

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 6, número 11, enero-junio 2023
ISSN: 2954-4246, <https://amox.buap.mx>



11

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ

RECTORA

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO

SECRETARIO GENERAL

LUIS ANTONIO LUCIO VENEGAS

DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGEL XOLOCOTZI YÁÑEZ

DIRECTOR

JOSÉ GABRIEL MONTES SOSA

SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

ARACELI TOLEDO OLIVAR

COORDINADORA DE PUBLICACIONES

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO
DIRECTOR EDITORIAL

CONSEJO EDITORIAL

ALÍ CALDERÓN
MARIO CALDERÓN
HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
ALEJANDRO LÁMBARRY
ISRAEL LEÓN O'FARRILL
GUSTAVO OSORIO DE ITA
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
VÍCTOR TOLEDO

MARIANA RUIZ FLORES
EDITORA ASOCIADA

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUIZA

KEVIN PERROMAT
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE, FRANCIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, año 6, número 11, enero-junio de 2023, 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: 04-2022-061313411900-102, ISSN: 2954-4246. 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: 16 de enero de 2023.

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

Portada: *Sentidos opuestos*, Zócalo de la ciudad de Puebla, 2016. Autor: Miguel Ángel Martínez Barradas.

Hecho en México. Compuesto en InDesign 2019.
Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS

- 9 HACIA UNA REFUNDACIÓN DE LA CRÍTICA DE LA POESÍA
Evodio Escalante
- 33 FILIPINAS EN LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA: PRESENCIA Y OMISIÓN
Ignacio Ballester Pardo

NOTAS CRÍTICAS

- 57 NOÉ JITRIK – LO DEMÁS NO SERÁ SILENCIO
Roberto Ferro

ENTREVISTAS

- 67 LLUVIA FRESCA BAJO EL FLAMBOYANT: ENTREVISTA A GUSTAVO GUERRERO
Edinson Aladino

RESEÑAS

- 83 LOS ITINERARIOS DE LA MEMORIA EN LA LITERATURA INFANTIL ARGENTINA:
NARRATIVAS DEL PASADO PARA CONTAR LA VIOLENCIA POLÍTICA ENTRE 1970 Y 1990
Antonella Temporetti
- 87 LOS HERALDOS NEGROS (POEMAS) DE CÉSAR VALLEJO.
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ
Jorge Palafox Cabrera
- 90 AMALIA BARCHIESI: LA FELICIDAD DE LOS MUSEOS.
JULIO CORTÁZAR, ALGUIEN QUE ANDUVO POR ITALIA
Edinson Aladino

SEMBLANZAS

- 95 COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

ARTÍCULOS

HACIA UNA REFUNDACIÓN DE LA CRÍTICA DE LA POESÍA

TOWARS A REFOUNDATION OF POETRY CRITICISM

EVODIO ESCALANTE

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-7413-5010>
evos46@hotmail.com

Resumen

Este artículo propone reconsiderar la figura de Manuel Gutiérrez Nájera como el fundador de la poesía moderna mexicana de quien habrán de surgir las grandes figuras de Ramón López Velarde y José Juan Tablada, los padres simbólicos, Adán y Eva –según Xavier Villaurrutia. A través de un repaso de varios poemas de Gutiérrez Nájera se demuestra la grandeza de su labor poética como un arpa eolia con muchas maneras: románticas, parnasianas, modernistas, decadentes y hasta satíricas. Desde esta multitud de formas el poeta polifacético inaugura varias tradiciones de la poesía mexicana moderna que se ufanan ante el inevitable *dolor* de la reproducción capitalista. Se trata de la misma manera que Karl Marx plantea en *El capital*, un proceso de reproducción que produce la misma relación capitalista: el capitalista y el asalariado o, dado el caso, las tradiciones y el escritor.

Palabras clave: Poesía mexicana, Manuel Gutiérrez Nájera, poesía y tradición, modernismo, verso blanco.

Abstract

This article proposes to reconsider the figure of Manuel Gutiérrez Nájera as the founder of modern Mexican poetry, from whom the great figures of Ramón López Velarde and José Juan Tablada would emerge, the so-called symbolic parents, Adam and Eve –according to Xavier Villaurrutia. Through a review of various poems by Gutiérrez Nájera, the greatness of his poetic work is demonstrated as an Aeolian harp with many tones: romantic, parnassian, modernist, decadent and even satirical. As of these manifold forms, the multifaceted poet inaugurates several traditions of modern Mexican poetry that boast against the inevitable *pain* of the capitalist reproduction. In a sense, it's the same thing as what Karl Marx proposes in *Capital: A Critique of Political Economy*, a reproduction process that produces the same capitalist relationship: the capitalist and the wage-earner or, as the case may be, the traditions and the writer.

Keywords: Mexican poetry, Manuel Gutiérrez Nájera, poetry and tradition, modernism, blank verse.

En su famosa conferencia, “La poesía de los jóvenes de México” (1924), Xavier Villaurrutia, el más agudo de los intelectuales que habrían de formar el grupo de los Contemporáneos, propuso una fórmula que muy pronto se convirtió en paradigmática para entender la poesía mexicana del siglo XX. Si González Martínez se había asumido para ese entonces como “el dios mayor y casi único de nuestra poesía”, al que los jóvenes imitaban formando ese “tedioso orfeón” que en torno al Ser Supremo “deben entonar los ángeles”, hacía falta una rebelión y recuperar el sentido del pecado para sacar a las letras de su adormilado transcurrir. “La fórmula será —añadía Villaurrutia—: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada” (Villaurrutia 825). Aunque el día de hoy es bastante difícil entender que González Martínez merezca el epíteto de “dios mayor”, pese a que, en efecto, el emergente grupo de los Contemporáneos se formaba bajo su protectora cercanía, la recuperación de una tierra originaria encarnada en las figuras po-

lares y contrapuestas de Tablada y López Velarde, el Adán y la Eva de nuestro paraíso poético, se convirtió en una suerte de lugar común aplaudido por todos. La más famosa de las antologías poéticas con que contamos, *Poesía en movimiento* (1966), preparada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, transforma este esquema de Villaurrutia en una piedra de fundación. Así la “tradición de la ruptura” que rige la configuración del libro, tendría su último fundamento en los poemas de Tablada y López Velarde.

La lógica veterotestamentaria que utiliza Villaurrutia para proponer estas dos figuras como las más importantes de nuestro panteón literario, me lleva a considerar si esto no obliga de modo consecuente a preguntarse por el Dios que los habría creado y puesto sobre la tierra. Por ser el iniciador del modernismo entre nosotros, por haber sido el primero en proclamar la primacía y superioridad de las letras francesas, por haber escrito el primer poema moderno utilizando el verso blanco, a la sombra o de manera sincrónica con José Martí, y por haber sido el autor de “To be”, el primer poema decadentista de nuestra historia literaria, este Dios indiscutido de la poesía mexicana no puede ser otro que Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895).

Es cierto, se trata de un Dios “oculto”, a veces difícil de encasillar en unas cuantas notas, “oculto” y a menudo menospreciado, al grado que muchos críticos —entre ellos, el siempre imprescindible José Emilio Pacheco, a quien tanto debemos— declaran que lo estiman mucho más como prosista que como poeta. ¿Un Dios oculto? Sí, ¿por qué no? Ya Isaías mismo, en la Biblia, con un tono de cierta gravedad, había exclamado: “Verdaderamente tú eres Dios que te escondes” (*Is.* 45, 15). El *deus absconditus*, tan infinito e insondable que no se deja asir ni siquiera con las luces del entendimiento es el asunto medular de teólogos como el Escoto Erígena y Nicolás de Cusa. Pedro Henríquez Ureña, que acuñó la expresión “dioses mayores”, se apoya en una opinión de Antonio Caso para intentar una primera ubicación de Gutiérrez Nájera: “Éste es, piensa Antonio Caso, la personalidad literaria más influyente que ha aparecido en el país”. Está de acuerdo y añade, de su ronco pecho:

“Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, principia a formarse el grupo de los dioses mayores” (346).¹ En la lista de estos presuntos “dioses mayores” Henríquez Ureña menciona en primer lugar al propio Gutiérrez Nájera, y añade los nombres de Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez.

Aunque Henríquez Ureña lo había elevado a la calidad de un “signo” histórico, a partir del cual, reconociéndolo o no, empiezan a formarse los poetas más decisivos que surgirían después, cuando los Contemporáneos publican su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), se dan el lujo de excluir a Gutiérrez Nájera de su recopilación. Estamos ante una ausencia notable. Jorge Cuesta, que redacta el “Prólogo”, lo declara con una considerable dosis de autosuficiencia: “Muchos nombres dejamos fuera de esta antología. Incluirlos en ella habría sólo aumentado pródigamente el número de sus páginas y el orgullo de su índice. La poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos; multiplica, indudablemente, su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos” (39-40).

Puesto que se trata de un “olvido” voluntario, producto de una decisión, Jorge Cuesta se ve obligado a proporcionar argumentos. A él, y a lo recopiladores, debemos entender, lo único que les importa son *las individualidades*:

Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado (...) ¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos. (40)

¹ El texto que aquí se cita apareció en 1915, como “Prólogo” de *La muerte del cisne* de Enrique González Martínez.

Prosigue Cuesta: “Considerando esto, nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de su obra: arrancar a cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee” (40).

La sombra ya espesa del modernismo, por lo que alcanzamos a comprender, es lo único que justifica los poemas de Gutiérrez Nájera. Fuera de esta escuela, de la que él fue fundador, y que ya para entonces habría pasado a mejor vida, nada queda de *individual* en los poemas de este autor, que no se prolongan ni se corrigen, e incluso, que no despiertan ningún afán de contradecirlos, y que caen todos ellos por esto mismo dentro del campo estéril de la repetición.

Todo indica que Henríquez Ureña habría adivinado con doce años de anticipación la objeción de Jorge Cuesta. Por eso da a entender en su texto que la obra de Gutiérrez Nájera, “engañosa en su aspecto de ligereza”, y pese a que pudo no haber sido una “influencia”, sí es siempre, en cambio, “históricamente (...) un signo”. Y no sólo esto, sino un signo que precedería la aparición de otros signos.

Acaso para señalar de entrada sus diferencias con la selección firmada por Jorge Cuesta, la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1940) que publica en Roma Manuel Maples Arce, especie de “parodia” o “remedo” de la de los Contemporáneos, se abre con un racimo de poemas de Manuel Gutiérrez Nájera. Ahí indica Maples Arce: “Su nombre aparece a la entrada de esta Antología por razones que no escapan al crítico literario y de las cuales se subraya aquí el sentido innovador de su acción estética”. Su obra, continúa el antiguo estridentista, “tiene la importancia de haber suscitado una nueva sensibilidad que llega a la superación en el perfeccionamiento de la técnica”. Según informa Maples Arce, Gutiérrez Nájera “sabe, como nadie, otear los horizontes”. Por eso “prepara el camino a los poetas que le siguen. Su influencia es notoria hasta las vísperas de la poesía actual” (11).²

2 La palabra “estridentismo” no aparece una sola vez en la recopilación. Igualmente brillan por su ausencia los compañeros de la aventura “estridentista” como Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y el diplomático Kyn Taniya. Es obvio que para ese entonces Maples Arce ya no quería saber nada del estridentismo como vanguardia.

Antonio Castro Leal también inicia *La poesía mexicana moderna* (1953) con una selección de poemas de Gutiérrez Nájera. Su selección, me parece, es más consistente que la que ofrece Maples Arce. Para empezar, incluye el tremendo “To be”, texto decadentista consagrado al dolor, pero, ¡mala suerte!, alegando razones de espacio, omite, pese a que lo considera un antecedente obligado del gran poema de Othón, “Noche rústica de Walpurgis”, la “*Tristissima nox*” de Gutiérrez Nájera. En su texto de presentación de Gutiérrez Nájera sostiene Antonio Castro Leal:

Dominó con igual maestría la prosa y el verso, y en la renovación de ambos es decisiva su influencia. Es el más importante de los precursores del modernismo en América y el iniciador indiscutible de la poesía moderna en México. Abrió en nuestra lírica no uno sino varios caminos porque su poesía tenía múltiples registros, desde la gracia más fina hasta el más doloroso dramatismo. (3)

En la amplia “Introducción” de su libro, al trazar un cuadro histórico de nuestra poesía, Castro Leal, después de mencionar los senderos de una nueva sensibilidad que sus poemas habrían descubierto, elabora una breve reflexión que acaso explica las dubitaciones con que otras generaciones se han acercado al legado de Gutiérrez Nájera. “¿Influencia?”, se pregunta Castro Leal, a lo que responde de modo contundente en su introducción a *La poesía mexicana moderna*: “Ya la perdió del todo. Sus imitadores —que hasta hace poco los tenía— enturbiaron sus lágrimas, destiñeron sus flores. Ha sufrido mucho de la popularidad que le dieron los salones familiares de gusto sentimental, pero no se puede negar que los imponderables de su poesía crearon el clima en que nació nuestra lírica moderna” (IX).

Dos libros esenciales en torno al modernismo le debemos al poeta y gran investigador literario José Emilio Pacheco, y en ambos aborda la compleja figura de nuestro autor. Me refiero a su *Antología del modernismo* (1884-1921), cuya primera edición es de 1970, y a su *Poesía mexicana, I* (1810-1914), que publicó Promexa en 1979. Lo primero que

admira Pacheco en Gutiérrez Nájera es que “fue el primer escritor enteramente profesional que hubo en México”. Con esto debemos entender que es el primer escritor que vive exclusivamente de lo que gana por lo que publica en los periódicos. Es un periodista y un literato de tiempo completo que escribe la gran mayoría de sus textos en las redacciones de los diarios en que colabora. Y lo debe hacer porque es un “gacetillero”, un periodista a sueldo, a tanto la cuartilla, un galeote que debe remar sin dar muestras de fatiga si quiere acabar su sustento y el de su familia. Lo notable de este jornalero o proletario es que está empapado de la mejor cultura francesa de la época, que tiene un enorme talento como escritor, que cultiva con soltura todos los géneros habidos y por haber (la crónica, el relato, el comentario político, la crítica literaria, la crítica de música y de teatro, así como la prosa poética y la poesía), y que, repudiando acaso “el desaliño de la bohemia”, ha optado en su persona por la suprema elegancia del esteta o del dandy. “Su meta confesada sigo en esto a Pacheco era hacer respetable la actividad literaria vista con sorna por la naciente burguesía mexicana” (1999, 4).

En un apretado párrafo resume Pacheco su visión del autor:

Al lado de Martí, Casal y Silva, Gutiérrez Nájera es uno de los iniciadores del modernismo para el cual son decisivas su obra y su actividad como editor, con Carlos Díaz Dufoo, de la *Revista Azul*. Gutiérrez Nájera no sale nunca de México, vive en un París de la imaginación que sirve de escenario a su mejor poema, <<La duquesa Job>>. (...) Nada le sorprendería tanto como saber que hoy apreciamos más que sus poemas la excelente literatura con la que iluminó los periódicos mexicanos del otro fin de siglo. (1979, 219)

Adelanto una corrección: el escenario de “La duquesa Job”, no es el París imaginario que obsedía al autor, como observa Pacheco, sino la casa en que habita la protagonista del poema, una joven costurera de la ciudad de México que es a la vez la novia o la prometida del autor. La casa y su entorno urbano, por supuesto: “Desde las puertas de la

Sorpresa / hasta la esquina del Jockey Club / no hay española, yanqui o francesa. / ni más bonita, ni más traviesa, / que la duquesa del Duque Job". Se trata de una reivindicación, con ciertos toques frívolos, de una mujer que se gana el sustento ejerciendo su oficio de costurera. La imaginación del autor puede volar a Francia, o a España, o a los Estados Unidos, pero la mujer a la que quiere está hecha, y muy bien hecha, en México. Es una habitante de la ciudad de México que los domingos suele ir a pasear con su novio a Chapultepec. Resulta problemático, sin embargo, que Pacheco declare que este ramillete de estrofas decasílabas constituya "el mejor poema" de Gutiérrez Nájera. Sin duda es el más popular, el más pizpireto, e incluso, si apuramos el sesgo nacionalista, el más mexicano de sus textos. ¿Pero no resulta demasiado arriesgado, y además injusto, dictaminar que éste es el mejor de sus poemas?

Estimo que el propio Gutiérrez Nájera, de haber vivido para contarlo, se habría inconformado con este juicio que resulta ser, de modo necesario, reduccionista. Como se inconformó en su momento contra Brummel, pseudónimo del escritor Manuel Puga y Acal, cuando este dio a las prensas *Los poetas mexicanos contemporáneos. Ensayos críticos de Brummel*, libro en el que somete a examen un poema de Juan de Dios Peza, otro de Salvador Díaz Mirón y un tercero de Manuel Gutiérrez Nájera. En su texto titulado "<<Tristissima nox.>> Carta a Manuel Puga y Acal", Gutiérrez Nájera afirma:

No estoy conforme con usted, querido amigo, en el sistema crítico que emplea, eligiendo, para apreciar el valor literario de un poeta, una sola poesía. No hay poeta que sintetice y concrete en ninguna de sus poesías líricas, todas las cualidades ni todos los defectos de su ingenio. El poeta lírico es el ser por excelencia tornadizo y mudable, aquí creyente, allá escéptico; aquí cantando a la esperanza, allá desesperanzado. Es —él mismo lo observa— el arpa eolia sujeta a los caprichos del viento. (435)

Por si hiciera falta, añade un remache: “El poeta lírico debe ser juzgado en el conjunto de su obra, porque ésta es esencialmente compleja como la vida misma” (435).

