiguración del yo poético convertido ahora en un vociferante y desquiciado sujeto, es inédito en la poesía chilena.

A propósito de esto, Leonidas Morales en *La poesía de Nicanor Parra* señala algunos rasgos principales que conforman la propuesta parriana.⁸ En este libro, Morales describe ligeramente la voz lírica que tiende al desasosiego existencialista y a la vociferación:

Ese personaje que se agita y se arrastra ‘como un herido a bala’ por los antipoemas, es un caído. Dos críticos, Guillermo Rodríguez e Ignacio Valente

⁸ Cabe mencionar que éste es uno de los estudios que posee una de las propuestas teórico-metodológica más rigurosa en torno a la antipoesía; en él se rescatan los puntos formales y temáticos que integran la obra y se incluye una extensa entrevista a Parra con la que se pretende ampliar y complementar el universo antipoético al incluir anécdotas y posturas literarias del autor.

[seudónimo de José Miguel Ibáñez-Langlois, anteriormente mencionado], han hecho observaciones importantes sobre el tema. Para el primero, ‘el personaje de Parra es un ‘caído’, en la connotación pascaliana del término. Es una criatura que ha perdido la inocencia o, para ser modernos, un ser que ha perdido su autenticidad, que se ha banalizado en un mundo que no le corresponde, un mundo del que no es señor sino siervo. Está preso en realidades que le son ajenas, en obligaciones que detesta, en instituciones que agreden su naturaleza. Es, en fin, el hombre contemporáneo, el ‘individuo’ que monologa su historia, una evolución absurda que no ha resuelto sus problemas esenciales. Ha resuelto, sí, a veces los problemas del hombre en tanto que clase, en tanto que grupo social, en tanto que nación. Pero no ha logrado resolver aún sus problemas en tanto que individuo (Morales, 1972: 80).

Morales parte de la imagen del caído que tanto Ignacio Valente como Guillermo Rodríguez proponen, pero le desprende la semántica religiosa que visualiza Valente y, en cambio, se acerca más a la lectura de Rodríguez en el sentido de que dicho sujeto es una criatura que ha perdido la inocencia a consecuencia de un mundo sumergido en la violencia.⁹ Por lo tanto, cuando Morales afirma que dicho sujeto ha caído, esto ha sido desde el plano histórico, no del bíblico, y es así porque “los paralelos místicos son incapaces de dar cuenta de los problemas tan terrenales e inmediatos de la antipoesía” (Morales, 1972: 80), como las guerras mundiales, las enfermedades incurables, la proliferación de las armas y los gobiernos corruptos, etcétera; y la antipoesía es una obra que desde luego pretende dar cuenta de las pugnas, discordias y quehaceres de los mortales:

⁹ Ignacio Valente, seudónimo de José Miguel Ibáñez-Langlois, es considerado uno de los críticos más notables de la literatura chilena. La lectura que propone del antipoeta como el “caído” está impregnada de un matiz sumamente religioso, probablemente debido a la formación sacerdotal del crítico.

I

Digo las cosas tales como son
O lo sabemos todo de antemano
O no sabremos absolutamente nada—

Lo único que nos está permitido
Es aprender a hablar correctamente (Parra, 1969: 225).

En el análisis del crítico chileno se observa cómo en la obra parriana hay una preocupación del yo lírico —que se reitera constantemente— por las problemáticas que implica la existencia misma, puesto que, afirma el antipoea, se vive siempre “al borde del abismo”. Están presentes, pues, una serie de imágenes que aluden al desplome de la voz lírica, tanto anímica y físicamente, y que pueden observarse en los siguientes momentos antipoéticos:

En ‘La trampa’ [la voz lírica] toma precauciones y ejecuta una serie de actos de resistencia: pensar en cualquier cosa, mirar con rabia a la luna recluírse en soledad, preocuparse de ‘pequeños problemas de emergencias’ (emergencias que son las alarmas con que el hombre común de hoy en día se defiende y se aturde para no ver lo que hay debajo de sus pies), subterfugios todos que finalmente revelan su ineficacia, porque ‘comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie de plano inclinado, / como un globo que se desinfla mi alma perdía altura, / El instinto de conservación dejaba de funcionar / Y privado de mis prejuicios más esenciales / Caía fatalmente en la trampa del teléfono / Que como un abismo atraje a los objetos que le rodean’ (Morales, 1972: 80-81).

En este sentido, Morales habla de la caída del sujeto histórico inmerso irremediabilmente en la sociedad y sufriendo la existencia; problema que, en efecto, se separa de cualquier connotación teológica. El problema no es lo divino, sino lo terrenal: la configuración propiamente humana, dice Morales. A partir de este instante, cuando el sujeto lírico cae, se produce un cambio de

paradigma en la visión poética, que ahora pasa a figurar como una antipoesía de corte existencialista. Respecto a esto, el especialista define el existencialismo en Parra como “el vivir una experiencia al límite”, que consiste en perder los “frágiles apoyos provisionales, las ‘emergencias’ a las que el personaje se aferra con la ansiedad de un naufragio, empieza a ‘deslizarse’ y a vivir la angustia extrema” (Morales, 1972: 81).

En el mismo libro, Morales señala que esta voz poética que se desencanta del mundo está presente en el antipoema “El soliloquio del individuo”, de *Poemas y antipoemas*, en forma de “sujeto de acción”, aunque él se refiere a “acciones sonambúlicas”, previas a un estado catatónico, donde se actúa fuera de sí, una suerte de pérdida de la razón, pero que aún mantiene al sujeto estable en sus pensamientos y sentimientos que, no obstante, más tarde y progresivamente se convertirá en un sujeto vociferante, subversivo y revolucionario, finalmente, neurótico ni más ni menos.

Llama la atención que Morales intuye la llegada del energúmeno, aunque él lo presenta como ‘el caído’. Incluso, él le otorga ese carácter existencialista que, en efecto, distingue a esa voz lírica de fuerte temperamento. No obstante, desde la lectura que así se propone, ese sujeto que ha caído se vuelve completamente en un energúmeno que se desintegra conforme avanza la obra antipoética: se configura como un antihéroe que pronto se atomiza en los llamados artefactos visuales, “no sólo el antipoema se ha venido al suelo: también el mundo cultural al que el antipoema se refiere y del cual no es sino su cifra poética. El artefacto es, pues, una imagen dramática del hombre moderno como un hombre a la intemperie” (Morales, 1972: 126).

Tal destrucción del sujeto iracundo mostró sus primeros alientos agresivos en el poema “El matador”; no obstante, conforme se desarrolla el entramado antipoético dicha voz cobra una impresionante fuerza irónica y presencia subversiva, aunque esta subyace de manera sutil entre los versos; por consiguiente, para develarla es necesario tomar en cuenta la obra completa de Parra, puesto que en cada poemario existen indicios de su presencia

Hay varios estudiosos que nombran al energúmeno; sin embargo, no realizan ningún análisis literario ni profundizan en la figura. Ignacio Valente, en “Los artefactos de Parra”, señala de manera muy superficial, sin dar mayores detalles de la presencia de la figura lírica en cuestión, “la salida del energúmeno: ‘a mí no me para nadie/ mi misión es salvar al mundo’” (1970: s/p); María Nieves Alonso, en “El espejo y la máscara de la antipoesía”, también lo hace de la misma manera que Valente, de forma escueta en una sola frase, de forma muy superficial y sin dar detalles de “la presencia del energúmeno en el antipoema ‘La montaña rusa’” (1978: s/p). De igual manera, Manuel Jofré sólo lo enuncia de la siguiente manera: “el antipoeta se convierte en un energúmeno” (2003: 171). Así la crítica ha mencionado al energúmeno, sin más profundización, sin explicar qué entienden por dicho concepto, o en qué otros momentos aparece, o cuáles son sus frases, vocablos o temas. Sólo se limitan a enunciarlo.

El reconocido estudioso de la obra de Parra, Nial Binns, describe un tanto mejor la voz del energúmeno, aunque lo hace de manera tangencial, en el artículo “Parra y sus personajes”, cuando habla del antipoeta como:

[...] una especie de ‘energúmeno’, un ser que ‘no está integrado psicológicamente: está fuera de sí’. El poeta-científico prosigue en este libro su análisis del hombre contemporáneo, que ha perdido la seguridad de la fe religiosa, que se encuentra zarandeado por el voraz bombardeo de los *mass media*, que es incapaz de articular una frase pero habla sin parar, grita sin pensar, razona sin ton ni son, y se derrumba psíquicamente frente al lector en los frenéticos balbuceos (Binns: s/d).

A la luz de estos hallazgos, donde la crítica percibe a ese ser iracundo, vociferante e irónico, es posible hablar de la existencia de la figura del energúmeno como la voz (im)perfecta que puede desde la antipoesía emitir una aguda crítica de la realidad que le rodea y que emprende esa fuerza rebelde y subversiva que distingue al fenómeno antipoético.

REBELDÍA E INCITACIÓN (PRIMER COMETIDO DEL ENERGÚMENO)

La antipoesía es una postura de confrontación al orden establecido y, por extensión, el antipoeta es un rebelde. Él se atreve a cuestionar todos los parámetros y modos de vida que le rodean. No obstante, esta rebeldía es aún más extrema cuando el energúmeno aparece entre los antipoemas. Dicho sujeto, signado por la destrucción, se alza contra el estado, las ideologías y las religiones, por ejemplo, pero siempre procurando establecer una conexión con sus semejantes. Su rebeldía no es individual, es colectiva. Así opera con total franqueza el energúmeno, generando comunión con los lectores. Si bien los advierte de manera severa, también se compadece de su existencia, sobre todo porque es la condición compartida con todos los seres humanos que viven en el día a día. Ahora bien, desde la lectura que aquí se propone, el energúmeno es el rebelde que Albert Camus describe en su libro *El hombre rebelde*.

¿Qué es el hombre rebelde?, se pregunta el escritor francés. Para llegar a una posible respuesta, Camus expone una serie de atributos fundamentales que definen el perfil del sujeto rebelde. Es interesante cómo estos rasgos coinciden con la figura del energúmeno parriano. A la par de la presentación de algunas características del hombre rebelde, se ejemplificará con los dichos del energúmeno, esto permitirá establecer esa conexión profunda, mostrando esa condición de rebeldía que distingue a la voz lírica citada.

Nos dice el escritor que un hombre rebelde es quien dice “no. Pero, si niega, no renuncia: [...] es también un hombre que dice sí, desde su primer movimiento” (Camus, 2013: 15). Es quizá este rasgo uno de los primeros a considerar. La rebeldía, en efecto, niega el estado de cosas, puesto que las considera obsoletas, injustas o carentes de sentido, pero esto no implica una pasividad frente al objeto criticado. Contrario a esto, el rebelde emprende un movimiento que posibilite la transformación de lo criticado. Aunque en sí misma, la crítica es un movimiento de transformación. En cuanto al energúmeno y la poesía, él reniega del temperamento, hermetismo y lenguaje que profesan sus compañeros de escritura:

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.
Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria.

[...]

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
—Y esto sí que lo digo con respeto—
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso (Parra, 1969: 213-214).

Esta voz rechaza los principios poéticos que marcaban el quehacer literario de la época. Pero su intención está más allá del simple reclamo, puesto que el energúmeno se enfrenta, además, a los pilares de la creación literaria: el poeta (“pequeño dios”, “vaca sagrada”, “toro furioso” son críticas a Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, respectivamente), la palabra, la imagen y el mensaje. Todos estos elementos serán parte de su severa crítica. Posteriormente, el energúmeno propone su itinerario antipoético:

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos—
Contra la poesía de café

La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo (Parra, 1969: 214).

En efecto, para el energúmeno los poetas ya no conforman ese grupo reservado para unos cuantos; ahora estos entablan un diálogo directo con los más de los mortales. Hablarán de las problemáticas terrenales, procurando develar el trasfondo de los hechos. En este sentido, el energúmeno (el antipoeta llevado al extremo) se rebela, como lo hace el hombre rebelde que propone Camus, contra la mentira y la opresión. Afirma el filósofo francés que el rebelde “no es, en su esencia, un movimiento egoísta. Puede tener determinaciones egoístas. Pero el hombre rebelde se rebelará tanto contra la mentira como contra la opresión” (Camus, 2013: 18). Se podría pensar que el energúmeno es un sujeto egoísta, puesto que en ciertas apariciones habla sólo de sí mismo. Sin embargo, se preocupa por la condición de vida de sus semejantes, por ejemplo, en el plano de la ecología:

dice: proletarios del mundo uníos
debe decir
peatones del mundo uníos (2011: 103).

En otro antipoema se lee:

dice compañero	léase ecompañero
“ compromiso	“ ecompromiso
“ constitución	

hay que luchar x una econstitución (2011, tomo 1: 175).

El energúmeno se ensimisma en su existencia, pero no oculta su constante preocupación por quienes comparten la vida misma, con quienes poblamos el planeta tierra. Así también lo observa Alberto Acereda, en cuanto a que la antipoesía adquiere una postura de solidaridad con sus semejantes y seres vivos en general:

La antipoesía que propone Parra va contra todo lo establecido: una reacción de claridad, parodia, libertad y humor como llamado urgente a la solidaridad, lo cual conforma un discurso contestatario en defensa de los derechos humanos y contra los gobiernos opuestos a tales derechos, desde la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo, en 1954 hasta la dictadura militar de Pinochet (2002: 124).

Su marco programático es claro, libre de postulaciones ideológicas (aunque, ciertamente, Parra como autor ha expresado ser partidario de los movimientos de izquierdas), con el cual pretende arremeter absolutamente todo, a través de una severa crítica a todo aquello que considere peligroso para el ser humano:

HASTA CUANDO

SIGUEN FREGANDO

LA CACHIMBA

Yo no soy derechista ni izquierdista

yo simplemente rompo con todo (Parra, 2006: 327).

En efecto, la antipoesía pretende alejarse de cualquier etiqueta existente. La crítica en esta propuesta también embiste con la propuesta misma; es decir, la autorreflexión antipoética es parte de su médula: en todos los antipoemarios se encuentran constantes advertencia sobre el desarrollo de la obra, donde se señalan con humor e ironía sus contradicciones y carencias. Parra rompe en el fondo su obra, usando el término que él mismo propone.

Camus afirma que existen dos orígenes del hombre rebelde, “la rebeldía no nace solo y forzosamente del oprimido, sino que puede nacer asi-

mismo del espectáculo de la opresión de la que es víctima. Se da, pues, en este caso, una identificación con el otro individuo” (2013: 19). Esto es que el hombre rebelde sufre las mismas ataduras y golpes que sus semejantes, por lo tanto, en ese reconocimiento de un poder que los oprime de igual manera surge esa empatía e identificación con las víctimas:

Se respira una atmósfera cansada
De ceniza, de humo, de tristeza:
Lo que se vio una vez ya no se vuelve
A ver igual, dicen las hojas secas.
Hora del té, tostadas, margarina.
Todo envuelto en una especie de niebla (2006: 11).

Esa “atmósfera de niebla”, señalada en el antipoema “Preguntas a la hora del té”, afecta a todos por igual. Esto es que, al formar parte de una sociedad, todos los elementos que la alteran a su vez —en mayor o menor medida— modifican la existencia de los participantes de dicha sociedad: guerras, hambruna, crisis económicas, etcétera. En este sentido, hay una identificación, dice Camus, “en la toma de destinos y de partido”, de ahí la necesidad fundamental de estrechar lazos entre semejantes para emprender el mismo camino: “el individuo no es, pues, por sí solo, ese valor que quiere defender. Al menos hacen falta todos los hombres para componerlo” (2013: 19). Y el energúmeno parriano confía plenamente en su lector: “Para eso me rompo la cabeza / Para llegar al alma del lector” (Parra, 1969: 87), quien podrá develar las reflexiones de fondo en la antipoesía:

Confío 100% en el lector
estoy convencido de que hasta los...
civiles
son capaces de leer entre líneas (2011a: 165).

En otro momento, Camus afirma que, “en la rebeldía, el hombre se supera en otro y, desde este punto de vista, la solidaridad humana es me-

tafísica” (2013: 19). Dicha solidaridad, dentro de la antipoesía, se alcanza cuando el energúmeno habla de la condición humana, esto es que no sólo en los (anti)versos reflejan de momentos y problemas efímeros, sino que señalan que nuestra naturaleza es trágica. La antipoesía es, finalmente, el reconocimiento de la condición humana, por lo cual se hace un llamado a colocar la atención en las preocupaciones fundamentales del ser humano: su existencia:

Cuando van a entender estos son parlamentos Dramáticos
Estos no son Pronunciamientos
Políticos (2006: 400).

En este sentido, Camus señala que “el movimiento de rebeldía es más un acto de reivindicación, en el sentido fuerte del término” (2013: 19). Esto implica que reclamar los derechos fundamentales que dan forma a una sociedad más justa. Y esta empresa es una de las piedras angulares del fenómeno antipoético: si bien es el replanteamiento de la poeticidad, de fondo la obra parriana es un canto que pretende, en efecto, reivindicar la vida de los seres humanos, esto basado en una compleja armonía con el entorno:

TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR

Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario:
...Ecologista Propuesta de Daimiel:
Entendemos x ecologismo
Un movimiento socioeconómico
Basado en la idea de armonía
De la especie humana con su medio
Que lucha x una vida lúdica
Creativa igualitaria pluralista

Libre de explotación

Y basada en la comunicación

Y la colaboración de las personas

A continuación vienen 12 puntos (*Discurso de Mai Mai Peñi*, Parra, 2006: 65).

