

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 4, número 7, enero-julio 2021
Reserva 04-2021-101118010400-203
ISSN: en trámite



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

7

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz

Rector

María del Socorro Guadalupe Alicia de la Inmaculada

Concepción Grajales y Porras

Secretaria General

Hugo Vargas Comsille

Director General de Publicaciones

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro

Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Mónica Fernández Álvarez

Secretaria Administrativa

Araceli Toledo Olivar

Coordinador de Publicaciones

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL

Alejandro Palma Castro

CONSEJO EDITORIAL

Alí Calderón

Mario Calderón

Héctor Costilla Martínez

Samantha Escobar Fuentes

Alejandro Lámbarry

Gustavo Osorio de Ita

Alicia V. Ramírez Olivares

Francisco Ramírez Santacruz

Víctor Toledo

EDITORA ASOCIADA

Mariana Ruiz Flores

COMITÉ CIENTÍFICO

Ignacio Ballester Pardo
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Aníbal Biglieri
(UNIVERSITY OF KENTUCKY)

Carmen Dolores Carrillo Juárez
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO)

Diana Castilleja
(VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL)

Rosario Fortino Corral Rodríguez
(UNIVERSIDAD DE SONORA)

Francisco Javier Hernández Quesada
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA)

Alejandro Higashi
(UAM IZTAPALAPA)

Enrique Chacón Esquivel
(SOUTHERN OREGON UNIVERSITY)

Fredrik Olsson
(GÖTENBORGS UNIVERSITET)

Kevin Perromat
(UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE)

Ana Porrúa
(UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA)

Cécile Quintana
(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

Israel Ramírez Cruz
(EL COLEGIO DE SAN LUIS)

Erivelto da Rocha Carvalho
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

José Sánchez Carbó
(UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA)

An Van Hecke
(KU LEUVEN)

Gloria I. Vergara Mendoza
(UNIVERSIDAD DE COLIMA)

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 4, número 7, enero-julio 2021, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2021-101118010400-203, ISSN: (En trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, enero de 2021.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Revista arbitrada por pares académicos y el editor.

Portada: *Hombre pensante*, Paseo Bravo, febrero de 2021, autor: Francisco Flores Hernández, [artisfilm35](https://www.instagram.com/artisfilm35).

Compuesto en InDesign 2019.

Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

ARTÍCULOS

- 9 MANUEL M. FLORES: BASES PARA OTRA LECTURA DE *PASIONARIAS*
Roberto Martínez Garcilazo
- 32 EL RITUAL COMO PRÁCTICA LITERARIA, LA LITERATURA COMO PRÁCTICA
RITUAL. UN EJEMPLO EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN* DE JUAN
GARCÍA PONCE
Enrique Chacón
- 55 ALUSIONES ESTRUCTURALES Y APROXIMACIONES A LOS GÉNEROS
JAPONESES EN LA POESÍA MEXICANA
Edgar Guillaumin Rojo
- 76 EL UMBRAL PARA LEER A OCTAVIO PAZ, LOS PRÓLOGOS
A SUS *OBRAS COMPLETAS*
Diana Isabel Jaramillo

RESEÑAS

- 109 SOBRE EL POEMARIO *MUSAS DEL CELULOIDE* DE MARCO MARTOS
Edgar Guillaumin Rojo
- 113 *BELLATIN EN SU PROCESO. LOS GESTOS DE UNA ESCRITURA*
Eva Abigail Preciado López

ARTÍCULOS

MANUEL M. FLORES: BASES PARA OTRA LECTURA DE PASIONARIAS²

MANUEL M. FLORES: BASIS FOR ANOTHER READING OF PASIONARIAS

Roberto Martínez Garcilazo

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Resumen

En este artículo se hace una revisión de las principales lecturas del libro *Pasionarias*, del poeta poblano Manuel M. Flores, realizadas a partir del siglo XIX y hasta el XXI por distintos académicos, escritores y poetas. Al realizar ese recorrido comprobamos que la lectura de *Pasionarias* únicamente se ha ocupado del estudio de la biografía del poeta y del contexto social. Este artículo propone otra lectura: atender el texto de *Pasionarias* y centrarse

2 El presente artículo forma parte de la investigación doctoral que Roberto Martínez Garcilazo desarrolló sobre la poesía de Manuel M. Flores y que concluyó satisfactoriamente a fines del año 2019 obteniendo el grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Lamentablemente en el curso de revisión del artículo sucedió su repentino y lamentable deceso. Lo publicamos con autorización de sus herederos universales y con la ayuda de su hijo, Miguel Ángel Martínez Barradas, con la intención de cumplir con un compromiso y para recordar al poeta, gestor cultural, estudioso de la literatura y también un ser humano que comprendió lo que verdaderamente importa en nuestro paso por esta vida (N. del E.).

en la idea de conflicto como núcleo conceptual de la poética de Manuel M. Flores.

Palabras clave: Manuel M. Flores, *Pasionarias*, Romanticismo, Poesía s. XIX, Literatura en Puebla.

Abstract

This article revises Manuel M. Flores' *Pasionarias* taking as a point of departure the readings made by different academics, writers and poets since the 19th century and up to the present day. With this review, it is found that the readings of *Pasionarias* have focused solely on the author's biography and social context. Instead I propose a reading of *Pasionarias* centered on the idea that conflict is the conceptual center of Manuel M. Flores' poetry.

Keywords: Manuel M. Flores, *Pasionarias*, Romanticism, Poetry 19th century, Literature in Puebla.

Preámbulo

Manuel M. Flores no formuló una poética, sino un conjunto de preguntas, y de ellas la más importante fue su inquisición sobre la comunión amorosa. Flores no escribió artículos políticos en los periódicos, ni militó ejemplarmente como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano o Guillermo Prieto para construir la República liberal, pero sí dedicó sus días a examinarse y a construir su individualidad por medio de la lectura, la escritura y el placer. Las preguntas de Flores hoy están muertas en el papel o en el olvido, pero en sus días fueron acuciantes porque fueron formuladas por un hombre singular, por una personalidad estética que hoy es el poeta romántico mexicano paradigmático; esto según la opinión de Octavio Paz y de José Emilio Pacheco, como se examinará más adelante.

Cada generación literaria posee una sensibilidad y experiencias propias, por eso es posible que, en este caso, el magisterio de la presencia del poeta Manuel M. Flores sea irrecuperable y, en consecuencia, que sólo me sea dada la posibilidad de construir una conjetura. Sin discutir la validez del aforismo de Schleiermacher de que “el mundo exterior tanto con sus leyes más eternas como con sus fenómenos más fugaces, nos refleja igual que un espejo mágico, con mil delicadas y sublimes alegorías, lo íntimo y supremo de nuestro ser” (2004, 12), y aceptando que cada generación establece su propia percepción y tabla de valores, tal vez hoy sea posible una lectura gratificante de las *Pasionarias* de Manuel M. Flores que nos permita mirar la vida de otro modo.

Investigaciones y juicios precedentes en el ámbito mexicano

Manuel M. Flores, su vida y su obra (1946) de Margarita Quijano fue originalmente la tesis que defendió la mencionada autora para obtener el grado de Maestra en Letras Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus principales aportes son seis: Primero, el planteamiento de la unidad indivisible entre vida y obra como una característica esencial del poeta. Segundo, la referencia a la condición de Flores como un hombre religioso adepto al catolicismo, un hombre en conflicto permanente con su intenso temperamento sexual. Tercero, la sugerencia de Quijano de que la sífilis, incurable hasta la segunda mitad del siglo XX, fue el elemento trágico que constituyó la poesía de Flores. Cuarto, la afirmación de que Flores, a diferencia de Acuña, no fue positivista y careció de vocación política: “La política nunca llegó a ser para él una pasión” (59). Quinto, su aseveración, fundada en la revisión documental, de que Manuel M. Flores no participó en la batalla del 5 de mayo de 1862. Y sexto, la caracterización del

poeta: “Flores era, por temperamento, un romántico que vivía a expensas de su sentimiento, sin brújula y sin meta” (103).

El artículo de Octavio Paz, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, publicado en París por la UNESCO en el año 1952, es la investigación precursora de los estudios poéticos del siglo décimo nono y en ella escribe:

El siglo XIX es un período de luchas intestinas y de guerras exteriores. La nación sufre dos invasiones extranjeras y una larga guerra civil que termina con la victoria del partido liberal. La inteligencia mexicana participa en la política y en la batalla. Defender el país y, en cierto sentido, hacerlo, inventarlo casi, es tarea que desvela a Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y a muchos otros. En ese clima exaltado se inicia la influencia romántica. Los poetas escriben. Escriben sin cesar, pero sobre todo combaten, también sin descanso. La admiración que nos producen sus vidas ardientes y dramáticas —Acuña se suicida a los 24 años, Flores muere ciego y pobre— no impide que nos demos cuenta de sus debilidades y de sus insuficiencias. Ninguno de ellos —con la excepción, quizá, de Flores, que sí tuvo visión poética aunque careció de originalidad expresiva— tiene conciencia de lo que significaba realmente el romanticismo. (...) La grandeza de estos escritores reside en sus vidas y en su defensa de la libertad. (17)

José Emilio Pacheco en su *Poesía Mexicana del siglo XIX*, publicado en 1965 por Empresas Editoriales, afirma que “al parecer, combatió en los dos sitios de Puebla 1862 y 1863 (...) Fue un verdadero poeta, y contra las apariencias (desorden, confianza en la inspiración, vida bohemia) se empeñó en aprender y perfeccionar su oficio”. Y después, profundizando en el asunto amoroso, añade:

El subjetivismo definió a los discípulos de Altamirano que formaron la segunda generación romántica. Algunos como Manuel M. Flores participaron en las guerras liberales. Otros, como Manuel Acuña, nacieron tarde para alcanzar la edad heroica. El gran tema ya no fue la patria sino el amor. El amor condujo al suicidio a Acuña, a la ceguera a Flores, a romper con la sociedad a Plaza, a volcarlo en sus hijos a Peza. Éste fue el único que mantuvo las creencias tradicionales. Los demás se consideraron 'hijos del siglo' transfigurado por el progreso. Es decir, materialistas y dolientes. (1965, 7)

Puede notarse de inmediato la valoración política que hace José Emilio Pacheco de los actos de los hombres que estudia. Esto es así porque para Pacheco la ejemplaridad de los hombres extraordinarios es la didáctica excelente de las virtudes civiles. En su concepción del hombre de letras no basta con poseer dominio técnico de su oficio ("expresión poética", la llama), sino que es necesaria, además, la compasión y la solidaridad con el prójimo ("lucha contra las iniquidades sociales", la considera).

La investigación *Manuel M. Flores: el artista y el hombre* (1969) de Grace Ezell Weeks plantea que la suya es una lectura de Manuel M. Flores desde fuera de México que pretende posicionar a Flores y a Acuña como representantes del romanticismo mexicano (Weeks, Tomo I, 5). Es una investigación biográfica y documental cuya finalidad es "demostrar", mediante un cruzamiento del diario *Rosas Caídas* con el poemario *Pasionarias*, la relación causal vida y obra. La Dra. Weeks realiza una interpretación lineal de las relaciones entre la prosa, la poesía y la vida del poeta. Supone una relación unívoca vida-obra. Propone que la obra es el reflejo de la vida. Postula la semejanza de los términos "sinceridad", "realidad", "verdad" e "inmutabilidad". Construye la noción de verdad a una acepción positivista y la realidad a la factualidad. Para Weeks, lo imaginado y lo soñado no son elementos de la realidad: lo real son los actos. Sostiene que es inadmisibles la proposición: la poesía confunde realidad y deseo; sueño y vigilia;

hoy, presente y futuro; yo y tú. Afirma que existe una relación causal, directa y nutricia entre la realidad y el poema. En conclusión, la suya es una metodología administrativa muy cercana al expediente médico, o policiaco. Y una vez explicada su metodología postula que el “romanticismo de Flores es absolutamente espontáneo y verdadero”, como su vida (290).

Finalmente, pero no menos importante, es necesario mencionar el trabajo de investigación de Alejandro Palma Castro y Alicia V. Ramírez Olivares, titulado *Eslabones para una historia literaria de Puebla* (2010). Esta obra, por su misma naturaleza de ensayo histórico, no tiene pretensiones de análisis textual, sin embargo, su perspectiva nos proporciona valiosos elementos para realizar una lectura profunda de las *Pasionarias*. La obra está integrada por seis capítulos: I. Resabios del barroco, fidelidad criolla; II. Momentos literarios durante la guerra de independencia; III. La mexicanización de la literatura; IV. Los efluvios del romanticismo; V. Entre lo moderno y lo antiguo: literatura para refrescar el corazón; y VI. Los olvidos de la Lira Poblana: la literatura femenina en Puebla.

En el capítulo cuatro, “Los efluvios del romanticismo”, los autores nos hacen ver la existencia de otros románticos poblanos, además de Manuel M. Flores (1838–1885): José María Esteva (1818–1904), Fernando Orozco y Berra (1822–1851), Manuel Ortiz de Montellano (1826–1880), Tirso Rafael Córdoba (1838–1889) y José Fernández de Lara (1846–1895). Es importante destacar la preocupación de Palma Castro y Ramírez Olivares (2010) por la ausencia de una historia de la literatura de Puebla. Este libro es un primer paso para subsanar esa lamentable carencia.

En conclusión, se puede afirmar, después de esta revisión, que no existen estudios detallados de la poesía de Manuel M. Flores. Quijano y Weeks, se perfilan por la exaltación de la vivencia o del contexto romántico; Pacheco se decanta por el mito del poeta soldado y el paradigma de las virtudes civiles; y Octavio Paz

deposita su atención en la exaltación de la grandeza de su vida desgarrada por el sufrimiento. Después de esta revisión, salta a la vista que el estudio textual de la poesía de Manuel M. Flores no existe, que la lectura atenta y comprensiva por parte de la academia de sus *Pasionarias* no existe. O, mejor dicho, que existía.

Perspectiva filosófica de *Pasionarias*

Iniciemos por Friedrich Schiller, en su obra *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*. Situado el hombre entre la necesidad de la naturaleza y la libertad de la voluntad, su misión es, según Schiller, someter a la Naturaleza sin sacrificarla y hacer de la moralidad del hombre una segunda naturaleza arraigada en la sensibilidad. Schiller ve en el estado estético, el estado más valioso, pero lo estético no consiste simplemente en una posición intermedia entre la necesidad y la libertad, en una atenuación del rigorismo de la ley moral por la libertad inherente a las formas de la belleza: lo estético es la condición de la moralidad, la forma que adopta la conciliación de lo sensible y de lo moral, es decir, lo pasional y lo ideal. En este punto es útil recordar el poema de Flores llamado “Pensar, amar”, mismo que puede funcionar como representación de la proposición de Schiller que anula la división entre vida y poesía.

Pensar. Decidme ¿qué nombre
se puede dar en la tierra
al infinito que encierra
el pensamiento del hombre? (vv. 1-4)
(...)
¡Amar! Perder, anhelante,
de la existencia la calma,
por el inefable instante
de dar un alma a su alma. (vv. 61- 64)

Según Schiller, el poeta ingenuo es naturaleza y el sentimental es el restaurador de la unidad entre realidad e ideal. El sentimental anhela lo perdido y representa lo ideal e infinito. Schiller es el único filósofo que posiblemente haya leído Manuel M. Flores, toda vez que tradujo uno de sus poemas, aquel llamado “Colón”.

En sus *Fragmentos críticos*, Schlegel postula que el poeta no tiene que someterse a los principios que supuestamente rigen al mundo, porque el mismo poeta es capaz de transformar al mundo. Hablando en rigor, el poeta crea mundos y con ello expresa la libertad máxima. Cuando en 1804 Schlegel se convirtió al catolicismo, encontró no únicamente una serie de dogmas, sino la expresión de la síntesis —que Schelling (arte y naturaleza) había buscado infructuosamente— entre lo finito y lo infinito. La concepción de la historia que Schlegel desarrolló destaca la revelación de Dios en el mundo por medio de la Iglesia. Para este pensador, en el curso de la historia Dios se revela al hombre y, simultáneamente, se le revela al hombre la Naturaleza, entendida como un conjunto de símbolos que finalmente pueden ser interpretados. No es ocioso recordar aquí a san Anselmo y su precursora formulación sintética: “*Credo ut intelligam*”. En este punto, debemos recordar que en la última década de su vida, Flores asumió cabalmente su credo religioso impulsado por el agudizamiento de sus enfermedades —la cirrosis alcohólica y la sífilis— dejando constancia de esto en su último poema, “Las estrellas”:

¿Dónde entonces están la tierra triste,
el hombre, y su delito?
El mundo de los hombres ya no existe...
¡Estoy solo con Dios en lo infinito...! (vv. 77-80)

Johann Gottlieb Fichte considera la realidad como auto-manifestación de la razón infinita, parte del principio de la unidad

trascendental de la conciencia y transforma el yo trascendental kantiano en principio metafísico y ontológico, llegando así al yo absoluto como principio supremo de todas las cosas. El sistema de Fichte es conocido como “la doctrina de la ciencia” (Wissenschaftslehre). El punto de partida y principio absoluto de su doctrina es el yo que se postula a sí mismo como sujeto absoluto y como autoconciencia originaria: como la fuente de todo saber y realidad. En 1800, Fichte publicó *El destino del hombre*, este libro es una obra de divulgación popular dirigido a un público general y no a los profesores que rigen las aulas universitarias. Es un manifiesto que Fichte escribió para defender su sistema filosófico-idealista y contra ciertas concepciones sobre la naturaleza y la religión. Con un lenguaje exaltado, Fichte sugiere un panteísmo romántico y, además, propone que el hombre, en tanto ser independiente y finito debe ser siempre colocado por encima de la naturaleza. En el caso de la poesía de Manuel M. Flores podríamos postular que la proposición del yo puro, del egoísmo ontológico, se trasmuta en el egoísmo poético fundante de su mundo lírico.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling es el filósofo del romanticismo, afirma Castaño Piñán, porque, de manera esquemática, en él es predominante la intuición, la fantasía creadora, el instinto y lo irracional. Schelling fue el creador de la filosofía natural romántica que concibe al universo como un organismo vivo y unitario (Castaño, 1985, 33). Para Schelling, la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible. Postula, además, que el mundo está animado por un principio vital inmanente que enlaza la naturaleza orgánica con la inorgánica en un organismo total: el alma del mundo. Esto es Flores, en “Juventud”: “¿No flota en las alturas / Espíritu de amor, el Alma inmensa / Que derrama la vida en las creaturas?” (vv. 54-56).

La filosofía del arte de Schelling representa la unificación del sujeto y del objeto, del Espíritu y de la Naturaleza. La relación con Flores está dada por la tesis deísta que subyace en las pos-

turas de ambos: el mundo está animado por un principio vital inmanente, la llamada “alma del mundo” es la providencia.

Heinrich Heine ha sido estudiado entre otros por Emilio Uranga (1921-1988). El filósofo mexicano cuya trayectoria intelectual partió de la filosofía alemana y terminó en la literatura —ejerciendo la crítica— dedicó varios de sus ensayos al romanticismo alemán. Del texto dedicado a Heine entresacamos las siguientes líneas:

El libro de los *Cantares* goza entre el público alemán de una popularidad comparable a la que tienen entre nosotros las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Más aún, muchas de sus poesías nos hacen pensar, inequívocamente, en Bécquer. Como ésta elegida al azar, en la traducción de Teodoro Llorente: ¡Están emponzoñadas mis canciones!... / ¿No lo han de estar, mi amor? / Tú mataste mis dulces ilusiones / Con tósigo traidor. // ¡Mis canciones están emponzoñadas!... / ¿No lo ha de estar, mi bien? / Llevo en el alma sierpes enroscadas; / Te llevo a ti también! (1991, 40)

Manuel M. Flores también ha traducido estos versos de Heine. Ésta es su versión: “Que hay en mis versos veneno... / Eso dices... ¿Cómo no / Si de veneno llenaste / Mi vida y mi corazón? // Que hay en mis versos veneno!.../ Y ¿cómo no haberle, di, / Si en mi alma llevo serpientes / Y además te llevo a ti?” (120)

La superioridad de la traducción de Flores, me parece, es evidente. Por otra parte, llama la atención la interpretación que de Heine realiza Uranga, en el sentido de concebir al romanticismo alemán como un fenómeno reaccionario, nostálgico del feudalismo y definitivamente católico. Llega a afirmar que la historia del romanticismo alemán contiene dos factores: la historia de las conversiones al catolicismo, y la mezcla ideológica del germanismo y el catolicismo. Esta idea del romanticismo como una teología enmascarada que oculta los estertores agónicos del cristianismo

es una interpretación rica en posibilidades. Concebir la poética del romanticismo como sierva de la religión nos acerca al discurso de Lukács y a su caracterización del romanticismo como una variedad de la ideología del irracionalismo burgués. Uranga dice:

Como estudiante recuerdo haber oído de mi maestro, el Dr. José Gaos, la interpretación de ‘la gran filosofía alemana’, la que va de Kant a Hegel, como una ‘gigantesca empresa, la última, de salvación del cristianismo’. Frente a una modernidad inmanentista, atea, materialista y científica, el idealismo alemán solía ser contrapuesto como una magna teodicea. (143)

En este punto es conveniente recordar la opinión supraescrita de Quijano al respecto y los versos de “Juventud”, de Flores, por supuesto:

Yo soy la chispa divina
Con que Dios prende la llama
A cuyo fuego se inflama
La vida en la Creación. (vv. 127-130)

En *Las Raíces del Romanticismo*, escribe Isaiah Berlin, en las primeras páginas del que se ha convertido en un clásico contemporáneo:

Los románticos no estaban interesados en el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno (...) creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio. Consideraban a las minorías más sagradas que las mayorías, que el fracaso era más noble que el éxito, pues éste último

tenía algo de imitativo y vulgar. (2000, 24)

Pareciera que las líneas anteriores son el retrato hablado del poeta Manuel M. Flores, un retrato no edificante, una versión que no es hagiográfica como la de Altamirano. Leamos esto que pertenece al poema “Orgía”, que por cierto está dedicado al que fuera Ministro de Justicia del presidente Juárez, son las últimas estrofas:

En dónde está el Poeta, sacerdote
implacable y severo de la idea,
que en tu carne crujir haga el azote?,
oh, sociedad hipócrita y atea!
El poeta para ti sólo es un paria;
pero -ignorado Prometeo del suelo-
en su alma lleva inmensa y solitaria
la sacra lumbre que robara al cielo.
El poeta, el soñador, el rey proscrito,
hijo del pensamiento y la visión,
cruza la tierra y marcha al infinito,
a solas con su ideal en la Creación. (vv. 165-176)

Ahora bien, es pertinente traer aquí dos aportaciones más de Isaiah Berlin: la formulación aforística del romanticismo es “*Volo ergo sum*”, misma que podríamos verter al español como “deseo luego soy” o “quiero luego soy”. Y, en segundo lugar, la idea de que en contra de la tradición occidental que propone que la virtud es conocimiento, el romanticismo postula dos nociones rupturistas: la idea de la existencia de una voluntad ingobernable que consiste en crear nuevos valores, no en conocer los existentes, y la de que no existe una estructura determinada del mundo, de las cosas, de que no hay un modelo al que debemos adaptarnos, de que existe solamente un flujo que es la interminable creatividad propia del universo.