Expresado de otra forma: el poeta lírico, al menos el poeta lírico que lleva el nombre de Manuel Gutiérrez Nájera, no tiene una sino muchas personalidades, no tiene una sino muchas maneras. Es como un arpa eolia, que suena al tenor del viento. A veces es romántico, otras parnasiano, unas veces modernista, otras, un crápula impresentable, otras más, en fin, un decadente sin remedio. Nadie como Gutiérrez Nájera para manejar el arte de la máscara. Es polifacético y quizás hasta polimorfo. Lo cual puede sonar moderno a los oídos de hoy, pero es a la vez tan antiguo como algún pasaje que podemos encontrar en la Biblia. Gutiérrez Nájera, que sabía latín desde que era niño, suelta la frase atesorada por su memoria: *Spiritus flat ubi vult*, que vale traducir así: *El espíritu sopla donde quiere* (1959, 95).³

Y como quiere, podríamos agregar. A veces sopla frívolo, otras, edificante; a veces sublime, otras, crapulesco; a veces suena celebratorio, y busca la eternidad, otras veces, suena decadentista y proclama la muerte de Dios. Al señalar que el mejor poema de Gutiérrez Nájera es “La duquesa Job”, Pacheco enfoca de modo excesivo uno de los modos de poetización de este poeta que en vida no llegó a publicar un libro de poemas, quizás porque no le daba demasiada importancia al asunto. Aunque me resisto a creer que esta haya sido su verdadera intención, Pacheco encasilla a nuestro poeta en la misma en la que habitaría el español Gustavo Adolfo Bécquer; no en la casilla de los pecaminosos y disolventes, no en la de las baudelerianas “flores del mal”, sino en la de unas gratas y reconfortantes “flores del bien”.⁴

3 La traducción de San Jerónimo en la *Vulgata* ordena de otro modo la frase: *Spiritus ubi vult spirat*.

4 En la “Introducción” de su *Antología del modernismo*, Pacheco asegura “que los textos de Nájera como los de Bécquer son <<flores del bien>>. Véase p. XLVII José Luis Martínez, por su parte, parece seguir a pie juntillas la opinión de Pacheco. Por eso escribe: “El hecho evidente es que los mejores poemas de Gutiérrez Nájera son los juguetes frívolos, de sensualidad ligera, las variaciones sobre la poesía, las meditaciones y anticipaciones fúnebres y los juegos de ingenio y de gracia. Y éstos son los que constituyen su originalidad. Es un pequeño Schubert o un pequeño Mozart” (Gutiérrez Nájera, 1959, 13).

Los dandies, que deslumbran con su porte y prestancia, a veces pueden burlarse de las buenas costumbres de la gente civilizada. Es cuando escriben textos que hoy, enfermos de moralina, consideraríamos “políticamente incorrectos”. Una persona decente, como se sabe, no publica textos que falten a la moral, aunque estén firmados por otra. Cuando José Luis Martínez se da a la tarea de recopilar las *Obras* de Gutiérrez Nájera, excluye de la sección poética de las mismas, los versos de “Para un menú”. Pero al eliminarlos, algo queda vibrando en su conciencia, y termina por reproducir dicho texto en su estudio preliminar, como si intentara justificarse. Ahí señala Martínez: “Entre los poemas más populares de Gutiérrez Nájera hay uno que omití en mi selección, acaso injustamente. Es un poema jactancioso y enfático, que parece destinado a señores solos que han bebido y se sienten mundanos”. En seguida, da el nombre del texto, y lo reproduce. He aquí “Para un menú”, de Gutiérrez Nájera:

Las novias pasadas son copas vacías,
en ellas pusimos un poco de amor;
el néctar tomamos... huyeron los días...
¡Traed otras copas con nuevo licor!

Champán son las rubias de cutis de azalia;
Borgoña los labios de vivo carmín;
los ojos oscuros son vinos de Italia,
los verdes y claros son vino del Rhin.

Las bocas de grana son húmedas fresas;
las negras pupilas escancian café;
son ojos azules las llamas traviesas
que trémulas corren como almas de té.

La copa se apura, la dicha se agota;
de un sorbo tomamos mujer y licor...
Dejemos las copas... Si queda una gota
que beba el lacayo las heces de amor!⁵

5 Todas las citas a los poemas de Manuel Gutiérrez Nájera, salvo que se indique otra referencia, provienen de la edición de Francisco González Guerrero en editorial Porrúa, 1998.

Se olvida a menudo que, en la tradición francesa, Villon, primero, y Tristan Corbière, muchos años después, se solazaron en la poesía de tintes crapulescos. ¿Por qué no habría de hacerlo Gutiérrez Nájera?

Se diría que su poesía no escapa a ninguno de los registros, incluyendo la sátira y la poesía burlesca. Y que su acordeón puede ser estridente. En su “Evocación de Gutiérrez Nájera”, conferencia de Salvador Novo leída en la Sala Manuel M. Ponce con motivo del centenario del nacimiento del poeta, se condeule que, en su edición de las *Poesías completas*, Francisco González Guerrero no haya incluido sino dos epigramas de Nájera. Los transcribo de la conferencia de Novo:

El tesorero Espinosa
ha fabricado una casa,
y así se explica la cosa:
la tesorería, ESCASA,
y ésta ES CASA de Espinosa.

El segundo epigrama vapulea al escritor Francisco Sosa, y nos deja leer:

Publica *El Siglo* una cosa
en verso pluscuamperfecto,
y viene firmada “Sosa”,
y en efecto, y en efecto. (352)

La plata, metalpreciado, acaba de sufrir una baja en el mercado mundial, y esto acarrea por consecuencia una devaluación. En su columna llamada “El plato del día” que publica Gutiérrez Nájera en *El Universal* de Reyes Espíndola, aunque bajo el pseudónimo de *Recamier*, se encuentra una sátira puesta en verso que se titula “Raterías”. Entresaco un par de estrofas:

Un ratón de nadie gato
que anda en tratos con mi gata,
me dijo hace poco rato:

“Si no hay plata para el plato,
lo dicho, me vuelvo rata”.
Y tiene mucha razón
el caballero ratón,
porque no tiene ni un peso:
y estando el peso a tostón,
no es pecado robar queso.

....

Ya se ven cuerpos de alambre
y hombres nada más de nombre:
Si andan con piernas de estambre,
digan claro: ¡Yo soy hambre!
Pero no digan ¡soy hombre!

....

Si baja el peso en el Paso
ya no es tal peso un peso...
¡Yo no paso por el caso!
¡Pido pan, me dan pambazo!
¡Pido carne, me dan hueso!⁶

También en *El Universal*, pero esta vez firmada por *Puck*, otro de sus pseudónimos, apareció esta salada y de cierto modo procaz “Autobiografía” de Nájera que Novo transcribe en su conferencia. Me parece que el texto no tiene desperdicio, y hago lo mismo ahora:

Nací en México... de día...
o de noche... no recuerdo!
y aunque nacer no quería

⁶ Es difícil, por no decir imposible, acaso con la excepción de algunos textos de Novo y de Renato Leduc, encontrar ejemplos de poesía burlesca en los poetas de los siglos XX y XXI. En el XIX, en cambio, este tipo de poesía era muy frecuentado. Sor Juana, en el XVII, llegó a recurrir al parecer con enorme espontaneidad en la poesía humorística y burlona. Remito a los ovillos del “Retrato de Lisarda, en el estilo de Polo Medina” (No. 214) y a los sonetos pícaros y jocosos (Nos. 159 a 163) en sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I, *Lírica personal*. Ed. de Antonio Alatorre. México, FCE, 2009.

me nacieron a porfía
cuatro médicos de acuerdo.

Después recibí el bautismo...
de modo que soy cristiano...
Pero, para mí es lo mismo,
Porque todos, ¡oh cinismo!
¡me ven cara de pagano!

Desde que a la vida entré
toda belleza me hechiza,
todo lo grande admiré...
Recuerdo cuanto adoré
los senos de mi nodriza.

Dicen que era muy bonito
de muchacho...yo lo creo:
todo aquel que de chiquito
es muy guapo, muy gordito,
siempre de grande es muy feo.

La edad de los desengaños,
la funesta, la de araños,
dejé para siempre atrás...
Cumplí hace un año treinta años...
Mi nariz tiene uno más.

Como todos, paso apuros,
y vivo así mal que bien,
sonando unos cuantos duros;
me he fumado muchos puros
y algunas puras también.

No tengo más biografía,
ni mi amigo Pancho Sosa
encontrármela podría...
Conque, pase usted buen día,
y pasemos a otra cosa.

Todo lo afrancesado que se quiera, Gutiérrez Nájera también admira a Edgar Allan Poe y menciona en sus escritos, cada vez que la ocasión lo solicita, lo mismo a Heinrich Heine que a Jean-Paul Richter. No hay indicios de que supiera alemán, pero de cierto modo no hacía falta, pues abundaban las traducciones de Heine y Richter, y de otros autores, como Schiller, a la lengua de Nerval y de Mallarmé.

En su edición de las *Obras* de Nájera, José Luis Martínez comenta el efecto que habría tenido la lectura de Jean-Paul en uno de los relatos de nuestro autor, muy conocido en Francia a partir de un libro famoso de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1814). Se trata de "Carta de un suicida" (1888), que Gutiérrez Nájera habría incluido en el único libro que publicó en vida, los *Cuentos frágiles* (1883). Al señalamiento de Martínez hay que añadir un poema de Nájera titulado "Después" y en el que, como sucedía en el relato, vuelve a aparecer el escabroso tema de la muerte de Dios, asunto que él podría ser acaso el primero en abordar en México.⁷ El licor corrosivo de la decadencia deja escuchar aquí algunos de sus arpegios de mayor impacto. Transcribo algunos fragmentos del poema:

¡Sombra!, la sombra sin orillas, ésa
que no ve, que no acaba...!
La sombra en que se ahogan los luceros
¡ésa es la que busco para mi alma!
Esa sombra es mi madre, buena madre,
¡pobre madre enlutada!
Esa me deja que en su seno llore
y nunca de su seno me rechaza...
¡Dejadme ir con ella, amigos míos,
es mi madre, es mi patria!

....

El templo colosal de nave inmensa
está mudo y sombrío;

⁷ Hay otro poema de Nájera inspirado por Richter e igualmente vinculado con la "muerte de Dios". Se titula "De mis <<Versos viejos>>" y lo incluye Francisco González Guerrero en Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, t. II. México, Editorial Porrúa, 1998, pp. 45-7.

sin flores el altar, negro, muy negro
¡apagados los cirios!
Señor, ¿en dónde estás? ¡Te busco en vano!...
¿En dónde estás, oh Cristo?
¡Te llamo con pavor porque estoy solo,
como llama a su padre el pobre niño!...
¡Y nadie en el altar! ¡Nadie en la nave!
¡Todo en tiniebla sepulcral hundido!
¡Habla! ¡Que suene el órgano! ¡Que vea
en el desnudo altar arder los cirios!...
¡Ya me ahogo en la sombra... ya me ahogo!
¡Resucita, Dios mío!

¡Una luz! ¡Un relámpago!... ¡Fue acaso
que despertó una lámpara!
¡Ya miro, sí! ¡Ya miro que estoy solo!
¡Ya puedo ver mi alma!
Ya vi que de la cruz te desclavaste
y que en la cruz no hay nada...
Como ésa son las cruces de los muertos,
los pomos de las dagas...
¡Y es puñal, sí, porque su hoja aguda
en mi pecho se encaja!
Ya ardieron de repente mis recuerdos,
ya brillaron las velas apagadas.
Vuelven al coro tétricos los monjes
y vestidos de luto se adelantan...
Traen un cadáver, rezan... ¡oh, Dios mío,
todos los cirios con tu sople apaga!...

¡Sombra, la sombra sin orillas, ésa
esa es la que busco para mi alma!

No me queda la menor duda que Nájera, lo mismo que el José Martí de los *Versos libres*, y en especial, el de esa pieza maestra titulada "Dos patrias", se estremecieron a uno con los textos de Richter, y que reproducen de alguna manera su impacto en sus propias creaciones. ¿Elogio de la noche? Sí, por supuesto, elogio de la noche en tanto símbolo de la muerte. El texto magistral de Martí, redactado en endecasílabos blancos, refrenda esta impresión:

“Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche, / ¿O son una las dos? No bien retira / su majestad el sol, con largos velos / y un clavel en la mano, silenciosa, / Cuba cual viuda triste me aparece” (447).⁸ El patriotismo de Martí se engarza en este texto con un pesimismo profundo y desesperanzado. Manuel Gutiérrez Nájera, que comparte de modo literal este pesimismo, plantea de cierto modo un escenario más universal, pues el tema de “To be” no aborda la suerte de la nación mexicana y la de alguno de sus ciudadanos, sino la del universo entero que ha sido creado por un Demiurgo, por un falso Dios, por un impostor sádico que nos condena a padecer un dolor infinito e interminable. Destellos del pensamiento gnóstico y del dualismo feroz de los maniqueos se trasminan, hasta donde alcanzo a ver, en este poema perturbador redactado igualmente con endecasílabos blancos:

To be

¡Inmenso abismo es el dolor humano!
¿Quién vio jamás su tenebroso fondo?
Aplicad el oído a la abra oscura
de los pasados tiempos...
¡Dentro cae
lágrima eterna!
A las inermes bocas
que en otra edad movió la vida nuestra
acercaos curiosos...
¡Un gemido
sale temblando de los blancos huesos!
La vida es el dolor. Y es vida oscura,
pero vida también, la del sepulcro.
La materia disyecta se disuelve;
el espíritu eterno, la sustancia
no cesa de sufrir. En vano fuera
esgrimir el acero del suicida,
el suicidio es inútil. Cambia el modo,
el ser indestructible continúa.

⁸ Octavio Paz transcribe el poema de Martí y elabora un comentario inteligente, aunque quizás un poco sesgado con el que intenta hacerlo embonar con su idea de la analogía. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix-Barral, 1987, pp. 141-43.

¡En ti somos, Dolor, en ti vivimos!
La suprema ambición de cuanto existe
es perderse en la nada, aniquilarse,
dormir sin sueños...

¡Y la vida sigue
tras las heladas lindes de la tumba!
No hay muerte. En vano la llamáis a voces
¡almas sin esperanza! Proveedora
de seres que padezcan, la implacable
a otro mundo nos lleva. ¡No hay descanso!
Queremos reposar un solo instante
y una voz en la sombra dice: ¡Anda!
Sí, ¡la vida es el mal! Pero la vida
no concluye jamás. El dios que crea,
es un esclavo de otro dios terrible
que se llama el Dolor.

Y no se harta
el inmortal Saturno ¡Y el espacio,
el vivero de soles, lo infinito,
son la cárcel inmensa, sin salida,
de almas que sufren y morir no pueden!
¡Oh, Saturno inflexible, al fin acaba,
devora lo creado y rumia luego,
ya que inmortales somos, nuestras vidas.
Somos tuyos, Dolor, tuyos por siempre.
Mas perdona a los seres que no existen
Sino en tu mente que estimula el hambre...
¡Perdón, oh Dios, perdón para la nada!
Sáciate ya. ¡Que la matriz eterna,
engendradora del linaje humano,
se torne estéril... que la vida pare...!
¡Y rueda el mundo cual planeta muerto
por los mares sin olas del vacío!⁹

⁹ El poema está fechado en 1886, lo que indica que su autor lo escribió cuando contaba con 27 años. ¡Otro ejemplo de su enorme precocidad! Estoy convencido que César Vallejo conoció este texto cuyas resonancias alcanzan a escucharse en “Los dados eternos” de *Los heraldos negros* (1919).

Dos primicias tendrían que otorgar a este texto un lugar de honor en la historia de nuestras letras. A saber: 1) Que es el primer poema que se escribe dentro de los lineamientos del verso blanco en la historia moderna de la poesía mexicana; y 2) Que se trata del primer poema decadentista que se escribe entre nosotros. Por lo primero se adelanta a los que llegarán a escribir López Velarde y Enrique González Rojo padre, quien fuera miembro del grupo de los Contemporáneos; por lo segundo, se anticipa a los textos que llegan a publicar Amado Nervo y José Juan Tablada, como “Andrógino” e “Implacable”, del primero, y como “Ónix” y “Misa negra”, del segundo. Sólo la mención de estos dos rubros bastaría para que se le considere una piedra de fundación en la historia de nuestra poesía.

Hay otro aspecto crucial que parece ha sido pasado por alto por la crítica literaria, me refiero a lo que podría denominarse la “desaparición” de la figura del autor como instancia primaria de creatividad artística. La noción del poeta, entendido como sujeto creador ejemplar, se diluye hasta dejar un hueco en los poemas y en los textos críticos de Gutiérrez Nájera. A partir de los escritos de Roland Barthes, dentro del estructuralismo francés de la segunda mitad del siglo XX, a esto se le conoce como la “muerte del autor”. A su manera, y dentro de circunstancias muy diferentes, Gutiérrez Nájera parece haber incorporado con enorme desenfado esta “muerte” a su concepción del quehacer poético.

Sea por caso el poema “Nada es mío”. Me limito a citar sus tres primeras estrofas:

¿Me preguntas, ¡oh Rosa! Cómo escribo?
¿De qué manera, con menudas hojas
cintas de seda y pétalos de flores,
voy construyendo estancia por estancia?
Yo mismo no lo sé. Como la tuya
es, Rosa de los cielos, mi ignorancia.

Yo no escribo mis versos, no los creo;
viven dentro de mí, vienen de fuera;
A ése, travieso, lo formó el deseo;
a aquél, lleno de luz, la Primavera.

A veces en mis cantos colabora
Una rubia magnífica: la aurora.
Hago un verso y lo plagio sin sentirlo
de algún poeta inédito, del mirlo,
del parlanchín gorrión o de la abeja
que, silbando a las bellas mariposas
se embriaga en la taberna de las rosas. (2003, 120)

El poema linda con una cursilería de época que Nájera no rehusaba, pero en su volátil ligereza desliza una verdad de fondo que suena, por lo menos, inquietante y provocadora, incluso hoy: versificar es una forma inconsciente o disfrazada del *plagio*. ¿O de la inspiración divina? Gutiérrez Nájera no excluye esta última opción cuando unos versos más adelante, reconoce: “Los versos entran sin pedir permiso; / mi espíritu es su casa, Dios los manda”. El Gran Otro se hace presente como final responsable de todo.

Olvidémonos del poema. La posición de Gutiérrez Nájera me parece todavía más audaz y mejor articulada en su respuesta a Manuel Puga y Acal. En su texto acerca de “*Tristissima nox*”, Puga y Acal señalaba que Nájera era un pésimo observador de la naturaleza, y que sus descripciones no correspondían a la realidad. Nájera responde sin tapujos, y le da la razón: él ha escrito una *obra netamente artificial*. Muy de acuerdo. Por eso le contesta: “He releído mis versos y encuentro que no son obra de poeta, sino obra del cognac. Son el sueño de un febricitante, pero no son de ningún modo la verdad”. Él mismo se pregunta y responde: “¿Quise ser fantástico a la manera de Edgar Poe o de cualquier otro insano sublime? Pues huelgan de seguro las pretensiones pseudo científicas de que hago alarde...” (2003, 432).

Transcribo otra parte de su argumento. Afirma Gutiérrez Nájera:

Aunque han corrido ya dos o tres años desde que zurcí esos malos versos y no puedo por ende, hacer memoria del móvil que me impulsó a escribirlos, barrunto que debió ser cierto deseo que usted comprenderá porque es artista, pero que es inexplicable para el *vulgum pecus*: presentar un estudio de claroscuro, hacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante.

A lo que agrega: “Me encantan a mí estas oposiciones de colores y, esté usted cierto, al encontrar en mis poesías una gardenia blanca, de que a seguida viene una camelia roja” (2003, 432). El poeta hace como el pintor. Si se trata de Rembrandt, el poeta puede imitar a Rembrandt y tramar un poema de claroscuros.