En otro apartado, Camus habla de la fuerza que emerge de la rebeldía, la cual “fractura al ser y lo ayuda a desbordarse. Libera chorros que, estancados, se vuelven furiosos”. Esta energía que brota de ese sujeto en rebeldía permite que desarrolle sus postulados, sin detenerse por los embates de las fuerzas y hechos contrarios. Desde la lectura que aquí se propone, el energúmeno comparte este rasgo fundamental del hombre rebelde, y se sostiene que dicha fuerza emerge, principalmente, de un estado de profunda neurosis, la cual le da esa potencia indispensable para arremeter contra todo. Se coincide con Nial Binns cuando afirma que, al analizar el antipoema “Acta de independencia”, señala esa condición neurótica del sujeto lírico:

El hablante de este poema, otro personaje neurótico y evidentemente inconsciente de sus actos (por mucho que diga lo contrario), decide redactar una absurda acta de independencia, como si él fuera un país, proclamando su independencia tanto de la Iglesia Católica como del Comité Central (Binns, 2000: 44).

Sin embargo, ese personaje neurótico sí es consciente de sus actos. Si bien muestra en ciertos momentos un discurso contradictorio o irracional, en sus afirmaciones se observa un profundo conocimiento de la condición humana y una conciencia histórica de, principalmente, su país. El energúmeno es, pues, consciente de su condición:

XXXVII

LA NEUROSIS no es una enfermedad
es una concentración de energía psíquica
que debemos saber aprovechar

un neurótico bien administrado
rinde el doble o el triple que un sujeto normal
tomen el caso de Napoleón Bonaparte
de don Miguel de Cervantes Saavedra
de don Alonso de Ercilla y Zúñiga
de Cristóbal Colón
del portugués Hernando de Magallanes
el primero que le dio vuelta al mundo
y de tantos otros genios incommensurables

quién va a poner en duda
la grandeza de todos estos hombres
y sin embargo y todos eran neuróticos (2011a: 332).

Camus insiste en esa fuerza, que es un principio de actividad superabundante y de energía, que subyace en el hombre rebelde. En el caso del energúmeno de la antipoesía, dicha fuerza es reconocida y reafirmada en uno de los antipoemas, específicamente en “El peregrino”:

Un alma que ha estado embotellada durante años
en una especie de abismo sexual e intelectual
alimentándose escasamente por la nariz
desea hacerse escuchar por ustedes (Parra, 1954: 101).

Esa concentración de energía que brota en el energúmeno es, finalmente, el motor de la rebeldía antipoética. En el antipoema citado líneas arriba, se observa, en efecto, ese estado neurótico propio de la obra parriana, pero no se queda en un estado de ensimismamiento, de autocompasión, o de pasividad; contrario a esto, tal potencia obliga al energúmeno a tomar cartas en el asunto, y esto es: embestir contra esas —llamadas por el mismo— “camisas de fuerza”, léase, religión, política, economía, filosofías, lite-

raturas, por mencionar algunas.¹⁰ No cree en prácticamente nada; es decir, se mantiene alerta ante toda narrativa que esté construida frente a él:

NO CREO EN LA VÍA PACÍFICA

no creo en la vía violenta
me gustaría creer
en algo —pero no creo
creer es creer en Dios
lo único que yo hago
es encogerme de hombros
perdóñenme la franqueza
no creo ni en la Vía Láctea (2006: 283).

El energúmeno posee una marcada rebeldía que implica el total desafío a los valores, conceptos y relatos que la sociedad ha construido. Su fuerza se concentra en develar los mecanismos que sostienen a dichos discursos. Tan inseguro como desconfiado, este sujeto procura siempre leer entre líneas la realidad circundante. Pero, ante la violencia e incertidumbre que la misma realidad le revela, y que le causa severos malestares tanto físicos como psíquicos, la única ruta por considerar es enunciar sin tapujos la barbarie y lo contaminado y lo polarizado que está el mundo:

¹⁰ En entrevista con Ángeles Caso, para el programa “La tarde” de la TVE, en 1987, como respuesta a la pregunta de si la poesía comprometida puede aliviar a un pueblo en un determinado tiempo, Nicanor Parra responde: “nosotros, creadores de la cultura chilena, no nos quejamos amargamente, nos quejamos, evidentemente, pensamos en la libertad y luchamos por ella, pero esto no significa que nos crucemos de brazos, de ninguna manera”. Claramente, el antipoeta señala de alguna forma el proceder del energúmeno: sujeto sumamente quejumbroso y con lamentos hirientes, pero procura no detenerse en esta revuelta literaria y social.

TIEMPOS MODERNOS

Atravesamos unos tiempos calamitosos
imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción
imposible callar sin hacerse cómplice del Pentágono.

Se sabe perfectamente que no hay alternativa posible
todos los caminos conducen a Cuba
pero el aire está sucio
y respirar es un acto fallido.

El enemigo dice
es el país el que tiene la culpa
como si los países fueran hombres.

Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos
embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas
árboles malditos se deshacen en pájaros malditos:
todo contaminado de antemano (2006: 294).

En la “Carta abierta a su excelencia el presidente de la SECH”¹¹ (Sociedad de Escritores de Chile), publicada en el diario *El Mercurio*, Nicanor Parra

¹¹ Publicada el 5 de julio de 1970, en esta carta dirigida a Luis Merino Reyes, el entonces presidente de la SECH, Parra le contesta a Merino Reyes luego de que éste lo enjuiciara públicamente y lo tildara de “hippie sexagenario”, en el contexto de las críticas que el antipoeta recibió por el inesperado encuentro entre él y Patricia Nixon, esposa del presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, la famosísima “taza de té”, ocurrido el 15 de abril de 1970 en el país norteamericano. Parra recibió múltiples y severas críticas de la izquierda latinoamericana por dicho encuentro, entre estas acciones hostiles, le fue retirada su participación como jurado en el premio de poesía que organizaba la Casa de las Américas en La Habana. Se reproduce la carta presentada en las *Obras completas & más* (2006), tomo 1. El antipoeta intentó responder a su modo, con su antipoesía, en “Si el Papa no rompe con USA”, señala: “si el Kremlin no rompe con USA / si Luxemburgo no rompe con USA / por qué demonio voy a romper yo / alguien podría tener la amabilidad de decirme / por qué demonios voy a romper yooo...!” (2011a: 279).

señala el perfil del energúmeno, mostrándolo como un sujeto proclive a la destrucción de los valores en turno:

El Energúmeno —Señor Presidente— es un sujeto contradictorio, rebosante de vida, en conflicto permanente con los demás y consigo mismo. De un energúmeno chileno puede esperarse prácticamente todo. Se abanica hasta de la propia idea de revolución. Nuestros enemigos no son los marxistas ni los capitalistas, sino los pelotudos [sic] de siempre (no se ponga colorado, los tontos solemnes), los conformistas incondicionales, tanto de derecha como de izquierda. En una palabra los robots¹² (Parra, 2006: 976).

En resumen, es un asalto absoluto a la narrativa que sostiene al mundo occidental. Su rebeldía, como se ha visto, permite la denuncia de las atrocidades que ocurren a diario y el cuestionamiento de todo discurso, incluso del propio:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona non grata... esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas (Neruda y Parra, 1962: 13).

Por otro lado, Camus afirma que “el pensamiento en rebeldía no puede, pues, prescindir de la memoria: es una tensión perpetua” (2013). Como primera necesidad, el hombre rebelde se ocupa en develar además los hechos históricos que originaron la situación actual. En este sentido, nombrar

¹² Parra hace referencia al antipoema “La batalla campal”, del poemario *Obra Gruesa*, en el cual se menciona el combate entre “energúmenos” y “robots”; y esta composición, los primeros se congregan frente al Palacio de La Moneda y rebozan en la vitalidad, con bailes y música; en cambio, los segundos, quienes defienden en carros de combate, de pronto aparecen (se sugiere una represión) e inicia la escaramuza entre ambos.

la realidad histórica y social que le rodea, dice Camus, puede mostrar si el hombre rebelde se ha mantenido fiel a su condición, “siguiéndola en sus obras y en sus actos tendremos que decir, cada vez, si permanece fiel a su nobleza primera o si, por lasitud o locura, la olvida por el contrario en una tiranía de embriaguez o de servidumbre” (2013). En este sentido, el energúmeno antipoético concuerda con esta descripción, puesto que desde su primera aparición y hasta la conclusión de la obra parriana se mantuvo fiel a su condición como sujeto iracundo, vociferante y contradictorio, irónico y subversivo, en su acción de denuncia, sin importar si la realidad lo orillaba a complicar su misma existencia; pero, incluso así, siempre procuró mantener esa empatía con los lectores en una suerte de comunidad antipoética; así se puede ver, por ejemplo, en tres momentos de la obra parriana:

Si no somos hermanos
qué cresta somos (en *Ecopoemas*, 2011a: 98).

Bueno bueno
pongámosle
que somos hermanos (en *Chistes parra desorientar a la política poesía*, 2011a: 166).

Capitalistas y socialistas
del mundo uníos
antes de que sea tarde (en *Guatapiques*, 2011a: 187).

Cuando el energúmeno antipoético reclama la participación de la sociedad en general, está generando ese espacio en el que todos por igual participan para construir una ruta de escape ante los embates globales. Dice Camus que “en la experiencia del absurdo, el sufrimiento es individual. A partir del movimiento rebeldía cobra conciencia de ser colectivo, es la aventura de todos” (2013: 25); en este sentido, en la antipoesía también se busca la comunión entre seres humanos. En efecto, Parra también nos invita a participar en la aventura de todos llamada vida.

Diría el hombre de Camus: “me rebelo, luego existimos”; sentencia que expresa esa intención de formar un colectivo que procure el desarrollo de todos. De igual manera, aun en ese estado de incertidumbre y malestar psíquico, con su fuerza neurótica que genera profundas reflexiones y severas críticas al estado de cosas, el energúmeno arremete contra todo lo que él considera peligroso para el ser humano, incluso sus juicios alcanzan a sus semejantes, pero jamás deja de lado ese propósito de crear un lazo con su lector que promueva la rebeldía compartida. En otros términos, los aportes sobresalientes y particulares de la obra parriana más allá de la poeticidad: son la lucha colectiva continua, soliviantar a los lectores y revolucionar a los revolucionarios:

La poesía precede a la acción
 Poesía es acción
 La poesía surge de la acción

Como ya se mencionó líneas arriba, la crítica antipoética alcanza a la obra misma y Parra es uno de los poetas chilenos más conscientes de la manera de escribir su poesía (Montes y Rodríguez, 2014). En este sentido, el mayor de los antipoeta constantemente reflexionaba sobre el desarrollo de su obra, llevándola a un proceso evolutivo sin parangón en su época. El origen fueron los versos neorrománticos del *Cancionero*, seguido de los antipoemas propiamente, dando paso más tarde a los artefactos visuales (acto que implicó la destrucción del libro físico), para llegar a los “ecopoemas”. En uno de sus antipoemas da otra explicación, en tono sarcástico, de esta fase evolutiva:

Sonó la antipoesía
 Ya no es una fuerza creadora
 hay que volver a partir de cero
 se quedó en lo que era la pobre
 en una rebeldía sin causa
 la rebeldía x la rebeldía (2011a: 91).

Dice el antipoeta que su obra respondía a una rebeldía sin origen, una “rebeldía por la rebeldía”; sin embargo, esta negación es parte de la modestia antipoética, puesto que la piedra angular del fenómeno parriano es, precisamente, la condición rebelde del antipoeta. No obstante, se entiende la finalidad de dicha aseveración, ya que Parra concentra toda la energía destructora y subversiva de la antipoesía para trabajar en una propuesta acorde al tiempo que corría: la preocupación ambiental. Parra, en efecto, mostró una anticipada preocupación por la naturaleza y su relación con el hombre y la sociedad; pero resulta una cara más de esa legítima rebeldía que existe en la antipoesía: mantener una constante evolución acorde a los tiempos y las situaciones que la sociedad en turno está viviendo, y en voz del energúmeno es como dicha crítica alcanza una potencia destructora que atrapa al lector:

EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA

SAQUEO DE LA NATURALEZA

COLAPSO DEL MEDIO AMBIENTE

vicios de la sociedad de consumo

que no podemos seguir tolerando

¡hay que cambiarlo todo de raíz! (2011a: 177).

En este eco poema se observa al energúmeno, pues su voz quejumbrosa, reflexiva y agresiva se percibe en el tono de los versos, y su propuesta revolucionaria queda plasmada en el cierre de dicha composición: hay que revolucionar la situación para cambiar el desastre natural. El deíctico *nosotros* procura mantener esa unión colectiva, pues todos estamos a merced de la crisis ecológica. Como ya se mencionó anteriormente, Parra proyecta la estrecha relación entre los seres humanos para encontrar soluciones a las problemáticas señaladas. En otro de los eco poemas se puede constatar este llamado global:

Tercer y último llamado:

PEATONES DEL MUNDO UNÍOS (2011a: 178).

CONCLUSIONES

Hasta este punto se observó la presencia del energúmeno como motor de la rebeldía antipoética. Queda de manifiesto que su presencia es un tanto subyacente y escurridiza; es una voz lírica que, como lo señala el mismo Nicanor Parra, tiende a la invisibilidad:

El Energúmeno Verdadero (porque también hay falsos energúmenos, como usted señor Reyes) se reconocen de lejos por:

- a) su poder de *levitación*
- b) su capacidad de hacerse invisible
- c) su capacidad para *hablar con los muertos* (2006: 977).

Sin embargo, este sujeto jamás titubea para nombrar las cosas como las considera que son, aun cuando enunciarlas pueda complicar su misma condición. Nada escapa de sus críticas, incluso su persona y la antipoesía son objetivo de sus constantes certezas reflexiones. Para él, el mundo “no tiene sentido”, pero esto no implica renunciar ni perecer en el camino; contrario a esto, el energúmeno centra sus energías en develar los mecanismos, teorías, conceptos y prácticas, que sostienen al discurso de Occidente. Podrá parecer que, en ciertos momentos, él desistirá ante los terribles embates que sufre constantemente, que le aplican severas presiones en la herida abierta que significa ser consciente de la tragedia como forma de vida cotidiana. Pero ante ese despojo bárbaro de los rasgos humanos por la violencia global, el energúmeno se mantiene fiel a sus postulados para continuar con su empresa:

Primer cometido
del energúmeno
revolucionar
a los revolucionarios

obligarlos a que
se suelten las trenzas (2011, tomo 2: 509).

Es oportuno mencionar que la antipoesía no es una literatura de salvación, pues no pretende revelarnos una guía o definir valores y modos de vida, sino es una poesía de acción, que implica asumir una postura rebelde y testimonial ante la realidad que nos rodea, en unos momentos terribles y en otros más trágicos, y así generar su posible transformación continua. También se pudo constatar que el energúmeno tuvo su primera presencia en el poema “El matador”, donde mostró sus primeros arrebatos y críticas. Con esto, se puede concluir que esta voz lírica rebelde forma parte medular de la obra parriana. Así pues, en la antipoesía la revuelta está iniciada y en una continua agitación.

FUENTES DE CONSULTA

- ALEGRÍA, Fernando (1967). “Nicanor Parra: antipoeta”. En *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX* (pp. 205-206). Santiago de Chile: Zigzag.
- (1972). *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1972). “Antiliteratura”. En César Fernández Moreno (coord.), *América en nuestra literatura*. Chile: Siglo XXI Editores / Unesco.
- ARAYA GRANDÓN, Juan Gabriel (2008). “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecoipoiesis”. *Estudios Filológicos*, núm. 43, pp. 9-18.
- BENEDETTI, Mario (1969). “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles”. En Alfonso Calderón (2005), *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1981). “El artefacto con laureles”. En *Los poetas comunicantes*. México: Marcha.
- BINNS, Niall (1995). “Nicanor Parra y la guerrilla literaria”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 537, pp. 83-99.

- (1996). “Representaciones y poetizaciones de la locura en la literatura chilena”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 10, pp. 173-180.
- (2000). *Nicanor Parra. Semblanzas*. Madrid: Eneida.
- (s/a). “Parra y sus personajes”. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 2 de febrero de 2022, de <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/acerca/binns.htm>.
- CAMUS, Albert (2013). *El hombre rebelde*. México: Debolsillo.
- CANO REYES, J. (2018). “La nostalgia del antipoeta: añoranza e ironía de Nicanor Parra”. *América Sin Nombre*, núm. 23, pp. 159-169.
- CARRASCO, Iván (1982). “El antipoema de Parra: una escritura transgresora”. *Estudios Filológicos*, núm. 17, pp. 67-16.
- (1985). *La escritura antipoética de Nicanor Parra*. Tesis Doctoral. Universidad de Chile.
- (1999). *Para leer a Nicanor Parra*. Chile: Universidad Nacional Andrés Bello.
- CHIUMINATTO, Pablo y Sofía Rosa (2018). “Antes de la ecocrítica: una consideración bibliográfica a los estudios ambientales en Chile”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 30, pp. 243-255.
- COSTA, René de (2011). “Para una poética de la (anti)poética”. En Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas* (pp. 7-46). 8va. Edición. Madrid: Cátedra.
- DE LA FUENTE, José Alberto (2007). “Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra”. *Literatura y Lingüística*, núm. 18, pp. 35-58.
- ELLIOT, Jorge (1957). *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Chile: Ediciones LOM.
- FLORES, Ángel, y Dante Medina (eds.) (1991). *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. México: EDUG.
- JOFRÉ, Manuel (2003). “Las etapas en la antipoesía de Parra”. *Revista del Cesla*, núm. 5, pp. 167-173.
- IBÁÑEZ-LANGLOIS, José Miguel (1972). “La poesía de Nicanor Parra”. En Nicanor Parra, *Antipoemas* (pp. 9-66). Barcelona: Seix Barral.
- (1975) “Los grandes de la poesía chilena”. En *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Editorial Nascimento. Recuperado de <https://neruda.uchile.cl/critica/jmibanez5.html>.