El falso Byron mexicano

Ignacio Manuel Altamirano, el político profesional que lo mismo enjuició textos literarios, como crítico e historiador, y hombres, como ministro de justicia, es célebre por la deliberada adulteración biográfica de Manuel M. Flores para convertirlo en el mito del poeta liberal que empuñó la espada, contra la invasión francesa, en el Fuerte de Guadalupe, el 5 de mayo de 1862. En un texto conocido como *Carta a una poetisa*, publicada en 1872, esto es 10 años antes de la publicación de la segunda edición de *Pasionarias* en la que aparece el prólogo de Altamirano, quien crea el mito del Byron mexicano, podemos leer el núcleo conceptual de la futura tergiversación de la vida de Flores: Debemos poetizar la historia nacional y escribir una nueva poesía heroica que cante la preciosa calidad de ser mexicanos y ser padres de la patria. El heroísmo patriótico es una categoría estética: es lo sublime nacional (1872, 56).

Este es el punto nodal de su adulteración: en consonancia con su poética de la hagiografía de héroes nacionales creó esta imagen propagandista de un poeta-soldado-juarista:

Flores tomó parte en la política liberal, y tan pronto como se vio libre de los encantos de su Circe, fue a combatir en Puebla en la primera oportunidad. Defensor siempre de su patria y de sus ideas, con la pluma y con la acción, supo en la guerra de intervención cumplir con su deber como soldado, y a consecuencia de esto, no tardó en ser perseguido y preso en el Castillo de Perote, por orden del general francés De Thun, comandante de Puebla. Permaneció encerrado en las mazmorras de la vieja fortaleza con su hermano Luís, por espacio de cinco meses, hasta que salió para ser confinado en Jalapa. (203)

Como sabemos por Margarita Quijano y por las crónicas que escribió el mismo Manuel M. Flores, el denominado por Altamirano “confinamiento en Jalapa” fue, en realidad, un placentero periodo de excesos eróticos y alcohólicos, y largos periodos de lectura y de escritura literaria.

Otra característica del “Prólogo” es que Altamirano utilizó el nombre del poeta y la eventualidad de la segunda edición de *Pasionarias* para disertar políticamente sobre el americanismo cultural. La conducta de Altamirano fue impulsada por el poder, no por la poesía. No olvidemos que la carrera política de Altamirano continuó en ascenso y que culminó brillantemente en 1893 como embajador de México en Italia. Anotemos aquí que Flores murió en la miseria en 1885 sin haber conseguido el pago de su pensión como legislador.

Distingo en el citado “Prólogo” las siguientes cuatro tesis útiles para la dilucidación de su poética: Primera, el nacimiento de la poesía sudamericana ha sido un verdadero génesis, y no la reproducción del arte antiguo implantado en el Nuevo Mundo. Segunda, los pueblos americanos tuvieron su lengua, después tuvieron sus libertades y sus instituciones políticas, luego tuvieron su literatura. Asumieron su derecho en materia de nacionalidad y pudieron asumirla en materia de idioma. Tercera, el vate mexicano no es hijo de la vieja literatura europea, buscando el “*quid divinum*” en la inspiración libre del alma americana, en medio de los deseos, de las tristezas o de las aspiraciones de nuestro mundo social, encontró la fuente de la originalidad necesaria para desencadenar su numen; se dejó arrebatar por él y fue poeta: osado, extraño, original. Cuarta, la belleza poética hace olvidar el defecto prosódico y el juego pueril de la combinación métrica.

Llama nuestra atención la audacia de los planteamientos, que rayan en lo absurdo. Veamos: 1) Es insostenible la idea de una génesis espontánea de la poesía sudamericana que utiliza la lengua española, acrisolada en el griego y en el latín, como medio

expresivo. 2) La lengua de los pueblos americanos es la española y a través de ella participan de la tradición clásica y judeocristiana. 3) En contra de lo asentado por Altamirano, podemos decir que el “vate mexicano” es hijo legítimo de la vieja literatura europea y de las tradiciones literarias prehispánicas. No existe esa pretendida originalidad extrema, es inconcebible en términos culturales. 4) Este aserto de Altamirano sólo podría ser verdadero sustituyendo “belleza poética” por revelación o comunión mística. Nada de lo anterior establece relación con la producción poética de Manuel M. Flores, habida cuenta de su cosmopolitismo y habilidades para la traducción literaria.

En su afán de ser totalmente nuevo Altamirano incurre en la insensatez, tal vez también en demagogia. Sin embargo, también debemos consignar lo que podríamos llamar el valor fluctuante de la poesía en aquellos tiempos. Esa ondulación o variedad conceptual para enmarcar la poesía tendría como ejemplo las opiniones de Juan de Dios Peza, el gran amigo y confidente de Flores, el hombre que era prácticamente su concuño, ya que era novio de Asunción de la Peña, la hermana de Rosario. Pues bien, Juan de Dios Peza escribió el prólogo del *Álbum del corazón*, de Antonio Plaza, y vertió en esas breves páginas su concepción del poeta como un ser marginal, como un astroso personaje de la famosa novela *Escenas de la vida bohemia* de Murger:

El poeta moderno, el cantor de las miserias presentes, de los vicios de nuestra sociedad, de las pasiones de nuestras almas nutridas en un medio de corrupción e incredulidad incomparables; el trovador de las dudas, de las decepciones, del desencanto actual, no busca el sillón académico, ni el visto bueno de las universidades, sufre, se duele, se plañe y lanza sus cantos a los cuatro vientos sin otro afán que el de ser comprendido por los que, como él, se encuentran enfermos de idénticos males. (1899, 14)

Ahora bien, bajo esta negra luz debemos asentar que no existe semejanza entre la poesía de Plaza y la de Flores: la primera es gruesa y sin lustre; la segunda es refinada, cosmopolita e ilustrada. Luego entonces, el hiperbólico comentario de Peza sobre Antonio Plaza no podría aplicarse a la poesía de Manuel M. Flores, pero es útil para abocetar el heterogéneo contexto cultural de la época. Ergo, en las últimas décadas del siglo XIX existieron en México dos expresiones románticas fundamentales: la popular nacionalista y la elitista cosmopolita. La idea de lo romántico que se instauró desde las ideas de Altamirano y Peza es superficial, localista y republicana.

En relación con esta última característica, es útil recordar aquí la condescendiente descalificación que de Marcos Arróniz realizó Altamirano, en el prólogo de *Pasionarias*, al escribir que “no amaba la Libertad, la combatió sirviendo al dictador Santa Anna contra el pueblo” (XII).

Conflicto

La coexistencia de entidades antagónicas en *Pasionarias* podemos agruparlas en dos aspectos temáticos fundamentales de su obra poética: lo religioso y lo erótico.

El conflicto religioso: la religión es signo de lo absoluto, representación de lo eterno en el tiempo, de lo ideal en lo histórico. Y el romanticismo de Flores es una religión enmascarada, en “Adoración” escribe:

Como al ara de Dios llega el creyente,
Trémulo el labio al exhalar el ruego,
Turbado el corazón, baja la frente,
Así, mujer, a tu presencia llego (vv. 1-4).

La idea de que el amor es una religión es producto de la sustitución de los factores que integran a su etimología. Re-ligar: volver a unir a Dios con su creatura; religar, volver a unir a los amantes separados por el demiurgo para recuperar la “completud”, ya que de otra manera seremos imperfectos, es decir, inacabados, seres sin límite, porque el hombre perfecto es el que posee el límite de la mujer amada.

Ahora, según Octavio Paz en *La llama doble*, tanto en el *Banquete* como en el *Fedro*, ambos, de Platón, se establece que en el amor existen grados: después de nacer de la contemplación de un cuerpo hermoso va de lo físico a lo espiritual, la belleza de la amada es la belleza de la forma eterna. No obstante, siempre ha existido la eventualidad de que tal comunión sublime no ocurra y que tanto la Divinidad como la Amada sean inaccesibles. Éste es de manera precisa el caso del paradigma de la Amada que ha construido *Pasionarias*: Rosario es el último peldaño de la escala mística y por ello, paradójicamente, es la mujer imposible, la casta, la flor, la rosa sagrada e intocada.

Tal vez el poema en el que Manuel M. Flores realiza la profesión de fe más clara y por ello conflictiva con sus creencias políticas sea el titulado “La cruz”, mismo que está dedicado a un conservador ilustre, a Tirso Rafael Córdoba, el ciudadano que polemizó contra Altamirano. En ese soneto describe cómo la “Roma triunfal” dio muerte en el patíbulo a un hombre extraordinario. Leamos las dos estrofas finales:

Dieciocho siglos ha... Tras gloria tanta
Besó Roma imperial el polvo inmundado
Del bárbaro feroz bajo la planta;
Mientras la cruz del Cristo moribundo
Entre el cielo y la tierra se levanta
Sobre el inmenso pedestal del mundo (vv. 9-14).

Este soneto es una declaración que pone en relieve el conflicto político entre su catolicismo y su filiación política por dos características: la desafiante profesión de fe y la dedicatoria a uno de los enemigos de Altamirano. En la imagen de la orgullosa Roma que ha caído y es hollada por las hordas de los bárbaros late la tentación de establecer el símil entre la iglesia y el juarismo.

El conflicto amoroso: el tipo de eros predominante es el de las “declaraciones de amor”. Y, de manera complementaria el de los “sueños de consumación del amor”. Esto es, el erotismo del encuentro y el erotismo de sueño del encuentro.

Como puede verse, en este esquema subyace el primero de los grandes conflictos que se reproduce concéntricamente: la vigilia y el sueño; la unión y la separación; el encuentro y el desencuentro; el placer y el sufrimiento.

Uno de los textos de esta poética de los Sueños de consumación del amor lleva por título precisamente “Mi sueño”, y estos son sus primeros versos:

Anoche tuve un sueño. Al pie de negra palma
Estaba yo sentado: la sombra me envolvía.
La soledad inmensa entristecía mi alma,
Un ruiseñor cantaba... Mi corazón oía:
Yo canto cuando abren,
Jazmines de la noche,
Las pálidas estrellas
Su luminoso broche,
A la hora en que se llaman
Los seres que se aman.
Yo soy entre la sombra
Heraldo del amor. (vv. 1-12)

Este eros es transfiguración y metáfora del mundo porque designa algo que está más allá de la realidad que la origina y, paradójicamente, construye un ideal de infinitud con la materia basta, la carne, la arcilla bíblica, de los cuerpos efímeros de los amantes.

Ahora bien, si desde la perspectiva de Schlegel, el poeta no tiene que someterse a los principios que rigen al mundo porque el mismo poeta es capaz de transformarlo, estamos frente a un escenario de conflicto del amante y la sociedad. Además, es necesario destacar aquí la fascinación que ejercen en Flores la castidad infantil femenina y la prostitución. En Manuel M. Flores funciona como manifestación de la unidad de los contrarios.³

Rinde homenaje a la doncella y a la meretriz y en esto reside uno de los valores de su poesía: es capaz de unir mundos que en la vida diaria —la normada, la institucional— se manifiestan de manera separada e irreconciliable. En esta vía, Octavio Paz, en *La llama doble*, escribe:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje —sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas— es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. ¿Qué dice esa metáfora? Como todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la

3 Las reiteradas apariciones del sustantivo “niña” a lo largo de las páginas de *Pasionarias* y el gran himno prostibulario titulado “Orgía”, en la última parte del libro, abonan esta proposición.

componen. Si Góngora dice “púrpura nevada”, inventa o descubre una realidad que, aunque hecha de ambas, no es sangre ni nieve. Lo mismo sucede con el erotismo: dice o, más bien: es, algo diferente a la mera sexualidad. (1994, 10)

Los siguientes versos pertenecen al poema “Pasión”:

Por estrechar tus manos virginales
Sobre mi corazón, yo de rodillas,
Y devorar con mis tremantes besos
Lágrimas de pasión en tus mejillas;
Yo te diera... no sé... no tengo nada... (vv. 29-33)

José Emilio Pacheco, en su *Poesía mexicana*, dice que Flores, como Efrén Rebolledo, escribió en los límites de lo permitido; en efecto, estos versos son de una audacia mayúscula, si no incurriera en irresponsabilidad escribiría que es *porno soft* del XIX. Pero también encontramos la referencia clásica a Hesíodo que, al definir al amor, dice que es la riqueza y la pobreza unidas.

Decir no a todos los poderes

Sin incurrir en los lugares comunes de la apología biográfica sentimental —son los casos de los trabajos de Margarita Quijano Terán y Grace Ezell Weeks Márquez—, ni tampoco en la adulteración política que falsifica sus actos —Altamirano— buscamos una visión que atendió el conflicto de su catolicismo y su pasión amorosa. Postulamos el conflicto como el motor, la energía vital, de su poesía.

Manuel M. Flores es, en aparente paradoja, una personalidad piadosa y hedonista. El cristianismo de Flores es de una variedad personalísima y su muerte algo tiene de martirio. La pasión amorosa en Flores es un impulso que desconoce las normas y reglas sociales. El poeta es un hombre aquejado por la incontinencia.

El poeta podría representarse como Pan, el dios pagano, y aceptando el recurso, podríamos visualizarlo en el primer poema de *Pasionarias* titulado “El alma en primavera”:

¡Sol de la juventud, en sed de amores
Tu ardiente rayo el corazón inflame!
¡Primavera del alma, dame flores
Que al son del arpa por doquier derrame! (2001, 3)

Manuel M. Flores representa un romanticismo reaccionario que propone el retorno a cierta Arcadia personal. Haciendo caso omiso de las recomendaciones de Altamirano, no canta a los héroes ni cultiva el costumbrismo. Se transforma en Pan y escribe:

Alegre y sola en el recodo blando
Que forma entre los árboles el río,
Al fresco abrigo del ramaje umbrío
Se está la niña de mi amor bañando.
Traviesa con las ondas jugueteando
El busto saca del remanso río,
Y ríe y salpica de glacial rocío
El blanco seno, de rubor temblando.
Al verla tan hermosa, entre el follaje
El viento apenas susurrando gira,
Salta trinando el pájaro salvaje,
El sol más poco a poco se retira
Todo calla... Y Amor, entre el ramaje,
A escondidas mirándola, suspira (55).

El poeta se trasmuta. Pan no es un ciudadano, es un monstruo hijo de un dios y una ninfa. Es un espíritu ctónico, una energía de la naturaleza interior, es un impulso vital. Así como Pan persigue y toma a las ninfas, así Manuel M. Flores toma a varias niñas en sus memorias eróticas (¿crónica o ficción?) tituladas *Rosas caídas*.

Manuel M. Flores es el hombre impuro, el símbolo del chivo expiatorio, la ofrenda ritual en la que los lectores proyectan y

expían sus pasiones más violentas y sórdidas. Las *Pasionarias* de Flores se leyeron popularmente durante generaciones, pero, en los tiempos actuales, es afición de especialistas.⁴

Manuel M. Flores escribió en el prólogo de la primera edición de *Pasionarias* que su obra era “para los que sienten, no para los que saben”. Y el filósofo Schleiermacher, por su parte, en *Monólogos*, publicado en 1800, escribió que el término estética significa “teoría de la sensación” y se contrapone a la lógica. Pues bien, ese impulso vital, clásico y ctónico, adquiere otra denominación y rango en el siglo XIX, Hölderlin lo llama “aórgico” y eso puede asumirse como lo abismal, lo discordante, lo sin medida, lo que está más allá de las instituciones y sus poderes. Este es el momento de recordar a Octavio Paz, el último párrafo de su *Introducción a la historia de la poesía mexicana*, son las siguientes palabras: La poesía es una de las formas de que dispone el hombre moderno para decir “no” a todos esos poderes que, no contentos con disponer de nuestras vidas, también quieren disponer de nuestras conciencias.

Pasionarias, de Manuel M. Flores, del poeta poblano que nació el 8 de septiembre de 1838 en san Andrés Chalchicomula, es una larga, deliciosa y terrible, forma de decir no.

4 La reciente reimpresión de *Pasionarias* la realizó la desaparecida Secretaría de Cultura de Puebla en 2001. Las ediciones precedentes son la española de la editorial Sopena, de 1947; la barcelonesa de la Casa Maucci, del año 1906; la mexicana de la Imprenta del Comercio de Dublán y Cia., de 1882; y, la edición príncipe, la poblana de la Imprenta del Hospital de San Pedro, de 1874. Sin duda, el cambio en el gusto literario popular y en la retórica, han sido determinantes en este sentido.

Referencias

- Altamirano, Ignacio Manuel. (2011). *Obras completas. Tomo XIII*, Escritos de Literatura y Arte. Selección y notas de José Luís Martínez. México: CONACULTA.
- Arróniz, Marcos. (2007). *La Lira Rota. Estudio introductorio y compilación de Marco Antonio Campos*. México: Coordinación de Humanidades. UNAM.
- Béguin, Albert. (1996). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Lengua y Estudios Literarios. Cuarta reimpresión.
- Berlin, Isaiah. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Fichte, Johann Gottlieb. G. (2000). *El destino del hombre* (prólogo de Federico Jodl). Trads. Eduardo Ovejero y José Gaos. México: Editorial Porrúa, col. Sepan cuantos.
- Flores, Manuel M. (2001). *Pasionarias. Obras. Tomo II*. México: Gobierno del Estado de Puebla. Facsímil de la edición de 1882. Secretaria de Cultura.
- _____. (2001). *Rosas caídas. Obras. Tomo I*. México: Gobierno del Estado de Puebla. Facsímil de la edición de 1882. Secretaria de Cultura. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. (1985). *Poesía Mexicana I*. México: Promexa.
- Palma Castro, A. y Ramírez Olivares, A.V. (2010). *Eslabones para una historia literaria en Puebla*. Puebla: Ediciones de Educación y Cultura.
- Paz, Octavio. (1989). "Introducción a la historia de la poesía mexicana". En *Generaciones y semblanzas; Antecesores y fundadores*. México en la obra de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Plaza, Antonio. (1899). *Álbum del corazón. Poesías completas*. México: Editorial El libro español.
- Quijano, Margarita, Ed. (1953). *Rosas caídas. Manuel M. Flores*. México: Imprenta Universitaria. Colección Textos de Literatura Mexicana.
- _____. (1946). *Manuel M. Flores, su vida y su obra*. México: Editorial Stylo.
- Schelling, F. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. Trad. Alfonso Castañero Piñán. Madrid: Editorial Sarpe-Aguilar.
- Schiller, F. (1941). *La educación estética del hombre*. Trad. Manuel G. Morente. Argentina: Espasa-Calpe.
- Schlegel, Federico. (1958). *Fragmentos*. Trad. Emilio Uranga. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Archivo en PDF.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (2004). *Monólogos*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- Uranga, E. (1991). *Ensayos* (presentación de Armando Gómez Villalpando). Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Weeks, Grace. (1969). *Manuel M. Flores: el artista y el hombre*. México: B. Costa Amic.

EL RITUAL COMO PRÁCTICA LITERARIA, LA LITERATURA COMO PRÁCTICA RITUAL. UN EJEMPLO EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN* DE JUAN GARCÍA PONCE

RITUAL AS LITERARY PRACTICE, LITERATURE AS RITUAL PRACTICE. AN EXAMPLE IN *CHRONICLE OF THE INTERVENTION OF JUAN GARCÍA PONCE*

Enrique Chacón

SOUTHERN OREGON UNIVERSITY (ESTADOS UNIDOS)

Resumen

Juan García Ponce reconoció varias veces que su trabajo creativo estaba lleno de elementos religiosos secularizados, el mismo acto de la escritura estaba ritualizado de maneras diversas. En este ensayo se analizan las formas en las que la ritualización se refleja en la novela *Crónica de la intervención*, además, se propone que esta práctica tuvo un efecto profundo en la creatividad y vida del autor.

Palabras Clave: Crónica, Ritual, Escritura, Erotismo, Secular.

Abstract

Juan García Ponce recognized several times that his creative work was full of secularized religious elements, the act of writing itself was ritualized in different ways. This essay analyzes the ways in which ritualization is reflected in the novel *Chronicle of the*

intervention, in addition, it is proposed that this practice had a profound effect on the creativity and life of the author.

Keywords: Chronicle, Ritual, Writing, Eroticism, Secular.

Juan García Ponce fue diagnosticado con esclerosis múltiple en 1967. El dictamen médico iba acompañado de un pronóstico de vida de unos seis meses. Fue algunos años después de recibir estas noticias que decidió empezar a escribir *Crónica de la intervención* (1982), una de las novelas más largas que se hayan escrito en el idioma español. Sobre lo que se pretende reflexionar en este artículo es esta aparente contradicción entre su vida limitada y la longitud de su proyecto.

García Ponce estaba profundamente interesado en las influencias religiosas que persistían en el pensamiento moderno y en cómo la relación entre lo sacro y lo secular se manifestaba en la vida moderna de Occidente. Es importante notar la manera en la que sus prácticas cotidianas y literarias estaban impregnadas del pensamiento religioso, y de esto se desprende su interés ritualista. Las prácticas rituales en su vida nos ayudarán a entender esa dimensión trascendente de su literatura y algunos de los efectos que el acto de la escritura operó en su existencia, sobre todo si vemos, en este caso, la creación literaria como práctica curativa.

Dentro de mi presupuesto teórico, establezco que los rituales son experiencias en las que los cuerpos son encausados, modificados, articulados; por lo tanto, propongo que se entienda que la formación religiosa de García Ponce le dio las bases para convertir sus prácticas artísticas en rituales no religiosos, pero sí con cierto sentido sagrado y literario. La relación del cuerpo y la cultura es más importante de lo que generalmente se asume, pero, como Thomas Csordas dice: “el cuerpo es el cimiento existencial de la cultura” (*Embodiment*, 2002, 5). Las dos implicaciones, la de

ser cuerpo y ente cultural, son fundamentales para analizar la relación entre literatura, cuerpo y su función ritual, es por eso que en García Ponce es notable la forma en la que conscientemente articuló tanto su vida como sus prácticas literarias en un ámbito ritualístico.

En los escritos de García Ponce hay muchas recurrencias, repeticiones de temas y búsquedas por establecer patrones en los comportamientos de sus personajes; estos son elementos que debemos tomar en cuenta. Para Catherine Bell, dichas dinámicas son las que generan la creación o la aparición del cuerpo ritualizado:

The implicit dynamic and ‘end’ of ritualization —that which it does not see itself doing—can be said to be the production of a ‘ritualized body.’ A ritualized body is a body invested with a ‘sense’ of ritual. This sense of ritual exists as an implicit variety of schemes whose deployment works to produce sociocultural situations that the ritualized body can dominate in some way. This is a ‘practical mastery’, to use Bourdieu’s term, of strategic schemes for ritualization, and it appears as a social instinct for creating and manipulating contrasts. This ‘sense’ is not a matter of self-conscious knowledge of any explicit rules of ritual but is an implicit cultivated disposition. (2009, 98)

La disposición cultivada implícita que se refleja en la vida de García Ponce es muestra de ciertos remanentes religiosos, que, según el mismo autor, le confieren esa intención de practicar la escritura de manera repetitiva, consistente y también su deseo de mantenerse vivo, porque para él, “cuerpo y vida son sinónimos” (*Imágenes* 161), mientras que, como señala David Johnson, “in García Ponce, ‘body’ refers to both cuerpo and corpus-obra” (1989, 31), así, para este autor no existe separación entre vida, obra

y trabajo artístico. Esto realza la importancia de la tensión entre la enfermedad que tenía y un proyecto de tan largo aliento como *Crónica de la intervención*.