Reconoce Gutiérrez Nájera que hasta aquí se ha ocupado tan sólo del contenido, pero que todavía peor está el asunto *formal*. Aquí relumbra el meollo del argumento que me interesa poner de relieve. Escribe Nájera:

Esto en cuanto a la sustancia; la forma, amigo mío, es mucho peor. Yo tengo un defecto, que es para otros cualidad, pero que para mí es defecto y grave. (...) Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodión. De modo que reflejo, sin quererlo, al último autor que he leído. (...) ¿Qué quiero decir, por ejemplo, cuando digo en mi <<Tristissima nox>>: “la noche es formidable”? Pues quiero decir, simplemente, que he estado leyendo toda la semana a Víctor Hugo. Porque esa frase, amigo mío, no dice absolutamente nada más. Esa <<nox>> sale fresquecita de *Las contemplaciones*... (2003, 433)

Para cerrar este argumento, Gutiérrez Nájera dobla las manos y sostiene que su “<<Tristissima nox>> no es un pastiche —¡ni ese mérito tiene!—, es la imitación inopinada, natural, de *Las contemplaciones*. Hay contagio de enfermedades, no contagio de salud, y Víctor Hugo nos contagia sus defectos, no sus cualidades” (434).

Este estentóreo apego a lo francés de que hace gala Nájera, por supuesto, tendría que despertar en nosotros algún sentimiento de duda. ¿Es el autor tan francés como se pretende? Al respecto, me parece aleccionadora la observación que le debemos a Salvador Novo:

Temo no haber expresado con claridad lo que aventuraba como una hipótesis: quería señalar que si Gutiérrez Nájera consagraba la mayor parte de su producción a ganarse una reputación de afrancesado, sería porque también ganaba con ello su pan de cada día; que era ésa la mercancía que le compraban a mejor precio, a mayor precio, los lectores congruentes en sus consumos y demandas de mobiliario, arquitectura, modas, alimentación, pensamiento. Era pues la ciudad la que no quería —en su pluma, al menos, capaz de afrontar la demanda— saber de sí misma. Era ella la que así se menospreciaba, la que así exaltaba su posibilidad de parecerse a París. El Duque Job no hacía sino plegarse —claro que de buen grado— a la corriente. (356)

En estricto sentido, a fuer de mencionar *Las contemplaciones* de Víctor Hugo, Gutiérrez Nájera tendría que haber mencionado a sor Juana, cuyo tan llevado y traído “El sueño” es una de las fuentes más evidentes de su composición. Pero según se colige de lo que observa Novo, esto lo tiene prohibido el Duque Job por razones de conveniencia. Para enterarnos de la presencia de sor Juana en este notable poema de Gutiérrez Nájera tendríamos que esperar a que Arqueles Vela publicara su *Teoría literaria del modernismo* (1949), y a que, de modo independiente, un sorjuanista italiano, Giuseppe Bellini, lo observara en su libro *La poesía modernista* (1961).

La médula, empero, del argumento de Nájera tiene que ver con el asunto de la fotografía, asunto que tanto impactará varios lustros después a Walter Benjamin. “Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodión”. *Untado de colodión*. Durante un tiempo pensé que aquí se escondía una referencia de índole artesanal, y que Gutiérrez Nájera aludía con ello al pegamento que usan los maestros carpinteros para ensamblar sus piezas. Consultar el diccionario de Manuel Seco y colaboradores me hizo ver que el

término está vivamente asociado a la modernidad *técnica*: “*Colodión*. Disolución de nitrocelulosa en una mezcla de alcohol y éter, usada especialmente en la fabricación de explosivos y de emulsiones fotográficas”. ¡Estamos ya en el amanecer del siglo XX, y los procesos de *reproducción* como enfatiza Benjamin valen tanto o más que los de la *producción*! Tanto es así que, con total apego al nuevo espíritu de la época, Nájera puede presumir: “De modo que reflejo, sin quererlo, al último autor que he leído”. ¿Esto, qué tiene de malo? Nada, en realidad, esto es algo de lo que Nájera puede pavonearse sin ningún pudor.

Entiendo que este deslizamiento conceptual, donde la *reproducción* toma el lugar de la *producción*, no sólo implica un cambio de paradigma, sino que representa una oposición silenciosa al nuevo orden de “Paz y progreso” instaurado por el grupo de Científicos que acompañan a Porfirio Díaz en su ejercicio del poder. Ya en su ensayo auroral “El arte y el materialismo”, Gutiérrez Nájera deploraba que los emisarios del nuevo orden pretendieran que los poetas “vengan a cantar a la patria, al progreso, a la industria”, es decir, que justifiquen con sus textos las pretensiones pragmáticas y productivistas de los ideólogos del porfirismo.

Carlos Díaz Dufoo, que funda al lado de su amigo Gutiérrez Nájera la *Revista Azul*, en su ensayo “El dolor de la producción” sugiere una vía de entrada en contra del *productivismo*, en tanto que éste afectaría de modo sensible a todos aquellos que militan en las filas de la cultura. Ahí sostiene: “El dolor de la producción es una enfermedad que mina a la moderna labor de arte. Arrastramos penosamente una cadena que estorba nuestros movimientos. Y sin embargo, no queremos evadirnos, no pretendemos la libertad, ¡amamos nuestro presidio!” (citado por Reynolds, 16).

Acaso el *colodión* de que se ufana Gutiérrez Nájera —de manera irónica, vinculado en el fondo con el “éter” de los *decadentistas*— no sea sino un *reflejo* de este dolor de la producción. Lo destacable en él es la idea de que el escritor *desaparece* ante las tradiciones en las que se sumerge, y de que, por lo tanto, la *reproducción* tendría que ser por sí misma más *productiva* que la *producción*. La célebre noción del “injerto” como fuente de salud cultural,

que suscribe Gutiérrez Nájera, sólo puede entenderse dentro de este contexto. Marx mismo, en *El capital*, y en términos estrictamente económicos, parece prestar cierta atención no sólo al tema de la producción, entendida como el tema capital de su libro, sino a la reproducción que necesariamente antecede y subyace a los procesos propiamente productivos del capital. Así lo considera al inicio del capítulo XXI del primer tomo de *El capital* donde leemos: “(.) considerado desde el punto de vista de una interdependencia continua y del flujo constante de su renovación, todo proceso social de producción es al mismo tiempo *proceso de reproducción*” (695). Unas páginas más adelante, al finalizar este mismo capítulo, Marx retoma esta idea y, por decirlo así, la confirma empleando expresiones que resultan ser semejantes: “El proceso capitalista de producción, considerado en su interdependencia o como proceso de reproducción, pues, no sólo produce mercancías, no sólo produce plusvalor, sino que produce y reproduce la *relación capitalista* misma: por un lado, *el capitalista*, por la otra, *el asalariado*” (712).¹⁰

Entiendo que, de cierta manera, y en ámbitos muy distintos, Gutiérrez Nájera y Marx estaban diciendo lo mismo.

Referencias

- Bellini, Giuseppe. (1961). *La poesía modernista*. Milano-Varese: Editorial Cisalpino.
- Castro Leal, Antonio. (1953). *La poesía mexicana moderna*. México: FCE (Letras Mexicanas, 12).
- Cuesta, Jorge. (1985). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan. México: FCE-SEP (Lecturas Mexicanas, 99).
- Gutiérrez Nájera, Manuel. (1883). *Cuentos frágiles*. México: E. Dublán y Compañía.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. (1959). “Carta abierta al señor don Ángel Franco”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. Crítica literaria*, I. México: UNAM-Centro de Estudios Literarios.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. (1959). “Nada es mío”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras, Crítica literaria*, I. México: UNAM-Centro de Estudios Literarios.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. (1998). *Poesías completas*. 2 t. Edición y prólogo de Francisco González Guerrero. México, Editorial Porrúa.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. (2003). “<<Tristissima nox>>. Carta a Manuel Puga y Acal”, en José Luis Martínez (comp.), Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*. México: FCE.

10 Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I, volumen 2. Trad. y notas de Pedro Scaron. México, Siglo XXI Editores, 1975, pp. 695 y 712.

- Henríquez Ureña, Pedro. (1989). *La utopía de América*. Comp. de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Maples Arce, Manuel. (1940). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Roma, Poligráfica Tiberina.
- Martí, José. (2021). *Martí en su universo. Una antología. Edición conmemorativa*. Barcelona: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Marx, Karl. (1975). *El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I, volumen 2. Trad. y notas de Pedro Scaron. México, Siglo XXI Editores.
- Novo, Salvador. (1996). "Evocación de Gutiérrez Nájera", en Salvador Novo, *Viajes y ensayos*, I. Comp. de Sergio González Rodríguez. México, FCE.
- Pacheco, José Emilio. (1979). *Poesía mexicana, I (1810-1914)*. México: Promexa Editorial.
- Pacheco, José Emilio. (1999). *Antología del modernismo (1881-1921)*. México: UNAM-Ediciones Era (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- Puga y Acal, Manuel. (1888). *Los poetas mexicanos contemporáneos. Ensayos críticos de Brummel*. México: Imprenta, Encuadernación y Litografía de I. Paz.
- Reynolds, Andrew. (2017). "<<Somos ya legión>>: Mapping Modernista and Literary Production", *Modern Languages Open*, 2017 (3): 3.
- Vela, Arqueles. (1949). *Teoría literaria del modernismo*. México: Ediciones Botas.
- Villaurrutia, Xavier. (1996). *Obras*. Recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: FCE.

FILIPINAS EN LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA: PRESENCIA Y OMISIÓN¹

THE PHILIPPINES IN CONTEMPORARY MEXICAN POETRY: PRESENCE AND OMISSION

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)

<https://orcid.org/0000-0002-5826-3167>
ignacio.ballester@ua.es

Resumen

En este artículo se estudia la presencia que tiene Filipinas en la lírica del país con más hispanohablantes. Partimos del libro que Tomás Calvillo Unna publica en 2010, *Filipinas, textos cercanos*, para advertir la influencia del país asiático que muestran en la última década poetas como Roberto López Moreno, Fernando Fernández, Elsa Cross o Isabel Zapata. De ese modo se establece desde el mismo poema una crítica del género literario que reivindica la cercanía que tienen con

¹ Parte de este trabajo se liga a un proyecto a un proyecto del Ministerio de Educación del Gobierno de España titulado “Construcción/reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)” (PGC2018-096926-B-I00), dirigido por Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón en la Universidad de Alicante; aunque, como veremos, el número de las poetas es todavía menor que el de los poetas de México que tratan Filipinas en sus obras. Esta versión continúa el trabajo presentado con la revisión de Noah Mazer, en inglés, en el número 38 la revista filipina *Kritika Kultura* (2022), y tiene en cuenta las líneas de investigación que permitió compartir el I Congreso Internacional de Crítica Transcultural, que se celebró en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en 2022.

Latinoamérica las islas que comparten con México cuestiones históricas, culturales, gastronómicas e identitarias.

Palabras clave: Genealogía, construcción identitaria, desplazamiento, autobiografía, historia, colonialismo.

Abstract

This article studies the presence of the Philippines in the poetry of the country with the most Spanish speakers. We start from the book that Tomás Calvillo Unna published in 2010, *Philippines, close texts* to warn the influence of the Asian country that other poets such as Roberto López Moreno, Fernando Fernández, Elsa Cross or Isabel Zapata show in the last decade. In this way, a critique of the literary genre is established from the same poem that claims the closeness that the islands that share with Mexico historical, cultural, gastronomic and identity issues have with Latin America.

Keywords: Genealogy, Identity construction, Displacement, Autobiography, History, colonization.

México y Filipinas

La relación entre ambos países cumple quinientos años. Cuando en 1521 Hernán Cortés conquista la capital de México, Fernão de Magalhães reclamó Filipinas para la misma corona. Como sabemos, el asalto definitivo se dio con Miguel López de Legazpi, quien fundó la ciudad de Manila en 1571. Debido a la distancia entre España y Filipinas, la Capitanía General de Filipinas recayó en el virreinato de la Nueva España. Comenzó entonces un gran intercambio administrativo y cultural que tuvo su punto álgido con el Galeón de Manila: principal buque que conectaba ambas regiones hasta la independencia de México en los primeros años del siglo XIX.

Para el contacto con Manila sirvió el puerto de Acapulco, mucho más cómodo que si el viaje por mar fuera directamente desde Cádiz. Durante varios siglos esta ruta comercial explica que México y Filipinas

compartan tradiciones que van desde la moda, la gastronomía o la lengua hasta creencias y símbolos que siguen presentes en la poesía mexicana contemporánea. Por ejemplo, la guayabera es similar al *barong tagalog* y algunos de los rebozos del país americano vienen del asiático; mientras que el mango Manila es uno de los más consumidos en México, a la vez que en Filipinas se degustan tamales o lechón. Ambos países comparten la Virgen de Guadalupe (Rodríguez Lois)². Manila tiene un municipio llamado México, donde se mantiene una estatua de Miguel Hidalgo, al tiempo que en Paseo de la Reforma hay una estatua del héroe nacional filipino José Rizal. Algunas palabras del náhuatl fueron adoptadas y popularizadas en filipino, tales como *tianquiztli* (tianguis: mercado al aire libre) y *tzapotl* (zapote: fruto de este homónimo árbol americano, que veremos cómo posteriormente da nombre a un río), tal como las recoge Rafael Bernal (1965).

Rafael Bernal (1915-1972)³ presenta a Filipinas en su obra, sobre todo, en la narrativa. Además, es autor de una investigación de la que partimos, *México en Filipinas: estudio de una transculturación* (1965), para advertir el sentido contrario: la presencia que sigue teniendo Filipinas en México. La influencia es mínima, a pesar de la globalización

2 El intercambio diplomático se consolidó también por gobernadores como Rodrigo de Vivero, que en la segunda década del siglo XVII estrechó los lazos entre la monarquía española y Japón desde México (Jacquelard, en línea). Gracias a quienes dictaminaron este artículo, se puede destacar que la Virgen de Guadalupe es hispana, del área del Levante específicamente. Es bien cierto, no obstante que su apropiación por parte del pueblo mexicano y su importancia para el catolicismo americano tiene más peso que la devoción que pudiera tener en España, pues fue nombrada Reina de América. Dicha apropiación de la figura mariana apoya la fuerza del vínculo entre México y Filipinas; dado que lo anterior operaría como bisagra entre España, México y Filipinas, aunque el interés del trabajo sea entre la relación de estos dos últimos países.

3 Según Blanco: "Rafael Bernal's *México en Filipinas* represents the first book-length study of transplanted cultural traditions or transculturations (language, food, tools, musical instruments, and so on) across the Pacific during the colonial period. More recent evaluations of his thesis appear in Nicanor Tiongson, "Mexican/Philippine Folkloric Traditions"; D. M. V. Irving, *Colonial Counterpoint*; Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo*; the aforementioned Bernal's own *El Gran Océano*; and the recent anthology of essays edited by Thomas Calvo and Paulina Machuca (*México y Filipinas*)" (32).

y de los eventos que se organizan en ambas orillas a través de instituciones como el Instituto Cervantes⁴. Resulta innegable la incompreensión y el desconocimiento que en general la sociedad mexicana tiene del país asiático. La literatura puede servir de nexo. Con base antropológica y geopolítica, Thomas Calvo y Paulina Machuca, al editar *México y Filipinas: culturas y memorias sobre el Pacífico* (2016), profundizan en los vínculos que posibilitó el Galeón de Manila y que la crítica analiza en los últimos años.

Jorge Mojarro (2018) coordina un excelente número en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. A propósito de la literatura hispanofilipina, en el contexto que nos ocupa, señala que “La literatura hispanofilipina cabe ser entendida, además, como una prolífica y olvidada extensión de la literatura hispanoamericana, con la que comparte infinitud de rasgos” (10). Dicho aspecto es el más cercano a las líneas que seguimos en este trabajo, pues los artículos del monográfico llegan hasta el siglo XX; de ahí que insistamos en la existencia —velada más sugerente— que sigue teniendo en el tercer milenio.

Un año después, Mojarro (2019) edita la monografía que le dedica a este tema la revista *Unitas*; señalando las relaciones que últimamente se han dado entre Filipinas y demás países de habla hispana, como veremos con el caso de Calvillo: “Another important topic was the very fact that Philippine authors were in contact with and read other authors in Spanish both from Spain and Latin America, thus making this literature a central piece in the globalized network of literatures in the Spanish language” (3).

En este sentido, en 2020 se celebró “The Philippines, Spain, and Globalization, Sixteenth Century to the Present: An International Conference” en el Ateneo de Manila University. El hecho de que fuera virtual permitió fortalecer los vínculos que en esta ocasión estudió Abisai Pérez. En la ya mencionada línea de John Blanco, Pérez pre-

4 El actual director del Instituto Cervantes, el poeta español Luis García Montero, aboga por una poesía panhispánica (Campos), de manera que se podría entender España, México y Filipinas como conjunto que engloba una lengua común, al menos hasta hace unos años, el español.

sentó su trabajo “Comparing the Development of Colonial Law on Indigenous Peoples in Sixteenth-Century Mexico and the Philippines”: una base para la configuración identitaria que se sigue desarrollando desde la lírica mexicana en ejemplos como los que abordaremos con Tomás Calvillo, Roberto López Moreno, Fernando Fernández, Elsa Cross e Isabel Zapata.

Sucesos de las Islas Filipinas en México

Antonio de Morga (1559-1636) publicó la crónica *Sucesos de las Islas Filipinas* (1609), la primera historia no religiosa de Filipinas. Lo hizo en México (Gerónimo Balli). En ocho capítulos el civil contaba la conquista por Legazpi: la llegada del corsario Lima-Hon, las embestidas holandesas, el intento de conquista de Camboya, la guerra contra el moro en Mindanao o las expediciones a las Molucas. ¿Qué sentido tenía imprimir dichos *Sucesos* en México y no en España?

La pregunta anterior no explica la presencia u omisión que tiene actualmente Filipinas en la poesía mexicana, por supuesto; seguramente se debió a que, como decíamos, bajo el dominio español Filipinas dependía de México. Partimos de tal hito para entender ahora la relevancia del país con más hispanohablantes en el tratamiento y las relaciones existentes entre Filipinas y México a través de la literatura (por lo general, en español) desde los periodos de la conquista y la independencia. Tales épocas ocupan buena parte de los estudios filipinistas, pero apenas se han advertido los vínculos que se establecen en los últimos años.

James George Frazer ofrece algunos paralelismos entre los rituales filipinos y mexicanos. Tales líneas de [*The Golden Bough*] *La rama dorada* ([1922] 1981) resultan cuando menos sugerentes, ya que: “Los italonos de las islas Filipinas beben la sangre de sus víctimas y comen la parte posterior del cráneo y sus vísceras crudas para adquirir su valor. Por la misma razón los efugaos, otra tribu filipina, se comen los sesos de sus enemigos. Igual proceder tienen los kai del este de Nueva Guinea, que se comen los sesos de los enemigos que matan

para adquirir su fuerza” (562). Esta asociación con los rituales mexicas (551 o 658) plantea la posibilidad de que dichos actos fueran recogidos por las crónicas en español para desprestigiar, desde un inicio, las culturas mexicana y filipina con el objetivo de definir a sus sociedades como salvajes, bárbaras y violentas.