- KARSEN, Sonja (2016). *La poesía de Nicanor Parra*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx3b9>.
- MORALES, Leonidas (1972) *La poesía de Nicanor Parra*, Chile: Universidad Austral de Chile / Editorial Andrés Bello.
- y Nicanor Parra (1990). *Nicanor Parra. Hispanoamérica*, año 19, núm. 56/57, pp. 79-105.
- (2011). “Gabriela Mistral: Recados de la aldea”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 80, pp. 203-222.
- MONTES, Hugo, y Mario Rodríguez (2014). *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Chile: Editorial Zig-Zag.
- NERUDA, Pablo y Nicanor Parra (1962). *Discursos*. Chile: Editorial Nascimento.
- NIEVES ALONSO, María (1989). “El espejo y la máscara de la antipoesía”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 33, pp. 47-60.
- OLIPHANT, Dave (2019). *Hallazgo y traducción de poesía chilena*. Estados Unidos: Editorial Contracorriente.
- ORTEGA, Julio (1971). “Sobre la poesía de Nicanor Parra”. *Figuración de la persona*. España: Edhasa.
- PARRA, Nicanor (1937). *Cancionero sin nombre*. Chile: Editorial Nascimento.
- (1954). *Poemas y antipoemas*. Chile: Editorial Nascimento.
- (1958). “Poetas de la claridad”. *Atenea*, núms. 380-381, pp. 46-48.
- (1969). *Obra gruesa*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- (1979). *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Chile: Ediciones Ganímedes.
- (1985). *Hojas de Parra*. Chile: Ganímedes.
- (2006). *Discursos de sobremesa*. Chile: Universidad Diego Portales.
- (2006). *Obra completa & algo +*. Tomo 1. España: Galaxia Gutenberg.
- (2011a). *Obra completa & algo +*. Tomo 2. España: Galaxia Gutenberg.
- (2011b). *Poemas y antipoemas*. Edición y texto introductorio de René de Costa. España: Cátedra.
- PARRILLA SOTOMAYOR, Eduardo (1997). *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra*. Chile: Editorial Pliegos.

- QUEZADA, Jaime (1992). “Biografía de Nicanor Parra”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 39, pp. 155-165.
- REIN, Mercedes (1970). *Nicanor Parra y la antipoesía*. Uruguay: Universidad de la República.
- ROSA, Sofía (2019). “La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disenso”. *Humanidades*, núm. 6, pp. 199-226.
- SCHOPF, Federico (1971). “Estructura del antipoema”. *Revista Atenea*, núm. 399, pp. 140-153.
- (2000). “Recepción de la poesía de Neruda”. En *Del Vanguardismo a la antipoesía*. Segunda edición: corregida y aumentada. Chile: Ediciones LOM.
- (2010). *El desorden de las imágenes. Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Chile: Editorial Universitaria.
- SIERRA, Malú, y María José Salas (2014). “Una conversación con Nicanor Parra: el energúmeno número uno”. *Paula*, versión conservada y publicada en *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/paula/el-energumeno-numero-uno/>
- SZMULEWICS, Efraín (1994). *Nicanor Parra. Biografía emotiva*. Segunda edición (corregida y aumentada). Chile: Ediciones Rumbos.
- URRUTIA, E. (2001). “Subversión en la poesía: el antipoema de Nicanor Parra”. *Cifra Nueva*, núm. 13, pp. 89-96.
- VALENTE, Ignacio (1970). “Los artefactos de Parra”. *El Mercurio*. Santiago.
- VERA, Alfonso (2018). “Parra, el energúmeno”. En *El mostrador*. Recuperado el 2 de noviembre de 2018, de...
- YAMAL, Ricardo (1985). *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila.
- ZERÁN CHELECH, Faride (2005). *La guerrilla literaria: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. Chile: Fondo de Cultura Económica.

DE LA DENUNCIA POLÍTICA A LA (RE)CONSTRUCCIÓN
DE LA MEMORIA. APUNTES PARA UNA HISTORIA
DEL TESTIMONIO EN CHILE

Felipe Oliver Fuentes Krafczyk

EL TESTIMONIO COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA
DEL GOLPE AL PLEBISCITO

La historia reciente de Chile está marcada por tres grandes hitos: la efímera y fracasada empresa socialista en la década del setenta, el largo gobierno militar que se extendió hasta finales de los ochenta y la reforma económica liberal puesta en marcha en la década del noventa con el advenimiento de la democracia. Considerando la magnitud de estos procesos y el tiempo relativamente corto cuando ocurrieron, es fácil comprender que la memoria constituya un foco de tensión permanente entre los chilenos. En ese sentido, el testimonio ha jugado un rol fundamental en la construcción subjetiva del pasado, pues a través de las múltiples experiencias personales recuperadas desde la escritura, la memoria social se amplía democratizando la historia. El valor del testimonio, sin embargo, no se limita tan sólo a la recuperación de un pasado problemático, a la construcción de un “archivo histórico”. El testimonio jugó también un papel importante en la aplicación de la justicia en tanto que fue utilizado como instrumento de denuncia y

prueba de verdad. A lo largo de este trabajo quisiera explorar las funciones sociales del testimonio chileno escrito durante y después de la dictadura pinochetista. El objetivo final consiste en mostrar cómo su carácter ambivalente permitió, en diferentes momentos, ser utilizado lo mismo como un discurso de denuncia que como una prueba de verdad y finalmente como un discurso para la reconstrucción de la(s) memoria(s).

Grosso modo, los hechos históricos son bien conocidos: en 1970, el candidato a la Presidencia del gobierno chileno por parte de la Unidad Popular, Salvador Allende Gossens, ganó por un estrecho margen la elección, convirtiéndose en el primer jefe de Estado en el mundo de ideología socialista en llegar al poder por la vía democrática. Su proyecto político, que el propio Allende definió como “vía chilena al socialismo”, e incluso como “socialismo con sabor a vino y empanada”, terminó abruptamente el 11 de septiembre de 1973, gracias al golpe de estado encabezado por el general Augusto Pinochet. Dicho golpe no sólo supuso el fin del gobierno de la Unidad Popular sino, ante todo, el inicio de una larga dictadura militar encabezada por el propio Pinochet que habría de prologarse hasta 1990. Ahora, y con esto entramos de lleno en materia, el gobierno militar chileno (al igual que otros gobiernos dictatoriales contemporáneos de la región como el argentino y el uruguayo) ha sido históricamente cuestionado por violar de forma flagelante los derechos humanos de los ciudadanos. En efecto, la junta militar aplicó de manera sistemática un verdadero terrorismo de Estado a través de diversos métodos como el secuestro y la desaparición de personas, la tortura, el exilio forzado y la persecución política. Y es precisamente en esta turbulenta atmósfera en donde el testimonio comenzará a jugar un papel de capital importancia en el espectro político-social internacional en general y chileno en particular.

Por dar algunos ejemplos, acaso los más emblemáticos dentro de lo que podemos calificar como una primera etapa del testimonio chileno, en 1974 el novelista Hernán Valdés publicó en Barcelona el testimonio *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Como el mismo título lo deja entrever, desde el formato del diario, Valdés reconstruye su experiencia personal como preso político y víctima de la tortura en el campo de concentración ubicado en Tejas Verdes, provincia de San Antonio en la V Región.

También en 1974, Sergio Villegas publicó en Buenos Aires *Chile, el estadio, los crímenes de la junta militar*, una compilación de testimonios de diversos ciudadanos chilenos violentados por el régimen. Por último, quisiera mencionar también los testimonios de Rodrigo Rojas: *Jamás de rodillas. Acusación de un prisionero de la junta militar fascista*, y de Rolando Carrasco: *Prigüé*, publicados ambos en Moscú en 1974 y 1977, respectivamente.

El hecho de que estos textos se publicasen en el extranjero no debe entenderse únicamente desde la censura que desde el primer momento ejerció con celo el gobierno dictatorial lo mismo en la prensa que en los medios de comunicación masiva. Después de todo, los testimonios recién citados en mayor o menor medida circularon clandestinamente dentro de Chile a través de copias mimeografiadas que los disidentes repartían aquí y allá, conscientes del riesgo que ello implicaba. Al prestar testimonio en el extranjero, los supervivientes del terrorismo de Estado ante todo pretendían llamar la atención de la comunidad internacional para movilizar a los Estados a intervenir en Chile, especialmente en aquellos países con gobiernos socialistas como Rusia, o bien, que padecieran o hubiesen padecido en carne propia los efectos del fascismo como España y Argentina. Los primeros testimonios sobre el acontecer político chileno serán producidos y recibidos entonces desde una significación doble, como denuncia y como llamado a la acción. En palabras de Jaume Peris:

Cegados todos los canales de expresión y de participación política en Chile, la denuncia pública del régimen militar se convirtió en una de las actividades centrales de la izquierda chilena en el exilio. Los testimonios de los supervivientes adquirieron, como es lógico, una importancia cardinal en ellas. Construir un relato suponía para el superviviente, en ese contexto, sumarse al combate (2008: 98).

Dentro de esta dinámica, el sujeto (d)enunciate desempeña un rol múltiple como testigo de su tiempo, víctima y superviviente de la tortura, y combatiente político. En esta etapa, el testimonio tendrá entonces un carácter esencialmente colectivo, pues a través del “yo” que testifica y denuncia,

llámese Hernán Valdés o Rolando Carrasco, se expone la experiencia de miles de chilenos, se exhorta a la comunidad internacional a intervenir para detener las violaciones a los derechos humanos, y de paso para retomar la lucha por los principios o ideales políticos que defendía la izquierda. No hay que olvidar que ya desde la década de los años sesenta el testimonio en América Latina fue ganando prestigio como instrumento de denuncia y vehículo de movilización política en la ciudad letrada; no en vano, en 1970, la famosa institución Casa de las Américas con sede en La Habana decidió entregar un premio anual al mejor testimonio publicado en Latinoamérica.

Ahora, si durante los primeros años la dictadura militar recurrió al terrorismo de Estado como instrumento de uso habitual, en los albores de la década de los ochenta las cosas hasta cierto punto se suavizaron. Por lo menos a nivel imagen, la junta militar ejecutó una serie de actos para “sacudirse” un poco la presión internacional que efectivamente cuestionó la legitimidad del gobierno encabezado por Augusto Pinochet. Por ejemplo, la promulgación de una nueva Constitución Política que entró en vigor a partir de 1981, luego de haber sido aprobada por la propia ciudadanía en público plebiscito un año antes, y la disolución de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), institución que fungió como la “Gestapo de Pinochet”, y el surgimiento de la Comisión Nacional de Investigación (CNI). Gracias a estas medidas, la dictadura se institucionalizó a sí misma, con todo lo que esto implica; por un lado, preparó su propia estructura legal para garantizar su supervivencia y continuidad —lo que efectivamente consiguió al menos durante casi una década más—, pero al mismo tiempo la junta militar vio constreñida o limitada su capacidad operativa dentro de la guerra sucia. La entrada en vigor de su propia constitución le exigía a la junta militar como gobierno restituir o habilitar ciertos espacios de expresión, así como conceder cierto margen de operatividad a los partidos políticos que no fueron divididos o desintegrados violentamente por el régimen.

En esta segunda etapa de institucionalización de la dictadura, el testimonio siguió desempeñando un papel importante como instrumento de denuncia. La diferencia fundamental radica en que ahora algunos discursos

comenzaran a circular legalmente dentro de Chile. Es decir, ya no sólo serán las copias mimeografiadas de los testimonios publicados en el extranjero y distribuidas de manera clandestina las que darán voz a las víctimas del terrorismo de Estado. Al respecto, en su inmejorable investigación sobre la *Historia del testimonio chileno*, Jaume Peris describe el papel que desempeñó el partido político Democracia Cristiana en general y la Vicaría en particular a la hora de transparentar públicamente lo que en realidad fue siempre un secreto a voces: que el Estado violaba los derechos humanos de los ciudadanos. Para no ir más lejos, en 1978, la Vicaría de la Iglesia publicó una larga suma de fichas condensadas en donde familiares de desaparecidos extienden el nombre propio de la presunta víctima, sus rasgos físicos particulares, los datos laborales y de residencia, una biografía mínima y, en los casos en los que un observador prestó testimonio, una descripción somera del momento y lugar donde la víctima fue “levantada” por los servicios de inteligencia del gobierno militar. Estas fichas fueron publicadas bajo el nada inocente título de *¿Dónde están?*

En un primer acercamiento, se hace obvio que la Vicaría aprovechó su invulnerabilidad simbólica para recoger las denuncias e introducirlas en el espacio público. Y en un segundo orden de ideas, comienza a ser evidente el papel de la Iglesia como un intermediario entre la ciudadanía y la junta militar. Y en efecto, al término de la dictadura la idea de la reconciliación es la que dará cuerpo a los programas políticos y económicos, siendo la Iglesia un agente clave en el “borrón y cuenta nueva” que hará posible, no sin fricciones, la actual estabilidad democrática y financiera de la que goza la nación chilena. Sobre este último punto volveré más adelante; por ahora, baste con señalar cómo es mucho más sugerente lo que los testimonios agrupados en *¿Dónde están?* omiten que aquello que efectivamente señalan. El texto no se distingue precisamente por recoger la experiencia de las múltiples víctimas de la tortura, ni tampoco por exigir la aplicación de un castigo; se limita a representar a un grupo de familias dolidas y preguntar en su nombre por el paradero de las víctimas. En palabras de Jaume Peris, la Iglesia católica protagonizó un doble juego “aceptando las reglas del gobierno y ofrecien-

do su apoyo a la reconciliación y, por otro lado, asistiendo a las víctimas de la represión que ese mismo gobierno perseguía” (Peris, 2008: 189). Este llamado a la reconciliación antes que a la venganza o al castigo, ya ha sido mencionado, será clave a partir de la restitución democrática en la década del noventa.

Al igual que la Iglesia, el periodismo y los medios de comunicación masiva aprovecharon también la relativa flexibilización del régimen militar. Desde reportajes de investigación impresos por alguna editorial más o menos autónoma, hasta notas de divulgación o entrevistas publicados en diarios y revistas de circulación masiva, el testimonio poco a poco adquirió visibilidad en el espacio público, jugando un papel importante, ya no sólo como objeto de denuncia sino además como agente de transición. Por su puesto, muchos de estos textos fueron desestimados públicamente por el régimen militar, aludiendo su carácter masivo y por lo tanto sensacionalista. Otros ni siquiera alcanzaron a llegar a las librerías o a los quioscos de periódicos y revistas, pues fueron interceptados y destruidos por los servicios de inteligencia. Sin embargo, en esta etapa (segunda mitad de la década del ochenta), la paulatina proliferación del testimonio en el espacio público anuncia el principio del final de la dictadura. El culmen de este proceso corresponde acaso a la campaña política del NO. Resumiendo y simplificando los hechos, a partir de la segunda mitad de la década del ochenta, y cediendo a la presión lo mismo del Episcopado que de la Concentración política (frente de oposición que surgió a partir de la inverosímil integración de los partidos Democracia Cristiana y el Partido Socialista), Augusto Pinochet decidió someterse a un plebiscito en el que los chilenos debían manifestar en las urnas si querían o no que continuase en el poder. Esta propuesta dio pie a dos colosales campañas publicitarias definidas por los respectivos eslogan monosilábicos que adoptaron: el bando del NO que anhelaba el recambio político y el SÍ que respaldaba la continuidad de Pinochet. Entre otras estrategias mediáticas, la campaña del NO dio voz e imagen a decenas de ciudadanos para que relatasen públicamente su experiencia a través de una serie de comerciales televisivos.

Dentro de la mediatización o masificación del testimonio que es a un mismo tiempo causa y efecto de la transición política, acaso el más memo-

rable corresponde al de la madre de la máxima leyenda del fútbol chileno: Carlos Caszely. En dicho comercial aparece el rostro de una señora sencillamente vestida, apenas individualizada por un letrerito en la parte inferior de la pantalla en el que se lee el nombre de Olga Garrido. Con un tono de voz más bien neutro, la señora declara al lente de la cámara:

Yo fui secuestrada de mi hogar y llevada a un lugar desconocido, con la vista vendada, donde fui torturada y vejada brutalmente. Fueron tantas las vejaciones que yo ni siquiera las conté todas, por respeto a mis hijos, a mi esposo, a mi familia, por respeto a mí misma. Las torturas físicas, en realidad las pude borrar, pero las torturas morales no se me pueden olvidar, porque aún las tengo muy clavadas en mi mente y en mi corazón. Por eso, yo voy a votar que No.

Acto seguido, el lente se desplaza unos cuantos centímetros y aparece en un plano cerrado el rostro bien conocido de Carlos Caszely:

Por eso mi voto es No —señala el astro del fútbol, mientras se arrodilla para quedar a un lado de su madre— porque su alegría, que ya viene, es mi alegría. Porque sus sentimientos son mis sentimientos. Porque el día de mañana, podremos vivir en democracia, libre, sana, solidaria, que todos podamos compartir. Porque esta linda señora es mi madre.

Pronunciadas estas palabras, madre e hijo se entrelazan las manos y ella apoya la cabeza en su hombro, y termina el comercial.