Existe una relación entre estos aspectos que hemos referido, de igual manera que su estética y su condición corporal relacionadas, es por eso que tal vez privilegiaba las relaciones eróticas e intelectuales entre sus personajes. El erotismo y la sexualidad contienen las pulsiones más importantes para realizar las posibilidades motrices del cuerpo, pero también el aspecto intelectual está en relación con las posibilidades motrices, puesto que, en la concepción de Mark Johnson, "A great deal of our perceptual knowledge comes from movement, both our bodily motions and our interactions with moving objects" (2007, 19), por ello, nuestra percepción y nuestra conceptualización no están separadas del movimiento: para Johnson, hasta las conceptualizaciones que podemos identificar como parte de la intelección más elevada tienen una asimilación y comprensión corporal y estética. Así, la inmovilidad de García Ponce era restituida a través de la práctica literaria de una manera efectiva. Esto tiene que ver con el entendimiento de la existencia de una manera holística, puesto que: "'mind' and 'body' are merely abstracted aspects of the flow of organism-environment interactions that constitutes what we call experience" (Johnson 12). En este fluir de la experiencia del autor, el aspecto literario e intelectual mantenía la salud y la vitalidad en el cuerpo: lo que se perdía en la dimensión física, era provisto en la esfera intelectual y creativa.

El cuerpo no sólo representa una mera parte orgánica y vital, sino que es parte de todas las dimensiones posibles de la existencia. De esta manera, cualquiera de las prácticas culturales forma parte de las capacidades del cuerpo en una dimensión equiparable con las funciones biológicas. Csordas comparte esta visión del cuerpo-mente que aquí he mencionado:

Understanding the body as not only essentially biological, but as equally religious, linguistic, historical, cognitive, emotional and artistic. On the other hand, if even language can be shown to be a surging forth of embodiment and not just the representative function of a cartesian *cogito*, the way would be clear for defining culture not only in terms of symbols, schemas, traits, rules, customs, texts, or communication, but equally in terms of sense, movement, intersubjectivity, spatiality, passion, desire, habit, evocation, and intuition. (*Body*, 2002, 4)

En lo que conocemos como Modernidad en la cultura occidental, muchos de los rituales religiosos fueron desplazados hacia el arte. La experiencia religiosa se transfirió en gran medida a lo que ahora llamamos experiencia estética. Si consideramos, por ejemplo, la descripción que hace Martin Heidegger acerca de la experiencia artística cuando describe la pintura de Van Gogh, esta afirmación puede ser más clara: “Only by bringing ourselves before van Gogh’s painting. This painting spoke. In the vicinity of the work we were suddenly somewhere else than usually tend to be” (1963, 88). Esta relación de la percepción respecto del cuerpo y la obra de arte es bastante similar a los rituales religiosos; por ejemplo, la comunión católica en la que la persona toma “el cuerpo y la sangre” de Cristo para purificar sus pecados. En ese mismo momento de la comunión se activa un cambio topográfico: al ser redimido el sujeto, se mueve del mundo o del infierno al cielo, de un estado impuro a un estado de redención. Así, el arte nos desplaza de una manera física de un lugar a otro porque, por más intelectual que parezca, afecta al cuerpo de una manera más poderosa de la que generalmente la cultura popular acepta.

La conceptualización del cuerpo que aquí refiero toma ideas también de las formulaciones filosóficas de Merleau-Ponty, el que establece que “our perception ends in objects” (1962, 238), en lu-

gar de que esos objetos tengan una existencia en sí mismos. La postura de Heidegger es importante para entender la conceptualización del ser y del arte que se construyó para la Modernidad, para comprender mejor la relación entre sujeto y obra de arte. Toda esta nueva conceptualización en el arte se desarrolló principalmente durante el siglo XIX y se potenció durante la primera mitad del XX. El nuevo mundo secular necesitó producir pensamiento sobre la estética porque el rompimiento entre el arte y el mundo sagrado introdujo nuevos problemas.

García Ponce reconocía efectos de este proceso en sus ideas sobre la vida y la literatura. En una entrevista con Steven Bell, dice que: “Yo tengo una formación religiosa. Soy ateo. No creo en Dios. Entonces es un problema terrible” (1986, 49). Plenamente consciente de esta contradicción, Ponce convirtió sus prácticas religiosas en rituales literarios para resolver este “problema terrible”. Este “problema” plantea soluciones y respuestas a través de las prácticas literarias en ese proceso de generar significados en la escritura. Esos significados crean y, a la vez, actualizan la existencia misma del autor, puesto que, como Mark Johnson explica, “aesthetics is not just art theory, but experience meaning, because the processes of embodied meaning in the arts are the very same ones that make linguistic meaning possible” (208). Esta experiencia del significado se manifiesta de manera clara en la obra literaria. En el caso particular de García Ponce, aparecerán nuevos significados porque en muchos de sus escritos, como *Crónica de la intervención*, entablan varias búsquedas simultáneas, como la espiritual, la intelectual y la ritualista.

El significado que García Ponce es capaz de crear a través de la ritualización y la literatura, le resuelven ese “problema” ideológico y también el “problema” físico. La posibilidad de que nuestras prácticas religiosas o rituales tengan un efecto positivo en nuestra salud no están tan separadas como la cultura lo presenta;

para Csordas este problema radica en la fragmentación que se tienen en Occidente de las diferentes esferas de la vida y no en el fenómeno en sí, puesto que la curación religiosa está separada de la curación científica (*Embodiment 12*)

Las prácticas culturales son parte de la experiencia de la existencia en la que las compartimentalizaciones devienen en una arbitrariedad ideológica que no es universal, sino un fenómeno particular moderno que responde a ideologías específicas y que en las obras literarias se pone en crisis de muchas maneras. Lo que aquí apunto coincide con lo expuesto por Csordas: “In this methodological disposition the relevant question often have been whether religious experience itself is pathological or therapeutic and whether religious healing can be understood as analogous to psychotherapy” (12). Si hemos entendido que la psicoterapia se enfoca en sanar la mente y si aseguramos que la separación entre la mente y el cuerpo realmente no es tan concreta como la cultura moderna ha propuesto, entonces las prácticas religiosas, ritualístico-literarias de García Ponce, tenían esta posibilidad de ser terapéuticas. De algún modo la psicoterapia, sin ser mencionada ni operada como tal, se activa a través de la creación artística y, a su vez, recobra su valor y su poder sagrado (no religioso). La dimensión ritualista que realiza el autor de *Crónica* en su literatura, tiene este poder, aunque jamás haya expresado buscar la sanación en la práctica literaria. Hay muchas razones para pensar que vivía en buena medida para escribir: esa tensión entre ser diagnosticado con esclerosis múltiple, tener un pronóstico de vida de seis meses e iniciar un proyecto de una novela de más de mil páginas casi al mismo tiempo, es difícil entenderlo fuera de la idea que este artículo propone: emprender una novela tan extensa no fue una apuesta perdida, sino que fue un motivo importante para mantenerse vivo y de esta manera articular y

lograr establecer un orden dentro de los muchos padecimientos que implicaba su enfermedad.

Healing is at it most human is not an escape into irreality and mystification, but an intensification of the encounter between suffering and hope at the moment in which it finds a voice, where the anguished clash of bare life and raw existence emerges from muteness into articulation. (Csordas 11)

Esta articulación encuentra muchas maneras de manifestarse en la existencia; en el caso de este autor, esa voz lo hace de manera escrita, puesto que a pesar de que fue perdiendo la capacidad de escribir –y posteriormente casi la de hablar–, su modo expresivo sobrevivió en la escritura. Para el crítico literario Alberto Ruy Sánchez, las prácticas rituales en García Ponce son evidentes:

Su obra, que cultiva siempre así los poderes de la mirada, ofrece la impresión de estar siendo escrita como una peculiar aventura mística, una búsqueda incesante de la ‘intensidad más fuerte’, un ritual. Su vía para perseguir esa meta indecible: equivalente a ‘la unión directa con la realidad divina’ de los místicos tradicionales. (1997, 52)

En esta apreciación de Ruy Sánchez encontramos ese puente entre religión y literatura. Las prácticas del escritor como místico, son el puente que García Ponce transita habitualmente, donde apuntaba desde una realidad concreta hacia esa otra realidad posible. Sin embargo, como ya se ha mencionado, la trascendencia de la experiencia religiosa que podría tener la práctica mística, ha sido desplazada a la vida presente y terrenal, en la que la literatura es el corpus sagrado. García Ponce lo deja bastante claro: “Los imbéciles dicen que las coincidencias no existen o no tienen importancia. Yo sólo creo, a falta de Dios, en la literatura y las

coincidencias”.² Así, la literatura se convierte en la depositaria de la fe y de las energías corporales y también en un vehículo para entender la vida misma; Sara Rivera López explica que en *Crónica* se refleja que “el arte recuerda al ser humano la *verdad* de aquello que somos y que no podemos ver sino de manera figurada tal como el arte ofrece” (2017, 124), así que esa verdad personal es lo que García Ponce encontró a través de su obra.

Para García Ponce, la práctica literaria es una religión sin Dios. En este sentido, se podría entender también como un ritual que implica en cierto sentido la curación. Si sabemos que la vida y el movimiento están inextricablemente conectadas (Mark Johnson 19), no es difícil entender que a medida que García Ponce perdía movilidad, sus actividades cotidianas y ritualizadas se iban volviendo más precisas. Como él mismo lo decía: “Mi literatura es religiosa siendo atea” (Entrevista con Bell, 49). La forma en la que declara sagrado el acto de escribir manifestaba ese nivel de trascendencia de su experiencia y su vida en el mundo.

Hay mucha evidencia en los escritos y en las entrevistas acerca de la ritualización literaria de García Ponce. Si el cuerpo es producido y articulado socialmente como texto, y el ritual apunta a la modificación de los cuerpos, entonces la obra de García Ponce reinterpreta su existencia a través de la palabra: “If embodiment is to attain the status of a paradigm, it should make possible the reinterpretation of data and problems [...] even to construct an embodied account of language” (Csordas 23). Esta relación entre lenguaje ritual y literatura es constante en la obra de García Ponce, en la que la concepción del *embodiment* que aquí se presenta ayuda a entender mejor el poder que el lenguaje tiene sobre el

2 Ver: <<http://www.jornada.unam.mx/2002/09/23/03an1cul.php?origen=cultura.html>>

cuerpo y la manera en la que el cuerpo se relaciona con el idioma y la realidad.

Si consideramos que García Ponce realiza una ritualización literaria, que la palabra es uno de los fundamentos de la cultura y que los cuerpos son entidades culturales que pueden ser modificados a través del ritual, podemos entender que la actitud de García Ponce ante la enfermedad le confirió un cierto nivel de curación. Se puede sugerir que fue el acto devoto de la escritura lo que lo mantuvo vivo hasta el 27 de diciembre del 2003: treinta y seis años después de que alguien le augurara sólo seis meses de vida³. Elena Poniatowska recuerda el episodio de la enfermedad de García Ponce en la que él mismo se vio sorprendido por el diagnóstico:

Hace más de tres décadas, en 1967, el neurólogo Mario Fuentes le dijo en su cara que tenía seis meses de vida, un año, cuando mucho. “Lo que hice entonces –cuenta Juan– fue dar una vuelta en mi coche y meditar. Me estacioné en una calle y pensé: ‘¿Qué hago? ¿Me suicido?...’ Como tú sabes, mi defecto es la curiosidad e inmediatamente reaccioné: ‘Me suicido, ¿y qué tal si pasa algo maravilloso en este año?’ Decidí quedarme y arranqué mi coche diciéndome: ¡Vamos a ver qué pasa en lo que resta del año!’” (web, 2003)⁴

3 Amparo Osorio recuerda la entrevista que tuvo con García Ponce: “Nos contó también mientras abrazaba a Juan, la sorprendente fuerza creativa que lo animaba a diario para dictar en monosílabos su extensa obra”. Explicó que su enfermedad degenerativa había comenzado antes de los treinta años y que fue ganándolo paulatinamente: “Inició por sus piernas, luego afectó sus brazos, después paralizó sus manos, y ahora quitándole movilidad al rostro empezó a entorpecer su lengua”. Ver <<http://amparoriosorio.blogspot.com/2006/11/entrevista-juan-garca-ponce.html>>

4 Ver <<http://www.jornada.unam.mx/2003/12/28/036n2con.php?printver=1&fly=1>>

Lo que pasó el resto del año fue que se dedicó devotamente a la literatura y años más tarde inició el proyecto de *Crónica de la intervención*. Esa tensión –y tal vez contradicción– entre el pronóstico de una muerte cercana y la necesidad de escribir una novela de tan largo aliento, es un misterio que se podrá entender de mejor manera a través de los conceptos e ideas que aquí estoy discutiendo.

De acuerdo con Catherine Bell, hay muchas prácticas ritualizadas en la cotidianidad, las cuales tienen esa dimensión trascendente, aunque sean operadas de una manera inconsciente; en el caso de García Ponce, estaban tal vez en un nivel de mayor voluntad. De esta manera, el comportamiento ritualista es una manera de comportarse y de relacionarse con el espacio y el tiempo (39).

El símbolo es también otro remanente del mundo religioso en nuestro mundo secular, está relacionado de manera directa con la respuesta y la capacidad del escritor para componer un mensaje y emitirlo, igual que del lector para recibir e interpretarlo; esta respuesta está relacionada con un conocimiento de los códigos lingüísticos, los géneros literarios y muchos otros elementos que llevan a “develar” ese mensaje codificado en un conjunto específico de elementos culturales. Existe una gran importancia en la praxis literaria y el comportamiento: “Behavior creates meanings which are transcendent in relation to the anatomical apparatus, and yet immanent to the behavior as such, since it communicates itself and is understood” (Merleau-Ponty 189). Atendiendo esto, tenemos que considerar en una perspectiva más amplia la praxis literaria aunada a la vida, ya que al estar ritualizado su comportamiento, la existencia entera de este autor se ha convertido en un acto de enunciación. En el caso de García Ponce en particular, tenemos un desplazamiento importante de las actividades corporales al terreno del lenguaje. En el lenguaje no sólo encontramos

una articulación sonora, sino que, como Csordas lo aclara, nos articula en el mundo (*Embodiment* 25).

La posición en el mundo del escritor tiene implicaciones bastante complejas en relación a una persona que no lo es. El escritor está inserto en una relación económica, cultural, histórica y formativa bastante particular, en las que se define gran parte por lo que Bourdieu llama “campo literario” en *Las reglas del arte* (1997). En el caso de García Ponce, estamos viendo su posición en el mundo en relación a ese complejo “campo literario” mexicano, a su ser en el mundo con una condición física determinada, pero restituyendo esa movilidad a través del lenguaje literario y la ritualización de una praxis.

El ejemplo de *Crónica de la intervención*

Crónica de la intervención no es la novela más larga escrita en español por el simple deseo de escribir una obra extensa, sino por la necesidad de entablar una reflexión larga y profunda como un reto a la inmovilidad, y puede entenderse como una profunda meditación sobre el acto de ver, del cuerpo en sus posibilidades de existencia y movimiento, sin olvidar la dimensión política e histórica que aparece en ella. La novela busca en la memoria. Está llena de descripciones detalladas, como si el lector mirara con detenimiento y cuidado; esto tiene su fundamento en una preocupación primordial de García Ponce: “Me paso la vida mirando, lo que más me gusta es mirar, el más importante de los sentidos para mí es la vista” (Calderón 33). La novela está, además, mirando de frente el erotismo: cada capítulo es visual, bastante diáfano y lleno de sinestesia y movimiento.

Si visitamos el concepto de *embodiment* que define Mark Johnson, debemos aceptar que no hay una mediación entre la enunciación y el cuerpo, ya que el cuerpo está operando a través del lenguaje y asumiendo así una posibilidad de movimiento en

la proyección de la literatura: “What we see gesturally enacted in others, we can reproduce in ourselves, via our ability to make cross-modal connections and to realize patterns in our proprioception” (38). De acuerdo con lo que Johnson explica, debe entenderse que la conexión “cross-modal” que García Ponce realiza es con la literatura, a través de proyectar un mundo fuera de sí: lo vive como tal, los personajes son desdoblamientos y lo que le da una coherencia y consistencia a esta operación es el carácter realista de la obra. El acto literario tiene más implicaciones con el *embodiment* de las que la cultura postula —o de las que los mismos estudios literarios generalmente estudian—, aunque debemos considerar que “All of poetry [and literature] even written stands as a testimony to this fact of embodied meaning. Beneath and within what is said is the vast richness of what is *meant*, and this meaning pulsates with corporeal significance” (Johnson 219).

Esta significación corporal está potenciada en la obra de García Ponce. Lo que leemos es una tensión entre el cuerpo estático del escritor y la mente profundamente dinámica, pero esta tensión no es realmente tal si entendemos que ese *embodiment* —según hemos visto— confiere a la obra literaria no sólo una capacidad de transmitir o generar la experiencia estética, sino que se convierte en un artefacto ritualístico que podría tener alcances incluso curativos.

Para la escritura de esta novela, la cual fue dictada en su mayor parte, el autor reconoce que tuvo que desarrollar una rutina casi religiosa para componerla. Así, desde su inicio *Crónica* contiene ya este aliento. A lo largo de sus más de mil cuatrocientas páginas, tiene múltiples ejemplos de lo que aquí se explica. Para este artículo nos enfocaremos en un par de elementos sobresalientes.

La ritualización que García Ponce hace del erotismo, de las prácticas sexuales y de la pornografía, coinciden con su perspectiva del mundo moderno, del arte, de la literatura y de la vida

misma. Lo que García Ponce dice de sí mismo respecto a la religión puede ser aplicado o entendido en todo el mundo occidental. La condición de lo sagrado confiere una dimensión que nos caracteriza claramente como humanos, o lo sagrado de los objetos conforman la humanidad que nuestra condición animal tiene; en todo caso, esa conciencia de lo sacro nos define porque "In an entirely profane world, nothing would be left but the animal mechanism" (Bataille 128). El distanciamiento de los mecanismos animales ha sido trascendido gracias al ritual y al pensamiento mágico religioso, a su vez, este pensamiento ha sido trascendido de manera sustancial pero no total.

El mundo de Juan García Ponce no es enteramente profano, pero tampoco es religioso; sin embargo, él llenó su vida y su obra de actividades ritualizadas que apuntan a lo secular. Como ejemplo, podemos mencionar al personaje transgresor y escéptico fray Alberto Gurría, quien acepta su falta de fe con aparente naturalidad en el espacio privado, pero no en la práctica cotidiana, en la que oficia misa respetando el ritual, pero sin conferirle un significado profundo a este. En su diario, recuerda cuando describe un reencuentro con Bernardo Tapia. Dice: "Él tampoco es creyente, quiero decir con esto que somos lo suficientemente amigos para hablar sin ningún ocultamiento de que yo no lo soy" (*Crónica*, 2002, 423). Esta convicción de no creer lo pone en una posición sumamente contradictoria; sin embargo, en su misma historia de vida contiene la misma que el mundo moderno, y la misma que García Ponce: "[...] llegó a la orden con una profunda devoción y con una verdadera creencia, pero esta fe se fue perdiendo con el tiempo" (*Crónica* 423).

Ejemplo de esta contradicción la hace manifiesta fray Alberto cuando realiza la transmisión de la eucaristía. Para él no representa nada profundo, significativo o trascendente. El ritual está desprovisto de su carga sagrada en la que la fuente de la transformación corporal no está en contacto con la intención del acto:

Pasa la elevación y fray Alberto Gurría se acerca a hablarles a Mercedes y Luis antes de darlas por primera vez la comunión. Sabe cada una de sus palabras. El sermón es banal y falso para él, pero en la atención de los niños descubre lo que esperó encontrar tanto tiempo atrás algún día. Eso se ha perdido. En su lugar hay un oficio como cualquier otro (*Crónica* 41-42).

Este desplazamiento que vemos en fray Alberto aclara la necesidad que tiene de buscar fuera de su “oficio” las experiencias trascendentales, que, en su caso, las encontrará en la reflexión intelectual, en la experiencia estética que le brindan las novelas y en las experiencias sexuales que sostiene. Sin embargo, la necesidad del ritual está presente y manifiesta en él como una carga profunda y significativa que restituye el valor religioso o de la fe. Así, en lugar de aceptar que ha tenido encuentros homosexuales, confina a una dimensión sagrada y ritualizada al acto para conferirle más que la superficialidad de lo carnal, una trascendencia emocional y vital. Así recuerda su iniciación, a la manera de los templarios en el homoerotismo con otro fraile:

No pretendo afirmar que me hizo escupir el crucifijo. Su preocupación era otro aspecto del rito. El beso en el ano, creo que lo hizo más complicado. Antes de llegar al sitio preciso recorrió lentamente, con la boca, toda mi columna vertebral. La tradición decía que por ella corría la fuerza de la vida que debe convertirse en espíritu. La iniciación tuvo algo de dolorosa pero sin lugar a dudas fue extraordinariamente placentera (*Crónica* 407).

Para Fray Alberto resulta algo natural contar esta experiencia porque está mediada por el ritual y la religión. Su escepticismo en los valores católicos le permite omitir las censuras morales que provienen de la religión en cuanto al sexo. Refiere a los tem-

plarios como una autoridad moral, omitiendo que las prácticas homosexuales fueron uno de los máximos argumentos que tuvo la iglesia para reprimir a los templarios. Así, el deseo y la práctica sexual de Fray Alberto estarán justificados en cierta medida por esos heterodoxos valores religiosos y esos mismos rituales.

En el mismo diario de Fray Alberto, cuenta que fue invitado por Bernardo Tapia a “participar en la ceremonia que había fraguado para sus invitados” (*Crónica* 424), la cual, al contar con la presencia de un religioso, le confería mayor interés: “Ya sabes –dijo– que se tratará de algo prohibido y tu presencia lo hace más escandaloso” (424). Se conforma un juego de mediaciones y transgresiones en el que Fray Alberto participa con interés y con naturalidad.

La ceremonia a la que está invitado Fray Alberto consiste en una ritualización sexual, en la que Mariana, con los ojos vendados, sería acostada sobre una mesa donde cada uno de los cinco participantes podrían poseerla como se les antojara. En esta escena aparece una descripción de Fray Alberto en la que vemos varios valores del ritual, en el que se hace hincapié en la fijación de la memoria y en el erotismo:

Su mano, una de sus manos, se dirigió hacia el sexo de Mariana y sus dedos se perdieron en él. Pude verlo desde el lugar en que permanecía al pie de la mesa. Y también vi la mano de Mariana entrando a su vez en el sexo de la otra. Las dos suspiraban y gemían y murmuraban palabras ininteligibles mientras giraban una sobre la otra, confundidas en un abrazo inextricable y Mariana también besaba los pechos de la otra y sus bocas se abrían alternativamente en un indescriptible gesto de sorpresa y detención en un placer incomunicable [...] (*Crónica* 435).

Todos los presentes asisten de manera pasiva al acto sexual de estas dos mujeres, las contemplan y las ven cada uno desde su

lugar y desde su contención. De pronto, Fray Alberto identifica que es su turno y se acerca a Mariana: “La besé a lo largo de su espalda del mismo modo que años atrás lo hicieran conmigo y la besé en el ano como lo exigía la antigua ceremonia” (438). A pesar de que Fray Alberto ha decidido nuevamente transgredir el voto de castidad, esto ha sido de manera ritualizada y amparada en los argumentos y las prácticas que él atribuye a los templarios, pero, aún sosteniendo este argumento, estamos ante una transgresión, puesto que en la orden del temple una de las máximas prohibiciones era el sexo con mujeres.