En los últimos años, Paula C. Park ha consolidado la relación mexicano-filipina en los estudios críticos con conferencias como “Mexico, the Philippines, and the Hispanic Pacific” o “The Wake of the Manila Galleon: Mexico’s Transhistorical Presence in the Philippines”; de las que se acota la relación que a nivel general plantearon otras referencias críticas como Salvador García en el libro que coordina con el título *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo* (1999).

Armando Azúa (2011) reseña *Sucesos de las Islas Filipinas* de Antonio de Morga. Para ello compara las dos ediciones recientes en lengua española: la que prologa Patricio Hidalgo Nuchera en Madrid (Polifemo, 1997); y la que introduce Francisca Perujo en la Ciudad de México (Fondo de Cultura Económica, 2007). Esta última es “la primera edición mexicana desde la original de 1609” (Azúa, 221). Casi cuatro siglos después, vuelve a aparecer esta obra en la que fue capital de la Nueva España, según Azúa, con un posible objetivo: “buscar jóvenes investigadores que se interesen en el tema, mientras que la de Hidalgo nos llega desde una España donde los estudios filipinistas ya se han consolidado y la recuperación de textos originales resulta de mayor utilidad” (229).

En el cuarto centenario de la obra de Antonio de Morga, seguramente por la reedición que llevó a cabo la profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), existe una oleada de estudios filipinistas en México, desde el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla o el Colegio de San Luis, donde se desarrolla el proyecto de investigación “La historia olvidada de una relación: México y Filipinas”, coordinado por una figura clave para el estudio que planteamos: el profesor, investigador y poeta Tomás Javier Calvillo Unna.

Filipinas, textos cercanos

Tomás Calvillo Unna (Ciudad de México, 1955) es básico para la presencia que tiene Filipinas en la poesía mexicana: por ser autor del poemario *Filipinas, textos cercanos* (2010) y por llevar a cabo, entre otras actividades, el citado proyecto en el Colegio de San Luis que fundó. Uno de los resultados de tamaña tarea fue el Coloquio Internacional de Literatura Hispanofilipina que se celebró en 2015 en San Luis Potosí.

El libro que nos ocupa se abre con una semblanza en la que el que fuera entonces embajador de México en la República de Filipinas destaca por obras como *Poesía 1979-1993*, prologada por el también poeta mexicano Javier Sicilia, que firma la contracubierta con juicios como este: “Desde El ombligo del agua (1981) hasta El fondo de las cosas (2006), asistimos a una exploración espiritual que, nacida de las experiencias más diversas, abre resquicios en medio del tiempo para que podamos contemplar el lugar en el que todo reposa y adquiere sentido. Con *Filipinas, textos cercanos*, escrito en el archipiélago de las 7107 islas, Calvillo continúa esa exploración”.

Así pues, nos encontramos ante un libro que el poeta mexicano escribe en Filipinas, durante su etapa como embajador, y que publica en México a través del Gobierno del Estado de Tabasco. Las referencias al país asiático se suceden como fondo para el sujeto poético que, en primera persona, por lo general, reflexiona sobre el ser humano, la identidad, el cambio de las sociedades y ciertos paralelismos entre México y Filipinas que describiremos a continuación.

Filipinas, textos cercanos está dedicado a Rosario Castellanos, una de las poetas más conocidas internacionalmente, que se caracteriza, entre otros motivos, por las recuperaciones precolombinas en su obra. El libro se compone de 179 poemas breves con títulos que siguen un orden alfabético, como si Calvillo trazara un diccionario con el que nombrar la realidad asiática a ojos mexicanos. Este recurso taxonómico continúa ese mismo año a través de las vocales, el metalenguaje y la perspectiva de género que presenta Karen Villeda (Tlaxcala, 1985) en su poemario *Tesouro* (2010).

Mediante diferentes sensaciones a través del sonido, el aroma o la mirada, Calvillo construye imágenes desde un punto de vista ecocrítico. De esta manera reflexiona sobre la identidad del ser humano y el concepto de patria abordado a propósito de poetas posteriores por Higashi (2017). Entre la solemnidad y la espiritualidad que apunta Sicilia quedan patentes tanto la límpida precisión de la filosofía oriental como alegorías cercanas al humor y temas populares. En este último caso, por la simbiosis con deportes como la lucha libre recuerda a Daniel Téllez (Ciudad de México, 1972) y su poemario *Arena mestiza* (2018). Existen, pues, puntos de encuentro con otros poetas de México; a los que aludirá indirectamente al tratar en numerosas ocasiones a lo largo de *Filipinas, textos cercanos* el concepto de “generaciones” (401-403). Son estas diferentes huellas que coinciden en el tiempo, como la cosmovisión prehispánica con la que concluye “El árbol de la vida”: “el sueño ámbar de los mayas / me alcanza en este lado del mar” (95).

Calvillo reflexiona sobre el lenguaje histórico desde el lenguaje poético; es decir, fija en el texto el paso del tiempo con la relación de México y Filipinas como telón de fondo. De qué manera nombramos lo que nos rodea parece ser la cuestión con la que cierra “Filosofía V”, en clara alusión a Foucault ([1966] 1999): “y nos quedamos ahí encerrados / en las diversas lenguas que bautizan el espectáculo / desde el nacimiento hasta la muerte // no se puede imaginar siquiera / estar detrás de las palabras / y las cosas” (160).

Dicha idea se articula en el contraste entre México y Filipinas, como decimos, según la experiencia de su propio autor en el tercer milenio. En la hibridez de géneros literarios que veremos con Zapata, el tono confesional de Calvillo sigue en ocasiones el estilo de un diario. A modo de crónica personal recuerda la historia en boca de otro personaje: “todo esto me relata Agustín / mi amigo antropólogo / al regalarme una hermosa pintura / en hilo de la Guadalupe” (114). Asimismo, en primera persona del plural recoge el testimonio de la infancia a tenor de la representación religiosa que motivará más adelante a Fernández. Este es el inicio del poema “Historias 2” (178):

“Estuvimos de niños rezando / ante una imagen muy bella / nos decía que era la Virgen / la madre de Dios”; y así termina: “hoy sé que no está / aunque la vea”. La remisión al pasado, en México, conecta con el presente, en Filipinas, por la imagen divina compartida y, con el paso del tiempo, el descreimiento del sujeto poético; en el sentido de “principio de acción para el presente” (Todorov, 11). Se desacraliza la tradición en pos del hedonismo. Así comienza “La luz”: “Te escribí porque / el semblante de la Virgen de Guadalupe / y la sonrisa de la Gioconda se asemejan” (218).

El tono coloquial, al estilo de José Emilio Pacheco o Maricela Guerrero, considerando sus distancias, cuenta una historia: “el poema es la tarde en Manila / y los hermanos riéndose en el agua” (131) y “vagamos en el ciberespacio entre / Metro Manila Narita Acapulco / San Luis México Singapur” (144). Las relaciones comerciales que otrora ofrecía el Galeón Manila se dan con la yuxtaposición de nombres de “estaciones de metro” que conservan las referencias a dichos enclaves portuarios. La intrahistoria explica el sentimiento de comunidad que analiza Luis Vicente de Aguinaga (2016). El nivel confesional de la primera persona encierra una voz que se extiende generación tras generación; en el poema titulado “Historia”: “pienso que son fragmentos / de alguna estrella interna / consumida / son sus destellos / el eco de un universo / íntimo” (173).

El autobiografismo enseguida se imbrica con la violencia generalizada sobre la que se pone el foco tras la Conquista. El tema descolará en México por aquellos años; así como los avances digitales que permiten la comunicación virtual (entre ambos países, según narra el yo lírico) pero merma el diálogo histórico de una sociedad líquida, según Bauman ([1999] 2003); vulnerada por la distante y cada vez más artificial relación del ser humano con la naturaleza: “en las pantallas líquidas / retocamos los paisajes: // [...] tomamos nuestros huesos de tierra y plástico / y nos envolvemos en fuego” (292).

Ontológicamente, en el sentido heideggeriano, Calvillo concluye distinguiendo los significados del verbo ser y estar que tantos problemas

ofrece todavía con formas únicas en inglés (*to be*) o en tagalo (*maging*). Las dos formas en español destacan en un verso que se separa del resto con el poema “Perdida”: “estar y ser” (298). Es la disquisición ante la que se encuentra el poeta de su generación Vicente Quirarte, quien escribe en “un cuaderno forrado de papel manila” (Quirarte 278) “La obligación de estar. Acaso ser. / El milagro de ser. Acaso estar” (Quirarte *apud* Ballester, 2019, 129). El poeta *está* en Filipinas sin renunciar a que es mexicano; algo que no ocurrió con el proceso de aculturación tras la Conquista.

El poema “Filipinas” concluye la primera de sus dos partes de la siguiente manera, con el olfato como hilo conductor a la proustiana manera:

Manila conserva aún
ese perfume milenario
–sortija en cada esquina
jazmín que enamora
anhelante de sueños
en la piel de los amantes (150-151).

Entre las plantas que México llevó a Filipinas se encuentra el flamboyán, al que remitirá Cross. Calvillo lo sitúa en los populares barrios filipinos a favor de la habitabilidad urbana: “alzamos la voz / que resuena entre las estalactitas / de la memoria; / en los cuartos del barangay / recitamos y cantamos / los salmos de las ciudades, / de la orquídea y los flamboyanes” (236); mientras que en el poema “La edad en Filipinas” (207) ensalza la alimentación y el clima asiáticos –esto es, las costumbres orientales– en contra de la envejecida rutina occidental.

Aunque prima el verso libre, en ocasiones el lenguaje y el ritmo de la calle combinan los octosílabos con rimas asonantes propios de la tradición oral. Un poema como el titulado “Cosas del alma” (con la banalidad del primer núcleo y la profundidad del segundo) define el alma (en el poema que precede a este, llamada “Cordón umbilical”:

ombbligo de la luna, en el sentido etimológico que tiene el término México en náhuatl): “otro cuerpo de luz / que no vemos / pero ahí está / como huella digital / de la eternidad” (55). Los poemas de este libro no suelen valerse de signos de puntuación. La esticomitia marca el ritmo de una posible traducción al inglés o al tagalo: una línea de investigación que podría comparar el ritmo de los distintos poemas de México sobre tema filipino y la poesía en tagalo y demás lenguas del país asiático, a tenor del trabajo de Bienvenido Lumbea (1986).

Finalmente, el poema “Somos nosotros mismos” (348-349) reconoce los errores del pasado y la responsabilidad que tuvo México en Filipinas, también, asediada por España:

Somos nosotros mismos
nadie más, los extranjeros,
no los antepasados

nosotros incendiarnos el paraíso,
el inmenso agujero
en medio de la selva
fue nuestra obra

mancillamos la bondad,
dimos la espalda a quien nos ama

falsificamos a un alto costo
nuestros rostros

mareados de sí mismos,
ausentes ya para todo propósito,
deambulamos entre borrosos ayeres
desgarrados de presente

creímos saber el juego de los dioses,
nombrarlos a nuestro antojo
sin darnos cuenta del abismo
que convocamos
ocultamos la violencia

con buenos modales y sutileza,
con educación y leyes

década tras década
acarreamos baldes de sangre
adelantando la muerte

nos volvimos doctos
en ahondar el sufrimiento

lo esparcimos
por todos los rincones de la tierra

guerras elocuentes y estériles
son el idioma nuestro

algunos interrogan ¿quiénes somos?

hace tiempo que estamos despojados
de nuestros nombres
e impedidos de responder
en este destierro de amnesia y violencia.

Resignifica el sentido de “extranjeros” y “antepasados” por la conquista espiritual y la falta de escrúpulos en lo que ahora se denominaría ecocrítica. El yo lírico, en este poema, como caso representativo de *Filipinas, textos cercanos*, acorta la distancia entre México y Filipinas al tiempo que lo hace entre España y el país asiático debido al sometimiento cultural e ideológico que continúa en el país americano. La tesis defendida en el texto anterior sirve para reivindicar al mismo tiempo una crítica filipinista que ahonde en la contemporaneidad. Al partir de ella, desde el presente, es posible aproximarse a la historia, al pasado; para no deambular “entre borrosos ayer / desgarrados de presente”. La “capital de un idioma sin centros” (García *apud* Campos, 2009, 328 y 387) que por aquellos años defendía el actual director del Instituto Cervantes queda sintetizada a nivel histórico en el poema

de Calvillo: “guerras elocuentes y estériles / son el idioma nuestro”; defendiendo así la riqueza de las diversas lenguas que forman parte de Filipinas (e, implícitamente, podría entenderse esta variedad en las lenguas originarias de México). El olvido y la injusticia se alimentan de “amnesia y violencia”.

El maestro en Historia por la Universidad Iberoamericana construye el poema desde la remembranza. La distancia con su familia deviene nostalgia a favor de la dimensión cívica que estudiamos en Vicente Quirarte (Ballester). Con el también poeta mexicano tiene en común la poética entre “el cielo y la tierra” (Calvillo, 2010, 189), elementos a los que se refiere en varias ocasiones para ubicarse en el mapa allende las fronteras físicas o políticas. Establece una genealogía física que se abstrae en la conciencia. Como poeta que también es pintor, va de la imagen al lenguaje; reivindica el territorio, las raíces. El poema “La biología de la imagen” comienza con la sincronicidad de los tiempos: “Acaba de llover en el ayer / es el olor de la tierra mojada” (197); metáfora, esta última, que seguirá la poeta mexicana bilingüe tu’un savi-español Nadia López García (Tlaxiaco, Oaxaca, 1992) en *Ñwú vixo / Tierra mojada* (2018).

Contra el vacío del silencio, la poesía puede dar frutos: “se administra la muerte y el dolor / pasa de un país a otro / es mercado negocio ganancia // los desplazados se asfixian / en la historia” (334). Se solapan las prácticas hegemónicas del neocolonialismo, algo que Higashi (2015) advierte en los terrenos de la poesía como crematística, relaciones clientelares a las que también alude Calvillo.

Tres años después de la publicación de *Filipinas, textos cercanos* (2010) en México, vio la luz en Quezon City, por la University of the Philippines Press, una selección de tales textos (de 55, en lugar de los 179 originales): *Filipinas, textos cercanos: poemas* (2013). En este caso la edición es bilingüe gracias al trabajo del hijo del autor, Tomás Calvillo Amore. También permite una mejor difusión entre el público lector filipino el prefacio de Elvis Gracia, traducido a su vez por Marlon J. Sales. Josué Hernández y Ma. Luisa P. Young la reseñaron en *Perspectives in*

the Arts and Humanities Asia (2015). A partir del sentimiento de nación y refugio ante la inclemencia en la isla de Luzón, del poema “Desplazado” (71-71), reconocen que “encontramos igualmente una mirada hacia fuera, de poeta conectado a su tiempo, interpelada por una profunda preocupación social frente a los desastres naturales, tan frecuentes en Filipinas, las enormes desigualdades arraigadas en la sociedad filipina o el nuevo pulso de su tiempo marcado por la realidad virtual” (Hernández y Young, 2015, 115).

El país con más hispanohablantes tiene a su alcance un libro de poesía en el que advertir, desde el tercer milenio, un conjunto de sensaciones e indagaciones más allá de la historia compartida.

Otras referencias en la reciente poesía mexicana

Pese a ser mínimas las alusiones a Filipinas en la poesía mexicana posterior al modernismo sobre el que profundizan Rocío Ortuño Casanova (2014) o Juan Hernández Hortigüela (2015), en ellas puede advertirse el tema funesto, de la muerte⁵, vinculado con la religión y la imagen –a ambos lados– de la mencionada Virgen de Guadalupe. De cara a la conexión de tales cosmovisiones desde la contemporaneidad, veremos los casos de López Moreno, Fernández, Cross y Zapata.

Roberto López Moreno (Huixtla, Chiapas, 1942) se refiere a Filipinas en su texto “Por este lado del mundo” (193-200), presente en *Meteoro* (2014). El siguiente es un fragmento del extenso poema:

Por los océanos pacíficos
encadenado rumor
que fue embarcado en Manila
la espuma amarga bebió
y la hizo tecla y palmera,
y la hizo sangre y tambor,

5 Otro de los árboles a los que se refiere Calvillo –en “Internista”: “Te gusta volver / a esa calle de frondosas jacarandas / para saludar a quien se ha ido” (191)– da nombre a un peculiar pueblo de México (de 5 habitantes): Jacaranda (Filipinas), en el Estado de Coahuila de Zaragoza.

sangrado de los versos imita el movimiento, el desplazamiento. El sur de España, por los puertos de la época colonial, funge de núcleo para la historia que ensaya Fernández a partir de ese detalle íntimo, el sombrero, que permite un conocimiento social de ambos países en la lengua que nos une. Los motivos religiosos son piezas para armar el puzzle entre las dos culturas, en diferentes lenguas: “es el relato de la fe de millones / y aquí estamos admirando en tagalo / ese bautizo de agua fuego y óleo en arameo” (Calvillo, 2010, 217). En el caso de Fernández se produce la écfrasis: verbaliza la historia a través de la imagen artística, “fina talla / filipina del siglo XVII (llamada / Trinidad Terrestre”⁶.

Un año después, Elsa Cross (Ciudad de México, 1946), con marcada formación oriental, publica *Nepantla* (2019), cuna de nacimiento de sor Juana. La razón del título la explica la propia autora en el epígrafe del *Gran diccionario náhuatl*, pues el significado es “Nepantla, en medio; estar en medio” (9). Entendemos que por aquellos años, en el siglo xvii, México también se encontraba en medio de las relaciones entre España y Filipinas. De un modo implícito el sujeto poético se refiere a tales motivos identitarios, migratorios, desplazados, con la brevedad y luminosidad que vimos en el estilo de Calvillo:

Ni día ni noche

El ojo turquesa

en tornasol

el suave nácar que lo engasta

resplandecen al fondo

6 Fernando Fernández comenta en su blog (2019) la talla filipina (sita en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid) que le inspiró el poema “Señor don san José”; concretamente, el sombrero que descansa en su espalda. Ante esta pregunta el poeta se pregunta “qué ocurriría con el halo de santidad que cubre la cabeza de San José en el caso de que el padre de Jesús tuviera necesidad de ponerse el sombrero que colgaba a su espalda, cosa que tarde o temprano tendría que suceder, sobre todo a la vista del gran viaje para el cual había sido creado” (en línea).

de los animales, desde la perspectiva ecocrítica que seguía *Filipinas, textos cercanos*. La poeta mexicana lo hace en *Una ballena es un país* (2019). Por ejemplo, el poema “La creación del rinoceronte”, no exento del tono ensayístico que caracteriza a Zapata, comienza con el famoso grabado de Durero de principios del siglo XVI y una breve nota que recoge el acontecimiento que da pie a la serie numerada de breves poemas en prosa que, también con humor, contrasta de la cursiva a las redondillas:

El primero de mayo de 1513, el poderoso rey de Portugal, Manuel de Lisboa, trajo este animal vivo desde la India llamado rinoceronte. Ésta es una representación fiel del mismo. Es del tamaño de un elefante, pero tiene las piernas más cortas y es casi invulnerable. Tiene un cuerno fuerte y puntiagudo sobre el hocico, que afila en las rocas. Es del color de una tortuga manchada y está recubierto de escamas. El elefante tiene miedo al rinoceronte porque cuando se encuentran, el rinoceronte carga con la cabeza entre las patas delanteras del elefante y desgarrar su estómago, sin que pueda defenderse. El rinoceronte es rápido, impetuoso y astuto. Está tan bien armado que el elefante no puede dañarle (31-32)

2.