La semiótica del *spot* recién descrito es interesante en varios sentidos. En un primer momento, se le concede la palabra a un ciudadano común y corriente cuyo testimonio posee un valor colectivo, pues se trata de una civil cuasi-anónima que fácilmente puede representar a los muchos agraviados. No es sino en la segunda mitad del comercial cuando la cámara enfoca en un plano cerrado el rostro harto conocido de Caszely, que se produce el desplazamiento del ciudadano “normal” a la súper estrella del fútbol e ídolo popular que posee el capital social necesario para dar mayor veracidad al testimonio. Hasta qué

punto la proliferación de los testimonios influyó entre los votantes es difícil decirlo, pero en última instancia los partidarios del NO se impusieron en los comicios por un apretado margen el 5 de octubre de 1988. Un año después se celebraron elecciones libres, y el 11 de marzo de 1990 asumió la presidencia Patricio Aylwin Azócar, primer jefe de gobierno elegido democráticamente desde la lejana victoria electoral de Salvador Allende veinte años antes.

ENTRE LA VERDAD Y LA MEMORIA. EL TESTIMONIO DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

Una de las primeras acciones de Aylwin al tomar el cargo presidencial consistió en la designación de una Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (conocida también como Comisión Rettig por ser este el apellido del jurista que encabezó el sumario) para que investigase a fondo los crímenes de la dictadura. El resultado de este proceso es el Informe de Verdad y Justicia, texto que reúne 3,550 denuncias de violaciones a los derechos humanos, de las cuales 2,296 fueron consideradas como casos calificados. Como colofón, el propio Patricio Aylwin pronunció un discurso en marzo de 1991, donde pidió perdón a la sociedad en nombre del Estado chileno.

Es innegable que la transición democrática se hizo bajo la utopía de un “perdonazo nacional” que aseguraba la gobernabilidad. En el discurso de la transición, el énfasis recayó en la reconciliación antes que en el castigo, y los términos *verdad* y *justicia* fueron utilizados como el necesario reconocimiento del pasado sólo en la medida en que posibilitaba un futuro. En palabras de Claudia Gatzemeier:

Aylwin, por una parte, subrayó la continuidad entre el régimen anterior y el Estado de la Concertación y el carácter reformativo de la Transición y, por otra parte, le confirió la responsabilidad de los crímenes cometidos por el régimen militar al global de la sociedad. En fin, se trató de entablar una memoria consensual como pacificador social (2011: 111).

La política de la transición, está claro, puso el énfasis en admitir las culpas y resarcir en lo posible a las víctimas antes que en sancionar a los culpables. De hecho, la poca atención dedicada a los victimarios sugiere un raro escenario en donde abundan los agraviados, pero los agraviantes se difuminan en la colectividad, como en el drama *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Si en los meses siguientes se acrecentaron los procesos judiciales, es porque:

[...] no pudiendo resolverse por la vía de los símbolos del perdón, la memoria herida de la sociedad busca justicia por el camino de la legalidad. Esto motiva la apertura de múltiples procesos por violaciones de los Derechos Humanos y, entre otras, la condena del general Contreras, jefe de la dina (Lechner, 2002: 69).

El ciudadano reclamó la palabra y exigió la aplicación de un castigo a quienes ejercieron de manera sistemática la violencia y el terrorismo de Estado como forma de gobierno. En esta etapa, el testimonio sufrió acaso su máxima transformación adquiriendo el carácter de evidencia jurídica en los múltiples procesos que se abrieron en contra de cientos de exfuncionarios del régimen acusados de violentar los derechos humanos. Para decirlo todo de una vez, el testimonio permitió conocer y calibrar en toda su dimensión las acusaciones, hasta entonces soterradas y minimizadas, en contra del Estado. Y no estamos hablando aquí de la idea filosófica, por llamarla de algún modo, que postula que sobre ciertos hechos extremos la reconstrucción narrativa es la única posible, como si las causas explicativas de tal o cual fenómeno o experiencia cobrasen cuerpo, visibilidad o inteligibilidad sólo después de haber sido “aterrizados” al texto por intermediación de la narración. Al decir que en muchos casos la narración testimonial supuso la única prueba dentro de un proceso judicial, la afirmación debe ser entendida literalmente. Como es lógico suponer, aquellos que les tocó ejercer el rol de victimarios, protagonistas de una guerra sucia que, mediante el secuestro, la tortura y la desaparición violaron los derechos humanos de miles de chilenos, se cuidaron de no dejar evidencias de ningún tipo que en el futuro pudiesen inculparlos. Co-

menzando por los mismos cuerpos violentados, muchos de ellos con paradero desconocido hasta el día de hoy. De esta manera, los testimonios de miles de agraviados vinieron a rellenar el vacío, y la autobiografía de la víctima se convirtió en evidencia fáctica y prueba judicial en contra del victimario.

La transformación del testimonio de medio de denuncia a prueba de verdad, de llamado a la acción a evidencia jurídica, no está exenta de problemas. La pregunta obvia es hasta dónde puede fungir el testimonio como instrumento legal. No hay que olvidar que, mucho antes de las dictaduras sudamericanas, el testimonio como discurso ya había sido cuestionado e incluso desacreditado en las altas esferas de la academia. ¿Es posible prestar un testimonio objetivo cuando el “yo” que legitima el discurso está profundamente implicado en lo narrado? El carácter subjetivo del testimonio, pues finalmente se trata de la experiencia individual de un sujeto “fracturado” por una experiencia límite (llámese Primera Guerra Mundial, holocausto, tortura...), ¿no desacredita automáticamente su validez legal? Una buena respuesta consistiría acaso en resaltar la paradoja que encierra en sí misma la pregunta; el carácter subjetivo del testimonio es la prueba objetiva que acredita la celebración de la tortura. Dicho con otras palabras, si la percepción del sujeto que testifica aparece eclipsada o distorsionada, las razones que explican la falta de claridad responden justamente a la tortura, por lo que ésta sale a flote y queda en evidencia. En palabras de Beatriz Sarlo, “la confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria para la instalación de regímenes democráticos y el arraigo de un principio de reparación y justicia” (2007: 62). Esto quiere decir que la simple posibilidad de abrir un pretencioso debate intelectual en torno a la validez y congruencia retórico-filosófica del testimonio es impensable ante la apremiante “restauración de una esfera pública de derechos” (2007: 62).

Acaso porque los procesos legales son lentos por naturaleza, o tal vez porque el Estado prefirió posponer el saldo de las deudas para asegurar la estabilidad política y económica, el paradigma de la reconciliación terminó por imponerse por sobre los reclamos de justicia. Aunque la batalla legal continúa hasta el día de hoy, los múltiples testimonios sobre lo acaecido durante la dictadura eventualmente entraron en una corriente de circulación en donde

comenzaron a ser valorados esencialmente como simples aportes para la construcción de la memoria colectiva. Frente a la consolidación de la democracia y la reforma económica, el juicio a las violaciones de los derechos humanos, o más concretamente el juicio a los violadores, poco a poco dejó de ser la prioridad del Estado. Dicho con otras palabras, el Estado prefirió evadir el pasado para priorizar el futuro en la construcción de un nuevo escenario político.

Dos textos en particular resultan decisivos para entender el rol del testimonio durante la transición democrática entendida como la reconstitución de un nuevo pacto social. Me refiero a *El infierno* de Luz Arce y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino Vega, ambos publicados en 1993. Al leer con detenimiento ambos testimonios, lo primero que sorprende es el tránsito de las autoras por entre los entresijos de la política chilena; antiguas militantes de la izquierda, presas políticas y víctimas de la tortura, y finalmente colaboradoras de la DINA. Es decir, sus biografías recorren desde un lugar central los tres grandes hitos del pasado reciente chileno: el efímero gobierno de Allende, la larga dictadura y la transición democrática.

Ahora, y con esto entramos de lleno al meollo del asunto, tanto *El infierno* como *Mi verdad* se detienen con especial interés en la descripción de la tortura. De hecho, el texto de Alejandra Merino prácticamente abre describiendo la sesión clave, aquella en donde su cuerpo se despolitizó, entendiendo por esto la pérdida definitiva de la ideología, el “quiebre” que deja vacío al sujeto:

No pude soportar la tortura mía y la de los otros, el dolor físico, el miedo, el pánico... el horror inconcebible que viví a partir de ese momento. Entre la desnudez, los estertores producidos por la electricidad, la vejación, los golpes, grité sin poder controlarme, el primer nombre: María Angélica Andreoli (Merino, 1993: 6).

Esta escena, fuerte desde luego, aparece en un lugar privilegiado del texto: al principio del relato. A diferencia del Informe de Verdad y Justicia que obvió esta práctica aberrante, limitándose tan sólo a investigar los casos de desaparición y asesinato, pero sin tomar en cuenta las múltiples denun-

cias de tortura emitidas por quienes la padecieron en carne propia, Luz Arce y Alejandra Merino hablan de ella con especial énfasis, casi podríamos decir que regodeándose en el dolor físico y en sus efectos psicológicos. Al parecer, el objetivo que ambas perseguían era el de limpiar su imagen como traidoras a la causa. Sí, ambas denunciaron a sus colegas, decidieron colaborar con la DINA e incluso hicieron carrera en dicho organismo alcanzando altos grados en la escala jerárquica, pero todo “bajo presión” (Arce, 1993: 19), como señala explícitamente Luz Arce. Visto desde este punto de vista, el testimonio es una confesión pública justificada, y el perdón un derecho bien ganado: ¿podemos acaso condenar a ambas mujeres por haber delatado a los suyos cuando dicha traición fue el efecto de la tortura? O más simple aún, ¿existe siquiera la traición habiendo tortura de por medio?

Ahora, *El infierno* y *Mi verdad* podrían ser calificados como un simple ejercicio de contrición en los que las autoras admiten las culpas no sin antes poner en primer plano el dolor como el mecanismo redentor. Sin embargo, es imposible no buscar en dichos testimonios un “algo más” cuando consideramos que ambas mujeres ya habían prestado denuncia en el contexto privado y protegido de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. ¿Por qué entonces hacer pública la confesión? ¿Por qué comprometer la inmunidad del relativo anonimato que ofrecía la Comisión... mediante la masificación de la experiencia? Después de todo, el testimonio de Luz Arce apareció publicado en Planeta, todo un monstruo en el mercado editorial. Así, nos sumamos a Diamela Eltit cuando afirma que mucho más que la tortura, “parece ser sólo el ansia por participar del poder dominante el que llevó a los cuerpos de estas mujeres a comprometerse” (2000: 57) primero con la izquierda y después con el fascismo. Por consiguiente, “se puede suponer que es una idéntica búsqueda de poder la que organiza esta nueva confesión —esta vez editorial— de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino como pasaporte hacia la legalidad democrática” (Eltit, 200: 57). Esto quiere decir que dar a conocer la autobiografía es una buena estrategia para hacerse visibles en la escena política para reasegurarse un buen lugar en el poder ahora que las piezas comienzan a alinearse en un nuevo tablero, esta vez llamado *democracia*. Arce

y Merino son “sólo cuerpos de circulación de cualquier retórica de poder” (Eltit, 200: 56), y si en su momento militaron en el comunismo y el fascismo, ¿por qué no hacerlo ahora en la democracia liberal? Desde este punto de vista, el que ambas mujeres reconozcan haber violentado los derechos humanos de cientos de ciudadanos importa poco porque han entendido las reglas del juego y saben que el castigo no es la prioridad del Estado.

Sin embargo, lo más significativo de los testimonios de Arce y Merino radica no en el potencial camaleónico de ambas mujeres (de víctimas a victimarias, y de izquierdistas a fascistas para desembocar en demócratas), sino en la pobrísima atención que recibieron al momento de ser publicados. Simple y sencillamente, ambos textos pasaron de noche a pesar de contener todos los elementos necesarios para provocar escándalo (descripciones explícitas de tortura, la melodramática admisión de la culpa y el recuento desde un papel protagónico de los grandes hitos del pasado reciente). Al parecer, las reivindicaciones de justicia quedaron atrás y la sociedad en su conjunto prefiere que “las inversiones afectivas en el futuro prevalezcan por sobre las deudas del pasado. Dichas deudas deberán ser saldadas algún día, pero la postergación de ese plazo puede facilitar el pasado sin efectos desestabilizadores” (Lechner, 2002: 69). Acaso nada ejemplifica mejor la postergación del pasado que el fracasado estreno en Chile en 1990 del drama teatral *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfmann. Obra fuerte en la que una víctima de la tortura confronta a su antiguo verdugo, la puesta en escena tuvo un impacto nulo en Sudamérica. Poco tiempo después, Dorfmann presentó la obra en Estados Unidos con gran éxito y un notable elenco compuesto por figuras de la talla de Glenn Close, Richard Dreyfus y Gene Hackman. Poco tiempo después, Roman Polanski llevó el libreto a la pantalla grande con las actuaciones de Sigourney Weaver, Stuart Wilson y Ben Kingsley. Todo indica que, en efecto, los chilenos preferían dar la vuelta a la página antes que remover el cuchillo en la herida del pasado; de otra manera es difícil explicar el contraste entre el enorme éxito internacional de la obra y el poco interés con que fue recibida en su país natal.

El testimonio como evidencia jurídica vio mermada su relevancia porque los mismos procesos jurídicos se postergaron, y se reinstaló el paradigma

de la reconciliación como un proceso ambiguo que exige en paralelo el reconocimiento de los crímenes y el ocultamiento de los culpables. Por consiguiente, el valor social atribuido a dichos discursos entró en una nueva fase, la que por cierto ocupa hasta nuestros días. La experiencia del sujeto que testimonia es considerada como un discurso valioso en la medida en que contribuye a construir la memoria colectiva. El pasado reciente en Chile es visto como “un algo” contradictorio y peligroso que divide a los ciudadanos, por lo que se resiste a ser codificado definitivamente. Como bien señala Javier Pinedo:

El tema no es el olvido, que nunca lo será completo, sino las tergiversadas interpretaciones historiográficas que se construyan para el futuro y que se llegue a establecer (veladamente) que las violaciones a los DD.HH. fueron necesarias para salvar el país.

Es decir, que mientras Chile ha tenido un evidente proceso de modernización mayor que el de otros países que sufrieron dictaduras como Argentina y Uruguay, nuestro nivel de desarrollo democrático ha sido inferior, y no ha habido aquí colectivos como las Madres de Mayo, ni una organización social más crítica contra del sistema. Consecuencias de la opción intelectual de defender la modernización a pesar de los críticos, y reservar el tema de la memoria a grupos con escaso acceso a los medios informativos o políticos (2011: 134).

El testimonio, junto con la narrativa, el cine y recientemente la televisión, funge como uno de los pocos instrumentos que ayudan a democratizar el pasado mediante la recuperación de la memoria social. En ese sentido, *Tejas Verdes*, *El infierno* o *Mi verdad*, por dar el caso, valen mucho menos como el testimonio puntual que ahonda en la experiencia específica y concreta de tal o cual individuo en particular, que como un simple fragmento más dentro del gran mosaico fragmentario, contradictorio y parcial que es, en sí, la memoria colectiva chilena. A través de las múltiples experiencias personales recuperadas desde el testimonio, la reflexión gana espacios para ese debate todavía pospuesto, pero que más temprano que tarde habrá que afrontar.

FUENTES DE CONSULTA

- ARCE, Luz (1993). *El infierno*. Santiago de Chile: Planeta.
- CARRASCO, Rolando (1977). *Prigüé*. Moscú: Novosti.
- ELTTT, Diamela (2000). “Vivir ¿dónde?”. En *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (pp. 52-61). Santiago de Chile: Planeta/Ariel.
- GATZEMEIER, Claudia (2011). “Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re)construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos”. *Taller de Letras*, núm. 49, pp. 109-121.
- LECHNER, Norbert (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM.
- MERINO, Marcia Alejandra (1993). *Mi verdad*. Santiago: ATG.
- PERIS BLANES, Jaume (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. España: Universitat de València.
- PINEDO, Javier (2011). “Intelectuales, literatura y memoria en el Chile post-dictadura. 1990-2005”. *Taller de Letras*, núm. 49, pp. 109-121.
- ROJAS, Rodrigo (1974). *Jamás de rodillas. Acusación de un prisionero de la junta fascista en Chile*. Moscú: Agencia de Prensa Novosti.
- SARLO, Beatriz (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VALDÉS, Hernán (1974). *Téjas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Ariel.
- VILLEGAS, Sergio (1974). *Chile, el estadio, los crímenes de la Junta Militar*. Buenos Aires: Cartago.
- V.V.A.A. (1978). *¿Dónde están?* Vol. I. Santiago de Chile: Publicaciones del Arzobispado de Santiago-Vicaría de la Solidaridad.