De esta manera, fray Alberto entabla un desplazamiento de los rituales religiosos a unos rituales profanos que comparte con pocas personas: Bernardo Tapia, Mariana, María Inés, Esteban, José Ignacio y Olga representan un círculo de iniciados en estas prácticas sagradas. A través de su misma representación, argumenta y justifica esta necesidad de transgredir las normas y de conseguir el placer sexual. En su diario, reconoce mantener relaciones sexuales con Olga, su ama de llaves. Estas relaciones están mediadas por su posición de sacerdote, pues “es al cura a quien ella recibe y su aceptación afirma al cura y no a mí” (*Crónica* 1,299), entonces, su condición personal lo mantiene alejado de algún modo de esa transgresión. Él juega el papel de cura ante Olga y es ella la que está disfrutando del rol del sacerdote que se reafirma en su posición a través de esta ruptura. De igual manera acude a ideas filosóficas o literarias antes que a referencias intelectuales. En la escena en la que discute con José Ignacio —ante un problema moral que les plantea la situación presente—, saca de entre sus tarjetas de citas un pasaje de *La vocation suspendue* para traer luz al problema (*Crónica* 926), después vuelve sobre el mismo autor y posteriormente refiere a Klossowski (*Crónica* 932).

Así, las posibilidades del ritual se van desplazando y reconfigurando según la ocasión lo amerite. Las prácticas religiosas de fray Alberto se redefinen de manera constante y se adecúan a

la situación. Las transgresiones que realiza a los dogmas y preceptos de la iglesia son constantes, pero la ritualización jamás se aparta de su vida ni de sus acciones. Para él, la religiosidad radica entonces en las posibilidades de entablar una acción con una actitud sacra, más que con un miramiento estricto de los dogmas. Así, en el caso concreto de cada situación, él encontrará una manera ritualizada de resolver sus problemas. Cuando fray Alberto necesita confesar a María Inés el deseo que siente por ella, invierte su papel de confesor y se lo confiere a ella, no tanto como un juego, pero sí como una manera de iniciar el ritual de la expiación de los pecados. Comienza por ponerle la estola de sacerdote y pedirle que se siente en el lugar del confesor en el confesionario:

Yo me he acostado contigo empieza. Pero no eras tú. Te deseaba como si fueras tú, pero no eras tú. Ésas son las tres cosas que tengo que confesarte. Entre en ti, tuve sexualmente un cuerpo que no era el tuyo, pero es idéntico al tuyo. Te he deseado siempre, como lo sabes, y realicé ese deseo en otra. Fue una sustitución y esa sustitución te entregaba a mí. Tal vez ni mi deseo ni esa posesión sean graves para ti, en tanto no pueden tocarte, porque uno es intangible y la otra no se realizó en verdad en ti, en tu propio cuerpo, quiero decir. Pero lo terrible es que hay otra que eres tú y por lo tanto tú también eres otra (Crónica 948).

En esta adaptación de la confesión queda patente el juego de reflejos y representaciones que se realizan. Al invertir los roles de confesor y confesado, se establece una posibilidad de declarar lo más íntimo de manera confidencial; también se establece una distancia física entre ambos, que permite que finalmente fray Alberto establezca una ecuación que le sirve para explicar a María Inés que ha realizado su deseo sexual en otra. El uso del lenguaje simbólico y religioso también es constante en toda la obra. La manera en la que la representación de las personas y las prácti-

cas sexuales son aludidas por fray Alberto con la jerga católica, le confiere ese poder trascendente al sexo y a la existencia, pero también potencia la transgresión hacia la religión y pone en crisis a la tradición católica misma:

En tanto imagen, tú la conoces. Se llama Mariana. Un nombre que también es el tuyo, como el de ella podría ser María Inés. En ti está Mariana y tú estás en Mariana del mismo modo que en la eucaristía se supone que Dios está en el pan y en el vino. Tu alma puede ser y debe ser sólo tuya, pero el cuerpo en el que habita también es el de Mariana y la de Mariana puede ver su representación en tu cuerpo (*Crónica* 950).

La importancia de la equiparación entre Mariana, María Inés y la transubstanciación radica en que a pesar de que es una afirmación, este fenómeno que es un dogma, recae en algo que “se supone”; de esta manera, el fenómeno de que María Inés sea Mariana cobra mayor fuerza porque entonces queda claro el nivel al que esta similitud se eleva ante los ojos de fray Alberto y los personajes que reconocen que son idénticas, mientras que la transubstanciación se degrada, debido a que su posibilidad es algo supuesto y no dado.

Las acciones ritualizadas que se entablan en esta novela desarrollan una armonía en las conductas de la mayoría de los personajes. Desde varias perspectivas podemos entender que, en *Crónica*, la ritualización representa una dimensión importante del orden personal de cada personaje que se extienden a una representación del orden social. Así, desde el primer capítulo tenemos maneras de empezar a entender que, en el caso de Esteban, Mariana y Anselmo, ésta es también una dimensión importante. La famosa frase “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” (*Crónica* 3), que pronuncia Mariana, es el comienzo de ese ritual en el que Anselmo, que está a punto de irse a Japón, está

transmitiendo el afecto y el cuerpo de Mariana a Esteban. Mariana está abriéndose a los dos amigos en los que se dará una lenta transición al pasar de tener una relación con uno a encontrarse con el otro, pero esa frase da el inicio del ritual de esa noche, de ese ritual sexual y de la novela misma. Los ejemplos que aquí se mencionan son una buena muestra de lo que se discute en relación a las teorías sobre el cuerpo, la mente y el ritual curativo, pero la novela está llena de este tipo de alusiones, una lectura en esta clave, sin duda ayuda a comprender mejor el proyecto que García Ponce intentó realizar.

Conclusiones

Hay muchos aspectos en *Crónica de la intervención* y otras obras de García Ponce mediante los cuales podemos entender la existencia como una experiencia en la que lo mental y lo corporal estaban profundamente ligados o eran concebidos como un continuo. Si atendemos la teoría que aquí se refiere, podemos ver que el autor estaba liberándose de muchos de sus padecimientos a través de una práctica literaria ritualizada en la que se refleja constantemente la relación tan compleja que tuvo con el mundo religioso y la esfera de lo sagrado. Como se ha señalado, García Ponce resuelve la tensión entre las posibilidades de la práctica religiosa al ser ateo usando algunos aspectos de ésta en la práctica literaria. Su vida estaba operando en la literatura como práctica ritual, a través de la escritura enriquecía su mente y otorgaba energía vital a su cuerpo. Juan García Ponce tuvo la literatura como recurso para hacer su vida más llevadera, incluso si no podía moverse, encontró la manera de adquirir movilidad en lo intelectual, lo mental y lo espiritual. Aparentemente entendió en la práctica lo que Catherine Bell, Merleau-Ponty o Mark Johnson teorizaron, rompiendo con la dualidad kantiana.

Como resultado de esta comprensión del cuerpo y del arte, entabló búsquedas por diversas líneas de la escritura y echó mano de varios elementos estéticos. Entre ellos, por ejemplo, contamos el uso de la ironía como uno de los más efectivos, también encontramos que su literatura es abundante en sinestesias, pero uno de los más poderosos elementos que encontró para restituir su movilidad fue el erotismo.

El erotismo, como ya lo discutimos, es una de las fuerzas más importantes en las que la frontera entre la mente y el cuerpo se vuelven más borrosas. Es por eso que proponemos que sus exploraciones en el mundo del erotismo le confirieron una dimensión subversiva a su obra y le concedieron a él cierta movilidad y emancipación de su condición física. El trabajo ficcional y creativo, en el que pudo construir un universo complejo, le ayudaron a acceder a una vida más soportable en el mundo. No construía un mundo fantástico ni uno idealista, sino que era un mundo real con placeres y frustraciones y una gran cantidad de cuestionamientos sobre la existencia. Tal vez la prueba de que la práctica literaria ritualizada era también artefacto curativo se encuentre en el hecho de que García Ponce vivió 34 años más de los que le pronosticaron los médicos cuando le diagnosticaron esclerosis múltiple; parece que, atreviéndose a empezar un proyecto de tan larga duración y tan larga trayectoria, conjuró los efectos de la muerte.

Referencias

- Bell, Catherine M. (2009). *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- Bell, Steven M. and Juan García Ponce. (1986). "Entrevista". *Hispanamérica*, Vol. 15, n. 43, abr.: pp. 45-55.
- Csordas, Thomas J. (2002). *Body/meaning/healing*. New York: Palgrave Macmillan.
- _____. (2002). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. García Ponce, Juan. *Crónica de la intervención*. Ciudad de México: FCE.
- García Ponce, Juan. (2002). *Crónica de la intervención*. Ciudad de México: FCE, _____ (1993). *Pasado presente*. México: FCE.
- Heidegger, Martin. (1963). *The Origin of the Work of Art*. Waterloo: University of Waterloo.
- Johnson, David. (1989). "Of the Soul, Translation, and History in Juan Garcia Ponce." *Chasqui*, 18. 2: pp. 28-35.
- Johnson, Mark. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962). *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. New York: Humanities.
- Poniatowska, Elena. (2003). "El jardín de las delicias de Juan García Ponce". N.p., 28 dic. En línea, consultado el 20 abril 2019.
- Rivera López, Sara. (2017). "Escritura y verdad en Crónica de la intervención de Juan García Ponce". *Escritos BUAP2*: pp. 113-25.
- Ruy Sánchez, Alberto. (1997). *Cuatro Escritores Rituales: Rulfo, Mutis, Sarduy, García Ponce*. Toluca: Instituto Mexiquense De Cultura.

ALUSIONES ESTRUCTURALES Y APROXIMACIONES A LOS GÉNEROS JAPONESES EN LA POESÍA MEXICANA

STRUCTURAL ALLUSIONS AND APPROACHES TO JAPANESE GENRES IN MEXICAN POETRY

Edgar Guillaumin Rojo

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Resumen

La poesía mexicana se ha nutrido de diversas influencias, entre las que podemos identificar las provenientes de la lengua japonesa. Este acercamiento se ha llevado a cabo a través de alusiones temáticas y estructurales a los géneros japoneses, por ejemplo, el haiku. Este artículo analiza el tipo de acercamiento que los poetas mexicanos han realizado con el haiku, pero también con otros géneros poco estudiados como el *senryu* o el *tanka*. Estas alusiones a los géneros japoneses han revitalizado temáticas de la poesía mexicana, por ejemplo, el erotismo ha sido abordado desde las alusiones a géneros como el haiku, el *hokku*, *haibun* *tanka* y *haikai*.

Palabras clave: Poesía mexicana, Géneros japoneses, Haiku, Senryu, Erotismo.

Abstract

Mexican poetry has been nourished by influences among which we can identify those coming from the Japanese language. This

approach has been carried out through topics allusions and structural allusions to Japanese genres, for example, the *haiku*. This article analyzes the kind of approaching that Mexican poets have had with haiku, but also with other little-studied genres such as *senryu* or *tanka*. These allusions to Japanese genres have revitalized themes of Mexican poetry, for example, eroticism has been addressed from allusions to genres such as *haiku*, *hokku*, *haibun*, *tanka* and *haikai*.

Keywords: Mexican poetry, Japanese genres, Haiku, Senryu, Eroticism.

En este texto señalaré algunas alusiones estructurales a los géneros japoneses presentes en la poesía mexicana. Algunas de las alusiones que se abordarán serán el haiku, el *senryu*, el *haibun*, el *haiga*, el *tanka* y el *renga*. La alusión como relación transtextual se manifiesta a través de formas, géneros y temas que Genette (1989) engloba con el término de estructuras diacrónicas. Debo acotar que al referirme al concepto “estructura” no me refiero al aspecto métrico o técnico de manera aislada. El concepto de “estructura” engloba la perspectiva temática, métrica y técnica, entre otras. Así, al hablar de estructuras diacrónicas, se pretende explicar la preponderancia de cierto aspecto dentro de la estructura, aspecto que varía en cada época y, por supuesto, en cada obra poética. El haiku, en Japón, no solo es una forma métrica, sino un género complejo con diversos señalamientos técnicos e históricos. En lengua española, frecuentemente, se entiende al haiku solo desde la perspectiva métrica, incluso la *Real Academia Española* también lo hace de esta manera:

Haiku. Tb. haikú.

Del ingl. haiku, y este del jap. haiku.

1. m. Métr. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. (En línea)

Lo anterior podría justificar que muchos poetas hispanoamericanos hayan decidido incursionar en este género solo desde la métrica correspondiente de las diecisiete sílabas. Sin embargo, hubo no pocos poetas que dedicaron estudio e investigación para adentrarse en algunos aspectos del haiku japonés. Me interesa mostrar en este estudio algunas de las maneras en las que el haiku, el *tanka* o el *renga* se encuentran presentes en nuestra tradición mediante alusiones estructurales. No es el propósito de este estudio establecer qué autores o poemas se encuentran en mayor cercanía al haiku japonés, sino establecer las formas en las que los géneros japoneses han producido influencia dentro de la poesía mexicana.

En México, gran cantidad de poetas se han acercado a la tradición japonesa, si bien el primero de ellos fue Tablada. A partir de él surge una ola de poetas que experimentan con el haiku u otras variantes en su obra poética, por ejemplo, Rafael Lorenzo, Francisco Monterde, Raúl Ortiz Ávila, Armando Duvalier, Emilio Uribe Romo, Alfredo Boni de la Vega, Juan Porras Sánchez, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia o Verónica Gerber, entre muchos otros.

Este texto se centrará en José Juan Tablada, Jorge Valdés Díaz-Vélez, Francisco Hernández y Raúl Renán. La elección de estos autores se establece con base en su importancia histórica dentro de la tradición poética mexicana, tomando en cuenta las innovaciones o licencias que tomaron, así como su influencia posterior en otros poetas.

Posiblemente, el tratado en español de mayor profundidad acerca del haiku es el que realiza Fernando Rodríguez-Izquierdo. Él adjudica la creciente asimilación del haiku en Hispanoamérica a la existencia de varias formas breves en nuestra tradición literaria:

La forma del haiku no caía, sin embargo, fuera de nuestra tradición literaria, ya que el epigrama, la adivinanza, la seguidilla (esta última con sus versos alternantes de siete y cinco sílabas)... eran formas breves que garantizaban una posible buena acogida para el haiku. (2010, 199)

El haiku y otros géneros japoneses tienen ciertas particularidades, Rodríguez-Izquierdo enfatiza que “la poesía no significa lo mismo en el mundo occidental que en el Japón” (124), pareciera algo evidente, pero no es así. Frecuentemente, el acercamiento occidental al haiku se hace desde una perspectiva occidental, provocando que no se puedan apreciar los matices de estos géneros. Un hecho que puede ayudarnos a dilucidar las raíces del haiku es que actualmente existe una palabra para designar al poeta (詩人 “shijin”) y otra para designar al que escribe haiku (俳人 “haijin”), lo anterior no significa que el haiku u otras formas no sean poesía. Sin embargo, muestra las complejidades que pueden presentarse al acercarse a estos géneros. Primeramente, por la gran cantidad de conceptos que se confunden con frecuencia, por ejemplo, haiku (俳句), *haikai* (俳諧), hokku (発句); no son pocas las publicaciones que utilizan estas palabras sin ahondar en sus significados. Si bien el haiku es el género que más ha interesado a los occidentales, hubiera sido imposible llegar a él si no se hubiera desarrollado el *renga* japonés, siendo este género el parteaguas para el *tanka* (短歌), el *haikai* o el haiku.

El *renga* (連歌) se escribe a partir de distintos autores, frecuentemente con cierta repetición métrica. Las líneas iniciales solían llamarse *hokku* y servían a manera de introducción. Estas líneas introductorias del *renga* solían ajustarse a la métrica 5-7-5, por tal motivo, a través del devenir del tiempo, llegó a entenderse *hokku* como sinónimo de haiku. Mientras que la forma *haikai* indica un tono irónico y más lírico, Rodríguez-Izquierdo (53) apunta lo siguiente sobre el *haikai*: “«*Haikai*» era una palabra que ya había aparecido en la antología *Kokinshu* (905) para calificar los versos cómicos y significa «lo divertido». Respecto al haiku occidental, señala que “tiene que dar nacimiento a su propia estética. Parece que un factor esencial debería ser cierto sabor de naturaleza, en sentido equivalente a la palabra de estación en el haiku japonés” (13). Si bien hay muchas características que pueden discutirse al tratar de establecer una estética, posiblemente un factor que no estaría a discusión sería la brevedad del género, sin que por esto se reduzca a juegos de palabras o chispas de ingenio.

Tablada. Aproximaciones al *haikai* y al *senryu* japonés

En el contexto de lengua hispana, Tablada es el primero en acercarse al haiku. Si bien trata de retomar ciertos aspectos japoneses, también desarrolla algunas modificaciones. Aurelio Asiain no piensa que haya sido el primer poeta de lengua española en escribir haiku, pero sí considera que fue el primero en comprenderlo, tal vez esta comprensión fue lo que provocó la aceptación entre varios poetas mexicanos y extranjeros. En el siguiente fragmento, Asiain explica detalladamente:

La afirmación de que Tablada “introduce en lengua española el haiku japonés” es por lo menos discutible y sin duda matizable. No fue el poeta mexicano el primero en escribir haikus originales en nuestra lengua: antes que él lo hicieron Machado y otros. Sí fue, en cambio, el primero en comprender el sentido del género en el contexto de la tradición hispánica y los alcances que significaba su incorporación; el primero, en otras palabras, en entender o intuir su verdadera singularidad frente a las formas españolas tradicionales. Tablada vio que el haiku, asimilable formalmente a la seguidilla y el epigrama, era menos una forma que un género poético, más una aventura espiritual que un ejercicio de estilo. (2014, 15)

Mientras que Rodríguez-Izquierdo considera a Tablada como “el poeta que por primera vez introduce el *haikai* en la poesía hispanoamericana, resultando a la vez el primer cultivador de esta forma (conocida y practicada ya en Francia, Alemania e Inglaterra) en lengua castellana” (199). Tablada conoce este género a través de los franceses, en específico, Couchoud pudo haber sido quien lo introdujo al haiku. Tablada publica *Un día... Poemas sintéticos* en 1919, poemario que se divide en seis partes: “Prólogo”, “Mañana”, “Tarde”, “Crepúsculo”, “Noche” y “Epílogo”. Introduce el poemario con una dedicatoria que funciona a manera de paratexto, dirigida a Basho y a Shiyo:

A LAS SOMBRAS AMADAS
DE LA POETISA
SHIYO
Y DEL POETA BASHO.
J.J.T. (3)

El libro se publicó en Caracas y solo se imprimieron doscientos ejemplares. La primera alusión estructural que quiero resaltar radica en el hecho de que Tablada acompañó a cada poema con una pintura. Puede considerarse que ésta es una alusión estructural debido a que Tablada alude al procedimiento japonés denominado *haiga* (俳画). Tablada (recordemos su vocación pictórica) sigue a los *haijin* japoneses como Basho o Buson, quienes también acompañaban con pinturas sus haiku. Rodríguez-Izquierdo explica la relación entre escritura y pintura en el ámbito japonés:

En japonés «escribir» y «pintar» son conceptos que se expresan mediante el mismo verbo: «koku», aunque en la escritura se expresan mediante distintos «kanji» (carácter chino). El artista que compone haiku, por lo general, es capaz de escribirlo bellamente con pincel y hasta de añadirle un pequeño dibujo con la misma tinta, a veces añadiendo algunos toques de acuarela. (147)

Tablada utiliza otro paratexto en la portada, él escribe “Poemas sintéticos”, no escribe haiku, pues él es consciente de que no escribe haiku, sino que retoma elementos de este y los incorpora a sus poemas, siendo la brevedad, lo sintético, el elemento más evidente. Sin embargo, esto no significa que siempre se ajuste a la métrica de las diecisiete sílabas, Tablada se toma la libertad de agregar sílabas e incluso las acomoda a manera de título:

EL BAMBÚ
Cohete de larga vara
El bambú apenas sube se doblega
En lluvia de menudas esmeraldas. (29)

Sobre esta licencia, Rodríguez-Izquierdo no se muestra a favor en lo que respecta al haiku, según él, a través de las tres líneas debe completarse el sentido:

Se debe tender a que el haiku pueda entenderse sin título; o dicho con otras palabras, el haiku debe ambientarse en sí mismo, y no depender para su encuadre de una titulación que más bien valdría desterrar. (214)

En *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) Tablada comienza titulado al primer texto como “hokku”, éste funciona a manera de paratexto, indica que su intención es realizar una especie de introducción o prólogo, recordemos que *hokku* refiere a los primeros versos que introducen en el *renga* japonés. Así que, desde el título, quiere expresar una alusión a los géneros japoneses que posteriormente será explícita. Si en *Un día...* no hace la denominación de haiku, en *El jarro de flores* sí lo hace, aquí designa a su obra como *haikai*:

Los “poemas sintéticos”, así como estas “disociaciones Líricas” no son sino poemas al modo de los “hokku” o “haikai” japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que solo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití.

El “Haikai” de floral desnudez, no necesita búcaros. Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía. (5)

En el texto, podemos apreciar que Tablada ya se reconoce como el precursor del *haikai* (俳諧) en la lírica castellana y acepta que

sus intenciones son de renovación estética. Tablada toma otra licencia, no se atiene a la estructura métrica 5-7-5, sin embargo, sí se mantiene cercano. Rodríguez-Izquierdo considera que no atenerse a la métrica es una licencia al escribir en español, debido a las diferencias gramaticales con el japonés. El español tiene artículos y conjugaciones morfológicas que impiden aproximarse a una escritura sintética si se compara con el japonés. Considera que el elemento fundamental, más allá de la estructura métrica, consiste en la existencia de una unidad en el mundo del haiku:

La silábica de 5-7-5, tomada con ciertas licencias que la hacen aproximativa, es básica y necesaria para que exista cierta unidad en el mundo del haiku. De lo contrario solo se producirán pequeños trozos de prosa. (214)

El haiku tiene muchos matices y reglas, por ejemplo, la palabra estacional o *kigo* (季語). Muchos autores han hablado de ella y no me detendré aquí a explicarla, solo mencionaré que Tablada frecuentemente centró su atención en el *kigo*, sus creaciones están ligadas, en su mayoría, a la naturaleza, así que es un elemento de la lírica japonesa del que Tablada era consciente. Sin embargo, aunque utilizaba *kigo*, buscaba impregnar esa estacionalidad en el tiempo, por esta razón en su poemario *Un día...* realiza una división que va desde la mañana hasta la noche. Mientras que en *El jarro de flores* titula algunos poemas con horas específicas:

12.p.m.
Parece roer el reló
La medianoche y ser su eco
El minuterero del ratón... (61)

En el ejemplo anterior, Tablada utiliza el título a manera de *kigo*, aunque debo apuntar que el *kigo* japonés solo se limita a ubicar el hecho en alguna de las cuatro estaciones. Parece que Tablada quiere utilizar la noción del *kigo* para determinar un momento del día y no solo un momento anual. En este sentido, la transformación del *kigo* puede apreciarse como una alusión estructural al adaptar un elemento de la lírica japonesa a la lírica en español, pero además agregando nuevas significaciones.