[...]

Quizá la piel rocosa se debe a la dermatitis que el rinoceronte sufría tras cuatro meses de viaje entre India y Portugal o a la armadura que llevaba puesta cuando el Rey Manuel I lo puso a pelear con un elefante para comprobar que eran grandes enemigos.

Dicen que se miraron a los ojos un momento antes de darse la media vuelta (Zapata, 2019, 33).

En la antesala del dominio español en Filipinas, esta alegoría que podría servir para ver las relaciones entre México y Filipinas desde España, ¿quién sería el rinoceronte? ¿Y quién, el elefante? ¿Quién daña a quién? El rinoceronte –cuyos restos de hace 700.000 años fueron ha-

llados recientemente en Filipinas junto a instrumentos de caza confeccionados por los humanos— protagoniza este poema ecológico. El detalle (a la manera del sombrero en Fernández) da pie a una denuncia ante el traslado de especies (animales en este caso, aunque ya las hemos visto en vegetales como el flamboyán). Además de en la crítica al colonialismo, el compromiso social de la poesía de Zapata queda patente en el poema de *Una ballena es un país* titulado “Diccionario para George, el solitario” (75-80): parte del “Archipiélago de Colón” para diseñar un particular diccionario que representa la realidad, como sabemos que es la finalidad de tal muestra lexicográfica. Zapata continúa en este libro el alfabeto que conferían Calvillo y Villeda (o la misma Zapata en 2018 con *Las noches son así*).

Los puntos de encuentro entre las distintas poéticas analizadas, a la luz del imaginario filipino, demuestran la oralidad, la ligazón con las artes plásticas, la convivencia con el género del ensayo y la búsqueda de un lenguaje con el que nombrar la presencia que todavía tiene Filipinas y su historia en la última poesía mexicana.

Y es que en los últimos años, como decimos, son varios los diálogos que se han generado en torno a la poesía, México y Filipinas. Además de la inclusión en español de las poetas filipinas Marjorie Evasco (Maribojoc, 1953) en la revista mexicana *La Otra* (2011) o Sasha Pimentel (Manila, 1982), profesora de la University of El Paso, Texas, que participó en el Encuentro Internacional de Poesía Ciudad de México 2018.

Aunque España se encuentra como vértice de la Tríada con México y España tras la Conquista, no podemos olvidar de cara a futuros trabajos la importancia de EUA. Puede hablarse así de un rechazo al neoliberalismo, como oposición al colonialismo estadounidense que estudia Rocío Ortuño (2019).

Conclusión

El estallido que hace unos años tuvieron los estudios filipinistas parece coincidir con la época “postnational” y “post-modern” (7) que señala Campomanes en el número pionero que le dedicó la revista

Kritika Kultura (2003). A partir de ahí se suceden algunas relaciones académicas que también están presentes en poetas, especialmente, con formación universitaria o vínculos institucionales a favor de dicho diálogo intercultural.

La presencia de una cosmovisión filipina en importantes poetas de México como Roberto López Moreno, Elsa Cross, Tomás Calvillo, Fernando Fernández o Isabel Zapata evidencia el influjo que todavía tiene el país asiático en la antigua capital de Nueva España; al tiempo que demuestra una omisión explícita de referentes –más allá de tópicos ligados a la gastronomía o a la compartida Virgen de Guadalupe–, ausencia poética y social que puede extenderse al resto de países hispanohablantes.

La contemporaneidad nos permite estudiar el tema filipino en el presente, como le interesa al historiador Tomás Calvillo. De ese modo, desde la actualidad (y los textos analizados son muestra de ello) es posible entender la importancia de Filipinas en la literatura en español. Si lo hacemos concretamente desde la poesía es porque en el siglo xxi, sin duda, México representa con fuerza tanto la innovación como la herencia de una tradición a la que otro poeta embajador como Octavio Paz asociaba la idea de ruptura. Desde Calvillo la tesis de *Poesía en movimiento* (1966) se fija en la “Inmovilidad” (185). Entendemos que lo que se publica en los últimos cincuenta años en México consolida un acercamiento para los estudios filipinistas a favor del diálogo intercultural.

Las referencias a Filipinas en la poesía mexicana contemporánea son escasas, pero confieren una serie de motivos que permiten entender la literatura en español, también del archipiélago asiático: la finalidad didáctica de poemas que permiten estudiar la temática filipina; la crítica que establece el poema sobre el mismo género en relación con la inclusión, presencia u omisión, del archipiélago asiático en la histórica cultural compartida; la construcción de una identidad tras prácticas colonialistas o neocolonialistas en las que también se ve inmerso EUA; la defensa de la naturaleza desde una perspectiva ecocrí-

tica; la reconfiguración de la contemporaneidad a partir de la memoria, la historia y diversas remembranzas personales o familiares que configuran, al cabo, un sentir social, según el citado Luis Vicente de Aguinaga. Escribir sobre Filipinas sigue siendo un ejercicio cercano.

Referencias

- De Aguinaga, Luis Vicente. (2016). *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Azúa, Armando. (2011). Reseña de "Sucesos de las Islas Filipinas" de Morga, Antonio de. *Historia y Grafía*, núm. 36, pp. 219-23. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589/58922186009>
- Ballester Pardo, Ignacio. (2019). *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. México: Tirant lo Blanch / Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bauman, Zygmunt. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica [1999].
- Bernal, Rafael. (1965). *México en Filipinas: estudio de una transculturación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blanco, John D. (2019). "A Mexican Princess in the Tagalog Sultan's court: Floripes of the Doce Pares and the Transpacific Efflorescence of Colonial Philippine Romance and Theater". *Unitas*, vol. 92, núm. 1, pp. 6-42 <http://unitasust.net/volumes/no-1-volume-92/>
- Calvillo, Tomás. (2010). *Filipinas, textos cercanos*. Tabasco: Gobierno del Estado de Tabasco / Centro de Estudios del Desarrollo Democrático, Económico y Social de Tabasco A. C. / Universidad Olmeca.
- Calvo, Thomas y Paulina Machuca (eds.). *México y Filipinas: culturas y memorias sobre el Pacífico*. Michoacán: El Colegio de Michoacán / Ateneo de Manila University. 2016.
- Campomanes, Oscar V. (2003). "The Vernacular/Local, the National, and the Global in Filipino Studies". *Kritika Kultura*, núm. 3, pp. 5-16. <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/kk/article/view/1566/1591>
- Campos, Marco Antonio. (2009) (ed.). *Antología. La poesía del siglo XX en México*. Epílogo de Luis García Montero. Madrid: Visor.
- Cross, Elsa. (2019). *Nepantla*. México: Ediciones Era.
- Donoso, Isaac y Andrea Gallo. (2011). *Literatura hispanofilipina actual*. Madrid: Verbum.
- Fernández, Fernando. (2018). *Oscuro escarabajo*. México: Ediciones Monte Carmelo.
- Fernández, Fernando. (2019). "Señor don san José (fotos)". *Siglo en la brisa*. Blogger. 27 de septiembre. <http://oralapluma.blogspot.com/2019/09/>
- Foucault, Michel. (1999). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI [1966].
- Frazer, James George. (1981). *La rama dorada*. Traducción del inglés de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica [1922].
- Hernández, Josué y Ma. Luisa P. Young. (2015). "Tomás Calvillo's 'Filipinas, textos cercanos: poemas'". *Perspectives in the Arts and Humanities Asia*, vol. 5, núm. 2, pp. 113-120 <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/apah/article/view/AP2015.05207>

- Hernández Hortigüela, Juan. (2015). "Una historia de Filipinas en versos decimonónicos". *Revista Filipina, Segunda Etapa. Revista semestral de lengua y literatura hispanofilipina*, vol. 2, núm. 2: en línea. <http://revista.carayanpress.com/page16/styled-41/page58/index.html>
- Higashi, Alejandro. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Higashi, Alejandro. (2017). "México, poesía y patria para el siglo XXI". *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 6, núm. 11, pp. 88-102. https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/6.Higashi-Mexico-poesia-y-patria_iMex11.pdf
- Jacqueland, Clotilde. (2017). "Entre itinérances et ancrage impérial, les *Sucesos de las islas Filipinas*, d'Antonio de Morga, México, 1609". *e-Spania*, núm. 26: en línea. <http://journals.openedition.org/e-spania/26491>
- López Moreno, Roberto. (2014). *Meteoro*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Lumbera, Bienvenido. (1986). *Tagalog Poetry, 1570-1898: Tradition and Influences in its Development*. Manila: Ateneo de Manila UP.
- Mojarro, Jorge. (2018). "Presentación. Literatura hispanofilipina en el contexto hispanoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XLIV, núm. 88, pp. 9-11. https://www.academia.edu/38193782/Presentaci%C3%B3n._La_Literatura_Hispanofilipina_en_el_contexto_hispanoamericano
- Mojarro, Jorge. (2019). "Transpacific Connections of Philippine Literature in Spanish. An Introduction". *Unitas*, vol. 92, núm. 1, pp. 1-5. <http://unitasust.net/volumes/no-1-volume-92/>
- De Morga, Antonio. (1609). *Sucesos de las Islas Filipinas*. México: Gerónimo Balli.
- Ortuño Casvanova, Rocío. (2014). "Introducción temática a la Literatura filipina en español". *Portal de Literatura Filipina en Español*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: en línea. http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_filipina_en_espanol/literatura_filipina_espanol/
- Ortuño Casvanova, Rocío. (2019). "Quijote-Sancho y Ariel Caliban: La introducción de Filipinas en la corriente hispanoamericanista por oposición al ocupador yankee". *Unitas*, vol. 92, núm. 1, pp. 256-287. <http://unitasust.net/volumes/no-1-volume-92/>
- Quirarte, Vicente. (2000). *Razones del samurai (1978-1999)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Lois, Nemesio. (1992). *La conquista espiritual de Filipinas*. México: Fundación Pro-difusión Cultural del Medio Milenio en América / Museo Nacional de Antropología e Historia.
- Todorov, Tzvetan. (2000). "La memoria amenazada". *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, pp. 11-60.
- Zapata, Isabel. (2019). *Una ballena es un país*. México: Almadía.

NOTAS CRÍTICAS

NOÉ JITRIK – LO DEMÁS NO SERÁ SILENCIO

ROBERTO FERRO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)

profesorferro@gmail.com

En esta semana Noé Jitrik ha muerto¹. En mi caso no puedo desligar la muerte de la amistad porque como se ha dicho ya tantas veces cuando se pierde a un amigo, se pierde también una parte de nuestro propio ser. Ese minúsculo universo de pasiones, complicidades de afectos y rechazos, establecido en conjunto, con quien fallece, se extravía, se desvanece con su vida. Conocí personalmente a Noé Jitrik en 1973, había irrumpido en la Facultad de Filosofía y Letras con un proyecto innovador en el área de los estudios literarios latinoamericanos. Las cátedras universitarias de la carrera de Letras, que yo estaba cursando por esos años, estaban reservadas para profesores que, por ignorancia o por obsecuencia, habían borrado a los formalistas por rusos y a los estructuralistas por evocar al sedicioso mayo francés. Años después, a su regreso del exilio mexicano, me incorporé al equipo de profesores de su cátedra. Fue director de mi tesis de doctorado; juntos emprendimos diversas empresas como revistas literarias, *Syc* y *Zama*, así como también la organización de Jornadas y Congresos de diversa índole y, básicamente, hay entre nosotros un diálogo en el que se hacen di-

¹ El 6 de octubre de 2022 el Dr. Noé Jitrik falleció en Pereira, Colombia donde había ido, a sus 94 años, a dar unas conferencias. En junio de 2001 le fue entregado el Doctorado “Honoris Causa” por parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Valga esta sentida nota de uno de sus muchos alumnos como memoria a su incansable e invaluable trabajo.

fusos los límites entre la vida y la literatura. En la relación que he ido urdiendo con Noé Jitrik, se cumple con todas sus resonancias el anuncio de una suerte de adagio que transita por las entonaciones de innumerables versiones que la diseminan por los más recónditos márgenes del espacio literario argentino: uno puede llegar a ser amigo de alguien a quien admira profundamente. Esa es la perspectiva desde la que escribo la semblanza que sigue.

Una mirada retrospectiva siempre supone un riesgo, que trataré de sortear: la distancia temporal puede provocar un aplanamiento y la consecuente pérdida de la diversidad, de las entonaciones, de la modulación de los registros. Esa reducción a fórmulas y la posterior puesta en articulación a menudo conllevan una merma de matices y de atención a las particularidades. En este sentido, puede decirse que ese es uno de los rasgos distintivos del pensamiento de Jitrik porque la sutileza de los matices y la captación de cada particularidad son marcas salientes de sus lecturas y de su escritura. La luminosidad de sus ideas y el innegable efecto fascinante que tiene su escritura lo ponen al reparo de la extrapolación y de la reproducción epigonal, porque en el tratamiento de las cuestiones más arduas sus trabajos tienden a aparecer como dispositivos abiertos que habilitan la posibilidad de múltiples derivas de interpretación y, por consiguiente, no funcionan como consignas dogmáticas que clausuran cualquier instancia del debate.

En Jitrik se percibe, como en muy pocos, el modo en que un escritor produce teoría al leer. La crítica como mera aplicación está alejada tanto de sus textos como de su forma de enseñar la literatura en las que abomina de toda traslación mecánica. Su *manera* de concebir la literatura convoca a sus lectores y a los que hemos asistido a sus clases a desconfiar de cualquier variante crítica y/o teórica pensadas como herramientas dispuestas para el uso reiterativo de procedimientos reglados *a priori*.

Ha hecho aportes notables a los estudios literarios latinoamericanos tanto en el orden de la crítica y la teoría como en el de la historia;

sus intervenciones marcadas por la impronta de la innovación establecen un rico entramado con los contextos históricos y políticos en los que se han producido las obras y han intervenido los autores estudiados. Si ésta ha sido una vertiente de su hacer literario, sus cuentos, novelas y poemas dan a leer la posibilidad de establecer un punto de partida para una mejor aproximación a los componentes lúdicos de su escritura. En sus trabajos estimula a pensar la lectura como una dimensión creadora de sentido que enriquece y amplifica nuestra relación con el mundo social y político en el que vivimos.

En el conjunto de los textos publicados por Noé Jitrik, se traman hoy el pasado y el futuro de tal forma que en ese punto del tiempo la distinción de las dimensiones temporales se vuelve inconsistente; el pasado se presenta accesible en la multiplicidad de variantes que sus publicaciones proponen, el futuro parece tentarnos con la inminencia que precede a cada nuevo itinerario de lectura. Acaso ese entrecruzamiento tenaz e inestable, siempre abierto a la reformulación, sea una vía privilegiada que permita reflexionar en torno de su concepción de la memoria como un espacio abierto a la inquisición incesante tal como se despliega en la *Historia crítica de la literatura argentina* y en sus libros *Atardeceres*, *Mediodía*, *Los lentos tranvías*, *Libro perdido*, *Casa Rosada*, *El río de las terneras atadas*, *La nopalera*, en los que va desplegando un rica y sinuosa autobiografía.

Noé Jitrik es un nombre en el que confluyen varias trayectorias y múltiples resonancias. Formó parte de la revista *Contorno*, una publicación de los primeros años de la década del cincuenta, fundada por un grupo de jóvenes universitarios con el propósito de revisar la literatura argentina, modificando las genealogías establecidas y trastornando el canon vigente.

En los años sesenta, el devenir sociohistórico en la Argentina fue marcado por un notable cambio en la intensidad de las prácticas políticas, tanto en la composición de los diferentes actores que habían radicalizado sus posiciones como en la formación de nuevos focos de referencia para las propuestas de cambio, que muchos imaginábamos

como inminentes e irreversibles. En un espacio intelectual que debatía las estrategias de intervención privilegiando la idea del compromiso sartreano y la vía sociológica de interpretación del texto literario, Jitrik asume una postura bien definida, con un estilo único de relacionarse con las voces hegemónicas y apropiándose de todo aquello que estuviera en consonancia con sus búsquedas y, fundamentalmente, en firme oposición a pensar la literatura privilegiando exclusivamente una funcionalidad instrumental. Sus artículos proponían lecturas que se desviaban tanto de la paráfrasis del comentario, que limitaban el sentido a un elenco de variantes de lugares comunes, como de la indagación de un orden modélico anterior en el que, supuestamente, se fundaba la significación. La valoración de la inmanencia del texto literario y la búsqueda de la autonomía del discurso crítico centraban su reflexión en torno de los procedimientos, los diversos modos de acción textual, a los que consideraba el componente distintivo de la interpretación. Su búsqueda apuntaba a superar las remisiones referenciales mecanicistas para dar cuenta de otro tipo de relaciones entre la literatura y el mundo, en las que la multiplicidad de los registros no se redujera a una linealidad unívoca.

Esta perspectiva no puede escindir-se de su escritura literaria. Su obra poética y narrativa exhibía una impronta que se va profundizar con el correr de los años; la noción de escritura que se disemina en sus textos se asienta en un gesto que abarca todas las manifestaciones en las que se despliega.

En esos años sesenta, dos factores diversos y correlativos motivan un notable cambio en el interés y la atención acerca de la crítica y la teoría literaria; por una parte, durante el llamado *boom* de la literatura latinoamericana se produjo una violenta expansión del universo de los lectores, junto con la aparición de nuevos clásicos contemporáneos y, básicamente, se generó la exigencia de examinar las estrategias de lectura; por otra, el estructuralismo había provocado una ruptura profunda en la concepción de la actividad crítica, que se constituyó desde entonces en un discurso atravesado por la convergencia interdiscipli-

naria. Para todos aquellos que estaban ávidos de tomar contacto con la novedad, Noé Jitrik, que había vivido y enseñado en Francia entre 1967 y 1970, encarnaba la posibilidad de conocer los dispositivos que Barthes, Derrida, Foucault, entre otros, estaban produciendo contemporáneamente. La experiencia fue decisiva e iluminadora porque ese contacto estuvo atravesado por una biblioteca en la que Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, movilizaban una indagación interpretativa alejada de toda tentación de trasplante sistemático.