NOMBRARLOS A TODOS. EL LENGUAJE DE LA VIOLENCIA
ANTÍGONA GONZÁLEZ DE SARA URIBE

Lilia Solórzano Esqueda

Para ellas. Para todas

UNA ANTÍGONA PARA MÉXICO

La heroína de la tragedia de Sófocles es poderosa. Bastantes adaptaciones, interpretaciones y actualizaciones a lo largo de la historia dan cuenta de ello. En la personal de Sara Uribe, publicada por primera vez en 2012, la autora misma convoca la presencia de algunas antecesoras en el desarrollo de su largo poema. Esas otras Antígonas¹ son parte de un discurso matriz, con ellas dialoga en el tiempo a la par que construye un *continuum*: aunque sus contextos y su semántica se modifiquen, el remanente de sentido más importante, el que la dota de ser, permanece: Antígona simboliza la re-

¹ En la obra *Antígona González* de Sara Uribe se convocan al diálogo la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, la *Antígona* de Sófocles, *El grito de Antígona* de Judith Butler, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona o la elección* de Marguerite Yourcenar, *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci y fragmentos pequeños, líneas o referencias cruzadas a otros textos donde se alude directa o indirectamente a la trágica heroína de la antigüedad griega

sistencia moral, la desobediencia frente a aquello que representa un Estado lesivo y tiránico, la lealtad, la hermandad y la lucha por la restitución de justicia. Lo que cuentan en cada época sus distintos relatos integrados en la obra de Uribe es indispensable para ir hilando la historia, lo que se dice en el poema, pero también la otra historia, la que vivimos y hacemos mujeres y hombres, en lo individual y lo colectivo. La voz en *Antígona González* es individual, pero también es un canto elegíaco comunitario, una voz que se va tejiendo entre múltiples “unos”; la colectividad o la polifonía es uno de sus centros, o mejor, una de las características más acusadas de su descentricidad, entendida por su oposición a un centro hegemónico, o bien, por su rebeldía en abierta consonancia con la primera de las Antígonas. De ahí que también le convenga el carácter fragmentario. *Antígona González* está compuesta por varias pequeñas unidades fragmentadas, como retazos de un cuerpo mayor que se va armando en la medida que se va leyendo. Cada una de estas piezas se va ensamblando con la otra mediante un gozne que trabaja de forma invisible y directa en la consciencia de quien lee o escucha —porque de igual manera se podría identificar con un poema coral.

En el ensayo “Aquí sigue pasando la guerra”, Sara Uribe aclara que el surgimiento de *Antígona González* se vincula con el descubrimiento de 47 fosas comunes clandestinas en San Fernando, Tamaulipas, en abril de 2011, donde se exhumaron 196 cuerpos de personas. Se trataba de otras masacres en la misma región que ya comenzaba a identificarse públicamente con alertas importantes por la serie de crímenes con violencia excesiva. Un año antes, el 22 de agosto de 2010, elementos de la Marina encontraron 72 cadáveres en un rancho abandonado en el ejido El Huizachal, en Tamaulipas.² Las

² Otros estados de la República comparten el incremento de la violencia en número de víctimas y en grado de crueldad. En Veracruz, al periodo de la gubernatura de Javier Duarte, comprendido de 2010 a 2016, se le conoce como los “años del terror” por el elevado número de periodistas asesinados, al menos 25 “en una década [...] y en donde al menos tres [...] están desaparecidos. Donde [...] las marchas eran dispersadas con toletes eléctricos, la policía formó escuadrones con permiso para desaparecer personas y la academia de policía

víctimas eran migrantes centroamericanos y sudamericanos que cruzaban México para buscarse otra vida en Estados Unidos. El testimonio de un sobreviviente que se salvó al fingirse muerto señala que los acribillaron por la espalda después de que se negaran a formar parte del grupo delictivo y a pagar por su liberación. Los asesinatos se atribuyeron al cártel de Los Zetas, conocido como uno de los más sanguinarios (Aranda, 2010).

Ante las circunstancias de su entorno inmediato, y del incremento desmedido de la violencia en el país, Uribe se planteó qué hacer como escritora, cómo incidir en la realidad, la constante pregunta que retorna de vez en cuando: ¿De veras es posible un cambio desde la creación, desde el arte? En entrevista con Ana Karen Jiménez Buerón, le comenta:

Hay varios niveles políticos y estéticos en los que una obra puede abordar un cierto tema. Toda escritura —todo arte— es un acto político. Habría que preguntarnos: ¿qué se quiere lograr con una pieza? Una cosa es el arte y otra, el activismo. Puede haber una obra de arte que al mismo tiempo sea activismo y hay activismo que incluye manifestaciones artísticas. Pero alguien podría pensar: ‘Un libro de poesía, ¿cómo va a cambiar el mundo? Un libro nunca ha detenido una bala’. No, un libro no puede detener una bala o una guerra. La vida no es solo pragmatismo, sino posturas de pensamiento que nos llevan a tomar acciones. Es decir, si una población no está consciente del sufrimiento de otra, no se permite, según Cristina [Rivera Garza], ‘dolerse’, y esos grupos permanecerán separados.

era usada como centro de tortura”, según lo ha consignado Daniela Pastrana en el ensayo “Mamá se fue a la guerra” (2020: 31). En este mismo periodo, el 11 de enero de 2013, desaparecieron ocho policías municipales asignados a Úrsulo Galván, y solamente gracias a la constancia y entrega de madres y esposas, seis años después se consiguió que la Comisión Nacional de Derechos Humanos emitiera una “recomendación al gobernador del estado de Veracruz por la desaparición forzada de los policías, que fue atribuida a agentes estatales” (De Alba, 2020: 82).

Yo no pondría como obligación para todo artista o escritor que hable de la violencia o cualquiera de los otros males que nos atañen, pero sí me gusta plantear a mis interlocutores y colegas, o a mis alumnos cuando doy talleres, que aquello que se está escribiendo parte de un contexto, está hecho en presente, se lleva a cabo desde un territorio y desde un cuerpo. Tienes que voltear a ver el panorama. ¿Lo estás escribiendo desde Estados Unidos, Guatemala o México?

¿Lo está escribiendo un cuerpo blanco, un cuerpo enfermo, un cuerpo de mujer o de hombre? Tomar en cuenta esta serie de características conduce hacia las elecciones estéticas que queremos hacer (Uribe, 2019b: s/p).

Las elecciones textuales de Sara Uribe en *Antígona González* son completamente congruentes con lo externado a Jiménez Buerón líneas arriba. Ciertamente que las declaraciones son posteriores a la obra en mención, el libro es de 2012 y la entrevista se ha realizado siete años después, pero eso no invalida la coherencia existente, en este caso, entre intención creativa y resultado; y más todavía, establece una postura ideológica o de compromiso social con los miles de víctimas, y de denuncia frente a los regímenes políticos que han permitido, en colusión abierta o disimulada, la terrible escalada de los grupos criminales en el dominio del territorio nacional. Uribe narra, en “Aquí sigue pasando la guerra”, cómo se gestó la obra:

En febrero de 2011, cuando recién me había mudado de Tampico a Ciudad Victoria, Tamaulipas, la dramaturga tampiqueña Sandra Muñoz me pidió que le escribiera un monólogo teatral que básicamente partiera de dos puntos: visitar la *Antígona* de Sófocles adaptándola al contexto de la guerra en nuestro estado; y ahondar en la necesidad de recuperación de los cuerpos desaparecidos, así como la relación de los cuerpos de quienes buscaban con los cuerpos de sus familiares perdidos. Estaba segura de que me sería imposible abordar su segundo requerimiento.

¿Cómo iba a ser capaz de escribir sobre la necesidad de ir en pos del cuerpo de un ser querido desaparecido si los restos de mi madre, una de mis personas más amadas, no me eran significativos ni necesarios?³ (2020: 128)

En las últimas líneas, Uribe se refería al contraste, entre la niñez y la adultez, en el imaginario mental alrededor del cuerpo de un ser querido cuando acaece la muerte. Su madre falleció cuando ella contaba apenas diez años. En ese entonces, su experiencia frente a la muerte era nula, y su concepción sobre este suceso —muy posiblemente tamizada por la tradición sociocultural de un catolicismo que sigue actuando como fondo pese a todo— le hicieron intuir vagamente que el cuerpo no era tan importante, un mero contenedor, porque había algo más allá. Muchos años después, sin embargo, como un golpe físico la realidad radical se impuso. En sus palabras:

A medida que la guerra cobró fuerza en Tamaulipas la gente empezó a desaparecer: de las carreteras, de los autobuses, de los antros, de sus trabajos, de los ranchos, de la puerta de sus casas, de la mesa del comedor. La gente comenzó a aparecer, como en el poema ‘Hay cadáveres’ de Néstor Perlongher, bajo la tierra, en los puentes, en terrenos baldíos, en cauces y maletas, en estacionamientos, en plazas públicas, fragmentados y en paraperformances [la disposición pública de los cuerpos como un montaje teatral para producir miedo en la población].

A la par, el lenguaje también empezó a desaparecer y a aparecer: a mutar. El lenguaje se negó a quedarse inerte. Así, los narcos fueron los malos, los malitos, ellos; los martes de tiroteos advertidos en mantas fueron los martes negros; las balaceras y persecuciones intempestivas fueron fiestas: ya empezó la fiesta, hay fiesta por mis rumbos, decían, por no decir, por no nombrar, porque el peso del lenguaje, la consistencia exacta de un sustantivo, podía derruir la

³ En otro ensayo, “Solas”, Sara Uribe amplía la información sobre su circunstancia personal, y nos comparte algo de la biografía de su hermana y ella víctimas de violencia intrafamiliar.

realidad, el sentido, el mundo entero de ciudades y personas que jamás se imaginaron que vivirían para ver sus calles llenas de muertos (Uribe, 2020: 129).

Y la poeta sigue enumerando en este ensayo el lenguaje que fue haciéndose habitual en la gente de Tamaulipas (y de otros estados del país con apenas variantes de expresión) para mencionar aquello que se había instalado en su mundo y lo había trastocado todo de una manera tajante. Palabras como “desaparecer, cuerpo cortado, perder la cabeza o fosa común” (Uribe, 2020: 129) construyeron un sentido donde el común denominador fue el terror. La movilidad en las ciudades fue acortándose, toques de queda impuestos o autoimpuestos, huida de personas y familias enteras a otros sitios en búsqueda de mejores condiciones de seguridad. Rita Segato, en su texto *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*, desarrolla el argumento de que infundir el miedo en múltiples formas entre la población se ha convertido en uno de los dispositivos más eficaces para el dominio de la sociedad; ejercer la “violencia directa como modo de guerra civil en sordina” (2013: 6) mina la resistencia y debilita la tradicional respuesta de “los movimientos sociales, antes protagonistas decisivos del lenguaje y las formas de protesta” (2013: 6). Segato se refiere específicamente a los asesinatos de mujeres sucedidos a partir de 1993 en Ciudad Juárez, Chihuahua;⁴ no obstante, podríamos extender algunos puntos de su sistema de pensamiento para leer la situación nacional, como las ideas apuntadas en las líneas anteriores respecto al miedo, y el código que utilizan los grupos de crimen organiza-

⁴ Sergio González Rodríguez es de los primeros que escribe sobre estos sucesos. En *Huesos en el desierto* data: “1993 es la fecha fatídica en que se reconoce la desaparición y asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, con todas sus variantes del horror: secuestro, violación, golpes, mutilación, etcétera. En un informe emitido por la Organización de las Naciones Unidas se especificaba: ‘Un total de 328 mujeres han sido asesinadas en Ciudad Juárez durante el periodo 1993-2003. De este total, 86 homicidios dolosos han sido perpetrados con violencia sexual’” (2010: posición 57).

do en la “presentación” o escenificación de los cuerpos masacrados. Dice la antropóloga que si atendemos con oído y mirada finos podremos darnos cuenta que para los delincuentes esa disposición de los cuerpos (colgados en puentes, exhibidos desnudos en zonas públicas, con cartulinas en el pecho, decapitados, desmembrados, con tiro en la cabeza, amontonados en fosas, etcétera) constituye un discurso, un “sistema de comunicación” (Segato, 2013: 30), “solamente después de comprender lo que dice, a quién y para qué, podremos localizar la posición desde la cual emite su discurso [la organización criminal]” (Segato, 2013: 31). La diseminación del terror, por medio de esos actos violentos expresados de esas formas un tanto escénicas, estructura el mensaje cada vez más claro de quien quiere dominar un territorio por la vía sangrienta y mostrar su poder cada vez más totalizante, para quien la vida, las vidas son completamente sacrificables sin consecuencias. Y en este sentido se erige como un segundo Estado, un Estado paralelo al constitucionalmente instituido con el cual rivaliza o, en su defecto, genera alianzas.

DESAPARICIONES

Antígona González, la voz protagónica del libro de Uribe, está inserta en este marco de violencia. Pese a la reticencia de sus familiares, ella se ha enterado de la desaparición de su hermano Tadeo y se pone de inmediato a la búsqueda. La familia no quería informarle por miedo a que el problema se saliera de cauce y hubiera más desapariciones y muertes por represalias, pero también porque piensan que al no enunciar la desaparición se erradica la pérdida. La palabra que dice, que nombra, ratifica una realidad; sin embargo, al no expresarla, se abre un espacio habitado de ausencia por el que puede filtrarse la esperanza de que un día regresarán aquellos que por el momento —sólo por el momento— no están aquí; aun cuando, definitivamente, también se cuele la desventura de esa no-presencia que se niega a la rotundidad de llamarla muerte:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente (Uribe, 2019a: 53).

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

[...]

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano (Uribe, 2019a: 13).

Nombrar es importante. Otorga reconocimiento a una historia que fue y que sigue siendo en nuestra memoria. Es parte de nuestras existencias individuales y colectivas. Esos ausentes también nos dan sentido. Porque en caso contrario, “Somos lo que deshabita desde la memoria. [...] Un fantasma que se niega a abandonarte. [...] Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar” (Uribe, 2019a: 73). Dice en otra parte del poemario: “Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (Uribe, 2019a: 14). “Queremos a nuestros seres queridos y los queremos vivos. Vivos se los llevaron y vivos los queremos”, se lee en pancartas, en las centenas de mantas de las manifestaciones públicas, es la demanda constante y desesperada que escuchamos en nuestro país, acá y allá. Y aun cuando no fuera posible

verlos de regreso vivos, la gente sale a buscar sus cuerpos: “[...] ¿cómo no voy a buscar a mi hermano? / Díganmelo ustedes. ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?” (Uribe, 2019a: 23). La exposición del conflicto, la complejidad de las emociones y de la situación se expone en varios momentos en *Antígona González*:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que

Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera (Uribe, 2019a: 22).

En las líneas anteriores queda evidenciado el cúmulo de emociones que experimentan los familiares que buscan a su gente. El miedo a constatar esa ausencia, como si al nombrarla adquiriera más realidad; el miedo a un sistema de justicia que significa todo lo opuesto a su definición y mandato; el peso abrumador de una desgracia que nos sobrepasa. Pero también en la obra, Uribe nos hace sentir esa extrañísima mezcla del miedo frente a lo que se intuye como complicidad entre aparato de justicia y grupos criminales, y que en el poema está construido en forma de plegaria, como ruego y oración:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No

hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (Uribe, 2019a: 23).

El vocablo *desaparecer* en nuestra sociedad se ha tornado no tan sólo difícil sino casi tabú. Se ha cargado de tal significado que ya no queremos nombrar esa palabra, no queremos tenerla en nuestro uso cotidiano porque remite a un estado de angustia y horror. Desaparecer a alguien es anular esa vida, borrarla, que ya no cuente. “Desaparecer”, antes de los años noventa en México, no estaba comúnmente asociado a la privación de una persona física de su entorno privado y público por parte de agrupaciones delictivas, a que ya nadie le viera más ni supieran de su paradero. Estos casos ilegales e irregulares atañían a territorios con experiencias de golpes de Estado o situaciones de guerra; y si bien es cierto que en la historia de nuestro país, en ciertos periodos —sobre todo después del movimiento estudiantil de 1968, en las guerrillas urbanas y en los casos de persecución del magisterio y estudiantes en Oaxaca y Guerrero—, algunos regímenes abusaron de la violencia policial desapareciendo y asesinando personas detractoras del sistema político, no era tan extendido este *modus operandi* en todo el territorio nacional y menos por una fuerza que ha tomado visos peligrosos de un “segundo Estado” (Segato, 2013). El portal web de Amnistía Internacional establece lo siguiente a propósito del significado de desapariciones forzadas:

El término legal ‘desaparición forzada’ puede sonar algo tosco, pero la historia humana que subyace es sencilla: las personas desaparecen, literalmente, de entre sus seres queridos y de su comunidad, cuando agentes estatales (o con el consentimiento del Estado) las detienen por la calle o en su casa y después lo niegan o rehúsan decir dónde se encuentran. Es un delito de derecho internacional.

A menudo, estas personas nunca son puestas de nuevo en libertad, y no llega a conocerse su suerte. Muchas veces, las víctimas sufren tortura y viven

con el temor constante de que las maten. Saben que sus familias desconocen por completo su paradero, y que no es probable que alguien acuda en su ayuda. Incluso si escapan de la muerte y son liberadas, las cicatrices físicas y psicológicas permanecen (2022: s/p).