Hay un fenómeno interesante que ocurre y se repite en muchos de los autores que se acercaron a la escritura de haiku en lo posterior. Si bien ya mencionamos el *kigo*, este no es el único elemento característico del haiku, existen varios, por ejemplo, el *kireji* (切れ字) que podría explicarse si lo relacionamos al término de cesura en la lírica occidental. Me detendré en una de las características principales del haiku, ésta consiste en no tratar directamente acciones concernientes a los humanos, la tradición japonesa tiene otro género para hablar de los hechos humanos denominado *Senryu* (川柳), así que muchos de los primeros en escribir haiku, frecuentemente no escribieron haiku sino *senryu*, de este hecho se da cuenta Higginson y Harter en *The haiku handbook* (1985). Además, el *senryu* tiene una situación humorística:

To some *purists* only the absence of season words and *kireji* divides *senryu* from haiku- although the "lightning/gouges" poem above has both season word and *kireji*. Others note that *senryu* tend to focus on the humor in a situation, and do not always speak of the specific here and now, while haiku usually do. Human concerns, though not absent from haiku, dominate *senryu*. (229)

A partir de lo anterior podemos entender que tanto Tablada como otros poetas escribieron *senryu* sin ser conscientes de ello. En el

texto "A un crítico", perteneciente al *Jarro de flores*, Tablada ironiza acerca de la figura del crítico, por esta razón, mediante este texto, hace alusión al *senryu* japonés.

Lo anterior coloca a Tablada como uno de los iniciadores del haiku y del *senryu* en la tradición hispana. Esto implica que también se debe considerar como uno de los pioneros en los estudios japoneses, aunque también es cierto que mucho de su conocimiento lo obtuvo a través de la cultura francesa. Si tomamos en cuenta la visión estética de la época, es decir, el modernismo, fue un adelanto poner atención en otro tipo de forma e incluso de sentimentalidad. Él mismo se da cuenta de que su trabajo poético no será valorado inmediatamente, es el tamiz del tiempo el que lo revalora. En su texto introductorio "Hokku" del *Jarro de flores*, puede notarse que Tablada se identifica como precursor e inspirador (en lo que respecta al haiku) para otros poetas franceses y mexicanos; sin embargo, en este mismo texto se puede apreciar que los grandes poetas mexicanos de su época no prestaron atención a sus poemas sintéticos: "La crítica mexicana ejercida generosa y sutilmente por Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López y Ramón López Velarde, no estableció el carácter de aquellos poemas" (5).

Aproximación a los géneros japoneses en *Lámparas oscuras* (1976) de Raúl Renán

En *Lámparas oscuras* (1976) Raúl Renán inserta, a manera de paratexto, la palabra haiku; predispone la mirada del lector a una perspectiva japonista que, además, devela sus influencias y sus intereses. Gracias a la entrevista realizada por Abraham Sánchez Guevara para *Periódico de poesía* en mayo de 2013, sabemos que Renán se acercó, a la literatura japonesa gracias al especialista Donald Keene, además puede apreciarse la atenta lectura de la

obra de Tablada. *Lámparas oscuras* es el primer poemario de Raúl Renán, en él busca experimentar con formas métricas, géneros, la disposición del espacio y la temática. En Renán, hay una búsqueda de renovación, pero al mismo tiempo de diálogo con la tradición mexicana y con las influencias extranjeras. Como prueba de ello, basta observar que *Lámparas oscuras* se encuentra dedicado a Matsuo Basho, invocando al máximo *haijin* japonés, quien, a su vez, ya había sido citado por Tablada en la dedicatoria de *Un día... Poemas sintéticos* (1919). *Lámparas oscuras* puede dividirse en tres partes, la primera construida a través de prosa poética, la segunda mediante estructuras métricas correspondientes al haiku y la tercera titulada "Tres tankas".

Aproximación al *Hokku* y *Haibun* en *Lámparas oscuras*

Raúl Renán entiende perfectamente las inquietudes de Tablada, específicamente en lo que respecta a la poética expresada en el *hokku* que aparece en *El jarro de flores. Disociaciones líricas*. Así, la primera parte del poemario atiende, desde una perspectiva occidental, simplemente a una prosa poética, pero, si ponemos atención, Renán intenta aludir al *hokku* de Tablada y al *hokku* japonés. En esta primera parte del poemario, se alude a la función y no a la métrica de un *hokku* japonés, al introducir el referente de espacio y tiempo que nos sitúa en un momento específico, en palabras de Renán: "El libro habla de un poeta que está con su amada y hacen el amor. Cuando ella cae dormida, se ven con la luz de la luna las pompas. Entonces el poeta toma su bambú afilado y escribe" (1976). Si bien en lo que respecta a la función se alude al *hokku*, en la estructura corresponde a otro género japonés, es decir, al *haibun*. Este género, según Higginson y Harter en *The haiku handbook* (1985), también fue practicado por Basho

y consiste en utilizar prosa, en ser breve y al concluir la prosa debe continuar con uno o más haiku (211), tal como sucede en *Lámparas oscuras*.

Haiku y senryu en Lámparas oscuras

La segunda parte del poemario se estructura a partir de veinticinco haiku colocados a dos columnas intercaladas, provocando una lectura en zigzag, una especie de salto descendente entre cada haiku. Los haiku escritos por Renán, en este poemario, se ajustan a la métrica 5-7-5 y continúan aludiendo al tema descrito en la prosa que les antecedió, es decir, el erotismo.

Mediante el erotismo y la forma métrica pareciera que Renán dialoga, de alguna manera, con Tablada, aunque Tablada no expresó erotismo en las formas breves, pero sí lo hizo en la retórica cercana al modernismo, por ejemplo, en "Misa Negra". Raúl Renán innova y logra expresar, a través de la forma métrica del haiku, el tema del erotismo; si bien este tema tiene sus matices, podemos apreciar cierto humor e ingenio, por ejemplo, en los siguientes versos:

Bicefalillo,
en duelo ventajoso
vence a unicornio. (1976)

Mejilla con mejilla
susurran los secretos
de lo que guardan. (1976)

Si bien la métrica emparenta a los anteriores textos con el haiku, la temática los relaciona con otras formas japonesas, así se puede aludir al *haikai*, entendiendo que el *haikai* indica un tono irónico

y más lírico; sin embargo, las características presentes en el texto de Renán nos acercan a otro género japonés, es decir al *senryu* (川柳), el cual suele expresar hechos humanos cotidianos, expresa pasiones o deseos, esto a través de la enunciación del yo, por ejemplo en la siguiente alusión:

Luz repetida
en el curvado espejo
que me ve y me veo. (1976)

Raúl Renán entendía que el haiku no se limitaba a una serie métrica, esto lo expresa en la entrevista realizada por Sánchez Guevara, ya citada anteriormente. Renán conocía las características propias del haiku como el *kigo* o palabra estación, el *kireji* o cesura, y fundamentalmente sabía que el haiku radica en la apreciación estética del mundo. Muestras de esto pueden apreciarse en:

Piel de manzana.
Redondez de manzana
a dos mitades. (1976)
Temblor de la nieve.
Dos tiernas palomas
el halcón otea. (1976)

En el primer ejemplo, el *kigo* o palabra estación es representado por la manzana, ésta alude a la primavera, mientras que en el segundo texto la palabra nieve es el *kigo* que alude al invierno. Renán no intenta solo escribir haiku, él utiliza los géneros japoneses para experimentar dentro de su poesía. Así, se toma ciertas licencias, por ejemplo, los haiku intercalados a lo largo de la página a modo de peldaños; esta disposición espacial le ayuda a romper con una característica presente en varios poetas hispanoamericanos que intentaron acercarse al haiku. Por ejemplo,

en *Lámparas oscuras*, Raúl Renán se aleja del haiku secuencial de Paz, da independencia a cada alusión de haiku a través de la disposición gráfica, mientras que en Octavio Paz las alusiones al haiku funcionan estróficamente. Además, cronológicamente, *Lámparas oscuras* (1976) se adelanta a la publicación de “Basho An”, poema publicado por Octavio Paz en *Árbol adentro* (1987).

Si bien las divisiones dentro de *Lámparas oscuras* (1976) son bastante notorias, no debemos dejar de percibirle como un poemario unitario, en el que Renán busca experimentar a través de los géneros japoneses (*hokku*, *haibun*, *senryu*, *haikai*, haiku, *tanka* y *renga*) para, así, entablar una ruptura que a su vez dialogue con la tradición poética mexicana.

Raúl Renán y Francisco Hernández. Aproximación al *tanka* y *renga* japonés

A través del poema escrito por Francisco Hernández y Raúl Renán, que corresponde a la tercera parte del poemario *Lámparas oscuras*, busco analizar las maneras, las funciones, las ambigüedades o problemáticas que se han generado a partir del acercamiento del *tanka* en la tradición poética mexicana.

Este poema tiene un título que funciona como architexto, evoca al *tanka* (短歌), los poetas pretenden emparentarse con la tradición japonesa, para esto, además del título, utilizan diversos mecanismos, como una cercanía métrica y la construcción a través de dos autores. Si bien estos son elementos pertenecientes a la tradición japonesa, no son claramente representados o definidos. La métrica tradicional del *tanka* corresponde a la secuencia 5-7-5-7-7. El poema no presenta esta métrica, sin embargo, sí utiliza metros aproximados, si tomamos en cuenta la licencia que otorga Rodríguez-Izquierdo (ya referida anteriormente) no es éste un problema para la construcción del *tanka*. La compo-

sición de Renán y Hernández se ajusta a una de las características principales que señala Higginson y Harter (182): “The tanka was (and is) also used to express appreciation of nature- in fact this was among its first uses”, una constante aproximación a la naturaleza destaca en todo el poema. Si bien no expresa concretamente las características del *tanka*, sí lo alude y así lo introduce a la tradición mexicana para que poetas posteriores se adentren en este género.

Llama la atención que el título indique “tres tankas”, al estar juntos permiten que el lector pueda leerlos como uno solo. Al hacer esta lectura, no nos acercamos al *tanka*, sino principalmente al *renga* (連歌), por el hecho de estar construido por más de un autor. Si se realiza una lectura desde el entendido de que el texto es un *renga*, se ajusta a las características de esta forma japonesa, por ejemplo: “The point of renga writing is not to tell a story in a logical progression” (Higginson 192). Además, demuestra que la escritura de este poema provocó el entretenimiento de los creadores. Posiblemente esta sería la condición que justifica la cercanía del texto con el *renga*:

Nijo Yoshimoto (1320-1388), the first of the great compilers of renga rules, and an important tanka poet, said “As renga has no ancient models prescribed from the beginning, it should simply be an entertainment, arousing current emotions (...) Renga was considered a pastime, a thing of the moment”. (193)

Este poema se puede enmarcar en un diálogo con la tradición japonesa del *renga*, principalmente si consideramos que cumple con la función de entretener y despertar las emociones desde el momento de su creación. Asimismo, se convierte en el primer acercamiento al *renga* compuesto por mexicanos, posiblemente

inspirados en Octavio Paz, pues recordemos el *renga* que construye junto a algunos poetas europeos.

Cámara negra* (2007) de Jorge Valdés Díaz-Vélez, poemario construido a partir de las estructuras métricas correspondientes al *haiku* y *tanka

“Cámara negra” se divide en cuatro partes, las tres primeras corresponden a la métrica del haiku. Cada parte se compone de veinte poemas en la métrica de 5-7-5. La cuarta parte corresponde a nueve poemas con una estructura similar al *tanka* (5-7-5-7-7). Los poemas de las cuatro partes pueden leerse de manera independiente o en conjunto; sin embargo, no se acerca al *renga* japonés debido a que la autoría corresponde a un solo individuo. En cuestión de características particulares, se pueden encontrar alusiones a la naturaleza, por ejemplo, al mar o a la noche; en los poemas también se puede elucidar el *kireji* o cesuras, sin embargo, debido al tono lírico, se aleja del haiku y se aproxima al *senryu* japonés por el hecho de tratar temas concernientes al carácter humano.

A partir de lo anterior, sería arriesgado afirmar que dichos poemas corresponden a algún género japonés, ya sea haiku, *tanka* o *senryu*, aunque se presentan características, éstas se manifiestan arbitrariamente, lo cual dificulta o imposibilita asociar el texto en su totalidad con alguna forma japonesa. La razón por la cual incluyo este poemario en el análisis es que el autor decide establecer una alusión estructural como eje del poemario, así construye su obra a partir de las formas métricas japonesas que funcionan como columna vertebral. A partir de ellas, desarrolla un tema erótico, e incluso místico, apreciable a través de algunas estrofas y también mediante el epígrafe, a manera de paratexto, en el cual se dilucida el aspecto místico:

Y sé que toda luz de ella es venida
Aunque es de noche
Juan de la Cruz. (235)

Recordemos que una de las características históricas del haiku japonés es que incluye una especie de meditación o misticismo proveniente del Zen². Es probable que el autor pretenda aludir al haiku a través de su estructura para así aprovechar esa atmósfera epifánica o develadora.

Las cuatro partes se titulan de la siguiente manera: “Bruma llena”, “Piel de foto”, “Flor abierta” y “Luz de noche”. En las cuatro, el tema erótico es recurrente. Aquí algunos ejemplos:

Amanecido
Por ti, me asomo al mundo
Desde tus senos. (245)

Tu cuerpo, el hambre,
La intensidad, el vivo
Deslumbramiento. (254)

En el poemario se mezclan temas como el misticismo, lo erótico o las alusiones a la cámara oscura como principio fotográfico,

2 En este artículo no se pretende ahondar en los orígenes históricos y filosóficos del haiku japonés, sin embargo, es conveniente acotar que las raíces del haiku “se extienden a lo largo de siglos, y alcanzan a la especulación religiosa prebudista. El budismo Mahayana, el Zen chino japonés, el Taoísmo y el Confucianismo, así como el propio desarrollo de las literaturas china y japonesa, han confluído en la creación del haiku” (Rodríguez Izquierdo 35). Además de Rodríguez Izquierdo, hay otros autores que ahondan en el vínculo histórico y filosófico con diversos pensamientos o religiones orientales, por ejemplo: Alberto Silva en *El libro de Haiku* (2005) o Vicente Haya en *Haiku-do* (2007).

con la finalidad de detener el instante que se contiene en las formas métricas japonesas. Si tomamos en cuenta el título del poemario, pareciera que el autor pretende proyectar imágenes (que bien podrían ser recuerdos) a través de estructuras breves y definidas, yuxtaponerlas y así intentar expresar el carácter finito de una relación sexual. Si validamos esta interpretación, podríamos señalar que las formas japonesas (en su aspecto métrico) están plenamente incorporadas a este poemario, funcionando como mecanismos para alejarse del tono discursivo. Tal vez en este poemario se logra el objetivo de Tablada cuando menciona en *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) que quiere alejarse de “la zarrapastrosa retórica” (5).

En la cuarta parte de *Cámara oscura*, titulada “Luz de noche”, se puede apreciar que la estructura métrica corresponde al *tanka* japonés. Si bien no hay una secuencia lógica (ya habíamos mencionado que esta carencia de secuencia lógica es una característica perteneciente al *tanka*), sí se logra transmitir sentido a través de la yuxtaposición generada por las imágenes producidas en cada estrofa.

Conclusión

A través del acercamiento a los autores mencionados en este artículo, se puede concluir que el concepto de haiku japonés tiene diversas características (por ejemplo, *kigo* o *kireji*) que son poco estudiadas por los autores en español o solo son abordadas de manera parcial.

Además, se ha hecho hincapié en los diversos géneros japoneses que están cercanos al haiku (por ejemplo, *senryu*, *haikai*, entre otros). De esta manera, autores hispanohablantes han construido textos poéticos a los que han llamado haiku, a pesar de que las características del texto en español los acerca a otros

géneros japoneses diferentes al haiku. Así, Tablada construye alusiones al *senryu*, al *haiga* o al *hokku*, entre otros. Mientras que Raúl Renán y Francisco Hernández se aproximan con alusiones al *renga* o al *haikai*. Jorge Valdés Díaz-Vélez, por su parte, alude al *senryu* y al *tanka* a través del lirismo del yo y de aproximaciones a la métrica convencional de los géneros japoneses.

Si bien en los autores abordados hay un claro interés por los géneros japoneses, también puede apreciarse un interés por renovar la tradición poética mexicana. Esto es evidente a partir de la inclinación de Tablada hacia las formas breves con el objetivo de salir de lo que él llama la “zarrapastrosa retórica” (5) proveniente del modernismo.

Siguiendo este interés de renovación, la relación ente los géneros japoneses y el erotismo se construye a partir de la atenta lectura que poetas como Raúl Renán, Francisco Hernández y Jorge Valdés Díaz-Vélez hacen de textos de Tablada como “Misa negra”, *Un día... Poemas sintéticos* (1919) y *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922). Estos autores han abierto un sendero, o tal vez sería mejor decir, un puente entre el erotismo y los géneros japoneses, revitalizando a la tradición poética mexicana a través del giro dado mediante el uso de las formas para acercarse al erotismo, tema recurrentemente abordado en la poesía mexicana desde una poética discursiva.

Referencias

- Asiain, Aurelio. (2014). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición.
- Camps, Martín. (2014). "Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, no. 80: pp. 377-394. Disponible en www.jstor.org/stable/43855169 [Consultado el 21 de junio de 2020].
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Haya, Vicente. (2007). *Haiku-do*. Barcelona: Kairós.
- Hadman, Ty. (1987). *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México: Editorial Domés.
- Henríquez Ureña, Max. (1978). *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Higginson, William & Hartes, Perry. (2013). *The haiku handbook*. USA: Kandosha.
- Ontiveros, José Luis. (1989). *Aproximaciones a Yamato*. Puebla: Premiá. Primera edición.
- Paz, Octavio. (1987). *Árbol adentro*. México: Seix Barral.
- _____. (1972). Edoardo Sanguineti, Charles Tomlison y Jacques Roubaud. *Renga*. México: Joaquín Mortiz.
- Renán, Raúl. (2012). *Lámparas Oscuras (1976)* en "Como fue el presagio". México: Fondo de Cultura Económica. (Edición digital)
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/haiku> [Consultado el 20 de junio de 2020].
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. (2010). *El haiku japonés*. Madrid: Poesía Hipión.
- Sánchez Guevara, Abraham. "El haiku en tres poetas contemporáneos." *Periódico de Poesía*. UNAM. Disponible en <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/2775-059-entrevistas-el-haiku-entres-poetas-contemporaneos-1-entrevista-a-raul-renan> [Consultado el 20 de junio de 2020].
- _____. (2014). *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. Tesis doctoral inédita. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Seiko, Ota. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Alberto. (2008). *El libro del Haiku*. Madrid: Visor.
- Tablada, José Juan. (1922). *El jarro de flores. Disociaciones líricas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. Primera edición.
- _____. (2008). *Un día... Poemas sintéticos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. (2007). *El jarro de flores y otros poemas*. México: Universidad Veracruzana.
- _____. (2005). *Li-Po y otros poemas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Tanabe, Atsuko. (1981). *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático.
- _____. (2010). *Antología de la poesía moderna del Japón (1868-1945)*. México: UNAM, Departamento de humanidades. Dirección general de difusión cultural. Material de Lectura, Serie poesía moderna 77.
- Valdés Díaz-Vélez, Jorge. (2007). *Tiempo fuera (1988-2005)*. México: UNAM.

EL UMBRAL PARA LEER A OCTAVIO PAZ, LOS PRÓLOGOS A SUS OBRAS COMPLETAS

A THRESHOLD FOR READING OCTAVIO PAZ'S COMPLETE WORKS, THE PROLOGUES

Diana Isabel Jaramillo

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA (MÉXICO)

Resumen

El presente trabajo estudia los prólogos de Octavio Paz (1914-1998) a sus *Obras completas*, publicadas entre 1991-1996. Busca probar que, incluso en una especialidad tenida por secundaria, dichos galeatos contienen rasgos y reflexiones que coadyuven a la reconstrucción del pensamiento del autor mexicano. El llamado "intimismo" de sus prólogos alude a un repertorio de instrucciones de lectura que el poeta hereda para argumentar (e influenciar) la futura recepción de sus libros. Pese a la extensa bibliografía suscitada por sus libros, prácticamente ha permanecido ignorada la faceta del prologuista a sus propias obras. Por ello, desde una perspectiva general, nuestra hipótesis se sostiene en el estudio del prólogo como "paratexto" (discusión propuesta por Gerard Genette) dispuesto para la reflexión sobre la actualidad y la historia de los estudios pacianos: el prólogo como un texto íntimo capaz de reflejar, al mismo tiempo, el estado cultural e histórico de su contexto.

Palabras clave: Paratextos, Prólogos, Autobiografía, Intimismo, Estudios pacianos.

Abstract

The present work studies the prologues of Octavio Paz (1914-1998) to his *Obras Completas*, published between 1991-1996. It seeks to prove that, even in a specialty considered as a secondary area, these prefaces contain aspects and reflections that contribute to the reconstruction of the Mexican author's thought. The so-called "intimacy" of his prologues refers to a repertoire of reading instructions that the poet inherits to argue (and influence) the future reception of his books. Despite the extensive bibliography raised by his books, the face of the prologue to his own works has basically been ignored. For this reason, from a general perspective, our hypothesis is sustained in the study of the prologue as a "paratext" (discussion proposed by Gerard Genette) prepared for reflection on the actuality and history of the Pacian studies: the prologue as an intimate text capable to think, at the same time, the cultural and historical state of its context.

Keywords: Prefaces, Complete Literary Works, Pacian studiees, Intimacy, Paratexts.

*"Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi novelería".
(Miguel de Unamuno, 1990, 10)*

Los trece prólogos escritos por el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (1914-1998) a su propia obra parecen demostrar que dicho espacio (para)textual posee una trascendencia mayor en cuanto a su posibilidad de ligarse con la realidad y mostrar allí los vínculos más íntimos del autor con su propia obra, pero, también, a su naturaleza de compartir, como lo hacen los historiadores y los literatos, una mirada, y una narración, de los días que le tocó vivir. Por ello, en términos generales, este trabajo se asoma a dicha antesala editorial, para mostrar otra posibilidad de

reflexión que permita leer-releer a Paz, el ensayista —mientras confirma o contraviene la del poeta—.

Asimismo, la consideración sobre las geografías simbólicas que se anuncian en cualquier galeato pretende sugerir otra perspectiva para el estudio de cualquier autor que, desde la antigüedad clásica, hasta nuestros días, hubiera consagrado un comentario introductorio a la lectura de alguna obra propia. Pues, si bien es cierto que el género “prologuístico”, como tal, no parece haber recibido mucha atención por parte de los estudiosos de la obra *paciana*, es necesario acotar, también, que en términos generales dicho ámbito escritural ha sido dejado al margen por la propia crítica literaria. Además, se suma al hecho de que poco puede encontrarse sobre la trascendencia de los exordios, introitos, proemios, galeatos, prólogos o prefacios en los estudios literarios hispanoamericanos, quizás por considerar que dicha aduana textual no pertenece a la reflexión mayor de un libro, o acaso por cuanto nadie —o casi nadie— se atrevería a citar lo que en ella se ofrece como la verdadera sustancia de una publicación cuya lectura, en sentido estricto, aún no ha iniciado.

Este texto ampara, por lo tanto, que el prefacio no es una geografía vacía de connotaciones ni desnuda de trascendencias, sino, por el contrario, representa uno de los espacios que mayor vitalidad ofrecen para intuir la vida, los anhelos y las obsesiones de cualquier escritor, así como los diálogos más íntimos que ha sostenido con la realidad histórica de su época. Dicho de otro modo, el prefacio es una región del pensamiento en donde el escritor se asume intrínsecamente distinto a su propia obra, lo cual equivale a proponer que sólo allí alcanzará a construir la distancia necesaria para realizar esta especie de advertencia conceptual que ha considerado necesaria y útil para la comprensión de su escritura. En estas primeras páginas que le siguen a la portada (casi siempre el prólogo estará al inicio de un libro, aunque Tristram Shandy, por ejemplo, comprobó que el soporte del libro es

siempre alterable), el escritor sale de él para estar en él, apela a la experiencia de un momento distinto de su creación, se entrega al artificio provechoso de ser “el otro”, ser ese lector posible —e invisible— que junto a él aprehenderá en silencio los contenidos de un libro por venir.