A su regreso de Europa, la Universidad era un territorio ocupado por los representantes más reaccionarios de la cultura argentina, cuyo mayor déficit no era tan solo ideológico, sino también portaban una mediocridad endémica con la que habían liquidado una década de esplendor del pensamiento universitario. En una primera etapa, Jitrik se incorporó a la actividad docente siguiendo una tradición bastante peculiar en Buenos Aires, que consistía en la proliferación de grupos de investigación privados, una especie de universidad alternativa en la que circulaban los saberes prohibidos por la dictadura militar liderada por el teniente general Juan Carlos Onganía. A partir de 1973, con el retorno de la democracia, Jitrik fue nombrado profesor titular de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Las actividades de la cátedra abarcaron un poco más de un año, apenas dos cuatrimestres y un curso de verano; ese lapso fue suficiente para promover una experiencia fundamental que marcó decisivamente a un considerable número de estudiantes; más de cuarenta años después muchos de los que participamos en los cursos aún conservamos la edición mimeografiada de aquellas clases como testimonio de un hito decisivo de nuestra formación y una fuente de consulta permanente. El desafío consistía en leer desde un enfoque diferente que trastornaba toda voluntad de concebir el texto literario como un recipiente portador de un mensaje cifrado que el crítico debe revelar, sino, antes bien, como un espacio de producción de sentido sin clausura.

Esta ilación no pretende restringir el pensamiento de Noé Jitrik a una serie de etapas, someterlo a una cárcel unidireccional falseando su concepción crítica; la idea de evolución resulta insuficiente porque no puede dar cuenta de los movimientos sísmicos que caracterizan su pensamiento, esas sacudidas no implican un avance lineal ni menos aún la confirmación sedante de un todo que ya estaba en el principio. El ciclo de reaparición-repetición-inescancia, sobre el que ha teorizado, no solo tiene que ver con la configuración del texto sino también con un más allá del texto y, por lo tanto, es un punto en el que el proceso y la trascendencia se fusionan, de tal modo que, por una parte, se entretejen el adentro y el afuera de la semiosis y, por otra, la temporalidad no queda sometida al avance causal propio de la noción vulgar de tiempo. La inescancia diseminada en los textos de Jitrik es una dimensión indecidible que se tiende entre la mano que traza la escritura y el ojo voraz del lector que persevera en la construcción del sentido.

Desde su concepción, lo que caracteriza el sentido, por lo tanto, es su inagotabilidad, de lo que se puede inferir que toda pretensión de nombrarlo definitivamente mediante la lectura de un texto, incluso de aquellos textos que tratan de convalidar tal pretensión, es vana. Para su poética, la lectura, al igual que la escritura, puesta en la inagotabilidad, puede recomenzar y siempre, por ello mismo, es insatisfactoria, está siempre a punto de asir algo que no deja de evadirse.

A mediados de 1974, Jitrik, señalado como enemigo por las bandas fascistas de la AAA (Alianza Anticomunista Argentina), que eran un siniestro anticipo de los grupos de tareas de la dictadura militar, se exilia en México. Continúa allí su labor de docente e investigador en El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma (UNAM) y en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Un repaso sobre el conjunto de sus intervenciones de esos años exhibe al menos dos rasgos distintivos; por una parte, la profundización del trabajo crítico sobre las textualidades literarias es correlativa con una expansión de su interés por la producción discursiva desde un enfoque semiótico y,

por otra, su escritura se desliza hacia la narrativa novelística, que en la actualidad continúa en pleno desarrollo.

En 1987 inicia su retorno a la Argentina, haciéndose cargo de la misma cátedra de la que había sido expulsado en 1974; como marca propia de su modo de concebir la tarea intelectual, reúne un equipo de profesores para encarar la empresa, proponiendo una íntima vinculación entre la conciencia crítica y una ética de circulación del saber que tiene como objetivo la libre disposición de sus resultados. Su labor en el ámbito institucional de la Universidad de Buenos Aires es de una fecundidad extraordinaria: ha contribuido decisivamente al desarrollo de las diferentes carreras de postgrado del área de Letras y como Director del Instituto de Literatura Hispanoamericana ha sido el impulsor de un notable grupo de investigadores que ha ampliado sus actividades formulando proyectos libres de toda imposición, emanada de las exigencias propias de otros ámbitos académicos o, simplemente, de las efímeras promesas de la moda. Su programa se funda en la convicción de que el trabajo intelectual genuino se sostiene en la tenacidad con que es capaz de resistir los avatares de la deformación producida por la urgencia, que tantas veces asedia a los investigadores, de ordenar la búsqueda de acuerdo con dictados de legitimación que, en definitiva, obligan a desviar y confundir los objetivos de la investigación.

A partir de una propuesta de la editorial Emecé, en 1997 comenzó a trabajar en un proyecto de historia de la literatura argentina. Desde el principio la obra estuvo orientada hacia un público lector amplio, pero no difuso. Un universo constituido básicamente por profesores y estudiantes universitarios y de enseñanza media, así como también por un espectro más extenso compuesto de lectores interesados en una atenta reflexión sobre la literatura argentina. El eje del proyecto se centraba en la concepción de un discurso capaz de construir una lectura crítica que reniegue de las limitaciones de la divulgación, asumiendo el compromiso del rigor y la toma de distancia de toda jerga críptica propia de cenáculos cerrados.

A tal efecto, convocó a un grupo de investigadores y estudiosos de la literatura argentina con los que ya tenía un diálogo intenso para que dirigieran cada uno de los doce volúmenes que abarcan el plan general de la obra; como es una constante en su trabajo intelectual, piensa la tarea en términos de equipo. La idea que los reúne implica concebir la historia como un vasto relato antes que selecta construcción de un archivo en el que se registren datos regidos por la constatación. Una historia de la literatura argentina en la que se articulan los momentos de inflexión relevantes, valorándolos como las instancias de acumulación concentradas sobre sí mismas y a la vez en expansión, produciendo transformaciones y resonancias. Cada una de esas instancias aparece como una etapa del relato general y, a su vez, esas etapas se conforman a través de las voces múltiples de los colaboradores de cada volumen. De lo que se trata es de narrar la historia de la literatura.

La trama de la obra no se apoya en causalidades ni depende de cronologías cerradas sino, antes bien, se despliega en el tejido multidireccional de esos momentos de inflexión. Por lo tanto, la concepción que impulsa el proyecto implica pensar el proceso literario argentino en su devenir histórico, es decir más allá de cualquier exclusivismo discursivo. La dimensión cronológica se aparta de la linealidad con sus condicionantes genealógicos y sus filiaciones a priori, el tiempo aparece como constelación en la que se van entrelazando los trazos discontinuos y las constantes que se reconocen en la reiteración de sus modulaciones. La constelación temporal tiene la forma de una figura compleja que solo se puede abordar renegando de puntos de mira unívocos. El proyecto implica que junto con la narración de la memoria de la literatura argentina —que no renuncia a la esencial historicidad del quehacer humano— se privilegie el pensamiento crítico, puesto que la construcción del relato supone un modo de comprensión de las transformaciones de lo narrado.

Desde 1999 hasta 2018 fue el lapso en el que fueron apareciendo los doce volúmenes de la obra, en los que se han reunido trabajos de

más de trescientos colaboradores, lo que asegura una mirada múltiple y polifónica sobre la literatura argentina. La dirección de Noé Jitrik de la *Historia crítica de la literatura argentina* hace posible un vasto campo de reflexión sobre la memoria como una obra en curso, plural y conflictiva. La memoria como un espacio de tensiones inconclusas y por ello abierta al pensamiento crítico.

Uno de los propósitos que lo llevaba a Pereira era exponer los lineamientos generales de una historia de la literatura colombiana el otro dictar un seminario sobre la representación en el campo literario. Allí lo sorprendió la muerte, en su caso lo demás no será silencio queda el inmenso legado de su vida y su obra.

Buenos Aires Coghlan, octubre de 2022.

ENTREVISTAS

LLUVIA FRESCA BAJO EL FLAMBOYANT: ENTREVISTA A GUSTAVO GUERRERO

FRESH RAIN UNDER THE FLAMBOYANT: INTERVIEW WITH GUSTAVO GUERRERO

EDINSON ALADINO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-9395-8979>
edialad@hotmail.com

*Sólo cuenta pues . . . lo que dejó marca,
lo que está inscrito en la piel,
como un jeroglífico imborrable y mudo.
Severo Sarduy¹*

Escritor, ensayista, poeta, profesor y consejero literario para la editorial francesa Gallimard, Gustavo Guerrero es ya un referente ineludible de la literatura latinoamericana. Nacido en Caracas en 1957, desde muy temprano decidió completar sus estudios en Europa y realizar una vida literaria en París. Obtuvo el Premio Anagrama en el 2008 por su ensayo *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela*. Debido a su ingente labor como académico, editor y escritor —a lo largo de los años— fue distinguido con la orden de Caballero de las Artes y las Letras de Francia,

1 En Gustavo Guerrero, editor. 1999. "Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy". *Severo Sarduy. Obra completa*. Tomo II. Madrid: Colección Archivos, pp. 1834-1840.

cuya ceremonia tuvo lugar el 10 de abril de 2019 en la Casa de la América Latina de París. A través de la prestigiosa casa Gallimard, Guerrero ha editado y difundido varias obras latinoamericanas, lo cual ha sido un aliciente para la internacionalización de dicha literatura. Actualmente, imparte clases en la Université de Cergy-Pontoise. Quiero aprovechar este *incipit* para agradecerle a Gustavo Guerrero por su amabilidad, por la disposición que tuvo para la realización de esta entrevista. Comparto, aquí, en las páginas que siguen, todas sus respuestas.

En un artículo titulado “Caracas, la ciudad invisible” comentas que, al igual que Venezuela, Caracas es un “objeto recóndito e impreciso en la mente de los extranjeros” (Guerrero, 2013, 11). Quisiera abrir con esta cita porque has vivido bastante tiempo en Europa, específicamente en París, y me preguntaba ¿cómo resuena en tu memoria el recuerdo del “país natal”?

Venezuela se ha convertido para mí, en estos últimos años, en una fuente de profunda aflicción. Mi país atraviesa por uno de los períodos más negros de su historia, presa de una crisis política, económica, social y medioambiental de unas dimensiones sin precedentes. La dictadura cívico-militar que monopoliza el poder sin cortapisas es responsable de uno de los desfalcos de las arcas públicas más impresionantes jamás registrados, ha permitido además la destrucción de miles de kilómetros de selva y de ríos en la Guayana venezolana y ha empujado al exilio a casi 7 millones de mis compatriotas, según los últimos datos de la ONU. Es verdad que la dolarización de la economía ha hecho posible una cierta estabilidad en el último año, pero la situación sigue siendo crítica para la mayoría de la población y la emigración no se ha detenido, aunque hayan regresado al país algunos grupos, básicamente de la clase media. Los demás se siguen yendo y desgraciadamente no volverán. Ante este cuadro dantesco, que ha vuelto visible a Venezuela en los escenarios internacionales, veo

por de pronto dos respuestas necesarias. La primera tiene que ver con la expresión de nuestra solidaridad hacia los migrantes y refugiados venezolanos y con una toma de conciencia del drama que se está viviendo hoy en muchas partes del mundo con el fenómeno de las migraciones masivas. Ser solidarios con nuestros compatriotas nos abre las puertas a una comprensión más amplia de algo que está ocurriendo a nivel planetario y que se está transformando en un tema crucial en la agenda del siglo XXI. Lo segundo es la urgencia de visitar la historia cultural venezolana y de revisarla desde una perspectiva extraterritorial, que permita preservar la unidad del vínculo nacional entre los que están dentro y fuera del país. Necesitamos un nuevo relato nacional que no sea exclusivamente territorial y que incorpore a la memoria común la historia de nuestros exilios, diásporas y migraciones a lo largo de dos siglos. El recuerdo de mi país resuena hoy sobre el fondo de esa doble urgencia política, moral e intelectual.

¿En qué medida tu condición de extranjero ha influido en tu práctica literaria? ¿Crees que tu experiencia hubiera sido más o menos la misma de haber permanecido en Venezuela?

De haber permanecido en Venezuela mi destino habría sido incierto y aciago, como el de muchos de mis amigos y mis pares hoy. La inmensa mayoría de los escritores e investigadores venezolanos que conozco está fuera del país, a veces viviendo en condiciones muy difíciles. Pero no veo signos de que vayan a regresar. Hacer el duelo del viaje de vuelta, sin embargo, no es fácil: todos nos hemos contado una y otra vez la *Odisea* y soñamos con volver a nuestra Ítaca; todos hemos imaginado alguna vez la vida que habríamos vivido si no nos hubiéramos ido. Mientras tanto vamos aprendiendo a vivir de otra forma en la ruda escuela del extranjero, sobre todo hoy cuando los valores de la hospitalidad se han esfumado y los nacionalismos sirven

de máscara al peor egoísmo. Todo esto hace que la condición de forastero esté lejos de ser la más cómoda, ya que te separa de tu historia individual y colectiva y te lanza dentro de otro relato en el cual no tienes ningún rol asignado, donde no dispones ni de una memoria común, ni de una cultura compartida y a menudo, como es mi caso, ni de una lengua materna. Acaso la sola ventaja, como bien lo señalaba Edward Said, es la de la libertad que te otorga y que te permite observar a la vez con cierta distancia crítica tanto a tu tierra de acogida como al país que dejaste atrás. Mi práctica de la literatura se ha movido siempre entre esas dos miradas y circula entre ellas como por una dimensión inestable, abierta y sobre todo transnacional. Hoy miro a la literatura venezolana y a la latinoamericana desde la perspectiva que me da mi extranjería y, al mismo tiempo, no me hago ilusiones con respecto a la actitud europea o francesa hacia esas literaturas y ese mundo. Los trabajos del equipo MEDET LAT (mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia), que dirijo en París desde 2016, tratan de articularse críticamente alrededor de esta posición, como puede verse en el volumen que publicamos con De Gruyter, *La literatura latinoamericana en versión francesa* (2022).

Tengo entendido que conociste a Severo Sarduy en Venezuela a comienzos de los años ochenta. ¿Cómo fue esa cercanía con Sarduy? ¿Cómo se afianzó tu amistad con él?

Nos conocimos exactamente en octubre de 1981, durante un importante coloquio internacional que se organizó en Caracas. A Severo lo invitaron a grabar una entrevista para el programa cultural de la televisión del Estado y, como no eran muchos los críticos venezolanos que habían leído su obra o podían hablar de ella, nos pidieron al maestro Francisco Rivera y a mí que conversáramos con él. Ese programa se grabó y acaso quede aún

una copia en alguna parte. No lo sé. En cualquier caso, Severo fue muy generoso con nosotros durante toda la entrevista y al final cambiamos teléfonos y direcciones y quedamos de vernos en París, adonde yo viajaría un par de años después para completar mis estudios superiores. Si mal no recuerdo, la amistad con él fue pasando por varias etapas, desde los primeros meses en que lo asaltaba a preguntas en el Café de Flore (el tema de mi tesina francesa era el neobarroco latinoamericano) hasta sus últimas semanas de vida cuando nos encontrábamos en la editorial Gallimard con su asistente, Elisabeth Cuénet, y conversábamos de libros como siempre, haciendo como si nada estuviera ocurriendo (Severo detestaba la histeria y el patetismo). A lo largo de esos diez años, de 1983 a 1993, trabajamos juntos en la radio con amigos como Emilio Sánchez Ortiz, José-Miguel Ullán y Carlos Semprún, también en la editorial Le Seuil, junto a François Wahl y Philippe Sollers, y finalmente en Gallimard, adonde llegué en 1993, unos meses antes de su muerte. ¿Qué hizo que se afianzara esa amistad? Creo que, antes que nada, una cierta nostalgia por la cultura del Caribe y por las formas de la vida en ese mundo que, en aquellos tiempos sin internet, parecía desde París tan lejano. Luego, obviamente, el interés común por la literatura contemporánea de América Latina y por la tradición de las vanguardias latinoamericanas que aún encarnaban figuras entonces jóvenes como César Aira, José Balza o Sergio Pitó. Finalmente, diría que la lectura teórica de la ficción como una máquina de pensamiento paradójico que reelabora continuamente la experiencia y la lleva a un punto de efervescencia único. Severo fue barthesiano en ello hasta el fin. Toda su literatura tenía, tiene una ambición teórica y filosófica, y no se entiende sin ella. Por mi formación en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales yo venía de la misma familia estructuralista y postestructuralista, así que teníamos un lenguaje común. Después de su muerte, como bien sabes, seguí trabajan-

do sobre su obra solo o junto a François Wahl, a quien me unió también, hasta sus últimos días, una amistad como probablemente ya no tenga otra.

En lo que se refiere a la proyección de la obra de Sarduy en el ámbito latinoamericano, ¿cuál es tu visión acerca del papel que tuvo Emir Rodríguez Monegal? ¿Emir descubrió a Sarduy o Sarduy hizo partícipe a Emir del descubrimiento de “Severo” como escritor?

El papel de Emir fue decisivo. Al asociar a Severo Sarduy a *Mundo Nuevo* y a sus entrevistas con los autores del Boom, el uruguayo lo proyectó sobre una vitrina internacional donde compartía espacio con los autores más celebrados y populares del momento (García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, etc.). Además, sabemos que Rodríguez Monegal jugó un papel fundamental en la publicación de *De donde son los cantantes* por Joaquín Mortiz, en México, ya que la novela había sido rechazada precedentemente por los editores españoles. Finalmente, no habría que olvidar que las primeras críticas y valoraciones de la obra narrativa de Severo, el planteamiento de una estrategia de lectura para acercarse a sus libros, se le debe también a Rodríguez Monegal. Sus lecturas de *De donde son los cantantes* y de *Cobra* crean una perspectiva para acercarse a Sarduy que se impone como una matriz de competencia y autoridad. En este sentido, sí, Emir descubrió a Severo, pero éste le fue fiel hasta el final, incluso después de que se armara el escándalo por el financiamiento de *Mundo Nuevo*. Entre sus textos, hay uno intitulado “El libro tibetano de los muertos” donde le rinde un sentido homenaje tras su desaparición en 1985.

Tú has comentado en varios artículos y libros sobre Sarduy que el neobarroco ofrece una renovación de los saberes, a la vez que

retoma toda una tradición de la Modernidad para efectuar un descentramiento del logocentrismo y el etnocentrismo europeo. ¿Con Sarduy se puede hablar de soluciones de continuidad o de “diferencias de los diferentes” –para aludir a un concepto de Haroldo de Campos– en lo que concierne a una práctica americana del barroco?