Ha sido más o menos regular desde mediados del sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa, el fijar la asunción de su mandato como fecha de recrudescimiento de la violencia al declararle la guerra al narco. Es común ya también la denominación de “la guerra de Calderón” para este episodio histórico tan tremendo. Veamos algunos datos. Carolina Torreblanca y Adrián Lara, de *Animal Político*, aclaran: “El último año del sexenio de Enrique Peña Nieto ha sido también el año más violento desde que llevamos la cuenta, con 24,728 carpetas de investigación abiertas desde enero hasta octubre por homicidio doloso” (2018: s/p). Y agregan que, no obstante, es la consecución “de los 12 años de violencia generalizada que iniciaron con el sexenio de Felipe Calderón y que dejaron al país con una tasa anual promedio de 18.8 homicidios por cada 100 mil habitantes” (2018: s/p). Homero Campa, en su trabajo de investigación “El país de los desaparecidos”, consigna cifras alarmantes en el sexenio de Calderón, pero la situación se ensombrece aún más en los primeros años del régimen de Enrique Peña Nieto: “Si entre 2007 y 2012 (con Calderón), desaparecieron seis mexicanos al día; entre 2013 y 2014 (con Peña Nieto) desaparecieron más del doble: 13 al día. Con Calderón se extraviaba o desaparecía un mexicano cada cuatro horas con cinco minutos; con Peña Nieto ello ocurre cada hora con 52 minutos” (2015: s/p). Según este minucioso trabajo, durante el gobierno de Calderón, el entonces Distrito Federal fue la entidad con mayor número de desaparecidos; mientras que con Peña Nieto el foco rojo se desplazó a Tamaulipas. Recordemos el auge del cártel de Los Zetas a partir de 2010. Aunque las cifras son indicadores que muestran un estado de realidad, se debe tener cuidado con las interpretaciones, sobre todo porque debido a varios factores —miedo a represalias, sistema de seguridad ineficiente, negligencia, burocracia que alienta procesos y alimenta el desánimo de familiares y víctimas, con pro-

bables colusiones criminales, corrupción, protocolos caducos o ausencia de ellos, etcétera— la población no confía en presentar denuncias, y cuando se presentan podrían no ser registradas, por lo que las estadísticas llevan una alta probabilidad de ser inciertas e incompletas, tan sólo porque no se desagregan varios datos. Nuestra cultura del registro y archivo de documentos y hechos, como administración pública, todavía es incipiente, rudimentaria, y deja lugar a enormes vacíos. Todavía en febrero de este año, la periodista María Verza observaba que “el fenómeno de las desapariciones en México estalló en 2006 con la guerra frontal contra los cárteles. Durante años el gobierno miró para otro lado mientras la violencia vinculada al crimen organizado crecía y los familiares de los desaparecidos se veían forzados a convertirse en detectives” (2022: s/p).

Tal vez por esta inconsistencia de las instituciones gubernamentales y la falta de confianza en ellas, la misma Sara Uribe optó por ir a las comunicaciones de periodistas y reporteros sobre los asuntos de desapariciones, asesinatos, colectivos de búsqueda, como basamento de su obra que tiene una doble lectura. Por un lado, los temas de fondo: el dolor provocado por la desaparición de un ser querido, el miedo a iniciar el calvario de la búsqueda, la resistencia radicada en el hecho de hacer frente a grupos criminales y a instituciones corrompidas, a aguantar moral, económica y emocionalmente en todo el proceso para recuperar lo recuperable: el cuerpo, los restos y, en casos muy extraordinarios, a la persona con vida. Por otro lado, la forma, la estructura que eligió para presentar la obra: el pastiche; un conjunto de fragmentos que se van uniendo simbólicamente hasta formar un cuerpo coherente:

Las primeras investigaciones que empecé a leer fueron las de Sanjuana Martínez y Marcela Turati, sobre las personas de todo el país que estaban yendo a San Fernando para identificar a sus seres queridos; no solo de ahí mismo —gente que tenía familiares desaparecidos y guardaba esperanza—. También a esta nueva fosa que acaban de descubrir (en Veracruz, septiembre de 2018) va gente de muchísimos estados para encontrar algo, un objeto o algún rastro de ADN. Recuerdo haber leído entrevistas en tabloides. Una vez

me encontré alguno en un camión y al final venía una entrevista con varias madres que tenían desaparecidos a sus hijos. Ahí fue la conexión: acercarme a experiencias recabadas por periodistas. Eso, a su vez, me llevó a fuentes públicas. Yo creo que cuando uno está investigando sobre un tema y encuentra algo, y dice ‘Me encontré casualmente este libro’, no es casual: en realidad tu mente estaba buscándolo (2022: s/p).

En estas aseveraciones podemos ver el proceso de creación de *Antígona González*. Cómo reacciona Uribe frente a los sucesos que después incorporará en la obra. Hay también desde un inicio la voluntad de hacer coincidir los hechos sociales con los actos creativos; la realidad con el arte, evidenciando una clara motivación política. La escritora lo ha dicho: no podía permanecer impávida frente a la violencia criminal. Ese mundo social debía compaginarse con el creativo, porque finalmente ambos son parte de una misma sociedad.

NOMBRARLOS ES CONTARLOS, A TODOS, ESPECIALMENTE A LAS MUJERES

En el Informe: trata de personas y desaparición de mujeres en la Ciudad de México realizado por la Comisión de Búsqueda de Personas del Gobierno de la Ciudad de México, con fecha del 25 de marzo de 2021, al hacerse la pregunta “¿Existen vínculos o relaciones entre la trata de personas, principalmente en la modalidad de explotación sexual, y la desaparición de mujeres en la Ciudad de México?”, eje rector de ese documento, y las siguientes derivadas de ella: “¿Cuál es la naturaleza de su relación? ¿De qué manera la trata de personas incide en la desaparición de mujeres, niñas y adolescentes y existen patrones de desaparición ligadas a esta forma de victimización?” (2021: 1), han respondido, además de reconocer el “contexto de violencia generalizado en el país y en la CDMX” (2021: 2) y una impunidad que no muestra indicios de mitigarse, que una posibilidad de la desaparición de mu-

jeros, adolescentes y niñas es el destino final de explotación sexual. Es decir, la trata o tráfico de mujeres para trabajo sexual es uno de los móviles de su captación ilegal. Y uno de sus resultados más funestos: el feminicidio. La captación normalmente tiene lugar debido a las condiciones de carencia de todo tipo, en poblaciones con alto grado de marginalidad; pero eso tampoco excluye otras zonas. Laura Nava, Alondra Villanueva y Mario Velarde citados en este Informe sostienen que “el problema de la trata de personas tiene como raíces la impunidad y la corrupción; asimismo, en muchas ocasiones dicho fenómeno se encuentra vinculado a los flujos migratorios, la pobreza y la delincuencia organizada” (2021: 5), a lo que hay que sumar la ineficacia del trabajo de las diferentes instancias gubernamentales o la colusión y corruptelas del aparato judicial y la débil coherencia de las normas jurídicas. De un diagnóstico publicado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos, también citado en el mismo Informe, en el lapso de 2012 a 2017, de 5,425 víctimas de trata a nivel nacional, “el 85% son mujeres; de las mujeres, el 25% corresponde a niñas y adolescentes. Del total de víctimas, el 70% corresponde a víctimas de trata sexual, y de éstas el 95% son mujeres y niñas” (2021: 6). En las investigaciones que se realizaron, solamente en el 10% de las carpetas abiertas en la Ciudad de México se ejerció acción penal, y en el 28% de las averiguaciones del resto de estados de la República Mexicana; y de todos los victimarios, casi el 70% eran varones.

En este Informe también se cita el estudio de Verónica Caporal, “Trata y prostitución: dos caras de la misma moneda”, quien puntualiza: “Hoy encontramos una relación de la trata con fines de explotación sexual en contextos de prostitución con la violencia feminicida y el feminicidio, muchas mujeres son torturadas, violentadas sexualmente y asesinadas por clientes, padrotes, policías y el crimen organizado” (2017: s/p). Se reconoce pues, un nexo entre la trata de mujeres y la desaparición, primero por la captación ilegal, y luego por la forma extrema de victimización que correspondería a su feminicidio. Pero este organismo gubernamental —Comisión de Búsqueda de Personas del Gobierno de la Ciudad de México— todavía no arroja cifras a este respecto en su Informe: cuántas desapariciones terminan en feminici-

dios producto de la trata. Aunque haya un avance, como ellos mismos señalan sigue “siendo imprescindible configurar acciones que ayuden a prevenir este tipo de escaladas de violencia” (2021: 17), hay que enfatizar esto último: que van declaradamente en aumento, en la Ciudad de México como centro neurálgico, y en todo el país, porque hay estados fronterizos y del centro occidente de la República que se han disputado, en los últimos años, los primeros lugares en desapariciones y asesinatos, mayormente de mujeres y niñas. Las estadísticas de la página web del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPДNO), consultada en 15 de febrero de 2022, arrojan los siguientes datos: Un total de 238,885 personas desaparecidas, no localizadas y localizadas. De estas, 97,893 personas están desaparecidas y siguen sin localización, un 40.98 % del total. Para el 20 de abril de 2022, las cifras ya habían cambiado a la alza:



En su indagación, Melissa Galván nos comparte “#8M / 20 datos sobre la violencia contra las mujeres en México”: “Mayo y agosto de 2021 fueron los máximos históricos en los delitos de violencia familiar (23,908) y feminicidios (109), respectivamente, de acuerdo con el SESNSP (Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública)” (2022: s/p). Y específica: “La principal causa de desaparición de una niña o mujer adolescente en el Estado de México es el feminicidio, de acuerdo con la Red por los De-

rechos de la Infancia (Redim) y la Comisión Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas (CNB)” (2022: s/p). En esa misma nota, uno de los veinte datos se refiere a que 2021 ha sido, históricamente, el año con más feminicidios. No podemos saber con qué grado de exactitud estas cifras reflejan la realidad, pero muy probablemente no sea muy alto por lo que ya hemos propuesto líneas arriba: primero, porque los feminicidios —y femicidios—⁵ han sido tipificados como delitos tales apenas desde el 14 de julio de 2012, en el artículo 325, capítulo V del Código Penal Federal, que consigna a la letra: “Comete el delito de feminicidio quien priva de la vida a una mujer por razones de género” (Código Penal Federal); segundo, porque por múltiples razones no hay una práctica extendida de denuncia; tercero, porque los registros y sistematización de las denuncias son herramientas todavía con varias deficiencias; y los que se agreguen.

María Verza narra su experiencia en el escenario del horror hace apenas un par de meses antes de la escritura de este texto:

La casa de Nuevo Laredo, a la que The Associated Press tuvo acceso, es la más dolorosa evidencia de la magnitud del fenómeno de los casi 100.000 desaparecidos de México, las 52.000 personas sin identificar en morgues y cementerios y los miles de restos calcinados que sólo pueden cuantificarse por kilos. [...] ‘Sacamos un caso y nos llegan 10’, se lamentó Oswaldo Salinas, jefe del equipo de identificación de la fiscalía de Tamaulipas.

Tampoco hay avances en la justicia. Según datos de la Auditoría Federal de la República, de las más de 1.600 investigaciones abiertas en la fiscalía federal por desapariciones forzadas —a manos de las autoridades— o individuales —a manos de los cárteles— ninguna llegó a los tribunales en 2020 (2022: s/p).

⁵ La diferencia importante entre *femicidio* y *feminicidio*, la distingue Marcela Lagarde al atribuirle, en los feminicidios, responsabilidad al Estado en los crímenes perpetrados contra mujeres por el hecho de ser mujeres.

Para esta corresponsal de Los Ángeles Times, “El número oficial de desaparecidos se elevaba el domingo [27 de febrero de 2022] a 98.356. Sin haber vivido las guerras civiles ni las dictaduras militares de otros países latinoamericanos, esta cifra sólo es superada en la región por Colombia, un país marcado por cinco décadas de conflicto armado interno” (2022: s/p).⁶

A partir de 2018 existe la Comisión Nacional de Búsqueda, pero su trabajo, aunque permanente, es insuficiente dada la cantidad acumulada de crímenes sin resolver, bien por las irregularidades y la dilación en los procesos o porque simplemente no se investigaba nunca. Otra vez, y siguiendo el trabajo de Verza, únicamente en Tamaulipas se habían localizado 15 sitios de exterminio —término con el que han comenzado recientemente a identificarse los lugares (fincas, casas abandonadas) de cremación o extinción de cuerpos— y múltiples fosas clandestinas. Y aunque es alarmante esa cifra de sitios que señala Verza, el horizonte se torna más negro y abrumador con el contraste que ofrece la información del periodista de Animal Político, Carlos Manuel Juárez, quien el 27 de julio de 2021, es decir, un año antes del comunicado de la corresponsal de Los Ángeles Times, consigna en su entrega periodística: “Colectivos de familiares de personas desaparecidas han localizado 57 campos de exterminio en Tamaulipas”, 42 sitios de destrucción más. La nota de Carlos Manuel Juárez está basada

⁶ El extraño y sensible caso del diputado local en la LXII Legislatura del Congreso del Estado de San Luis Potosí Pedro César Carrizales Becerra, mejor conocido como El Mijis, desaparecido por más de 30 días, desde el 31 de enero de 2022, y que según la versión oficial murió por accidente vehicular debido a exceso de velocidad, es otro caso que con mucha probabilidad se suma a la violencia desaforada e incontrolable. Según versión de sus familiares, amigos y activistas contra las desapariciones forzadas y en pro de los derechos humanos, existen graves inconsistencias en la investigación y aducen muy poca credibilidad en la narrativa de las fiscalías involucradas, sobre todo en los informes de las autoridades de Tamaulipas. El Mijis era también activista en lucha constante a favor de la inclusión de los grupos marginales urbanos, y recientemente estaba concretando un proyecto para ayudar en el delicado tema de los migrantes (Cf. Mónica Cerbón, en “Treinta días desaparecido...” y Julio Astillero, en “¡No es creíble...”).

en datos de los colectivos de buscadores: Elefante Blanco y A dónde van los desaparecidos. La diferencia entre ambos reportes estriba en que las últimas organizaciones de voluntarios civiles incluyen las fosas clandestinas también como campos de exterminio.

La violencia que ha ido en aumento a partir del surgimiento y diversificación de los negocios criminales de los cárteles en México, en buena medida al amparo y con la connivencia de los distintos gobiernos y sistemas de impartición de justicia corrompidos, nos ha sobrepasado. Nos ha convertido en una sociedad que vive con miedo, pero que pese a ello busca a sus seres amados, sea el simbólico hermano Tadeo de la Antígona de Sara Uribe; sea la hija, la hermana, la madre, la esposa, los hijos. Todas y todos. Somos un país en constante búsqueda. En constante dolor por las ausencias y luego en constante dolor por los hallazgos. Dice Judith Butler:

Si convenimos en que toda persona debería ser libre de aspirar a una vida vivible y despojada de violencia, entonces estamos aceptando que toda vida debería ser, idealmente, libre de ejercer ese derecho, y que todos aquellos que son privados de su vida por medio de la violencia son víctimas de una injusticia radical (2021: 40).

Muy cierto. Sin embargo, solamente tenemos esas sociedades respetuosas y legales en el articulado ideal de una Constitución y de reglamentos que no se cumplen, que se infringen a cada momento. Lamentablemente tenemos ese otro escenario que la filósofa también contempla, aquel en el que hay vidas “no llorables”: “si una vida se considera carente de valor, si una vida puede destruirse o hacerse desaparecer sin dejar rastro o consecuencias aparentes, eso significa que esa vida no se concebía plenamente como viva y, por tanto, no se concebía plenamente como llorable” (Butler, 2021: 41).

El 9 de abril de 2022 desapareció la joven Debanhi Susana Escobar Bazaldúa. Después de 13 días, luego de una intensa búsqueda promovida por sus padres, el jueves 21 del mismo mes encontraron su cuerpo en una cisterna en desuso. Durante su búsqueda, la Fiscalía General de Justicia del

Estado de Nuevo León localizó sin vida a otras cinco chicas que habían sido reportadas como desaparecidas, cuatro de ellas menores de edad: Irlanda, Ingrid, Jenifer, Brisa e Irma. Tan sólo en 2022, en Nuevo León, se reportaron 327 desaparecidas. Se calcula que, en promedio en este año, 7 mujeres desaparecen cada día.

FUENTES DE CONSULTA

- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2022). “Desapariciones forzadas”. Recuperado el 19 de marzo de 2022, de <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/temas/desapariciones-forzadas/>.
- ARANDA, Jesús (26 de agosto de 2010). “Zetas ejecutaron por la espalda a los 72 migrantes; no pudieron pagar rescate”. *La Jornada*. Recuperado el 9 de marzo de 2022, de <https://www.jornada.com.mx/2010/08/26/politica/002n1pol>.
- ASTILLERO, Julio (4 de marzo de 2022). “¡No es creíble la versión sobre El Mijis!: Frida Guerrero”. *Youtube*. Recuperado el 10 de marzo de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=6muqHpd6V-Y&ab_channel=JulioAstillero.
- BUTLER, Judith (2021). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. México: Taurus.
- CAMPA, Homero (febrero de 2015). “El país de los desaparecidos”. *CIDE/Proceso*. Recuperado el 3 de marzo de 2022, de <https://www.periodismocide.org/investigacion-homero-campa/>.
- CAPORAL PÉREZ, Verónica (3 de junio de 2017). “Trata y prostitución: dos caras de la misma moneda”. *Cuadernos feministas*. Recuperado el 5 de abril de 2022, de <http://cuadernosfem.blogspot.com/2017/06/trata-y-prostitucion-dos-caras-de-la.html>.
- CERBÓN, Mónica (2 de marzo de 2022). “Treinta días desaparecido y una muerte que deja dudas: El caso de ‘El Mijis’”. *A dónde van los desaparecidos*. Recuperado el 10 de marzo de 2022, de <https://adondevan->

- losdesaparecidos.org/2022/03/02/treinta-dias-desaparecido-y-una-muerte-que-deja-dudas-el-caso-de-el-miijis-%EF%BF%BC/.
- CÓDIGO PENAL FEDERAL. Justicia México. Recuperado el 1 de abril de 2022, de <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/libro-segundo/titulo-decimonoveno/capitulo-v/>.
- COMISIÓN DE BÚSQUEDA de Personas del Gobierno de la Ciudad de México (25 de marzo de 2021). *Informe: trata de personas y desaparición de mujeres en la Ciudad de México*. Recuperado el 7 de diciembre de 2021, de <https://comisiondebusqueda.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/606/fb2/015/606fb201565b6631444979.pdf>.
- COMISIÓN NACIONAL de Derechos Humanos. “Masacre de San Fernando, Tamaulipas-Masacre de los 72 migrantes”. Recuperado el 9 de marzo de 2022, de <https://www.cndh.org.mx/noticia/masacre-de-san-fernando-tamaulipas-masacre-de-los-72-migrantes>.
- DE ALBA, José Ignacio (2020). “Cantos al amor desaparecido”. En *Ya no somos las mismas y aquí sigue pasando la guerra* (pp. 77-87). Ed. Daniela Rea Gómez. México: Grijalbo/ Pie de Página.
- GALVÁN, Melissa (7 de marzo de 2022). “#8 / 20 datos sobre la violencia contra las mujeres en México”. *Expansión*. Recuperado el 8 de marzo de 2022, de <https://politica.expansion.mx/mexico/2022/03/07/datos-sobre-la-violencia-contra-las-mujeres-mexico>.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2010). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- JUÁREZ, Carlos Manuel (27 de julio de 2021). “Colectivos de familiares de personas desaparecidas han localizado 57 campos de exterminio en Tamaulipas”. *Animal Político*. Recuperado el 4 de marzo de 2022, de <https://www.animalpolitico.com/2021/07/colectivos-localizado-57-campos-exterminio-desaparecidos-tamaulipas/>.
- NAVA VALENCIA, Laura Fernanda, Alondra Saraí Villanueva Morales *et al.* (mayo de 2018). *Trata de personas México-Estados Unidos: Conociendo a las víctimas*. Recuperado el 7 de diciembre de 2021, de https://www.researchgate.net/publication/344058710_Trata_de_personas_MexicoEstados_Unidos_Conociendo_a_las_victimias.