Por ello, en el marco del análisis puramente textual de la teoría de los paratextos de Gérard Genette en sus libros *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, pero sobre todo en *Umbrales*, anuncia la necesidad de una reflexión mayor sobre este espacio creativo, misma que, en el caso que nos ocupa, busca dialogar con lo que ha sido su devenir histórico como “hecho literario”, así como con la fuerza de su actualidad en la propia escritura de Octavio Paz. A partir de 1987, Gerard Genette y su texto *Seuils*, traducido al español como *Umbrales*, el estudio de los proemios ha ganado espacio, reconocimiento y legitimidad en el campo de la investigación literaria. Sobre todo, cuando afirma que el objeto de la poética no es el texto, sino la arquitectura o, más exactamente, la arquitectura del texto (1982, 9). La noción de transtextualidad será de gran utilidad en la medida en que ella se defina como cualquier cosa que se conecte abierta o secretamente con otros textos (10); a fin de que tales reflexiones sean medulares en el marco teórico que ha de aplicarse al estudio del paratexto como espacio autobiográfico.

Genette pone sobre la mesa los distintos elementos paratextuales y sus posibles conexiones con el texto que acompañan, con el contexto del que surgen, con los motivos de quien edita, con las intenciones de quien escribe. Entre ellos, el prólogo, o, mejor dicho: el “galeato”, término para nombrar al texto que defiende a la obra de los reparos y objeciones que se le han puesto o se le pueden poner (*DRAE*, en web). Galeato es pues más adecuado para nombrar los ensayos pacianos aquí comentados, por ser una acepción que destaca que dicho texto contiene la necesidad de informar respecto a la postura de un autor frente a sus obras,

sobre la urgencia del escritor de transformarse, él mismo, en su propio “umbral” —como lo llamó Gerard Genette (2001, 7)—, en esa especie de antesala que invita al lector, lo guía e, incluso, busca influirlo —imponer un tipo de lectura— en la víspera del libro mismo.

Con los galeatos estamos ante un contrato voluntario de lectura para acceder al horizonte de expectativas: una guía, una advertencia, una invitación o un intento de establecer una relación de confianza con el lector para anunciarle lo que puede esperar más allá de dichas páginas iniciales. Éstas, por lo demás, representan páginas de iniciación, o iniciáticas, al introducir al lector (a nosotros) en una experiencia textual que al paso de los años se ha transformado en un gesto ritualizado del mundo editorial.

¿Con qué manos iniciamos la excavación a este espacio de bienvenida al lector? En la mano derecha tenemos a Joseph L. Laurenti y a Alberto Porqueras Mayo, quienes en “Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura” (1971) apuntaban, sobretodo, a que en las letras grecolatinas y anglosajonas existía un cuerpo recio de investigaciones historiográficas sobre prólogos, cuestión de la que carecía nuestra literatura hispana en la que la investigación y el interés era reciente y, a veces, accesoria, al grado de que los textos al respecto databan de apenas unas décadas. Para tal interés y estudio, Borges con su *Prólogo de prólogos* notó que: “La omisión [de que la teoría del prólogo no hubiera sido formulada] no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata” (29). Desde luego, él tenía un amplio conocimiento empírico del asunto puesto que escribió, según la bibliometría de Julio Chiappini sobre los prólogos borgianos, no menos de doscientos cuarenta y tres prólogos a obras de otros autores (13). Así, esta cuestión prolífica “prologuiana” lo equipara en importancia y trascendencia al mexicano Octavio Paz, quien, entre prólogos, introducciones y notas previas de diversa extensión, alcanzó a redactar 113 textos.

En la mano izquierda están los estudios críticos a la obra de Paz, infinitos y profundos, inabarcables y de casi todas las temáticas (equiparables en número, quizás, a cuanta obra él mismo escribió), excepto la de “Octavio Paz, prologuista”. La extensa bibliografía suele abordar siempre muchos otros asuntos, siendo los de mayor incidencia los relacionados con el ensayista, el poeta, el intelectual, el diplomático, el editor de otras obras, y, *bien évidemment*, el Premio Nobel. Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura 1990, abarcó todos los géneros literarios, pero sobresalió en la poesía y en el ensayo. Su obra como prologuista es de notar, sobre todo, en el repertorio de los galeatos escritos a sus *Obras completas*, publicadas primero por Círculo de Lectores, en Barcelona, y después por el Fondo de Cultura Económica, en México, entre 1991-1996. Trece tomos que él cuidó editorialmente y prologó como una especie de diario intelectual para introducir al lector al contexto de los textos temáticamente elegidos, y, también, para exponer sus razones personales que irían develando parte de su autobiografía. La vastedad de temas y formulaciones que Octavio Paz propuso en los trece prólogos a su propia obra, y los poco más de cincuenta prólogos a las obras de otros escritores (excluyendo las introducciones o notas) permiten demostrar que, incluso en una realidad editorial tenida casi siempre por secundaria, como lo es la escritura de los proemios, pueden descubrirse muchos de los rasgos más característicos de la visión del mundo de cualquier autor, y del mundo de todos.

Vayamos a la materia: El oficio de Paz prologuista inició su tímido camino en la escritura de textos liminares, algunos de ellos a sus propias obras, y, la gran mayoría, a libros de sus amigos e intelectuales cercanos, ya fuera por afición a su trabajo o por la simple cercanía. Lo cierto es que, entre más avanzó en sus estancias en el extranjero, y en el recibimiento de premios, más fueron los prólogos solicitados. Más allá de lo que por fuerza hubieron de significar sus residencias parisinas, americana e hindú, o de la

cuestión puramente biológica que explica que con setenta y siete años (tenidos cuando inició la recopilación, edición y escritura de los prólogos a sus *Obras completas*) se haya atemperado el carácter de un hombre acusado de soberbio y otro poco de arrogante en no pocos círculos intelectuales de su propio país (y que a los treinta años aún pudiera disculparse como rasgo de una prolongada juventud). El factor decisivo en ese instante puede ser simplemente que se trataba de un escritor medianamente leído antes de los años cincuenta, y, para inicios de los años noventa, el más reconocido en México e Hispanoamérica, sobre todo tras el Nobel. Aquel poeta, editor, articulista, agregado cultural, crítico de la dramaturgia, entusiasta de la creación, edición y publicación de revistas, y traductor, ya era, en 1991, el único Premio Nobel de Literatura que México ha tenido. Aunque él se había definido como poeta, su obra ensayística lo había colocado en el olimpo de la intelectualidad y del poder:

Octavio Paz es probablemente, con Ortega, el intelectual hispano del siglo XX con mayor repercusión internacional, y en el plano estrictamente literario tan sólo Borges, me parece, puede comparársele en lo que se refiere a su presencia vía traducción en los ámbitos más influyentes del panorama cultural contemporáneo. Si hablo de presencia a través de la traducción no es para decir que sea la traducción misma la que habla por sí sola de la importancia de un escritor (no nos engañemos: cualquier novela de éxito es traducida hoy fácilmente a más de veinte lenguas, y al cabo de unos pocos años, olvidada por completo, resulta inencontrable), sino para llamar la atención acerca de la universalidad de una obra, la de Octavio Paz, que a través de la traducción ha alcanzado una resonancia y una trascendencia efectivas y de largo eco en donde de verdad importa: en los núcleos más vivos de la escena cultural y literaria del presente. (Sánchez Robayna, 2015)

En el rubro del ensayo, era y es indudable que Paz abrió un abanico de subgéneros, entre los que se encuentra el prólogo o galeato, la nota introductoria y el imprólogo, por ejemplo, el escrito a Vasko Popa en 1985, los epílogos y las introducciones. Genette claramente distingue entre estas subcategorías del ya canonizado “texto liminar”:

Es necesario distinguir el prefacio de la introducción. No tienen la misma función, ni la misma dignidad ante los ojos de Hegel, aunque formulan un problema análogo en su relación con el corpus de la exposición. La introducción (*Einleitung*) tiene un vínculo más sistemático, menos histórico, menos circunstancial a la lógica del libro. Es única, trata sobre problemas arquitectónicos generales y esenciales, presenta el concepto general en su diversidad y su autodiferenciación. Los prefacios, al contrario, se multiplican de edición en edición y tienen una historicidad más empírica; responden a una necesidad de circunstancia. (2001, 137)

En *Umbrales*, Genette recupera a J. Derrida para resaltar que no todas las instancias prefaciales tienen la misma función, se realizan “dependiendo del lugar, momento y de la naturaleza del destinatario” (2001, 167). De igual forma, hay una división de paratextos escritos por Octavio Paz. Fueron 113 textos escritos como umbrales a obras de otros escritores y artistas plásticos; de los cuales, según Hugo J. Verani en *Bibliografía crítica de Octavio Paz: 1931-1996*, 53 son “prólogos” a otras obras, haciendo una clara distinción con otro tipo de umbrales. Es así, Paz escribió los suyos según fuera la ocasión: para presentar la obra, para presentar al artista o como galeatos; es decir, para defender su propia obra de posibles reparos y objeciones a una vida de escritor, consciente del interés que despertaba como figura pública e intelectual. Lo escribió desde la voz del poeta, pero, también, uniendo su voz

a la de los poetas del mundo; como lo fue la primera nota introductoria en el contexto de la guerra civil española, en aquella antología de poetas españoles *¡No pasarán!*, en 1936; donde con un “espíritu poético humanísimo, ferviente y universal”, antologó, editó y no se incluyó dentro de los poemas. Un libro que vale la pena mencionar porque, es, quizás, la primera nota o texto liminar registrado de Paz.

Otro texto a resaltar por su originalidad en la gama de los prólogos es el poema de cuatro lenguas “Renga”, publicado en México por Joaquín Mortíz en 1972 —en el cual sí participó junto a Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson—. Aunque la introducción corrió a cargo de Claude Roy, Paz lo prologó con un texto que llevó el título “Centro móvil”. En él, Paz se dirigió al lector desde la persona del maestro-alumno destinándole un ensayo que vale por sí solo al explorar las posibilidades de la poesía oriental.

Por lo demás, cada uno de los prólogos que aceptó realizar resultó un ensayo literario prístino que, al paso del tiempo, vivió por sí mismo, al grado de incluirse en sus obras finales justamente como eso, como un ensayo independiente a la obra que se presentaba. Un rasgo a resaltar es la firma que en cada uno de estos textos con función prologuística: Paz firmaba y ponía fecha, cual contrato de veracidad. Incluso, algunas notas introductorias —que en Verani no se consideran prólogos—, sí cumplían con la función de ser autorales, originales y presentaban el material que a continuación tendría el lector en sus manos.

A Paz le quedaba claro que para ser aceptado también debía presentarse interesado por el nacionalismo. Esa luz la podía verter, naturalmente, en estos elementos paratextuales libres de toda imputación. Guillermo Sheridan dirá que el cuarto tomo de sus *Obras completas* se debió “a una necesidad fundamental del autor: la de precisar, definir y hablar con un interlocutor que se llama *poesía mexicana*: es decir, con esa variable del carácter na-

cional que, desde hace cinco siglos, se decanta y sedimenta en su poesía” (Castañón, 1994, 63); sin embargo en el texto, Paz no sólo dibuja el mapa de la poesía, también recuerda como un mal momento la persecución de los “Contemporáneos” y se hace una y otra vez la pregunta respondida en su octavo prefacio: “¿En busca de México o de mí mismo? Tal vez de un lugar en México: mi lugar” (Paz 2011, 121). La cuestión supranacionalista vendrá a Paz en los prólogos a su obra completa sobre todo porque era un tema del que acusaban a los Contemporáneos y del cual tuvo que explicar en varias ocasiones: ¿cómo alguien se hacía llamar un escritor nacional cuando su visión, lectura y hasta ubicación era el extranjero?

Este apóstrofe hacia los escritores del siglo XX, sobre su internacionalización y, en muchos casos de América Latina, a mediados de siglo, de huir de sus países natales, de vivir en el extranjero, estuvo constante en Paz. Pero, sin afán de generalizar, proponemos que, en un momento dado, a un país le basta y conviene tener uno o dos escritores para ser íconos o imágenes hacia el extranjero. Paz —que decidió vivir fuera en su época más prolífica— fue premiado quince años después con el Nobel y con la implacable publicidad de ser “el escritor mexicano” por antonomasia, quizás sólo alcanzado por Sor Juana Inés de la Cruz (valorada tardíamente) o Carlos Fuentes, cuestión que lo acompaña aun *post mortem*. Su obra se volvió casi la única referencia, sobre todo fuera de México, en el marco de los Estudios Latinoamericanos cuyas diversas disciplinas se abocaron a la tarea de describir —o descifrar— la identidad del mexicano, la cultura mexicana. En suma, el poeta se volvió el centro de muchas explicaciones sobre la “mexicanidad”. Paz aclaró este tema en sus prefacios a la obra completa, en la que aprovechó para dejar en claro que no había una literatura del país, sino una literatura más en el interior de la lengua española. Dada su visión cosmopolita, por ende, indicó que su obra literaria debía ser leída como un intento

de superación del provincianismo que hace que alguien pueda llegar a creer que vive en la mejor ciudad del mundo, la única con fuegos artificiales, con “bandas melancólicas”, campanas y “raudos cohetes”: “¡Viva México, hijos de...!” (Paz, 1988, 312).

El preámbulo inmediato de los prefacios a sus *Obras completas* es aquel que realizó para la antología de su obra ensayística editada por L.M. Schneider, en 1987: *México en la Obra de Octavio Paz*. En dicha edición, Paz realizó el ejercicio de presentar su propia obra en tres tomos, de los cuales reeditó el texto liminar titulado “Los privilegios de la vista”; así, para el tomo 6 de sus *Obras Completas*, lo reformuló bajo el nombre de “Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal”. Incluyó un *addendum*; “Aviso a ‘Arte moderno universal’”. Para el séptimo tomo agregó al prólogo general “Repaso en forma de preámbulo” el “Aviso a ‘Arte de México’”. Lo mismo sucedió al publicar otra vez el mismo prefacio “Historia, vida, obra”, de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, que reeditó para el tomo 5.

En 1994, también decidió hacer su prólogo a *Delta de cinco brazos*, donde puso sobre la mesa su vasto conocimiento sobre la lírica, la historia, y su camino en la reflexión del poema y la escritura del poema extenso y cómo éste dependía un tanto del cuento: “Desde mi juventud he intentado, con varia fortuna, escribir poemas extensos modernos, es decir, composiciones que alíen la intensidad con la extensión. El primero es de 1940: *Entre la piedra y la flor*; el último de 1987: *Carta de creencia*” (12). En este prefacio ya hacía un recuento y explicación de su vida literaria, de sus lecturas, sus reflexiones y sus escritos.

En todo momento, Octavio Paz revisó, reeditó cada publicación suya, así como las traducciones de su obra a otra lengua (dominaba el inglés, el francés). Al mismo tiempo, editaba antologías o realizaba los paratextos, ya fuera introducciones, prólogos, notas, e, incluso epílogos, a otros autores, con quienes por lo general tenía alguna cercanía, un tema personal. En el rubro que nos

interesa en este momento, estuvieron los prólogos a: Benjamín Péret, *Oeuvres complètes*, en 1994; a Fernando Pessoa, *Antología*, en 1985; o para William Carlos Williams³, *Veinte poemas*. También los escribió para colecciones como *Anthologie de la poésie mexicaine*, en 1952; para *Poesía en movimiento*, en 1966. En cada uno de dichos textos realizó una exhaustiva exégesis sobre el estilo del autor, la obra, la importancia, la ubicación en la historia de la literatura. Por ejemplo, en la antología realizada al libro de *Veinte poemas*, de William Carlos Williams, donde se explayó al ubicar al poeta en la historia de la literatura de lengua inglesa, justo en el vértice del cambio: “su poema-cosa que no es la cosa: es otra cosa que cambia signos de inteligencia con la cosa” (17).

Ahora bien, los libros de Octavio Paz, ¿quién los prologó? Es importante indicarlo porque también se vislumbra el espectro poco amplio de prologadores a los que Paz acudió o permitió la entrada. Hasta 1957, su poema *Piedra de sol* fue introducido por el erudito Ramón Xirau. Es una pequeña publicación de la UNAM, en la que un joven Xirau clasificó el poema de largo aliento como una pieza clave. En su primera línea acota:

Octavio Paz (1914) es hoy en día uno de los grandes poetas de la lengua castellana. Me atrevo a decir que es el más grande. [...] aun cuando Paz sea un poeta de la soledad, no se queda en un mundo aislado y solitario como sus inmediatos antecesores, sino que busca constantemente la comunidad, en cuatro experiencias fundamentales: la del amor, la de la imagen poética, la de lo sagrado y la de la presencia. (3)

Después, *Libertad bajo palabra*, en su quinta edición de 1988, fue presentada por uno de sus mayores estudiosos, crítico y también

1 Para la editorial Era, en 1973, redactó un largo ensayo titulado “La flor saxífraga”, donde comparó al poeta americano con Huidobro y algunas otras “coincidencias que no influencias” con poetas hispanos.

con quien entablara amistad: Enrico Mario Santí. Lo mismo sucederá con la publicación de *Blanco*, prologada también por el propio Santí, así como la edición de 1993 de *El laberinto de la soledad*. En 1979, publicará *Air Born / Hijos del aire*, y será prologado por Andrés Sánchez Robayna, poeta canario. Por supuesto, resalta en esta taxonomía *Los signos en rotación y otros ensayos* por Carlos Fuentes, en 1971; en 1979, *México en la obra de Octavio Paz*, presentada por el editor Luis Mario Schneider, y en 1985, Juan Luis Panero hará lo propio al introducir la sola edición de *Antología poética*.

Así, habrán pasado seis décadas entre esa primera nota de presentación a *¡No pasarán!* y el prólogo en el que presenta su propia vida como poeta e intelectual. Por supuesto, el estilo difiere ya para 1991, cuando Paz comienza la publicación propiamente de los trece tomos contemplados para sus *Obras completas*. De dichos volúmenes —como bien sabemos— ocho fueron publicados primero por Círculo de Lectura, en España⁴ y, tres años después, en Fondo de Cultura Económica, en México, se publicaría el resto. Así, se completarán quince tomos que abarcan poco más de 60 años de escritura de los cuales Paz editaría sólo trece. Se lee en *Octavio Paz en sus "Obras completas"*:

Octavio Paz no sólo ha ordenado su extensa y variada obra conforme a un doble eje: el temático y, dentro de éste, el cronológico; sino que ha escrito prólogos para cada uno de los tomos. En los prólogos, verdaderos ensayos, precisa sus intenciones al escribir esos textos y describe el contexto intelectual y personal del que han surgido. (Castañón et al, 1994, 8)

2 Editorial que llevaba, desde 1962, hasta 2019, libros por catálogos a precios que las familias de clase media en España consideran al alcance., además de tener una red de gestores de salas de lectura.

Cuando realizó el trabajo de antologarse y prologarse “la vida completa”, Paz ya era un Premio Nobel de Literatura multicondecorado no sólo por la literatura hispana, sino mundial. Prologarse a sí mismo resultaba, entonces, una tarea natural por el peso de su figura, misma que ya había sido prologada por las grandes figuras de la intelectualidad mexicana (e internacional) durante seis décadas de trabajo.

Al ser uno de los escritores más reconocidos y al que, a partir de los años 50, las juventudes tomarán como referencia, el mundo intelectual lo celebrará al encontrar siempre resonancias de su obra en otros autores. Contar con un prólogo suyo significó ser parte de la “tradicción de la ruptura”, como el propio Paz bautizó a su poética. Serán pues, varios los artistas y escritores beneficiados, cuyos prólogos serán después recuperados en sus *Obras completas*. Entre los prólogos a sus amistades de las artes plásticas —únicamente prólogos—, destacan Felguerez, Wolfgang Paalen, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Picasso, Botero, Henri Michaux y Tamayo, mismos que al ser presentados como ensayos independientes sobre la obra de cada uno de ellos, pasaron de ser un simple paratexto a texto soberano y autónomo. Y en lo que toca a los escritores a los que él conoció y que recibieron un prefacio de Paz, estarían: José Carlos Becerra, Carlos Castañeda, Luis Cernuda, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Ulalume González de León, Andrés Henestrosa, Jorge Luis Borges, Jacques Lafaye, Jean-Clarence Lambert, José Ortega y Gasset, Alvaro Mutis, Elena Poniatowska, Alejandra Pizarnik, Vasko Popa, José Revueltas, Alfonso Reyes, Claude Roy, Alberto Ruy Sánchez, Blanca Varela, Ramón Xirau y Gabriel Zaid.

Ahora bien, para ilustrar el caso de sus *modus operandi* respecto a los paratextos de sus obras, y su afán por involucrarse de lleno en sus ediciones al grado de tener necesidad de prologarse, está el caso de *Libertad bajo palabra*, que saldría en 1949 con la ayuda editorial de Alfonso Reyes, a quien Paz escribiría lo si-

guiente: “Le envió el poema en prosa. Es una especie de resumen de los temas del libro. Quizá su tono no sea muy próximo al de muchos de los poemas que prologa” (Stanton, 1998, 75). Y, dicho sea de paso, en vida Paz nunca le prologaría nada al maestro Reyes, sino hasta 1991, en *Chroniques Parisiennes*, donde le dedica un texto al sabio regiomontano.

Como fuera, la preocupación por el modo en que iban a ser leídos sus libros nació una vez que había descubierto que tenía un gran público tras *El laberinto de la soledad*, en 1950. Después, revisada y reeditada la obra en 1959, y con tirajes masivos de más de 50 mil ejemplares, dirán de él: “Paz es el escritor que empieza a atraer la atención de un público internacional” (Stanton, 1998, 41). Dicho lo cual, tomó instintivamente la tarea de escribir los prólogos para la antología de sus primeros textos, y luego para las antologías subsecuentes, las cuales, tras 1988, hicieron patente los sucesivos cambios de rumbo de su escritura. Así, el escritor admirado, poeta aceptado por todos, deseaba subvertir no sólo cánones literarios sino también ideológicos que apuntaran a reconocer a la literatura hispanoamericana, en la que él estaba inscrito, en el panorama mundial. Necesitaba, en otras palabras, liberar “el espejo para definir lo que somos” (Paz, 1991, 8).

Así, quién mejor que el propio autor para guiar a los lectores sobre cómo leer su obra. Una poética glosada década tras década que tenía por intención ser un “latido en el río de las generaciones” (Paz, 1991, 16). Pero, consciente del tiempo y de los lectores menos cómplices, en los galeatos a sus *Obras completas* previó la ira (irracional *de facto*) de aquellos a los que no se había ganado al final de sus días. En dicho prólogo, Paz encontró ese espacio de privilegio para dialogar con ellos, con los que no se había congratulado casi nunca, es decir, con lectores a los que había que explicarles cómo entender su obra —si tal cosa fuera posible—. Esta fórmula de ser el “destinador” (emisor), de acuerdo a Genette, que escribe para un destinatario (receptor), desde el lugar que

también corresponde al autor, formalizó el primer pacto con el lector paciano, invitándolo a tomar una actitud interpretativa y reflexiva por demás.