“Diferencia de los diferentes” sin lugar a duda, como bien lo dice su amigo Haroldo de Campos en su celeberrimo ensayo *De la razón antropofágica*. Sarduy tenía una visión eminentemente moderna y crítica del barroco. Como Bolívar Echeverría, pensaba que el barroco, lejos de ser conservador o de representar una suerte de retoño tardío de la Contrarreforma, constituía una forma de modernidad y se afirmaba como una solución a una problemática inédita y desconocida en Europa: la convivencia entre los diferentes. Al mismo tiempo, su existencia como novedad ponía en tela de juicio el logocentrismo y el etnocentrismo europeo, y se erigía en una primera manifestación de autonomía en los modos de representación del mundo americano. Lo curioso es cómo llega Sarduy a esta propuesta a través de Derrida, por un lado, como puede verse ya en el ensayo *El barroco y el neobarroco* de 1972, y, por el otro, a través de su interés en la cultura popular y en los aspectos más irreverentes y transgresivos de la cultura gay. De ahí que la parodia y el *camp* nunca estén demasiado lejos cuando se habla del neobarroco sarduyano. Como lo he dicho en alguno de mis artículos, Sarduy anticipa el giro postcolonial con su cuestionamiento de la centralidad occidental a través del neobarroco y también con el descentramiento cultural de su escritura que escapa continuamente a las oposiciones entre autoctonía y cosmopolitismo, entre exotismo y autenticidad, entre nacionalismo y universalismo, o, en un plano distinto, entre masculino y femenino.

Siguiendo con Sarduy, quería plantear el tema de la “herencia”; en específico, el hecho de heredar a Lezama. El lince de Trocadero solía decir que un “artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias” (CILCA, 1971, 53)². Es decir, que las influencias no son causas que producen efectos, sino efectos que “iluminan causas”. ¿Cabría anotar estas palabras de Lezama en lo que atañe a la estrategia de Sarduy a la hora de receptor al maestro habanero?

Creo que sí. Sarduy se inventa a sus precursores, como todo escritor que irrumpe con una propuesta verdaderamente original y parece desasido o aislado en el paisaje donde se instala. Según contaba François Wahl, Sarduy llegó a Francia ya con el culto a la figura de Lezama y trajo el firme propósito de dar a conocer su obra. En un ensayo reciente he mostrado que no descansará hasta lograrlo como para hacer todavía más visible su propia genealogía. Pero ¿cuál es el Lezama que hereda Sarduy? Básicamente, el escritor moderno que toma asiento en la tradición barroca, en el gongorismo como parte esencial de nuestra tradición vanguardista, y construye a su alrededor una mitología nacional vasta y riquísima, con acentos cosmopolitas e incluso metafísicos (la famosa teleología insular). Lo que Sarduy no hereda es el catolicismo lezamiano, o solo su vertiente simbólica; tampoco el arte de la poesía del maestro, ni su modo de escribir al límite de la agramaticalidad, dejando correr la pluma incondicionadamente. Sarduy fue, en este sentido, mucho más riguroso que Lezama, su poesía resulta clara y traslúcida comparada con la del maestro y, en materia de religión y de metafísica, le atrajo sobre todo el budismo. Heredar a Lezama, como bien lo apuntas, supuso para él, antes que nada, inventar una manera de leerlo que lo asociara a la órbita del neobarroco, con todo el aparato crítico y teórico que implica, que lo abriera además a

² En adelante me referiré al Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas utilizando la abreviatura CILCA.

una lectura de género y que hiciera posible una extensión de la identidad cubana dentro de la cual Sarduy pudiera encontrar su lugar. Finalmente, como lo dijo en ese ensayo intitulado “El heredero”, heredar a Lezama significó para Sarduy hacer suya la pasión del maestro, la marginalidad y la relegación a las que lo condenaron dentro de la isla y que Sarduy siempre sintió estando afuera.

En una entrevista con Joaquín Soler Serrano, el 5 de marzo de 1978, Severo Sarduy afirmó que todo lo que hacía no era más que “una nota en bajo de página de Lezama” (Editrama 29.08-29.07). Si bien se reconoce la importancia de la *imago* lezamiana en Sarduy, muchos críticos piensan que la obra del autor camagüeyano plantea otra sinopia, trace, otra base gráfica diferenciada. ¿Qué opinión tienes al respecto?

Creo que he contestado en parte a esta pregunta en la respuesta anterior. Aquella frase fue como un último homenaje al maestro recientemente desaparecido. Pero sin lugar a duda Sarduy tiene otra sinopia: neobarroca, pop, estructuralista, post-estructuralista, postcolonial *avant la lettre*, budista, gay, trans... Nada de esto está en Lezama Lima y, por el contrario, forma parte del núcleo duro de la obra de Sarduy.

¿Desde dónde prefieres leer a Sarduy? ¿Desde lo cubano, desde lo gongorino, desde la órbita lezamiana o, por el contrario, desde el post-estructuralismo francés?

Lo he leído de diferentes maneras a través del tiempo. Empecé leyéndolo desde la narratología y el post-estructuralismo, luego me interesé en la huella gongorina y en el neobarroco, que fue como nuestra última vanguardia; más tarde trabajé la genética textual y la filología de sus textos, y últimamente me he inte-

resado en su orientalismo y en su poética transmedial, desde la perspectiva del régimen estético de Rancière. Eso no implica que no haya explorado su órbita lezamiana ni su inscripción, siempre precaria, dentro del campo cultural cubano. Pero estos problemas no han sido una prioridad en mis trabajos. Ya ha habido muchísimos especialistas de área cubana que se han ocupado de ello. Para mí, digamos, Sarduy siempre ha sido un escritor cubano y... mil cosas más. Son estas últimas las que más me interesaron, las que siempre me han interesado, y las que, a mi modo de ver, hacen vivir hoy su obra fuera de la isla, como lo muestra tu propia investigación.

En los meses de junio y julio de 1999 se publicaron las *Obras completas* de Sarduy, tomo I y II, en la serie de la Colección Archivos. Este trabajo de edición y coordinación, que realizaste junto al filósofo François Wahl, se puede apreciar también como un homenaje póstumo a ese “digno heredero de Darío” como lo fue el autor camagüeyano, cuya elipse y derrotero literario resemantizan el mito de París, lo cual tú has apuntalado ejemplarmente en la introducción de las *Obras*. ¿Cómo ves ese trabajo de edición desde ahora, veintitrés años después de su publicación? ¿Cuáles fueron los desafíos mayores que enfrentaste en ese entonces para editar la *Obra* de Sarduy?

El problema principal fue el acceso a los manuscritos del autor, ya que la edición quería ser, y lo fue en parte, una edición que privilegiara una lectura genética y filológica. No siempre fue posible dar con los borradores y los estados anteriores a la publicación del texto *qua* obra porque Sarduy había quemado buena parte de su archivo antes de morir y las pocas copias que existían de los manuscritos de sus novelas y poemas se hallaban dispersas entre varias manos. Recopilar esos materiales fue un trabajo largo y complicado. Afortunadamente pudimos recurrir a las hemerotecas y rescatar un sinnúmero de capítulos

de *De donde son los cantantes*, *Cobra* y de *Maitreya* que habían aparecido en revistas antes de la publicación de los libros. También algunos ensayos y poemas. La otra dificultad mayor fue la ordenación del texto, un tema que debatimos mucho con François Wahl. Los dos éramos editores y los dos conocíamos bien la obra de Sarduy, pero no siempre teníamos la misma manera de entenderla ni por tanto de editarla. Llegamos al acuerdo de hacerlo por género literario y no cronológicamente, como en otros volúmenes de la colección Archivos. Y nos limitamos a incluir lo que el propio Sarduy consideró “su obra”, es decir, los textos publicados después de su salida de Cuba, en 1959. Hoy, si hubiera que rehacer esos dos volúmenes, se podría incorporar el corpus de los textos publicados en Cuba, que fue reunido por Cira Romero, y también varios textos que aparecieron en publicaciones periódicas, como la serie “Alpiste” que se publicó en varios diarios españoles en los 80’s y 90’s.

En el libro *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*—publicado en el 2018 por el Fondo de Cultura Económica y editado en colaboración con Catalina Quesada—, abres con una introducción en la cual indagas sobre la actualidad del autor camagüeyano y describes la “renovación del cuerpo de lectores y lecturas de Sarduy a comienzos del siglo XXI” (Guerrero, 2018, 12). En pleno 2022, ¿cómo observas la permanencia de la obra de Sarduy, a pesar las “nuevas inestabilidades” que vivimos en la actualidad?

Esta investigación que estás llevando a cabo se inscribe dentro de ese proceso de renovación de las lecturas de Sarduy. La nueva generación de lectores sarduyanos cuenta con jóvenes investigadores de mucho talento como la propia Catalina Quesada, mi compatriota Javier Guerrero, los argentinos Ignacio Iriarte y Denise León, el cubano Ricardo Vázquez y otras voces que vienen trabajando a Sarduy desde ya hace varios años como Anke Birkenmaier, Rubén Gallo, Oscar J. Montero, Raúl Antelo o Rolando Pérez. Seguro que

estoy olvidando muchos nombres importantes, pero es que el volumen de artículos y tesis publicados sobre Sarduy no deja de crecer: ¡son unos 200 trabajos anuales en los últimos cinco años! Hoy se extienden dentro de un arco vastísimo que va desde los *sound studies* hasta la cuestión gay y trans, pasando por asuntos como la relación de Sarduy con la ciencia, el periodismo, el arte, el cuerpo, el tatuaje y un larguísimo etc.

En lo que respecta a tu trabajo de lectura/escritura, o escritura/lectura, ¿qué autores han sido fundamentales en tu ruta como crítico literario? ¿Para ti qué significa la práctica de la crítica literaria?

Creo que hay unos cinco o seis críticos fundamentales cuya lectura ha nutrido mi trabajo. El primero es Roland Barthes y su noción de *écriture*, que traza un puente novedoso y muy liberador entre la práctica literaria y la sociedad, y nos abre los ojos ante los límites del sujeto y la impronta ideológica de la forma. Barthes, y Bourdieu después de él, le ponen fin al viejo debate entre la autonomía literaria y la literatura comprometida. Luego, estaría mi maestro Gérard Genette que, al tiempo que es un crítico de un rigor excepcional, practica la ironía para con su propio trabajo y es consciente del carácter precario y temporal de toda lectura. Agregaría a Edward Said, que me permitió entender mejor mi papel como universitario e intelectual latinoamericano del Sur en un país y una universidad del Norte: la crítica de los modos de representación de nuestros mundos, como mundos de la “alteridad”, me abrió las puertas a una comprensión otra del latinoamericanismo francés y de la relación entre Francia y la cultura latinoamericana. Finalmente, mencionaré a dos figuras tan opuestas como Roger Chartier y Jacques Rancière. Al primero le debo una comprensión del acto editorial como una propuesta de lectura que encarna en la materialidad del libro y se manifiesta a través de sus aspectos más visibles,

como la portada, la tipografía, la contracubierta, etc., etc. A Rancière le debo una relectura decisiva de los vínculos entre literatura y política que hace de la primera un instrumento de registro de ciertas subjetividades y la convierte en protagonista del cambio que extiende continuamente el paisaje de una época. Creo que la crítica literaria que más me interesa es la que explora esos territorios donde se hace, se deshace y se renueva el pacto social entre una literatura y sus lectores. Me interesa examinar esa “transustanciación”, como la llama Annie Ernaux, que hace que el testimonio ficcional o no ficcional asentado en un libro pueda adquirir en un momento dado las dimensiones de un mito colectivo y rodearse de un valor simbólico único.

Durante los años que viviste en Venezuela, cuando ejercías de abogado, escribiste reseñas y notas bibliográficas para un suplemento literario de *El Universal*, uno de los periódicos más importantes del país en esa época; también escribiste para la revista mexicana *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz. Muchos años después, en el 2018, bajo el sello editorial Eterna Cadencia, publicaste *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, el cual es un ensayo notable en donde profundizas sobre los nuevos paradigmas históricos y teóricos a finales del siglo XX y comienzos del XXI, a la par que analizas la relación del mercado y los productos culturales y el tema de la crisis de las identidades nacionales. En ese sentido, ¿cómo el Guerrero de hoy observa al Gustavo de ayer, a ese Gustavo que escribía para *El Universal*? ¿Qué cambios se han producido en tu forma de concebir la literatura? O, por el contrario, para aludir a una frase de Sarduy, ¿“no hay imagen del tiempo que pasa”?

La imagen del tiempo que pasa existe: tengo marcados en mi biblioteca los libros que traje de Caracas en 1983 y que ocupan hoy una sola estantería. Todos los demás, que son innumerables, los he ido comprando y leyendo en los últimos 40 años. La imagen del tiempo que ha pasado entre Caracas y París se puede medir

por esa diferencia. Cuando la mido, compruebo que sigo sintiendo una enorme ternura por ese candoroso muchacho caraqueño que se trajo lo que entonces consideraba la parte esencial de su biblioteca y que inicialmente solo venía a quedarse aquí unos años. Creo que de él sobrevive todavía el entusiasmo con que se enfrenta toda tarea nueva como un desafío y el afán de escribir lo mejor posible, es decir, traduciendo la densidad y la complejidad de una experiencia de lectura en una prosa lo más traslúcida y precisa posible, sin ceder a la tentación de la jerga ni del galimatías pseudo filosófico, un peligro que acecha constantemente a la crítica universitaria hoy. También sobrevive la necesidad de renovarse, de renovar sus saberes y sus objetos: como ya te lo he dicho, he ido pasando del estructuralismo y el post-estructuralismo a la crítica genética y a la filología, a la historia literaria, al neobarroco y a la post-colonialidad, a la cuestión nacional y la literatura mundial, a las materialidades de la literatura (*publishing studies*) y los estudios sobre la poesía inter o transmedial. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* es un poco el resumen de esas preocupaciones últimas.

Para terminar, ¿qué consejos le darías a los críticos literarios que apenas están empezando su carrera?

Que lean sin prejuicios cuanta literatura puedan y aprendan lenguas extranjeras para leer otras literaturas distintas a la de su lengua materna. Salir de su zona de confort cultural y lingüística es esencial para poder juzgar con amplitud y más propiedad en ese juego de arbitrajes y balances que supone el ejercicio de la crítica. Todo juicio estético, como lo enseñó Kant, es relativo, pero, por ello mismo, la capacidad de argumentación y de comparación resultan fundamentales a la hora de tasar el peso de una obra. Solo así se produce valor y se genera un capital

simbólico que, una vez más, quiere ser general y compartido: no olvidar que leemos para los otros, para participar socialmente en la fábrica de las subjetividades que forjan el mundo en que vivimos.

Referencias

- Editrama. (2021). "Severo Sarduy a fondo - Edición completa y restaurada". *YouTube*, 30 de Enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=TvUUzm_cVCk&t=2514s.
- Guerrero, Gustavo y Catalina Quesada, (eds.). (2018). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero, Gustavo y Catalina Quesada, (eds.). (2013). "Caracas, la ciudad invisible". *INTI*, núm. 77-78, pp. 11-19.
- Guerrero, Gustavo y Catalina Quesada, (eds.). (Ed.). (1999). "Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy". *Severo Sarduy. Obra completa*. Tomo II. Madrid: Colección Archivos, pp. 1834-1840.
- Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas. (1971). *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Anagrama.

RESEÑAS

LOS ITINERARIOS DE LA MEMORIA EN LA LITERATURA INFANTIL ARGENTINA: NARRATIVAS DEL PASADO PARA CONTAR LA VIOLENCIA POLÍTICA ENTRE 1970 Y 1990

ANTONELLA TEMPORETTI

CONSEJO DE INVESTIGACIÓN UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA (CIUNSA).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA (ARGENTINA).

García, Laura Rafaela. (2021). *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina: Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970 y 1990*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

En *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina: Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970 y 1990*, Laura Rafaela García presenta un minucioso recorrido cronológico por una selección de narrativas de la literatura infanto-juvenil que dan cuenta de la violencia política de la última dictadura militar argentina. A partir de un enfoque interdisciplinario, el análisis busca aportar nuevos sentidos a los modos de transmisión del pasado en nuestro país, pero también traer a primer plano movimientos y polémicas que han rondado la literatura para niños, a partir de nuevas contribuciones al campo.

Esta exhaustiva investigación, producto de la formación doctoral de García, logra abordar problemáticas vigentes que siguen suscitando debates en torno a la literatura, la lectura y la infancia a partir del abordaje de la violencia en las ficciones para niños. Los aportes no solo son valiosos desde lo teórico y conceptual, sino que, además, presentan un panorama conformado por distintos autores que han entendido a la lectura como una experiencia determinante en relación

con el derecho a la imaginación. En este sentido, la autora reflexiona sobre las múltiples potencialidades que la lectura literaria presenta al lector a la hora de pensar y mirar el mundo, por lo que es capaz de contribuir a la construcción del imaginario social desde sus formas de representar la violencia política a la vez que interpelando desde la ficción.

La riqueza de este estudio radica en su enfoque interdisciplinario, hecho que no solo permite entender la complejidad de la propuesta, sino también acceder desde distintas aristas a la problemática, con una mirada abarcadora y exhaustiva. En primer lugar, para remitirse al concepto de memorias y reflexionar sobre las formas de transmisión del pasado reciente a los niños, toma como base los aportes de Elizabeth Jelin (2002). En relación con esto, profundiza en los postulados de Rossana Nofal (2006), quien entiende a la ficción como clave para pensar el pasado y contarlo a los más pequeños. En segundo lugar, el concepto de *colección*, muy importante para esta investigación, se piensa a partir de los textos de Walter Benjamin. A esto se suma el modo en que la autora piensa a la literatura, para lo que toma los lineamientos de Analía Gerbaudo (2009). Finalmente, en cuanto a la crítica literaria en el campo infantil argentino, alude a numerosos autores, pero se destacan los aportes de María Adelia Díaz Rönnner. De este modo, el estudio resulta sumamente enriquecedor por todas las perspectivas que dialogan entre sí a la hora de dar cuenta de los análisis realizados.

La estructura del libro se divide en tres grandes partes, que funcionan a modo de ejes organizadores. La primera, aborda los postulados que atraviesan el estudio en su totalidad (literatura, memoria e infancia) puntualizando las categorías conceptuales para el abordaje de los temas; la segunda, por su parte, se remite a la violencia política y la reorganización del campo infantil después de la dictadura; finalmente, la tercera, da lugar a los itinerarios vinculados a la transmisión del pasado reciente.

Es muy interesante destacar que cada parte establece diálogos intertextuales con fragmentos de obras literarias infantiles que operan

a modo de disparadoras de sentido, añadiendo un juego poético que se entrelaza con el análisis de la investigación. Además, las tres partes finalizan con un apartado denominado *Sucedió en colores*, título de una obra de la escritora Liliana Bodoc (2004), en la que ofrece la metáfora de los colores para puntualizar las conclusiones e ideas importantes de cada capítulo. Así, el libro invita al lector a recorrer esta propuesta de investigación desde un posicionamiento lúdico y poético mientras establece enriquecedoras relaciones intertextuales con textos de la literatura infantil.

En la primera parte, la autora se propone realizar la constitución de su *caja de herramientas*, es decir, de las categorías teóricas y conceptuales que serán claves para la investigación; profundiza en la reflexión sobre la literatura infantil, entendiéndola como una zona de borde disciplinar. Así, se centra en las modulaciones producidas en los años sesenta y setenta y, además, en la participación de la literatura en la infancia, teniendo en cuenta las características del contexto histórico del período atendido.

La segunda parte se centra en los desplazamientos de la ficción a partir de los textos de literatura infanto-juvenil prohibidos durante la última dictadura. García focaliza en el análisis de los mecanismos de control, como la censura de las obras, para estudiar el modo en que la ficción incorpora la violencia política. Además, atiende a distintas prácticas que constituyen un segundo momento de modernización del campo, en el que surgen revistas especializadas y colecciones, con la atención del mercado editorial en el contexto de la vuelta a la democracia. La autora también se detiene en las operaciones críticas de la posdictadura que dan cuenta de las direcciones y desplazamientos que van ocurriendo en el campo infantil.

Finalmente, en la tercera parte, se proponen tres colecciones de lectura para el abordaje de la violencia política en la literatura para niños, reflexionando así sobre las posibilidades de apropiación del pasado a partir de narrativas ficcionales. Estos textos logran articular la experiencia histórica de violencia con los sentidos que pueden

construir los lectores en el presente, proponiendo así un legado a las nuevas generaciones.

A través de este recorrido García reflexiona sobre el papel central que juega la violencia política en la literatura infantil, ya que permite dejar en evidencia importantes discusiones vinculadas a la disciplina, evitando generalizaciones y simplificaciones. En este sentido, afirma que la violencia como tema histórico de la literatura se vuelve política en la literatura infanto-juvenil de los sesenta y los setenta debido a que “(...) los posicionamientos de la crítica como también los modos de la ficción narrativa muestran una serie de operaciones y estrategias de lucha y resistencia, que contribuyen a dar un nuevo sentido a lo infantil dentro de la literatura” (García, 2021: 17). Los violentos hechos de la dictadura militar, la vulneración de los derechos humanos, la represión y la persecución han tenido un impacto determinante en el campo disciplinar, puesto que afectaron el proceso de circulación de literatura para niños a partir de la prohibición y la censura de aquellas obras que atentaban contra el modelo de ciudadano ejemplar y la representación de niñez vinculada a los valores de los militares.

En definitiva, *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina...* es un complejo y profundo análisis de la temática que ofrece valiosas herramientas para seguir problematizando aspectos vinculados al campo de estudios de la literatura infanto-juvenil, en general, y en torno al tratamiento del tema de la violencia política en Argentina, en particular. El estudio de los textos literarios y críticos se presenta como una oportunidad para reflexionar sobre la transmisión del pasado reciente como un legado que se transfiere a partir de los lazos de filiación simbólica en las narrativas estudiadas. García logra, a partir de su investigación, hacer importantes contribuciones a los estudios sobre el campo, ampliar el corpus de textos de las actuales prácticas literarias y suscitar nuevos interrogantes a quienes ofician de mediadores de lectura.

LOS HERALDOS NEGROS (POEMAS) DE CÉSAR VALLEJO. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ

JORGE PALAFOX CABRERA

UNIVERSIDAD TECMILENIO CAMPUS SAN LUIS POTOSÍ (MÉXICO)

Vallejo, César. (2020). *Los heraldos negros (Poemas)*. Estudio y edición crítica de Antonio Cajero Vázquez. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis/Universidad Veracruzana.

El presente volumen, más allá de convertirse en una edición que engrose la nada despreciable cantidad de ediciones dedicadas al poemario vallejiano, se trata del más reciente intento por entregarnos una edición crítica con el mayor rigor y fidelidad posible. La edición, realizada por Antonio Cajero Vázquez, busca saldar “una deuda pendiente con Vallejo y con los especialistas de la obra vallejana [...]” (Cajero, 2020, XV). Parte de este resarcimiento lo vamos a encontrar en su amplio estudio introductorio que abarca dos aspectos fundamentales para entender la importancia del poemario en las letras hispanoamericanas y de esta edición.

El primer apartado (*Los heraldos negros* en sus ediciones) consiste en una valoración crítica pormenorizada de las distintas ediciones del poemario. En esta revisión se van a destacar los estudios previos, las transcripciones y todos aquellos elementos que aportaron de manera favorable y sustanciosa a los estudios del poeta peruano. Igualmente, va a consignar las numerosas falencias que cada editor tendrá, pero no con una intensión peyorativa o de menosprecio, sino para mostrar al lector cómo, “por más rigor que el editor se imponga, a menudo

quedan detalles pendientes, fuentes por consultar o criterios que uniformar.” (Cajero, 2020, XIV). Sin duda, el testimonio de Antonio Cajero resulta harto esclarecedor para el lector especializado y se convierte en un ejercicio de sumo interés para quienes deseen adentrarse en la crítica textual de manera rigurosa y no sepan cómo hacerlo.

Para el segundo apartado (Luces y sombras de *Los heraldos negros*: de la prensa periódica a la imprenta), Antonio Cajero hará un seguimiento puntual de la gestación del poemario, desde la aparición de sus primeros poemas en la prensa periódica de Trujillo hasta la arrebatada —y poco fundamentada— crítica literaria Trujillana que buscará por todos los medios, menoscabar la pasión poética de Vallejo; asimismo, hará referencia al círculo de amigos al que pertenece el poeta originario de Santiago de Chuco y que también sería víctima de las injustas, temperamentales y prejuiciosas críticas de Trujillo, para finalizar con la llegada del poeta a Lima, los elogios recibidos de diversas personalidades capitalinas a un poemario que originalmente se imprimió a mediados de 1918, pero salió a la circulación hasta julio de 1919.

Estos apartados, van trazando el camino que siguió Cajero para entregarnos una edición crítica que se apega no sólo al original, sino que tomará en cuenta para su aparato de variantes las diversas versiones de los 32 poemas que circularon en la prensa y que, posteriormente, formaron parte de *Los heraldos negros*. Es importante señalar la omisión de prácticamente todos los estudiosos del poemario, ya que sus editores más añejos no tuvieron acceso a todos los testimonios; mientras los más actuales, los dejaron pasar o simplemente fueron referidos de manera indirecta sin cotejo alguno.

En cuanto al texto, Antonio Cajero mostrará su fidelidad a la primera edición del poemario, no sólo al tomarlo como su texto base, asimismo, tendrá a bien recuperar el paratexto (poemas), que en ediciones posteriores fuera suprimido y, desde luego, se encargará de señalar las diferentes variantes que tuvieron los 32 poemas que, antes de ser integrados al libro, circularon en la prensa peruana y que, en

algunos casos, se mostrarán los cambios notorios que sufrieron esos poemas antes e incluso después de salir el poemario en 1919.

Así, la lectura de esa nueva edición crítica de *Los heraldos negros (Poemas)* constituye algo más que una simple revisión del poemario, pues ofrece una invitación sugerente a explorar el proceso de gestación del mismo y la recepción crítica hasta hoy. Además de ello, el trabajo minucioso de Antonio Cajero sirve de ejemplo para observar la valiosa labor del editor crítico que buscará entregar una edición que, lejos de toda pretensión académica o personal, sea lo más integral posible.

**AMALIA BARCHIESI:
LA FELICIDAD DE LOS MUSEOS. JULIO CORTÁZAR, ALGUIEN QUE
ANDUVO POR ITALIA**

EDINSON ALADINO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Barchiesi, Amalia. (2020). *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*. Padova: CLEUP, Linceo-O saperi nomadi.

En el capítulo 142 de *Rayuela* encontramos una escena en la que el pintor Etienne y Ronald conversan sobre las posibilidades del arte y la creación. La escena es paradigmática porque reluce todo un acervo pictórico que se decanta a través de los labios de Etienne. Cito: “Me ha llevado la vida juntar las dos manos, la izquierda con su corazón, la derecha con su pincel y su escuadra. Al principio era de los que miraban a Rafael pensando en Perugino, saltando como una langosta sobre Leo Battista Alberti, conectando, soldando, Pico por aquí, Lorenzo Valla por allá, pero fíjate, Burckhardt dice, Berenson niega, Argan cree, esos azules son sieneses, esos paños vienen de Masaccio. No me acuerdo cuándo, fue en Roma, en la galería Barberini, estaba analizando un Andrea del Sarto, lo que se dice analizar, y en una de esas le vi. No me pidas que explique nada. Lo vi (y no todo el cuadro, apenas un detalle del fondo, una figurita en un camino). Se me saltaron las lágrimas, es todo lo que te puedo decir” (Cortázar, 1988, 719-720).

Etienne convoca la figura del pintor cortazariano, adentrando la obra literaria en un registro estético que exige modos de lectura y asimilación

pictóricas muy diferentes a los de la crítica convencional. Precisamente Amalia Barchiesi con su libro, *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia* (2020), ha avizorado otros modos de lectura, ya que se ha encargado de colegir el influjo del museo como intertexto en la obra Cortázar. Partiendo de un proceso de investigación minuciosa, en el cual confluye el cotejo de archivos, itinerarios de viaje y convergencias de fuentes disímiles, la autora nos lleva de la mano por parajes museísticos de Italia en donde el autor argentino arribó hacia la década de los cincuenta. Hay que afirmar que la propuesta del libro es inédita: ¿hasta qué punto los museos italianos incidieron en la obra de Cortázar? ¿el autor argentino era un simple aficionado al arte o su curiosidad lo llevaba a trasegar con soltura y versatilidad todos los saberes y sistemas de representación artística que su avidez cultural le impelía? ¿Cómo miraba Cortázar un cuadro? ¿En qué detalles se fijaba? ¿Cuáles eran los pintores antes los cuales enmudecía? ¿Qué técnicas de pintura se transfiguran en sus textos narrativos? Todas esas preguntas transversales Amalia Barchiesi logra responderlas con suma finura, con la unicidad del análisis riguroso y la ejemplaridad de los hechos constatables; con movimientos que van desde el acervo de cartas, imágenes plásticas de las novelas cortazarianas, poemas y ensayos, hasta recoger puntos de llegada y encuentro por Italia que denotan la capacidad del autor argentino para integrar con su mirada el laberinto del museo como configuración verbal de la literatura.

El título del libro, *La felicidad de los museos*, se desprende de un poema de Cortázar, lo cual es un homenaje tácito de anunciaciones sobre el fresco de experiencias vividas en Italia. Amalia Barchiesi comenta lo siguiente: “Hay un poema sumamente bello y conmovedor en *Salvo el crepúsculo* que ha inspirado el título de nuestro libro, ‘Estela en una encrucijada’, fechado en agosto de 1968, que sintetiza a la perfección el periodo que estamos analizando. El texto sella a modo de piedra conmemorativa, como las estelas de la antigua Roma, la conclusión de la relación del escritor con su primera mujer, Aurora Bernárdez y una intensa experiencia artística que compartieron recorriendo ininterrumpidamente ciudades y museos italianos” (2020, 28).

El libro *La felicidad de los museos lo estructuran* siete capítulos: “Julio Cortázar y los museos”; “a Italia, a Italia, a Italia”; “Perspectivas y dispositivos pictóricos en la narrativa cortazariana”; “Genius Loci”; “Museo Archeologico di Napoli”; “Tras los pasos de la pintura del Trecento y el Quattrocento”; y “Oro Venecia, azul Padua”. Amalia Barchiesi se centra en un periodo específico: 1953 y 1954, cuando Cortázar viaja decididamente a Italia. Lo que pretende la autora –y desarrolla de manera notable a través de un andamiaje teórico que va desde Calabrese, Eco, Yuri Lotman, Greimas, hasta Baudrillard, Pezzini y Zunzunegui, entre otros– es demostrar en qué medida la unidad esencial del museo confluye creativamente en la obra cortazariana. Es la posibilidad del museo como temporalidad que convoca otro comienzo de la escritura. También está la memoria de la travesía pictórica como nexo dialogante, dado que el libro agrupa la experiencia del viaje del argonauta argentino a través de un dilatado recorrido por Roma, Nápoles, Rávena, Florencia, Padua, Venecia, Boloña, Pisa, Verona, Milán, Siena, Mantua, Perugia, Asís, Orvieto, Arezzo, y Lucca, entre otras ciudades y regiones.

En los primeros capítulos del libro, Amalia Barchiesi elucida los elementos constitutivos del paradigma museo para desembocar en el imaginario artístico de Cortázar. La perspectiva pictórica del arte italiano es receptada por el autor argentino para modular un esclarecimiento, para crear un signo narrativo, una zona del lenguaje en la que se entrecruza la fuerza expansiva del museo y el tacto compartido de los ojos ante el lienzo. Esa realidad, esa sobrenaturaleza, en donde se borran las fronteras entre arte y literatura, Amalia Barchiesi la delinea de manera progresiva con un sabor anticipado ante la inminencia del dato, ante la ejemplaridad de la cita o el contraste temático, narrativo, poético.

Si retomamos la escena de *Rayuela*, con el testimonio del pintor Etienne, caemos en la cuenta de que se alude, principalmente, al arte italiano: Rafael, Perugino, Pico della Mirandola, Andrea del Sarto y Masaccio. En una carta que recupera Amalia Barchiesi, fechada en 1943 y dirigida a Lucienne Duprat, Cortázar escribe lo siguiente: “Últimamente he estado estudiando (¡con ayuda de malas láminas, hélas!) a los primitivos italia-

nos y a algunos pintores renacentistas. Más y más me afirmo en la idea de que el ‘trescientos’ y el ‘cuatrocientos’ son las grandes épocas de la plástica del mundo. El resto –hábilmente aprovechador de las conquistas heroicas de un Giotto, un Masaccio– hace un estupendo virtuosismo que asombra, pero no infunde esa plenitud estética de aquellos maestros. Por eso, quizá, es que tanto quiero a Botticelli; porque él está a mitad del camino, en el justo equilibrio entre el pasado creador y el futuro bellamente estéril” (Barchiesi, 2020, 117).

¿Qué es lo buscaba Cortázar con la pintura? La pregunta puede deslizarse hacia la condición del artista que esgrime el pintor Etienne en las páginas de *Rayuela*. Lo que busca Etienne con la pintura es una forma de transitar por la imagen del lienzo; una forma de mirar el cuerpo de la creación, de habitar los colores y los trazos con una felicidad infinita; felicidad que, en todo caso, le está vedada a él, precisamente a él que se ha desmadejado tanto con manuales indistintos y lecturas concienzudas, que ha visitado los museos de Roma y ha recabado minuciosamente en detalles, epifanías, para darse cuenta, al final de su búsqueda, de lo intraducible de la experiencia estética. Lo más genuino de este personaje es que no intenta engañarse a sí mismo y muestra la imposibilidad de acceder al “justo equilibrio” que hay entre el esplendor creativo del ayer y la opacidad sorpresiva de lo porvenir. Estar en “mitad del camino”, en el intervalo de ese recorrido, de una memoria cultural que es una conquista que es un virtuosismo que es una sensibilidad abierta a la conjunción imaginaria del arte, es quizá el retrato más promisorio que nos brinda Amalia Barchiesi sobre el genio literario de Julio Cortázar, ese enormísimo cronopio que anduvo por Italia.

Referencias

Cortázar, Julio. (1988). *Rayuela*. Andrés Amorós, editor, Madrid: Cátedra.

SEMBLANZAS

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

IGNACIO BALLESTER PARDO es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante, miembro del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti y del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. Es autor del libro *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte* (Tirant lo Blanch / Universidad Autónoma del Estado de México, 2019). Entre sus líneas de investigación destacan la poesía hispanoamericana, la ecocrítica y la didáctica de la lengua y la literatura. Actualmente trabaja como profesor asociado en la Universidad de Alicante.

EVODIO ESCALANTE (Durango, 1946), es ensayista, poeta y crítico literario. Obtuvo su doctorado en Letras Mexicanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2001 con una tesis acerca de José Gorostiza. Redactó el capítulo sobre la vanguardia en la poesía mexicana del siglo XX en la Historia de la literatura hispanoamericana que coordinó la Dra. Trinidad Barrera (Madrid, Cátedra, 2008) y descubrió los ejemplares perdidos de *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, que publicaron los estridentistas en 1923, de la cual se hizo una edición facsimilar en la UAM-Iztapalapa (2012). Sus libros más recientes son *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (México, Ediciones sin Nombre/UAM-Iztapalapa, 2013; 2ª. ed. 2014), *Crápula* (México, Ediciones La Otra, 2013), *Las metáforas de la crítica* (México, Gedisa/UAM, 2015) y *Cinco cumbres de la poesía mexicana. Acuña, Othón, Gorostiza, Sabines, Bonifaz Nuño* (Monterrey, Los Bastardos de la Uva/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2017).

EDINSON ALADINO (Colombia, 1985) es Doctor en Letras por la UNAM. Ha colaborado en capítulos de los siguientes libros: *Alteridad. El rostro del otro*, Universidad de Salerno, 2020; *Diálogos e interdisciplinariedad: Educación, Historia, Literatura y Arte*, Universidad de Salerno, 2019; *El corazón es centro: narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Universidad de Padua, 2017; *Trayectos del fulgor: libros y viajes en la circulación de saberes, siglos XVI al XXI*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016. Estuvo en una estancia de investigación doctoral en La Habana en el 2018, en el Archivo de José Lezama Lima que resguarda la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

ROBERTO FERRO. Escritor y crítico literario. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado cursos de posgrado en Uruguay, Colombia, Brasil, Venezuela, México, Francia, España e Italia. Participa del Consejo Editorial de numerosas revistas académicas y literarias. Entre sus libros publicados están *Lectura (h)errada con Jacques Derrida -Escritura y desconstrucción* (1995), *Onetti/La fundación imaginada* (2003), *De la literatura y los restos* (2009), *Textos y mundos* (2015), *Cortázar – Un nómada de otras orillas* (2018) y *El aparejo de un crítico* (2021). Ha dirigido el volumen dedicado a Macedonio Fernández en *La Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2007), y la edición crítica de *Operación Masacre seguido de La campaña periodística* (2009). También ha publicado novelas y textos poéticos. Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, al portugués y al italiano. En 2016 fue distinguido con el Premio Konex a ensayo literario.