- PASTRANA, Daniela (2020). “Mamá se fue a la guerra”. En *Ya no somos las mismas y aquí sigue pasando la guerra* (pp. 25-42). Ed. Daniela Rea Gómez. México: Grijalbo/ Pie de Página.
- SEGATO, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- TORREBLANCA, Carolina y Adrián Lara (4 de diciembre de 2018). “El saldo de dos sexenios de guerra”. *Animal Político*. Recuperado el 3 de marzo, de <https://www.animalpolitico.com/el-foco/el-saldo-de-dos-sexenios-de-guerra/>.
- URIBE, Sara (2019a). *Antígona González*. México: Corporativa Editorial/ Sur+ Ediciones.
- (2019b). “Solas”. En *Tsunami*. Edición y prólogo Gabriela Jáuregui (1ª. ed. 2018). México: Sexto Piso.
- (8 de julio de 2019c). “Cuerpos ausentes. Una conversación con Sara Uribe”. Entrevista realizada por Ana Karen Jiménez Buerón. Periódico de poesía. Recuperado el 18 de febrero de 2022, de <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/cuerpos-ausentes-una-conversacion-con-sara-uribe/>.
- (2020). “Aquí sigue pasando la guerra”. En *Ya no somos las mismas y aquí sigue pasando la guerra* (pp. 127-145). Ed. Daniela Rea Gómez. México: Grijalbo/ Pie de Página.
- VERZA, María (28 de febrero de 2022). “México busca a casi 100.000 desaparecidos; encuentra horror”. *Los Angeles Times*. Recuperado el 4 de marzo de 2022, de <https://www.latimes.com/espanol/mexico/articulo/2022-02-28/mexico-busca-a-casi-100-000-desaparecidos-encuentra-horror>.

LO QUE SE ABRAZA. ANOTACIONES SOBRE
LA PROSA Y LA POESÍA DE RAÚL ZURITA

Asunción Rangel

*...el abrazo humano, el sueño de un
cuerpo nuevo doblando el tuyo como un
campo de trigo bajo las aguas.
La vida nueva, RAÚL ZURITA*

“Nada persiste ni nada vive fuera del abrazo”, escribió Raúl Zurita en su discurso de recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El discurso, pronunciado en noviembre de 2020 en Salamanca, España, vuelve a andar sobre tópicos recurrentes en su obra. Además del abrazo, como un tópico que encarna una significación poderosísima, en el discurso se refiere, también, al mar y al desierto. Más aún: a la espuma del mar y a las arenas del desierto que aparecen, como si de un mantra se tratara, en todas las palabras que Raúl Zurita ha escrito y pronunciado. El abrazo, la espuma y la arena son ejemplos de los espacios de enunciación que privilegia un poeta como el chileno: se trata del espacio de las cosas inútiles. Es ahí, me parece, donde prefiere habitar un poeta como Raúl Zurita; ni la torre de marfil, ni la primera línea de batalla de algún conflicto social o bélico.¹

¹ Interesa a este texto discutir, describir y problematizar el lugar desde donde enuncia lo que en la gramática más elemental se identifica con el “yo” que habla en los poemas, prosas y discursos

El discurso para el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana finaliza con un poema dedicado a Paulina Wendt, esposa del poeta y quien aparece, también, en diversos momentos de su obra. Los párrafos anteriores al poema contienen una reflexión que permite observar la potencia de la significación del abrazo en el pensamiento poético de Zurita:

Hablo entonces del dolor y de un lenguaje de ángeles que estará o no estará esperándonos, que escucharemos o no escucharemos, que es el lenguaje de los que se encuentran, de los que sólo pueden abrazarse, de los que no tienen otra posibilidad en este mundo que la de abrazarse, más allá de las pandemias, más allá de la vida, más allá de la muerte. Una humanidad no es nada sin eso. No es más que una simple constatación: No podemos ahora abrazarnos, pero nada persiste ni nada vive fuera del abrazo. Ser un humano es tener de tanto en tanto la posibilidad de recordarlo, ser un criminal, un dictador o un genocida es darte de tanto en tanto la posibilidad de olvidarlo.

Termino entonces este agradecimiento con mi abrazo, con la culminación de mi amor, con mi vida, con mi noche, con mi sueño y mi despertar: Para ti, Paulina, este poema de un artista desmembrado.²

de Zurita. Fuera de esa sutileza gramatical, es importante destacar que durante el estallido social en Chile (2019-2021), el poeta salió a las calles de Santiago, enarbolando una bandera de su país, para sumarse a las protestas y demandas por una nueva constitución. Además, han sido diversas sus intervenciones y posicionamientos respecto de la dictadura pinochetista. El documental *Zurita. Verás no ver* (2018) de Alejandra Carmona Cannobbio da cuenta de algunos de los momentos en que Zurita se ha pronunciado sobre las desapariciones y asesinatos cometidos durante la dictadura chilena. Además, Zurita perteneció al colectivo denominado Colectivo de Acciones de Arte (cada), junto a Diamela Eltit, Lotty Rossenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo. Los miembros del cada, mediante acciones de arte, “expresaban el deseo de un cambio socio-político y se fundamentaban en el propósito de intervenir el espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionaran las condiciones de la vida del Chile dictatorial” (ver: Memoria chilena de la Biblioteca Nacional de Chile, entrada “Raúl Zurita”, recuperado en febrero de 2022).

² Todas las referencias a este discurso están tomadas de <https://www.revistaaltazor.cl/discurso-de-raul-zurita-en-la-entrega-del-premio-reina-sofia/>. Recuperado en febrero de 2022.

El “lenguaje de los ángeles” es el “lenguaje de los que se encuentran”, de quienes no tienen más que un abrazo como la única posibilidad de casi todo. Príamo, rey de Troya, supo, quizá sólo como Aquiles, que es el abrazo el único gesto que podría devolverle, aunque sea por un instante, lo más amado en su vida: su hijo Héctor. Pero supo, también, del apaciguamiento que encontró en el abrazo a su enemigo, al asesino de sus hijos.

Zurita recurre al emblemático pasaje de *La Ilíada*, donde Príamo suplica al hijo de Peleo que le devuelva el cuerpo de su primogénito, Héctor, para apuntalar algunas nociones poéticas que resuenan, con fuerza propia, en su poesía: el llanto, el dolor, el abrazo. En su colección de ensayos, *Son importantes las estrellas*,³ alude a los versos de Homero para referirse a “lo humano”:

Son dos imágenes de la *Ilíada* y es como si en esas dos escenas estuviera tallado lo más hondo de ese emplasto de sangre, lágrimas, sueños, traiciones e inesperados heroísmos, que sin más hemos persistido en denominar lo humano. La primera está en el Canto XXII, y en ella el anciano rey Príamo, abrazado a las rodillas de Aquiles, le está rogando que le devuelva el cadáver de Héctor, su hijo. Líneas más adelante el poema nos dirá que ambos lloraban; Aquiles recordando a su propio padre, Peleo, y a su amigo Patroclo, muerto por Héctor; y Príamo recordando a todos sus hijos muertos. Poco después los brazos de Aquiles levantarán con dulzura al viejo abrazado a sus piernas y en ese instante mientras lo está levantando, Príamo, y con él, el lector, nosotros, las sucesivas generaciones, los dos mil ochocientos años de historia, comprenden simultáneamente que Aquiles le devolverá el cuerpo a su padre, es decir, se lo restituirá a la humanidad entera (2017: 13).

³ Las estrellas del título de la compilación de ensayos son una alusión a la *Comedia* de Dante Alighieri. El poema del florentino, dividido en Infierno, Purgatorio y Paraíso, remata cada momento con versos en los que las estrellas adquieren un significado potente. Del Infierno: “Mi guía y yo por escondida senda / fuimos para volver al mundo claro; / y sin pensar siquiera en descansar, / subimos, él primero yo después, / y por un agujero vi las cosas / bellas del cielo. Y por allí salimos / a contemplar de nuevo las estrellas” (vv. 133-139).

El chileno se refiere a los siguientes versos que, además, figuran como epígrafe de su ensayo:

Y abrazado a sus rodillas le besaba las manos,
esas manos terribles, segadoras de hombres
que les habían matado a tantos hijos.

El abrazo entre Príamo y Aquiles, “ese instante mientras lo está levantando”, es el abrazo al que el poeta chileno se refiere en el discurso de recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana. Ante la muerte de lo más amado por Príamo y Aquiles, es decir, Héctor, sus hijos e hijas, Patroclo, Peleo; Homero nos muestra un gesto de restitución de aquello que está en las antípodas del dolor, la sangre y las lágrimas: un abrazo como algo que parece inútil en el contexto de la caída de Troya y los años de guerra, matanza y desazón. Pero ese abrazo lo es todo: en ese instante Aquiles y Príamo, aunque no dejan de ser enemigos enfrentados, se duelen desde lo más humano por sus pérdidas. La escena de la *Iliada* resulta más elocuente y significativa si tomamos en cuenta que Aquiles, por ese instante, deja de ser el héroe de Troya, el de las “manos terribles”, para convertirse, para Príamo, en su hijo Héctor; algo allende sucede con Príamo, quien deja de ser el rey de Troya, para ser, en ese instante, Peleo, el padre de Aquiles.

En los momentos en que Zurita apela al abrazo, lo hace en los términos que permiten comprender la escena de la *Iliada*; el abrazo nos devuelve a nuestros muertos. Desde sus primeras publicaciones, el chileno ha insistido en la potencia del abrazo, y no podemos pasar por alto que el llamado al abrazarnos lo hace en el contexto de la dictadura chilena.⁴

⁴ La Comisión Valech operó durante los gobiernos de Michelle Bachelet y Sebastián Piñera y fue encargada de examinar cada caso de denuncia de desaparición en Chile a propósito de la dictadura militar. Sus informes señalan más de 40,000 víctimas de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet. En México, desde el inicio de la llamada “Guerra

Publicado en 1985, *Canto a su amor desaparecido* “tiene como tema la desaparición política implementada por las dictaduras militares latinoamericanas. El continente es proyectado en los poemas como un cementerio, un conjunto de nichos —los paisajes— agrupados entre sí por la lógica del exterminio, la intolerancia, el hambre, la injusticia y la opresión”. En las líneas que abren *Canto a su amor desaparecido*, una voz interpela a un sujeto poético identificado como Zurita. No será ésta la única ocasión en que los poemas del chileno incluyan a un personaje poemático con el nombre del autor. Zurita, publicado en 2011 por la Universidad Diego Portales, además de emplear el apellido del autor como título, reúne la obra del chileno publicada desde 1979, es decir, el libro *Purgatorio*. En *Canto a su amor desaparecido*, incluido en *Zurita*, alguien interpela al personaje poemático Zurita: “Ahora Zurita —me largo— ya que de puro verso y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas, ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (1986: 9). La pregunta por el hijo, en la línea de lectura que aquí se plantea, es la pregunta que Príamo le hace a Aquiles cuando entra a su tienda para suplicarle que devuelva el cadáver de Héctor.

El *Canto XXIV*, que cierra el poema de Homero, está compuesto por ochocientos cuatro versos de arte mayor y contiene, entre otros aspectos, una suerte de cartografía del pensar y sentir de Aquiles y de Príamo. Las primeras cuatro estancias describen la “profanación” del cadáver de Héctor:

Entonces, después de uncir bajo el carro los ligeros caballos,
ataba el cuerpo de Héctor tras la caja para arrastrarlo,
le daba tres vueltas alrededor del túmulo del Meneciada muerto
y se volvía de nuevo a la tienda a descansar, dejando a aquél
extendido de bruces en el polvo. Pero Apolo, apiadado de él,

contra el narco”, durante el sexenio de Felipe Calderón, han sido asesinadas alrededor de 350,000 y más de 72,000 continúan desaparecidas, según cifras oficiales de enero de 2006 a mayo de 2021.

apartaba de su cuerpo toda clase de descomposición incluso después de muerto, y lo cubría entero con la égida áurea, para evitar que Aquiles lo lacerara al arrastrarlo (Homero, 2015: vv. 14-21).

Este proceder de Aquiles —arrastrar el cuerpo de Héctor— será fundamental para que algunas corrientes filosóficas le condenen con dureza: “[...] los filósofos helenistas, y en especial los estoicos, vieron en Aquiles sólo al hombre violento, contrapuesto al prudente Ulises, para los principales filósofos griegos de la época clásica es el supremo ejemplo de virtud” (Gomá, 2019: 67). Sobre la violencia de carácter del de los pies ligeros, Alfonso Reyes —quien tradujo los primeros cantos del poema de Homero, versión que comentaré más adelante— se referirá al actuar del hijo de Tetis. En su *Religión griega*, particularmente donde trata sobre la muerte como “destierro definitivo del mundo de la naturaleza” (1964: 236. Las cursivas son de Reyes). En el apartado que versa sobre los ritos fúnebres entre los griegos, el también autor de “Palinodia del polvo” reflexiona sobre la muerte y las maneras en que los deudos y amigos se relacionan con el cadáver en la sociedad griega de aquellos tiempos. En sus anotaciones, el regiomontano observa que si bien Aquiles actúa violenta e iracundamente, lo hace absolutamente acongojado, tal como lo percibe Tetis, su madre, al saberlo mortal:

Tetis no ha podido menos que transmitir a Aquiles su congoja de saberlo mortal; y éste, que no se sabe mortal sino, además, condenado a una muerte próxima, vive en estado de sobreexcitación y sufre exasperaciones desmedidas ante los agravios. ¡Estuvo a punto de ser inmortal, como hijo de una Nereida, y es el más efímero de los mortales! La magnitud de sus arrebatos debe medirse por la magnitud de sus desgracias (Reyes, 1964: 238).

Reyes señala pasiones que aparentemente están en las antípodas de la cólera: el agravio y la congoja. En el mismo apartado sobre los ritos funerarios griegos, cuando se refiere al elemento espiritual y al elemento material

del muerto, recordará los “actos vergonzosos” (Reyes, 1964: 246) en los que incurre Aquiles cuando “mata a Héctor, le taladra los pies, lo ata a su carro y lo arrastra en torno a los bastiones de Troya, no sin permitir antes que la soldadesca se harte de alancear el cadáver. No satisfecho aún, seguirá por varios días barriendo el suelo con los despojos de Héctor junto a la pira de Patroclo” (Reyes, 1964: 246-247). De acuerdo con el código que funda y explica la conducta de los héroes griegos, explica Reyes, las acciones de Aquiles no podrían ser distintas. Matar y ultrajar el cadáver de quien ha asesinado a un deudo o un amigo son algunas de las acciones esperadas de un guerrero, “hasta impedir sus ritos fúnebres y echar sus despojos a los perros” (Reyes, 1964: 247) son prácticas que sí corresponden a la sociedad griega incluso anterior a los tiempos de Homero, cuando la *Iliada* acontece.

El Aquiles que ultraja y mata, y del que habla Reyes en su *Religión griega*, es el que está sentado frente al rey Príamo cuando éste le suplica que le devuelva el cuerpo de Héctor. El Canto XXIV del poema de Homero da cuenta de las intervenciones de los dioses y diosas para que el rey de Troya recupere el cuerpo de Héctor. La *Iliada* cierra, como se sabe, con la noticia de los funerales del primogénito de Troya: “Así celebraron los funerales de Héctor, domador de caballos” (v. 804). La escena en que padre e hijo, es decir Príamo y Aquiles, pero también Peleo y Héctor, se encuentran está descrita en los versos que van del 477 al 676, cuando Aquiles se duerme “al fondo de la bien claveteada tienda; / y a su lado se acotó Briseida, la de hermosas mejillas” (vv. 675-676).