En abril de 1990, año de atribución del Nobel, escribe el prefacio al primer tomo a sus Obras completas: *La casa de la presencia: Poesía e historia*. Cabe señalar que meses antes de confirmarse el galardón internacional a su obra literaria, Paz comenzó a editar no solo su obra completa, sino la reivindicación de la misma. La escribe a partir de la invitación de su amigo editor Hans Meinke para la editorial española del Círculo de Lectores. Es importante mencionar que Paz estaba consciente de que era una editorial extranjera la primera que lo invitaba a realizar una antología de su vida. En una consciente decisión, que ya se habrá dicho en los evangelios, “nadie es profeta en su tierra”, Paz aceptó publicar primero en España, más de 60 años de pensamiento (igual que sucediera en su tiempo con Sor Juana Inés de la Cruz). Durante los trece prefacios, once de ellos autorales, Paz solo le agradece a Meinke, y sólo a él, la publicación de esos colosales tomos. Incluso, aun cuando llega hasta el tomo ocho en Círculo de Lectores, y en el Fondo de Cultura Económica va más allá: al trece (el decimoquarto y el decimoquinto ya no alcanza a verlos); por ello no es azar su anhelo de dejar bien establecido que fue la editorial española la causante (¿la creadora?) de tan titánica tarea; y no la editorial mexicana, no un editor coterráneo.

Así, desde las primeras líneas de sus prefacios a sus *Obras completas*, Octavio Paz sabía que ese paratexto sería un espacio para verter con toda franqueza lo que él deseara y hasta dónde él quisiera. Partiremos, pues, a caminar hacia los trece prefacios; diferentes a los que escribió para los amigos o para sus primeras antologías, sin el corsé impuesto por adversarios ideológicos o polemistas que buscaron embarcarlo en debates para publicitarse

a ellos mismos. En los prólogos a sus *Obras completas*, el autor se muestra libre, más como él era: Octavio Paz, poeta.

En la etapa final de su vida, Paz fue muchas veces cuestionado sobre la tarea de dejar o no una autobiografía para la posteridad. Era el escritor más reconocido de México y de habla hispana. Tenía todos los premios internacionales otorgados a la literatura y, además, estaba consciente del interés que despertaba su vida y su obra. Con la distancia, Paz podía observar el fruto de su trabajo, y podía ser autocrítico con sus textos y, al mismo tiempo, intimar con el hombre que fue. Paz, con el gran estudio que tenía sobre la modernidad, estaba consciente también del auge de los textos autobiográficos característicos de la época. Por ello, tan admirador como era de Valéry, Gide, Woolf, los enciclopedistas Rousseau, Voltaire, él sabía muy bien que la “So —called autobiography” (Saunders, 2010, 223) podía ser posible en espacios como los galeatos a sus propias obras. Se trataba, así, de textos donde podía dejar testimonio de su contexto histórico, de sus reflexiones sobre el pasado, sobre su obra, hábitos, esperanzas, sueños, personajes con los que convivió, miedos, aficiones y convicciones. En suma, era el lugar ideal para realizar el relato de su propia vida:

Los poetas pueden ser leídos sin acudir a sus biografías: ¿qué sabemos de Homero o de Teócrito, de Shakespeare o de Fernando de Rojas? Pero conocer la biografía de los poetas no daña a la comprensión de sus obras; al contrario, casi siempre la enriquece. Las vidas de Pound y de Neruda, como las de Lope y de Milton, nos ayudan a comprender sus extravíos y sus debilidades. Comprender es una manera noble de perdonar. Además de esta función moral, el conocimiento de la vida del poeta nos lleva a leerlo mejor. (Paz, 1993, 143)

De esta manera, introduce al lector en la definición de la poética paciana. A modo de exordio, le habla a sus lectores para que

den valor a la obra que tienen entre manos, y el autor acude a la *captatio benevolentiae*. A fin de ganárselos, instaura un contrato con ellos, dócil y hasta humilde: “Dejo al tiempo mis obras; al dispersarlas con manos distraídas, tal vez deje caer, en la memoria de algunos lectores, semillas fortuitas, un poema o dos, una reflexión, un apunte” (Paz, 2011, 15). Escribe Genette que, no de manera directa sino velada, el autor del prefacio original da pautas para entender y admirar su estilo, la habilidad de su composición, sus reflexiones sobre la tradición, la modernidad y la posmodernidad. Al respecto, Paz indica “el fin de la tradición de la ruptura y de los mitos gemelos que la alimentaron: el futuro y la revolución”, temas que definen a su generación (Paz, 2011, 26). Y continúa dando respuesta al “por qué leer el volumen”, el cual representa el cierre de una meditación, en ese momento, comenzada hace más de cincuenta años sobre historia, literatura y antropología. En este rubro, Paz revela el *grafé* (término de la teoría de la autobiografía de Phillipe Lejeune para nombrar la acción de reescribir la propia vida, vivir para escribirla) al percibirse como parte de dicha generación de la ruptura; pertenece a ella no gracias a la historia, sino a la reflexión, es decir, a la palabra misma. Al ser el editor de su propia antología, Paz dibuja al escritor y al hombre. Clasifica su vida como mejor la entiende. Posiciona en un primer tomo sus reflexiones sobre la poesía para darle el lugar que tuvo esta en su vida desde la infancia: el de una estrella. Después, anuncia que los tomos de sus *Obras completas* contendrán las artes visuales; luego, los temas históricos y morales, y así hasta terminar con la develación de su retrato, al estilo Dorian Grey: su propia poesía. Les da una utilidad histórica, a la manera de la que habla Genette, quien indica que esta utilidad es la característica de un prefacio original —la importancia intelectual de la obra—:

Todas las visiones de la historia son un punto de vista.

Naturalmente no todos los puntos de vista son válidos. Entonces, ¿por qué me parece válido el mío? Pues porque la idea que inspira —el ritmo doble de la soledad y la comunión, el sentirse solo, escindido, y el desear reunirse con los otros y con nosotros mismos— es aplicable a todos los hombres y a todas las sociedades. (Paz, 2011, 134)

En el primer tomo, donde incluye 44 ensayos, tres advertencias, un prefacio a la segunda parte, un aviso y un epílogo, lleva al lector a encontrar las respuestas a las siguientes preguntas que formula en la “Advertencia”, firmada en 1955, y que abre la primera parte del libro: “¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?” (Paz, 1994, 35). Paz quiere que el lector concluya, con él, que el poema es la casa de la presencia; que ésta es la memoria de los pueblos y que su función primordial es la transfiguración del pasado que hace habitable el presente. Esta idea puesta al final de su primer prefacio justifica la antología y el título del primer volumen —tal y como ya se indicó, en cada prefacio, Paz explicará al lector el porqué del título del volumen—.

No está de más acudir al texto que preparó Ramón Xirau cuando se presentó este primer tomo en Bellas Artes, como celebración de cumpleaños y de la publicación en México de los primeros tomos de sus *Obras Completas*, evento al que acudieron, además, muchos de sus amigos intelectuales y que fueron personajes o su nombre está en alguna de esas hojas:

Se abrazan teoría literaria, historia de la poesía, teoría sobre la historia de la poesía y de la literatura... Todos sabemos qué significa “teoría”. ¿Lo sabemos de veras? [...] significa “contemplación...acción de observar”. Y, claro, teoría es “ver y mirar”. [...]El tomo se divide en tres partes: la primera

reúne *El arco y la lira* (1955), primer gran esfuerzo de Octavio para mirar y ver qué eso que llama poesía; reúne asimismo *Recopilaciones* (1966) y *La nueva analogía. Poesía y tecnología* (1967). La segunda parte otro libro clave: *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)* (1974). A semejanza de *El arco y la lira*, [...] una investigación de orden histórico y de un autoanálisis poético. La tercera contiene *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990). (Anónimo, 1994, 13).

Es, pues, éste un tomo donde Paz nos muestra cómo el poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos. Para continuar en orden numérico, y una vez señalado lo que corresponde al Tomo 1, conviene hacer un último repaso en forma secuenciada:

2. “Excursiones e incursiones”. El título del volumen, el mismo que el del prefacio, se debe a los viajes realizados a través de la lectura, en un tiempo determinado, en un contexto único. Como bien lo analizó Silvia Molloy sobre las biografías de los escritores, Paz se define en función de la aparición de la lectura en su vida o el gran momento en que se declaró viajero gracias a los libros: Es decir, el momento de encuentro del niño y la lectura. Gracias a ese encuentro con la biblioteca de su abuelo, Paz pudo incursionar en los mundos de otros escritores del español y de otras lenguas (el idioma francés sería el siguiente). A su vez, el hecho de poder leer y escribir le permitió compartir con otros sus ideas, realizar libros sobre los libros, dar pie a su cosmovisión. Ruy Sánchez comulga con el título:

Calificar de nómada además a un libro, le va muy bien cuando el autor lo título precisamente *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero*. En él, nuestro constructor nómada se enfrenta, paso a paso, oasis por oasis, al problema de vivir la obra de escritores que escribieron en lenguas diferentes a la nuestra. Vivir la obra es enfrentarse a ella, pensarla, descifrarla, pero sobre todo penetrar

en ella con la sensibilidad tanto como con la inteligencia: sentirla de lleno en sus manos, en su cuerpo, en la temporalidad de sus sentidos. Consciente de que, ante la poesía, el cuerpo es un reloj que se detiene. (Castañón et al, 1994, 31)

Y Paz le responde a Ruy Sánchez: “su título lo dice, esos ensayos son crónicas de mis viajes en el territorio inmenso y cambiante de la poesía universal. Crónicas de mis descubrimientos y encuentros. Aunque he recorrido otras comarcas, el asunto central de este volumen es la poesía moderna” (*Octavio Paz en sus “Obras completas”*, 45). Manuel Ulacia, quien presentó también las *Obras completas*, escribió: “Los tres primeros volúmenes conforman una unidad y tienen que ser entendidos no sólo como una de las meditaciones más importantes que se han hecho en la modernidad sobre la poesía, sino también como la teoría poética del poeta que la escribe” (Castañón et al, 1994, 37).

3. “Unidad, modernidad, tradición”. Prefacio para *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. En el libro reúne ensayos sobre la poesía hispanoamericana, el primer tema que despertó su interés. El término “unidad” se refiere al vínculo que las letras en nuestro idioma conservan a pesar de estar en dos continentes, pero que tienen el mismo origen, conservan la esencia (unidad lingüística y espacial). Resaltará, por ende, las diferencias entre ambas literaturas, por ejemplo, el orden estético y espiritual. El término modernidad, su obsesión, surgirá a partir del análisis de la literatura con Rubén Darío, y será el vértice para anunciar el fin de los tiempos y de la tradición. Un cambio de paradigma que deje de lado el pensar en el futuro para centrarse en reconocer el pasado en lo que ahora nos define.

Alejandro Rossi, en su texto de presentación a las *Obras completas*, reafirmará esta obsesión de Paz con el tema al declararlo como: “un escritor enamorado de la modernidad” (Castañón et al, 1994, 51). En este sentido, Rossi explica que el título alude a

la tesis *paciana* de la ordenación literaria (para darle sentido a la tradición) desde las afinidades estilísticas y de lenguaje. La historia de la literatura hispánica como una amplia aventura, clandestina, de unos “cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje” (52). En suma, la relación de las visiones del mundo en este volumen.

4. “Tránsito y permanencia”. Prefacio al cuarto volumen que reúne los ensayos sobre la literatura mexicana, escritos por intereses surgidos desde las inquietudes de la infancia que originó la biblioteca familiar y el hábito de la lectura. Por lo cual, sus ensayos elegidos por tener como tema ya fuera la poesía o ya los poetas mexicanos, “corresponde a una pasión profunda que se confunde con [la] vida misma” (Paz, 2011, 73). Muchos de los ensayos corresponden, según señala Octavio Paz, a la realidad (que es cambiante), de allí el título del prefacio. Sobre el título del libro, explicará en este margen: “Cuando buscaba un título que abarcara el asunto plural, movedizo y proteico de estas páginas, se le ocurrió a mi amigo, el joven escritor Adolfo Castañón, sugerir que usase la frase del libro famoso de Pérez de Guzmán: *Generaciones y semblanzas*” (76), por tratarse de una procesión de autores y de libros. Sheridan habrá sido el escritor elegido para presentar este volumen en 1994: “Un libro de crítica de poesía: no hay un compendio más lúcido e importante de esta materia en nuestro país” (Castañón et al, 1994, 63). El tomo es un “observatorio y un microscopio, y a partir de los años treinta, cuando el crítico es además protagonista, un autorretrato” (65). El libro repasa libros, figuras e ideas sobre la tradición cosmopolita. Y termina Sheridan con esta frase que encierra la importancia del título: “Si la poesía es la conciencia de un pueblo, la crítica de esa poesía es la conciencia de esa conciencia” (67).

6. Galeato al sexto volumen. Aviso a “Arte moderno universal”. En el texto ulterior, Paz nos explica que en *Los privilegios de la vista* —reunidos en dos volúmenes, seis y siete—, el título

se debe al poema de Góngora a San Idelfonso, en 1616, donde el poeta recorre con la mirada los esplendores una capilla dedicada a la Virgen: “Ver es un privilegio y el privilegio mayor es ver cosas nunca vistas: obras de arte” (2011, 111). En estos dos ejemplares sobre el arte, según Paz nos indica en el prefacio, el poeta se presenta como la conciencia del arte moderno. El prólogo original “Repaso en forma de preámbulo” es un largo ensayo entre la poesía moderna y las artes plásticas escrito originalmente para su edición de 1986. Reúne los textos escritos desde 1955 a 1990. Teodoro González de León definía este tomo de las *Obras completas* como un “museo con la colección de obras en las que Octavio Paz ha puesto su mirada descifradora y apasionada” (Castañón et al, 1994, 70); en él, Baudelaire, Delacroix, Duchamp y Munch se entrelazan por sus palabras y sus obras. Igual están Pollok, Paalen, Remedios Varo, Yunkers, Baj, Szyzsló, Adami. Por lo demás, este prólogo en sí mismo es una luminosa crítica que respalda la densidad de los textos que el tomo contenía. A ese prefacio de los dos tomos —el seis y el siete—, sólo se agrega una nota a cada uno para explicar cómo dividió los volúmenes e indicar que lo que tenía que explicar para introducir a la compilación de textos sobre las artes, ya estaba dicho en el prólogo original que decidió conservar para la publicación.

7. Prefacio al Tomo 7. Título: “Aviso a ‘Arte de México’”. Aquí, Paz resalta que lo mismo criticó a artistas extranjeros, que admiró el arte nacional. Por lo cual, el primer tomo de *Los privilegios de la vista* sería el arte moderno visto por un poeta mexicano de la segunda mitad del siglo XX; el segundo se consagraría al arte de México.

8. Tomo 8. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Título el prefacio: “Entrada retrospectiva”. En este texto Paz de inmediato da la razón al lector al confirmar que el título corresponde a la novela de Lope de Vega. En dicho tomo, Paz también recupera los escritos sobre “México en los dominios de

la antropología y la historia, la moral y la política” (Paz, 2011, 119). El prefacio largo recorre la historia de México para sucumbir en la revelación de que, mientras la estudiamos, la entendemos, “nos buscábamos a nosotros mismos y encontramos a los otros” (144).

9. Prefacio al noveno tomo, *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*. Título del prefacio: “Itinerario”. Reúne los ensayos que lo definen como estudioso de la fisonomía de las culturas. El título del volumen alude a la subjetividad de los ensayos, la visión de un poeta que asiste a la “terrible historia del siglo XX” (Paz, 2011, 145). La historia, surgida de la observación y la imaginación, que a un tiempo es ciencia y que también es arte, hace visible un “Itinerario” porque repasa, fiel a la historia personal, su vida intelectual:

El título que ampara a estos dos volúmenes puede parecer caprichoso. No lo es. Esa realidad proteica que llamamos historia y cuya materia prima son las sociedades humanas, está compuesta por dos elementos: uno, el de la inercia, da estabilidad y permanencia a la sociedad; otro, el del cambio, imprime movimiento al cuerpo social. El primero es ese conjunto de tradiciones, usos y hábitos que cambian muy lentamente y que designa la palabra costumbres; el segundo es esa fuerza, casi siempre encarnada en minorías activas que se propone transformar a las costumbres por la inyección de nuevas ideas. (Paz, 2011, 146)

10. Prefacio para el décimo volumen, *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. Título: “Nosotros: los otros”, prefacio al que también bautiza, recordando a Borges, “el prólogo de prólogos”. A sus ochenta años, Paz declara el porqué del título:

(..) ni todos los usos son costumbres ni símbolos todas las ideas. Los usos son costumbres particulares o peculiares, de duración variable y que no siempre tienen la consistencia y la antigüedad de las tradiciones; los símbolos son ideas que han

encarnado y se han vuelto objetos y seres visibles y sensibles: imágenes compartidas. (Paz, 2011, 226-227)

11 y 12. Para el undécimo tomo, *Obra poética I (1935-1970)*, "Preliminar I"; para el duodécimo, *Obra poética II (1969-1998)*, "Preliminar II". En ellos, Paz, consciente del final de sus días, indica que el título si bien dice todo, no dice nada. Pero cada título de esos tomos fue elegido para marcar un camino particular, un periodo de su vida (ya pasado), por lo cual, en este caso, el criterio de elección fue cronológico: la vida sobre la estética, o sobre lo poético. Recogen ambos tomos la "labor de cerca de medio siglo de traductor de poesía", así como poemas y colaboraciones con otros poetas.

13. Último volumen, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Prefacio titulado "El llamado y el aprendizaje". Estamos ante la retrospectiva de una obra que responde de manera independiente a la biografía. En este tomo, Paz recupera esas obras surgidas del "ansia de perfección" y de la "imitación", de los primeros años de vida, asociados, según él, a las admiraciones surgidas del ambiente familiar y las lecturas y experiencias frente al arte. El volumen relata la forma en que Paz se volvió poeta, cómo se le reveló el arte de la escritura y de la lectura. Este volumen en particular pretende, mediante cada uno de los textos recopilados, dibujar —tal y como lo indicaba Silvia Molloy— la escena de la lectura: el escritor que antes fue lector y al escribir, ahora, se desdobra para volverse lector de su propia obra. En este prefacio Paz reitera la novedad de la obra, es decir, la antología en trece tomos.

En este último galeato, Paz recupera la biografía de su llamada a ser poeta. En las últimas líneas se dirige al lector y le explica por qué decidió reunir toda una vida de poemas, ensayos, entrevistas (Paz, 2011, 272), con la intención de que ese aprendizaje, a la postre, pudiera ayudar a comprender la "naturaleza de la vocación poética y la función de la poesía en las sociedades" (13).

Sobre todo, sirven para compartir el sentimiento de formar parte de “una tradición que comenzó con la lengua española” (13). Paz insiste en explicar por qué publicar esos libros fue importante. No sólo argumenta que fueron el producto de un encargo, sino de una costumbre de publicar al final de los días y, si no lo hace él —y he allí por qué también se prologa—, alguien más lo hará. Pero también como respuesta a los críticos de sus impulsos por corregir y suprimir textos o versos, sobre todo aquellos de su juventud. Por lo cual, esa obra completa sí atiende a la sed de perfección y, sobre todo, permite indagar en su persona, intimismo, y en su contexto histórico.

Paz no tiene reparos en indicar el haber sido el pionero en abordar muchos temas de índole cultural, histórico, sociológico. Aunque cada ensayo o poema allí recopilado lo demuestra, en los prefacios ello es resaltado. De hecho, es eso lo que se observa cuando indica haber sido el primero en abordar temas importantes para la literatura, como el fenómeno, no sólo estético sino también sociocultural, del fin de los supuestos que fundaron la modernidad: “el culto al futuro y la idea de progreso, en sus dos vertientes, la evolucionista y la revolucionista” (Paz, 2011, 27; también se aborda dicho tema en *Los hijos del limo*, ubicado en el primer volumen).

Por ejemplo, desde el título del octavo prólogo “Entrada retrospectiva”, Paz anuncia la descripción del pasado. Además, ofrece el prefacio como un espacio para sus ensayos sobre la historiografía y la política de México. México es la unidad temática que comunica con la familia, con la figura del padre (término del psicoanálisis que él ocupa), por lo tanto, del pasado de su tierra y del patrimonialismo de Nueva España: “México, sus pasados y su presente” (Paz, 2014, 121). Ofrece al lector su historia personal imbricada en la historia del país, y por eso la relata, para darle cabida, desde la inducción, a lo más íntimo de la reflexión sobre

su patria. Así, en medio de esta objetivación a su propia historia, el tomo ocho fue prologado como un diario de la peregrinación.

Paz, que además era lector y crítico de A. Gide, sabía que utilizar los prefacios como una especie de diario de su escritura y su vida era posible. Al respecto, Gide sostenía que Proust estaba consciente de haber escrito textos pseudo-autobiográficos (Saunders, 2010, 312). Así, Paz. Estos prefacios sirvieron para congraciarse con el destinatario al revelarle los episodios que marcaron su infancia, época particular y azarosa, como lo son todas, y que fue determinante para que un poeta como Paz escribiera en tiempo presente la visión de su patria mientras confirmaba que ésta siempre fue parte de un devenir histórico (como lo hace en el prólogo al Tomo 1). También para dejar silencios sobre los temas de los que fue celoso, como su matrimonio con Garro, la relación con su hija Helena; pero, también los políticos, como el movimiento del 68 o su afinidad al partido en el poder. El propio Paz nos explica que estas cavilaciones sobre su propia biografía dieron paso a sus concepciones, también, del mexicano: la propensión a la suspicacia, un sentimiento surgido de la inseguridad y marcado por la malicia y la envidia: “Si las circunstancias públicas son propicias, todas estas malas pasiones se vuelven cómplices de las inquisiciones y las represiones. La delación y la calumnia son alcahuetas del tirano” (Paz, 2011, 127)⁵.

Galeato tras galeato, Paz abundó en recordar quiénes fueron los autores que lo conformaron desde la infancia. Las primeras lecturas de esa biblioteca de Mixcoac, si bien primero fueron en español, luego predominaría la cultura francesa mediante sus clásicos: Hugo, Balzac, Madame de Stäel, George Sand, Dumas,

3 Esta reflexión, que constituye parte de su *autós*, Paz la acompaña de un recuerdo: el acoso que sufrieron los “Contemporáneos” al enarbolar la bandera del cosmopolitismo, el afrancesamiento, además de cuestiones xenofóbicas y de ideologías sexuales.

Zola, Byron, Dickens, Tolstoi, Anatole France, D'Annunzio (Paz, 2011, 63).

En términos de Genette, podría decirse que Octavio Paz construyó una autocrítica preventiva a manera de disculpa por algunas de sus primeras hipótesis y de sus juicios iniciáticos como crítico. Así, en cuanto a sus apreciaciones sobre Breton, por nombrar un ejemplo, y la revelación poética revolucionaria, idea que le llegaba de una manera confusa y que vació en los textos de su revista *Barandal* en 1931, Paz decía lo siguiente: “confieso que no sabía con claridad lo que realmente quería y pensaba. [...] Creía, además, que en América brotaría una nueva cultura. El aire que respirábamos estaba lleno de mesianismos” (Paz, 2011, 20). Lo anterior describe al joven pasional y visionario que Paz fue; además, en un intento por dibujar su propia persona, y otorgar al lector piezas del rompecabezas biográfico para dejar en claro que parte de esos ensayos o primeras letras fueron fruto de las vivencias de una época de rompimiento hacia varios paradigmas históricos y culturales.

De entre todos los prefacios autorales y originales que resultan de estos trece volúmenes, en once de ellos Paz eligió qué contar y qué no, lo dice en “Itinerario”, y culpará a la memoria si esta hiciera alguna omisión. Su escritura buscará ser “fiel a su conciencia” (Paz, 2011, 145), pues, como indica la teoría de la autobiografía desarrollada por Puertas Moya:

La escritura es la posibilidad de ser otros, muchos otros y, entre ellos, ¿por qué no?, uno mismo, a lo que uno cree ser y ha sido. Esta posibilidad de otredad hace que lo autobiografiado no quede constreñido a la experiencia biográfica del autor. (2004, 109)

En suma, su intención responde a que el lector lea su poesía como fruto de una vida de reflexión intelectual, pero también como

testigo de la historia socio-política-cultural en que se cultivó, no sólo en México, sino en el mundo: América, Europa, Asia. Tras la lectura de su antología, los trece tomos que anuncia el autor —al final fueron quince— representan quizás un entendimiento de lo que significó para Paz ser mexicano y escribir en español. Sólo así podrá asignársele un lugar tanto en la historia de nuestra lengua como en la historia de la poesía occidental.

Al ubicar al lector respecto al autor de sus ensayos y poemas, deja abierta la ventana prefacial, en “El llamado y el aprendizaje”, para que sea ese el espacio donde pueda sincerarse: “Escribo estas líneas al final de mis días” (Paz, 2011, 72); pero, también, sean la presentación formal con un lector que, quizás, no lo conozca por la brecha temporal. Quién sabe. Ya en sus primeros textos de juventud, pensaba en ese lector, en su texto “Divagación en torno al lector”:

Muchas veces me he preguntado ¿cómo será el lector que me lea? Inútilmente he tratado de representarme su figura, sus rasgos físicos y mentales. Ni siquiera su sonrisa, esa sonrisa que a todo buen lector ilumina cuando sus ojos tropiezan con afirmación que lo hiere, ya porque solicita su repulsa, ya porque ha logrado su aprobación”. (1988, 324).

Lo cierto, esos galeatos fueron el resultado de su necesidad de presentar tanto las tentativas del escritor primerizo y hasta quimérico, como las obras que lo consolidaron como uno de los pensadores más importantes de la literatura hispanoamericana. Su objetivo fue tanto llegar a nuevas generaciones de poetas como evitar que “cualquiera” pudiera editar sus obras, presentarlas, introducirlas, prologarlas, lo deja claro en “El llamado y el aprendizaje”: “si yo no publico estos poemas, notas y artículos, lo harán otros” (2011, 272). Este extrañamiento del yo con respecto al exterior Paz lo tuvo claro y sólo en el último prefacio lo encara y, al hacerlo, pide conmiseración para la permanencia de sus textos.

Puertas Moya identifica este tipo de escritura consciente como la “condición invisible” (2004, 41), la cual en su carácter dialógico alberga la contemplación ajena.

Prefacio a prefacio Paz se construyó como escritor (*grafé*) a partir de su vida (*biós*), dejando a sus lectores la imagen que de él se debía guardar, es decir, la autodesignación (*autós*). A nosotros como sus lectores no nos queda duda de lo que persiste de él. Con la conclusión de sus prefacios y edición de sus *Obras completas*, Octavio Paz, consciente del dominio del lenguaje, describió el final del pensador y de sus pensamientos. Nadie como él para hacerlo con tal elegancia. Nadie sino él para trazar las fronteras hasta dónde mostrarse, hasta dónde mostrar la intimidad de un escritor que decía que sólo a través de su poesía se podía revelar lo que él era. Así, Octavio Paz dejó en sus prefacios al otro, al escritor, el poema “Ladera este”:

El otro
Se inventó una cara.
 Detrás de ella
vivió, murió y resucitó
muchas veces.
 Su cara
hoy tiene las arrugas de esa cara.
Sus arrugas no tienen cara. (1969, 34)

Referencias

- Borges, J.L. (1995). *Prólogo de prólogos*. España: Alianza Editorial.
- Castañón, A. et al. (1994). *Octavio Paz en sus "Obras completas"*. México: FCE.
- Chiapiani, J. (1998). *Los prólogos de Borges*. Buenos Aires: FAS.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. México: Taurus.
- _____. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- _____. (2001). *Seuils*. Francia: Seuil.
- Laurenti, J. y Porqueras-Mayo, A. (2015). "Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura". Madrid, Consejo Superior. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuarioletras/> [Consultado el 14 noviembre del 2017].
- Paz, O. (1936). *¡No pasarán!* México: s.n.
- _____. (1969). *Ladera este; Hacia el comienzo; Blanco, 1962-1968*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- _____. (1987). *México en la obra de Octavio Paz*. Ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: FCE.
- _____. (1988). *Primeras letras, 1931-1943*. México: Editorial Vuelta.
- _____. (1991). *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1993). *Itinerario*. México: FCE.
- _____. (1994). *Obras completas, 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: FCE/Círculo de Lectores.
- _____. (1996a). *Obras completas 9. Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*. México: FCE.
- _____. (1996b). *Obras completas 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México: FCE.
- _____. (1997). *Obras completas 11. Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE.
- _____. (1998). *Delta de cinco brazos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- _____. (1999). *Obras completas, 13. Miscelánea I. Primeros escritos*. México: FCE.
- _____. (2001). *Obras completas 14. Miscelánea II. Periodismo Literario. Última Década*. México: FCE.
- _____. (2003). *Obras completas 15. Miscelánea III: Entrevistas*. México: FCE.
- _____. (2004). *Obras completas, 12. Obra poética II (1969-1998)*. México: FCE, Círculo de Lectores.
- _____. (2011). *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*. México: FCE.
- _____. (2014a). *Obras completas, II. Excursiones / Incursiones; Dominio extranjero; Fundación y disidencia; Dominio hispánico*. 2ª ed. México: FCE.
- _____. (2014b). *Obras completas, III. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano; Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe*. 2ª ed. México: FCE.
- _____. (2014c). *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México/Octavio Paz*. 2ª ed. México: FCE.
- _____. (2014d). *Obras completas, V. El peregrino en su patria. Historia y política de México*. 2ª ed. México: FCE.
- _____. (2014e). *Obras completas, VI. Ideas y costumbres. La letra y el cetro. Usos y símbolos*. 2ª ed. México: FCE.

- _____. (2014f). *Obras completas, VII. Obra poética*. 2ª ed. México: FCE.
- _____. (2014g). *Obras completas, VIII. Miscelánea. primeros escritos y entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2014.
- Puertas Moya, F. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. España: Universidad de la Rioja.
- Real Academia Española. (2020). "Galeato". *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)*. Actualización 2020. Disponible en <https://dle.rae.es/galeato> [consultado el 29/02/2020].
- Sánchez Robayana, A. *Obras completas*. (Vol. VIII) *Miscelánea: primeros escritos y entrevistas de Octavio Paz*. Disponible en: www.lettraslibres.com [consultado el 01/03/16].
- Saunders, M. (2010). *Self Impresión: Life-Writing, Autobiograficction, & the Forms of Modern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Stanton, Anthony (ed.). (1998). *Alfonso Reyes-Octavio Paz: Correspondencia 1939-1959*. México: Fundación Octavio Paz-FCE.
- Unamuno, M. (1990). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. 21era edición. México: Espasa-Calpe.
- Verani, H.J. (1997). *Bibliografía crítica de Octavio Paz: 1931-1996*. México: El Colegio Nacional.

RESEÑAS

SOBRE EL POEMARIO *MUSAS DEL CELULOIDE* DE MARCO MARTOS

Edgar Guillaumin Rojo

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Marco Martos. *Musas del celuloide*. Salem, Lima, Nueva York: Axiara Editions, 2018.

El poemario *Musas del celuloide* permite diversas lecturas, por un lado, se encuentra el poema en sí mismo, no es necesario tener un conocimiento sobre el tema, es decir, conocer la película o actriz de la que se trata en el poema, sin embargo, después de la lectura seguramente el lector se verá impulsado a investigar quién fue esa actriz, a buscar su rostro o a saber en qué películas participó. Se puede realizar otra lectura en la que el poemario se asemeja a un catálogo de actrices y películas en el que se encontrarán nombres tan conocidos como María Félix, Salma Hayek, Julia Roberts, Angelina Jolie, Scarlett Johansson, Penélope Cruz u otros tan alejados en la distancia y en el tiempo como Bette Davis, Yeanne Moreau, Setsuko Hara o Irene Papas.

Además de los acercamientos anteriores, es inevitable leer e imaginar al poeta cinéfilo, meditar en el tiempo que pasó frente a la pantalla cautivado por actrices de cine. Marco Martos realiza en este poemario un desfile por los rostros que cautivaron la pantalla grande en todo el siglo XX y principios del XXI. En este conjunto de poemas se puede leer la particular biografía cinéfila de un poeta, construida a partir de los momentos que vivió

frente a la pantalla, admirando a mujeres que no envejecen y que siguen seduciendo al poeta Marco Martos hasta convertirlas en poemas. Esta biografía tiene ecos de mujeres en francés, inglés, italiano, japonés y, por supuesto, español. El índice del poemario está compuesto por cincuenta y ocho entradas, es decir, cincuenta y ocho actrices, los poemas que aquí aparecen son cápsulas de arte donde el cine y la poesía van de la mano. Primeramente, el cine, a través de sus actrices, inspira la escritura de los poemas, después, la lectura de los poemas conduce a los lectores hacia la película, los invita a detenerse en una de las actrices que deslumbraron al poeta.

Musas del celuloide es, en cierto modo, una traslación del cine a la poesía. Por otro lado, es una muestra en la que se pueden apreciar dos elementos que frecuentemente pueden confundirse: la obsesión por la poesía y la vocación de poeta; obsesión en cuanto cualquier elemento de la vida cotidiana, en este caso las actrices se convierten en pretexto para la escritura poética, y vocación de poeta al mostrar a las actrices con otra perspectiva, mirar con otros ojos, transmutar elementos cinematográficos en poesía. Marco Martos confiesa, en el preámbulo de *Musas del celuloide*, que ha escrito poemas a partir de los filmes que ha visto sin importar en qué tiempo (xi), es decir, este poemario no parte sólo de la atracción que pueden ejercer actrices tan deslumbrantes en los cinéfilos, sino de la relación actriz-película como elementos que conforman la obra poética. En palabras de Marco Martos: “Este libro de poemas no es una historia del cine a través de sus divas. Es un texto de un admirador de las actrices que tiene en la poesía a su mejor vehículo para expresar ese sentir” (xi). Si bien es cierto que la mayoría de los poemas están inspirados en actrices de la pantalla grande, también es justo hacer notar que hay poemas inspirados en actrices de televisión y cantantes, de esta manera, *Musas del Celuloide* es un poemario que reco-

rre todos los estratos de la cultura, desde actrices consagradas en el cine hasta actrices que protagonizaron novelas en televisoras latinoamericanas, así como cantantes actuales y cercanas a la cultura pop, por ejemplo, la cantante mexicana Belinda Peregrín o la estadounidense Hilary Duff. Además, desfilan por este poemario los nombres de actrices peruanas, como Vanessa Saba; argentinas, por ejemplo, Soledad Villamil; o brasileñas, como Sonia Braga, que han destacado en las últimas décadas por su talento y belleza.

Algunos de los poemas que aparecen en *Musas del celuloide* están acompañados por un retrato de la actriz en escalas de grises, por ejemplo, el poema titulado "Saurirse Ronan". Es posible que un lector pueda desconocer el nombre de esta actriz debido a que el autor decide hacer una ligera modificación al nombre original, pero al ver su retrato y leer el poema, seguramente, se verá impulsado a hacer una búsqueda rápida en su memoria o por lo menos en internet para así descubrir que esta actriz que cautivó a Marco Martos es quien encarna el papel de Agatha en *El Gran Hotel Budapest* (2014). Este proceso de simultaneidad en los referentes genera una esfera de mayor amplitud en cuanto a la posibilidad de lecturas, dentro del mismo poema que se va construyendo en correspondencia con el conocimiento del lector, quien es impulsado a unir estos referentes, como si la obra artística se construyera a manera de rompecabezas en el que el poema, la actriz, la película y el lector funcionaran como piezas de una manifestación artística intangible y construida por el lector. Este mecanismo constructor sucede con cada uno de los poemas que componen *Musas del celuloide*, convirtiendo a este poemario en un epicentro, donde diversas manifestaciones artísticas se reúnen como palimpsestos que el lector ensambla según sus intereses y conocimientos. En "Saurirse Ronan" podemos observar cómo el poema se convierte en referente de datos biográficos y culturales:

Sauirse Ronan abrió los ojos azorados en Brooklyn, Nueva York,
y empezó hablar en inglés como lo pronuncian en los campos
de Irlanda
por dónde iba, los migrantes de aquella lejana patria,
sentían en su acento la música de Dublín en sus calles y plazas.
Disciplinada, comedida, exacta en sus movimientos en sus
decires y silencios,
Sauirse, la amante de la libertad, fue ganando espacio en las
películas
y en los corazones huraños de miles de espectadores.
Los licores fuertes, las voces cascadas, no son de su interés,
no convocan a sus gracias. Ella transmite la sobria elegancia
de los irlandeses, la cuidadosa elección de las vestimentas,
los avances cautelosos del amor, ganando terreno en la
esperanza,
el rumor de los arroyos transparentes avanzando entre las
piedras
dibujadas y el estruendo de las olas estallando en los arrecifes
durante la mañana.
Sauirse Ronan se confunde con las nubes, con los vientos, con
los cielos despejados
con las aves que cruzan el Atlántico, van y vienen, vienen y
van y otra
vez nacen (2018, 137).

El poema "Sauirse Ronan" se resignifica, sin dejar las cualidades intrínsecas que lo caracterizan como tal, por ejemplo, uso del lenguaje, metáforas y ritmo, a partir de los elementos a los que alude y el contexto en el que se presenta, es decir, otros poemas sobre actrices. Los poemas de *Musas del celuloide* son poemas expansivos en los que la temática funciona como puente o, siguiendo el título del poemario, la temática es el celuloide bajo el cual se pueden proyectar insospechadas relaciones de sentido.

BELLATIN EN SU PROCESO. LOS GESTOS DE UNA ESCRITURA

Eva Abigail Preciado López
UNIVERSIDAD DE COLIMA (MÉXICO)

Palma Castro, Alejandro; Alicia V. Ramírez Olivares; Alejandro Lámbarry y Samantha Escobar Fuentes (coords.). *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.

Los trabajos reunidos en este volumen condensan diversas perspectivas analíticas en la producción literaria del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin, sin embargo, en estos también encontramos un abanico de problemáticas que, de manera general, la literatura hispanoamericana contemporánea ha producido.

La figura de escritor que Bellatin asume va más allá de una imagen autoral que se desvincula con su obra de ficción. En este caso encontramos un juego que el escritor realiza en torno a su realidad, la cual ficcionaliza a través de actos literarios que, paradójicamente, no solo residen en el acto de escribir, sino en actividades multidisciplinarias. Es por ello que este compendio de estudios apuntará hacia diversas vertientes, tales como el vínculo entre literatura y fotografía o teatro, los actos metaficcionales, autoficcionales, las variantes en las versiones, la continuidad narrativa en diversas obras, los personajes llevados de la realidad a la ficción, etcétera.

La novela *Salón de belleza* ha propagado numerosos estudios, en este volumen dos artículos analizan dicha obra respecto a la corporeidad. Edgardo Iñiguez en “Cuerpo masculino, erotismo y muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin” esquematiza en

dos ámbitos al cuerpo masculino: el social y el físico. De esta manera, indaga el papel que el cuerpo funge a manera de representación simbólica en un sistema “resultado de construcciones culturales” (32), asimismo, remarca la materialidad de éste, que se asimila como carne y se vincula con “la manera de experimentar la realidad del mundo a través del cuerpo” (33). Sirve como apoyo teórico, principalmente reflexiones de Judith Butler y George Bataille.

Por su parte, Leonel Cherri en “Un nuevo vacío para la loca: *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana” hace una revisión de la crítica que ha tratado a la novela conforme al imaginario del SIDA, para llegar a la conclusión de que existe un desplazamiento de sentido genealógico, concepto que toma de Nietzsche. Revisa la literatura hispanoamericana a través del tiempo, la cual tiene como representante a “la loca”, personaje travesti que continuamente aparece en la estética neobarroca, éste entrelaza diversas temáticas, como: exclusión social, SIDA, liberación política, entre otras. Así, Cherri afirma que *Salón de belleza* se caracteriza por “una genealogía latinoamericana signada por la loca y el neobarroco” (53) y relaciona el espacio del Moridero como un lugar fuera del rubro institucional, el único recinto en el que la loca abandonada le es posible habitar, inmersa en el periodo que cubre la última década del siglo XX.

Cécile Quintana titula su artículo como “La biografía ilustrada de Shiki Nagaoka”, el cual alude a un juego textual en relación con la obra de Bellatin: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. En su análisis resalta los elementos ficcionales que poseen una naturaleza de veracidad; de esta manera explica cómo es que Bellatin puede construir su relato basado en “la historia, cultura y sociedad japonesas” (71), a pesar de insertar elementos paratextuales que no coinciden con la realidad, como fotografías, incluso la biografía del personaje, el cual es inexistente, por lo tanto, crea de manera paradójica, una biografía ficcional.

Carmen Dolores Carrillo Juárez en su estudio “*Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* o cómo hilvanar un sentido” analiza el trabajo de verosimilitud en dicha obra, ya que la narración posee una estructura y un contenido “que favorece la extrañeza” (94) debido al recurso del libre fluir de la conciencia y a su textualidad que omite párrafos, ya que está escrita a renglón seguido. Asimismo, la voz de la protagonista se encuentra dialogando con su hermano, quien nunca responde. La autora indaga sobre el proceso que genera sentido en la obra a pesar de sus aparentes limitaciones y analiza el plano metaficcional que se presenta, ya que la narración hace referencia “a historias creadas por los propios personajes, es decir, el recurso del relato dentro del relato” (91).

Soledad Castaño Santos en “Los orígenes del escritor Mario Bellatin” apunta hacia la labor de autoficción que el autor aborda en sus obras. Según Castaño, Bellatin ha creado de manera mítica su figura escritural, ya que se representa no sólo en sus obras literarias, sino, en entrevistas, conferencias y en diversos sucesos performativos, como un personaje de ficción. Así, Bellatin maneja la realidad biográfica como una herramienta para autorecrearse, transforma sus hábitos, obsesiones y experiencias en materia literaria.

Francisco José López Alfonso en “Ironía en *La jornada de la mona y el paciente*” analiza al narrador de la novela y lo compara con el de *Salón de belleza* para concluir que ambos narradores coinciden y, en realidad, son el mismo. Su estudio está argumentado con el psicoanálisis freudiano, con éste busca revisar la escritura del narrador que, en su intento trata de liberarse de la figura paterna y del miedo a escribir. Dicha narración expone elementos irónicos y absurdos, los cuales son constantes en la narrativa de Bellatin, asimismo, afirma Margo Glantz que las historias con finales abiertos son constantes en la escritura del escritor peruano-mexicano, con el propósito de

dejar posibilidades de darles continuidad en la proliferación de otros libros.

Alejandro Palma en conjunto con Rogelio Rosado Marrero también estudian la figura mítica del escritor que Bellatin construye a través de actos performativos, como el Congreso de dobles, dirigido por el autor en noviembre del 2003, en París; asimismo, a través de las repeticiones en su escritura, que actúan de manera rizomática. Dichas características figuran al escritor Mario Bellatin como un autor sumido en la rareza, de hecho, él mismo lo afirma: “lo raro es ser un escritor raro” (133). El estudio también señala las variaciones escriturales, ya que en diversas obras pareciera que hay fragmentos transcritos, sin embargo, el sentido cambia cuando en éstos hay algún cambio estructural o de contenido.

La crítica también alude constantemente a la presencia animalesca dentro de la narrativa de Bellatin. Así, en este volumen encontramos dos trabajos dedicados a esta temática. Karla Fernandes Cipestre en “Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco transfigurados en erotismo” analiza la obra *Flores* apoyándose en Bataille, en cuanto al concepto del exceso que se encuentra dentro del erotismo y el éxtasis; estos actos irrumpen el miedo a morir. La autora hace una comparación con la cultura azteca que poseía el deseo y a la vez el respeto a la muerte, de esta manera adjudica *Flores*, obra que representa a sus personajes con la característica del exceso y el humor negro, entendido desde esa perspectiva. En cuanto a la animalización, señala el distanciamiento hacia la belleza occidental que los personajes desenvuelven, asimismo, la ausencia de higienización.

El otro estudio es “*Gallinas de madera: animales, animales, animales*” de Javier Hernández Quezada, quien expone el acercamiento y similitud entre los actos de los personajes con la fauna que se presenta en el entorno. Los actos animales en las narraciones de Bellatin no figuran solo por casualidad, ya que, como

Hernández afirma, ésta “plantea una visión protagónica” (173) a través de un lenguaje simbólico.

Existe actualmente en la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) el llamado Archivo Bellatin creado en el 2010, que ha propiciado numerosos estudios que se relacionan con la crítica ecdótica. En este libro, Goldchluk y Delfina Cabrera rastrean las fuentes de *Los fantasmas del masajista*, así encuentran diversos elementos que aparecen desde sus primeras obras y se presentan constantemente a través de transformaciones. Es importante señalar que Graciela Goldchluk fue quien emprendió la tarea de organizar el archivo y éste se conforma con textos que van desde cuadernos hasta posteos en redes sociales.

Juan Pablo Cuartas colabora también en el archivo y en este volumen aporta su trabajo titulado “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”, en el cual expone la problemática que desafía el archivo al pertenecer a un autor que posee “inquietudes creativas [...] que invaden otros terrenos artísticos y generan transformaciones que no atienden a la lógica archivística” (199). Cuartas evidencia el proceso escritural de Bellatin, como su condición cambiante, así como también comparte la misma naturaleza de constitución del archivo.

Por otra parte, Alejandro Lámbarry en conjunto con Samantha Escobar en “El enigma circular: postergación y variación de la resolución del enigma de *Flores* de Mario Bellatin”, utilizan también contenido del Archivo Bellatin. Estudian la novela desde sus elementos intertextuales, metaficcionales y paratextuales inmersos en cuatro ediciones de *Flores* que dan fe a sus variaciones, éstas atienden a una carga de sentido que alude a la ambigüedad. Los autores de este trabajo hacen una comparación equiparable intencionalmente al proyecto que ejecutó Balzac, aseguran que *Flores* es una novela clave dentro de la obra de Bellatin, ya que “es la primera que se estructura como un universo” (226), ésta

sirve como un vínculo para transportar “personajes, temas y situaciones narrativas de una a otra novela” (226).

Felipe A. Ríos Baeza en “El jardín del señor Bellatin: Un lenguaje secreto en *Flores y Registro de las flores*” propone otra lectura de análisis en dichas obras a través de los elementos que figuran desde sus primeros libros, según Ríos Baeza, los cuales son: el silencio, la elipsis y la omisión. En su trabajo propone una lectura rizomática entre las dos obras, en *Flores* se dice que hay un lenguaje oculto que puede ser revelado a través del otro texto. Así, Ríos también hace un hincapié al proceso de continuidad en la escritura de Bellatin.

Por último, Vittoria Martinetto articula un interesante estudio en el cual reluce el trabajo fotográfico de Bellatin vinculado con su obra literaria. Así, afirma que Bellatin crea otra manera de narrar a través de imágenes, por medio de una plataforma digital, la cual es Instagram. Martinetto estructura su trabajo con base en entrevistas y apoyo teórico, principalmente de Barthes.

El dictamen de los trabajos fue llevado a cabo por el colectivo del Cuerpo Académico «Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas», en el marco de la Red de Investigación Internacional “Problemas de la crítica literaria contemporánea” perteneciente a la BUAP, en conjunto con la Universidad Nacional de la Plata (Argentina) y la Université de Poitiers (Francia).