El encuentro entre hijo y padre,⁵ profuso también en descripciones, encuentra su momento culmen, de acuerdo con la lectura de Zurita, en el momento en que el de pies ligeros levanta al viejo Príamo: “los brazos de Aquiles levantarán con dulzura al viejo abrazado a sus piernas y en ese ins-

⁵ Hacia el final de este texto, se incorpora esta descripción y su problematización, a propósito de *El mar del dolor* de Raúl Zurita y del poema “Al hijo” de Jorge Luis Borges.

tante mientras lo está levantando, Príamo, y con él, el lector,⁶ nosotros, las sucesivas generaciones, los dos mil ochocientos años de historia, comprenden simultáneamente que Aquiles le devolverá el cuerpo a su padre, es decir, se lo restituirá a la humanidad entera” (Zurita, 2017: 13). En los insuperables versos de Homero, el viejo le dice a Aquiles:

[...] Por él [Héctor] he venido ahora a las naves de los aqueos,
para rescatarlo de tu poder, y te traigo inmensos rescates.
Respeta a los dioses, Aquiles, y ten compasión de mí
por la memoria de tu padre. Yo soy aún más digno de piedad
y he osado hacer lo que ningún terrestre mortal hasta ahora:
acercar mi boca a la mano del asesino de mi hijo (vv. 501-508).

Éste no es el primer momento en que descuella la mención al recuerdo de Peleo, padre de Aquiles. Hermes, enviado por Zeus a dirimir la disputa por el cuerpo de Héctor, aconseja al viejo Príamo: “Tú entra y coge al Pelida de las rodillas, / y por su padre, su madre, de hermosos cabellos, / y su hijo, suplícale para conmoverle el ánimo” (vv. 465-467). El rey de Troya apela a la compasión y a la piedad, y le recuerda a Aquiles que él también es hijo y padre. Le recuerda, en suma, su humanidad:

Así habló, y le infundió el deseo de llorar por su padre.
Le tocó la mano y retiró con suavidad al anciano.
El recuerdo hacía llorar a ambos: el uno al homicida Héctor
llorara sin pausa, postrado ante los pies de Aquiles:

⁶ En otro momento de *Son importantes las estrellas*, particularmente en el ensayo “Anotaciones sobre los cantos”, Zurita volverá a referirse a la lectura: “En rigor, ninguna obra está en el pasado. Cuando leemos un libro lo ponemos delante de nuestros ojos, no detrás, y eso es, ni más ni menos, que abrirnos a una dimensión de nuestro porvenir. Leer es así una forma de futuro y para la poesía el futuro también puede ser un suceso que ocurrió hace quinientos o mil años” (Zurita, 2017: 21).

y Aquiles lloraba por su propio padre y a veces también por Patroclo; y los gemidos se elevaban en la estancia. En cuando el divino Aquiles estuvo ya satisfecho de llanto y este deseo se alejó de sus entrañas y de sus miembros, se levantó de su asiento y ayudó al anciano a incorporarse, apiadado de su canosa cabeza y de su canoso mentón (vv. 507-516).

Además de la compasión y la piedad, el llanto de ambos, como se advierte en esta tirada de versos, se convierte en otro elemento de vil y pura humanidad de quienes, incluso en ese momento, son enemigos.

El maravilloso pensador Carlos García Gual, en una conferencia “Esquilo”, dictada en 2018 en el ciclo de conferencias “Teatro griego: origen, autores y puesta en escena”, al referirse a las tragedias de Esquilo, particularmente a *Los persas*, recuerda el contexto —no mítico— en que se desarrolla la tragedia. La obra se refiere a un hecho histórico: la batalla de Salamina, pero no versa sobre la victoria de los griegos, sino sobre la derrota de los persas. La obra, apunta García Gual, habla del terror y la compasión, del dolor humano. En su conferencia, el también filólogo español insiste en señalar el respeto por el dolor de las madres, padres, hijos e hijas de los vencidos, y señala el final de la *Iliada*, cuando Príamo y Aquiles lloran; o cuando Alejandro Magno encuentra el cadáver de Darío y llora sobre su cadáver. En su conferencia, señala estos tres poderosos momentos en que se llora al enemigo y en que se abraza al enemigo. Llorar al enemigo y, en el caso de la *Iliada*, abrazarlo, no significa que Príamo y Héctor dejen de ser adversos; lo que sí sucede en ese momento es que, a través del llanto y del abrazo, ambos vuelven a ocupar un lugar en un mundo de humanidad. Tenemos así que el abrazo, casi inútil, momentáneo, concentra un momento poderosísimo en que, para decirlo con Jacques Derrida, se abraza la diferencia: cuando Príamo abraza a Aquiles recuerda a su hijo, pero no deja de estrechar el pecho y rodear con sus brazos al asesino de Héctor; cuando Aquiles abraza a Príamo, recuerda y llora a su padre y a Patroclo, pero el rey de Troya no dejará de ser, ni en ese instante, el regente al que habrá que derrotar, su enemigo.

Estos son algunos de los relieves significativos del abrazo en el contexto del pensamiento de Raúl Zurita, quien apuesta constantemente por ese gesto que parece devolvernos a un mundo un poco más humano.

Hacia mayo de 2021, el chileno había planeado replicar en México, con sendas diferencias, la materialización de un sueño que se cumplió en Nueva York en 1982: plasmar un poema en el cielo. En el cielo azul de la metrópoli estadounidense, en la década de 1980, cinco aviones dibujaron con humo blanco los siguientes versos: “Mi dios es hambre / Mi dios es nieve / Mi dios es pampa / Mi dios es no / Mi dios es desengaño / Mi dios es carroña / Mi dios es paraíso / Mi dios es chicano / Mi dios es cáncer / Mi dios es vacío / Mi dios es herida / Mi dios es ghetto / Mi dios es dolor / Mi dios es / Mi amor de dios”.⁷ Los versos no escritos en el cielo nocturno de la Ciudad de México fueron leídos por el poeta en entrevista con Camila Osorio el 5 de mayo: “Mi dios no despierta, / Mi dios no quiere, / Mi dios no siente, / Mi dios no sangra, / Mi dios no viene, / Mi dios no es”. En una de las respuestas que Zurita da a la periodista sobre el duelo colectivo en el marco de la pandemia que inició en 2019 en China, el poeta trae a cuenta, nuevamente, el abrazo:

Los grandes poemas son un espacio para eso [el duelo]: son un espacio de llanto, de reflexión, pero también de recogimiento colectivo, entre lo que nos ha sucedido y nos está sucediendo. Creo que la poesía es lo único, y el último, y el gran vehículo que siempre ha expresado esas cosas. Antes que la religión está la poesía como acto de libertad, en el que lloras o ríes, en el que te abra-

⁷ Los versos corresponden al libro *La vida nueva* publicado en 1994 por la editorial Universitaria de Santiago de Chile. Un fragmento del video tomado en 1982 puede consultarse en https://www.cervantesvirtual.com/-portales/raul_zurita/597990_vida_nueva/ (consultado en febrero de 2022). El viernes 30 de abril de 2021, el poeta iba a reproducir algunos versos en el cielo nocturno de la Ciudad de México, pero el evento se canceló. Camila Osorio entrevistó, para el diario *El País*, al chileno a propósito del nuevo poema que iba a escribirse en el cielo mexicano. La entrevista puede consultarse en la siguiente liga: <https://elpais.com/mexico/2021-05-06/raul-zurita-la-humanidad-esta-en-un-abandono-casi-metafisico.html>.

zas con otro ser humano. En ese abrazo está contenida toda la maravilla de este mundo (Zurita en Osorio, 2021).

Se trata de la poesía como expresión, pero también como territorio y medio del llanto que, en palabras de Zurita, engarza una suerte de recogimiento colectivo. El poema llora, pero también nos permite llorar; abraza, pero también nos permite abrazar.

En *El mar del dolor*⁸ y la instalación que lo acompaña descuella el abrazo con este relieve significativo. Años antes del proyecto frustrado para el cielo de la Ciudad de México, en 2015, circuló en el ciberespacio la fotografía de “un niño migrante de tres años que el mar devolvió. La fotografía correspondía a Amin Kurdi, un niño sirio que huía con su familia hacia Turquía. Su bote naufragó, ahogándose la mayoría de los que aspiraban a una vida en un país sin guerra. La fotografía de Amin devuelto por el mar se compartió en redes sociales, transformándose en una más de las imágenes de catástrofes migratorias de la cultura digital de la segunda década del siglo xxi” (Sepúlveda, 2019: 369-370). Zurita, en 2016, instaló la pieza artística titulada *El mar del dolor: se trata de tres artefactos*, anota Magda Sepúlveda: “un poema, un set de siete cuadros con preguntas; y, una piscina con 40 centímetros de agua del mar” (2019: 370-371). Luego de atravesar la piscina, se podía encontrar, al fondo, un poema escrito en un muro blanco y dedicado a Galip Kurdi, hermano mayor de Amin:

Alan Kurdi tenía tres años y su fotografía recorrió el mundo. Yacía boca abajo y el rojo azul de su ropa se recortaba con una extraña pulcritud en el borde de la playa. Horas después los guardacostas turcos recuperaron los cuerpos de su madre y de su hermanito de cinco años, Galip, pero de él no hay fotografías (Sepúlveda, 2019: 369-370).

⁸ Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/imagenes_mar_de_dolor/ (febrero de 2022).

Para Sepúlveda, “el poeta salva al hermano sin fotografía en su condición de NN, restituyendo su nombre desde el epígrafe [la dedicatoria] del poema. [...] La inscripción del nombre y del apellido es una cuestión fundamental, dado que el hurto del nombre es una de las primeras operaciones de deshumanización” (2019: 374). Al otorgarle singularidad y humanidad a Galip, como lo anota Sepúlveda y como sucede en la aludida escena de la *Iliada* entre Aquiles y Príamo, el poeta chileno, con su poema, genera las condiciones para que ahí, en ese otro espacio-tiempo lejanísimos a la *Iliada*, asomen Príamo-Héctor y Aquiles-Peleo.

En el tercer momento de *El mar del dolor*, Zurita introduce la figura paterna, primero desde la tercera persona del singular y, luego, desde la primera persona: “Cuando la barca repleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de salvarlos, pero solo pudo ver como desaparecían. Yo no estaba ahí. Yo no soy su padre”. La figura paterna de la tercera y primera personas alcanzará a convertirse en Príamo y Peleo cuando, en el remate del poema, quien ahí enuncia, asga la paternidad de Galip: “Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor. Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo”, de tal suerte que ahí donde dice “Galip Kurdi”, Zurita parece decirnos “Aquiles es mi hijo” o “Héctor es mi hijo”. Más aún, donde dice “su padre”, Zurita parece decirnos “Príamo” o “Peleo”. Los versos de Jorge Luis Borges en el poema “Al hijo” de *El Otro, el Mismo* (1964), nos permiten, me parece, apreciar el vínculo paterno que descuella in illo tempore en el marco del pensamiento de Raúl Zurita. En el poema de Borges:

No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
 Son mi padre, su padre y sus mayores;
 son los que un largo dédalo de amores
 trazaron desde Adán y los desiertos
 de Caín y Abel, en una aurora
 tan antigua que ya es mitología,
 y llegan, sangre y médula, a este día
 del porvenir, en que te engendro ahora (2011: 262).

El primer y último versos de este poema de Borges, dos heptasílabos, convocan la primera persona del singular, el “yo”. En el primer momento, como en *El mar del dolor* de Zurita, se niega que ese “yo” haya engendrado al hijo, y en el remate, se asume la paternidad. Pareciera que podemos leer sincrónicamente los versos de Borges y el texto de Zurita: “No soy yo quien te engendra”, en el poema del argentino; y “Yo no estaba ahí. Yo no soy su padre”, del chileno; y en un segundo momento; “en que te engendro ahora” y “Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo”.

La aguda pluma de Borges, en los versos cuarto y quinto de su poema, convoca, en el contexto de la tradición cristiana, al primer hijo de Dios —Adán— y su prole: Caín y Abel. Pero el nombre del padre, de Dios, ni siquiera se enuncia. Aquí encontramos otra afinidad en la raigambre de los poemas sobre el padre, el peor de todos, Dios.

Zurita, en una de las prosas contenidas en *Sobre el amor*, el sufrimiento y el nuevo milenio, elocuentemente titulada “Esa sombra es tu Dios”, recupera una línea dicha por Helena, en la Helena de Eurípides: “—Yo nunca estuve en Troya, fue sólo mi sombra [...] Menelao: —¿O sea que sólo por una sombra sufrimos tanto?” (2000: 18). Para el remate de su ensayo, el chileno vuelve a citar las palabras de Helena, seguidas de un juicio de valor que se engarza con ese padre, Dios, el peor de todos: “—Yo nunca estuve en Troya, fue sólo mi sombra’. Y que entonces, como en una resurrección interminable, cada uno de los trozos recuperados de nuestras vidas, del polvo, de los paisajes americanos respondían: esa sombra es tu Dios” (2000: 26). Este padre, este Dios, es acaso aquel que Zurita convocó en los versos escritos en el cielo de Nueva York o los versos no escritos en la Ciudad de México: “Mi dios no despierta, / Mi dios no quiere, / Mi dios no siente, / Mi dios no sangra, / Mi dios no viene, / Mi dios no es”. Y es por esa sombra por la que, en respuesta a la pregunta de Menelao, es imposible eludir o ignorar el sufrimiento y el dolor. Así y todo, nos queda la posibilidad, la mínima posibilidad del abrazo, como Zurita lo deja entrever en *El mar del dolor*, un poema inscrito en la raigambre de la paternidad *in illo tempore*; cuando en el poema Zurita escribe “Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi

es mi hijo”, inserta su texto en la tradición que tira desde el poema de Homero, particularmente en el abrazo y el llanto de Aquiles y Príamo. El mar del dolor es también un poema que llora, pero que nos permite llorar; un poema que abraza, y que permite el abrazo entre los padres muertos y los hijos muertos de todos los tiempos.

Ni el abrazo ni el llanto restituyen o devuelven a los muertos. Ni Héctor, Patroclo, Galip o Amin volverán; sin embargo, en el abrazo y en el llanto, como en las espumas de los mares chilenos, o en las arenas de los desiertos de Chile, los padres y los hijos acaso vuelven a encontrarse para apaciguarse, para apaciguarnos.

FUENTES DE CONSULTA

- ALIGHIERI, Dante (2019). *Comedia*. Pról. y Trad. José María Micó. Barcelona: Acantilado.
- BORGES, Jorge Luis (2022). “Al hijo”. En *Poesía completa*. México: Lumen.
- CARMONA CANNOBBIO, Camila (2018). *Zurita. Verás no ver. Y llorarás*, documental, guion de Alejandra Carmona. Chile: Productora Ginko Films.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2018). “*Esquilo*”. En *el ciclo de conferencias Teatro griego: origen, autores y puesta en escena*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado en febrero de 2022.
- GOMÁ LANZÓN, Javier (2019). *Aquiles en el gineceo. Tetraología de la ejemplaridad*. España: Debolsillo.
- HOMERO (2011). *Iliada*, Trad. Emilio Crespo. Barcelona: Gredos.
- (2020). *Aquiles agraviado. Iliada* (Rapsodias I a IX). Trad. de Alfonso Reyes, presentación de Carlos García Gual e ilustraciones de Gerardo Azcúnaga. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- OSORIO, Camila (2021). “Raúl Zurita: ‘La humanidad está en un abandono casi metafísico’”, entrevista. Recuperado en febrero de 2022, de <https://elpais.com/mexico/2021-05-06/raul-zurita-la-humanidad-esta-en-un-abandono-casi-metafisico.html>.

- REYES, Alfonso (1964). *Religión griega. Mitología griega, obras completas XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda (2020). “Poesía y migración. Zurita en El mar del dolor”. *Universum*, vol. 35, núm. 1, pp. 18.
- ZURITA, Raúl (1985). *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Universitaria.
- (1991). *Anteparáiso*. Madrid: Visor.
- (2000). *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Chile: Andrés Bello.
- (2012). Zurita. México: Universidad Autónoma de Nuevo León/Aldus.
- (2017). *Son importantes las estrellas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2019). *La vida nueva*. Barcelona: Lumen.
- (2020). “Discurso de Raúl zurita en la entrega del Premio Reina Sofía de Poesía 2020”. *Altazor. Revista Electrónica de Literatura*, 1 época, año 4, marzo de 2022.
- Vv. Aa. Zurita, entrada del portal memoriachilena.cl. Recuperado en febrero de 2022.

Más allá de la torre de marfil. Relaciones entre literatura y sociedad en México y Chile se terminó de imprimir en noviembre del 2022, en los talleres gráficos de... La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete. El tiraje fue de 300 ejemplares.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN



*La heterogeneidad discursiva
puesta en diálogo*
Rolando Álvarez

*La violencia en la literatura
mexicana*
Felipe Oliver Fuentes
y Anuar Jalife (coords.)

*La expresión del sujeto en devenir a
través del nunc fluens en la
narrativa de Eduardo Antonio
Parra y la pintura narrativa de
Remedios Varo*
Gabriela Trejo Valencia

*Otros modos de ver: el microcosmos
literario de Guadalupe Nettel*
Inés Ferrero Cándenas (coorda.)

En este libro nos habíamos propuesto reunir ensayos sobre el continuo vaivén entre una literatura socialmente comprometida y una que se refugia en la torre de marfil estética. Este propósito no se alcanzó, pero se logró algo mucho más importante. Los siete trabajos reunidos demuestran que la distinción en cuestión es absurda porque, como individuos pensantes y creativos, nos es vedada la separación del entorno, de una realidad siempre complicada y muchas veces hostil. Estudiamos el lenguaje, entonces tenemos la obligación de reconciliarnos con él, en la medida de lo posible desandar un camino de muchas décadas para devolverle la dignidad que merece. Casi de manera inconsciente, los siete textos lo procuran: renuncian a la teorización, a lo hermético que demasiadas veces caracteriza nuestra labor, para regresar a lo concreto. No podemos cambiar de piel, es decir, los artículos siguen siendo académicos, pero también denuncian y ponen el dedo en las muchas llagas lingüísticas que nosotros mismos hemos abierto

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias