

MEMORIAS
DE LA
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

MEMORIAS
DE LA
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

TOMO XXXIV
[2008]

ACADÉMICA

DISCURSOS DE INGRESO

HOMENAJES

TRABAJOS DIVERSOS LEÍDOS EN SESIONES ORDINARIAS

TRABAJOS DIVERSOS EN OTROS FOROS

MÉXICO, 2012

Academia Mexicana de la Lengua

Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua. –

México: Academia Mexicana de la Lengua, 2011

819, [5] pp. : 17 x 23 cm

Tomo XXXII (2008)

1. Academia Mexicana de la Lengua– Publicaciones periódicas.
2. Español– México– Publicaciones periódicas. 3. Filología mexicana– Publicaciones periódicas. 4. Filología española– Publicaciones periódicas. 5. Literatura mexicana– Publicaciones periódicas. I. t.

Dewey 460.6

LC PC4831

Coordinación editorial:

Juan Guillermo López, AML.

La Academia Mexicana de la Lengua se reúne en sesión privada los segundos y cuartos jueves de cada mes, de 17:30 a 20:00 horas. Los mismos días sesionan su Mesa Directiva, de 9:00 a 11:30 horas, y su Comisión de Lexicografía, de 16:00 a 17:30 horas. La Comisión de Consultas se reúne con periodicidad semanal, cada jueves, de 12:30 a 14:00 horas. Todas estas reuniones tienen carácter privado.

Atención al público de lunes a viernes de 9:00 a 14:00 horas

D. R. © 2011 Academia Mexicana de la Lengua, A. C.

Liverpool 76, 06600, México, D. F.

Conmutador: (+52 55) 5208 2526

Fax: (+52 55) 5208 2526, ext. 102

Correo electrónico: academia@academia.org.mx

Sitio electrónico: <http://www.academia.org.mx>

Esta publicación ha sido
posible gracias al apoyo del



Impreso y hecho en México / *Printed in Mexico*

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
[2008]

MESA DIRECTIVA

- Director:* José G. Moreno de Alba
Director adjunto: Ruy Pérez Tamayo (hasta noviembre)
Director adjunto: Jaime Labastida
Secretario: Gonzalo Celorio
Censor estatutario: Diego Valadés
Bibliotecario-archivero: Vicente Quirarte
Tesorero: Jaime Labastida (hasta diciembre)
Tesorero: Ruy Pérez Tamayo

Miguel León-Portilla
Andrés Henestrosa
Alí Chumacero
Silvio Zavala
José Pascual Buxó
Clementina Díaz y de Ovando
Tarcisio Herrera Zapién
Carlos Montemayor
Arturo Azuela
Leopoldo Solís
Guido Gómez de Silva
Eulalio Ferrer
Ernesto de la Peña

Margit Frenk
Ramón Xirau
Margo Glantz
Enrique Cárdenas de la Peña
Mauricio Beuchot
Gustavo Couttolenc
Elías Trabulse
Julieta Fierro
Felipe Garrido
Adolfo Castañón
Concepción Company
Fernando Serrano Migallón
Eduardo Lizalde
Víctor Hugo Rascón Banda

En retiro:

José Rogelio Álvarez
Ernesto de la Torre Villar

Electos:

Ascensión Hernández Triviño
Miguel Ángel Granados Chapa

ACADÉMICA

VIDA ACÁDEMICA: AÑO 2008

Durante el año que abarca este volumen XXXIV (2008), la Academia Mexicana de la Lengua incorporó un académico numerario y se realizó la elección de otro. No se nombró a académicos correspondientes ni honorarios en el periodo.

La Academia sufrió durante 2008 la irreparable pérdida de dos académicos de número. Este año se celebraron 20 sesiones ordinarias; 18 de ellas se realizaron en la sede académica, dos se llevaron a cabo en otros lugares, una en el Centro de Cultura Casa Lamm y otra foránea, en Tzintzuntzan, Michoacán. En dos ocasiones a las sesiones ordinarias siguieron otras públicas solemnes, las cuales se dedicaron a diversas conmemoraciones y homenajes.

Se incluyen aquí 18 trabajos en total: un discurso de ingreso, con respuesta, cinco textos de homenaje o conmemorativos, 11 trabajos presentados en las sesiones ordinarias y un trabajo que fue leído por los académicos invitados a eventos organizados en otros foros por otras instituciones.

INGRESOS

Víctor Hugo Rascón Banda leyó su discurso de ingreso el 26 de junio de 2008 en el teatro Julio Castillo. Lo tituló “Un acto de fe”. Le dio la bienvenida Carlos Montemayor.

ACADÉMICOS ELEGIDOS

Durante 2008 la Academia eligió un nuevo miembro numerario.

El 28 de febrero el periodista Miguel Ángel Granados Chapa fue elegido para ser el tercer numerario en ocupar el sitial XXIX.

FALLECIMIENTOS

El 10 de enero, la Academia hubo de lamentar la irreparable pérdida de quien entonces era el mayor de sus miembros, el polígrafo Andrés Henestrosa, a quien pertenecía, como segundo ocupante, la silla XXXIII desde enero de 1964. Durante un buen periodo (43 años) de su larga y feliz vida fue miembro de la Academia.

El recién ingresado académico, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, dejó de existir el 31 de julio, apenas a un poco más de un mes de haber leído su discurso de ingreso. Le correspondía el sitial XXVIII como tercer ocupante.

HOMENAJES Y CONMEMORACIONES

La Academia celebró dos homenajes o conmemoraciones en 2008. La secuencia cronológica de las sesiones solemnes de homenaje o conmemorativas es la que se presenta a continuación:

El 24 de enero la Academia llevó a cabo la conmemoración del CDL aniversario de la publicación del *Arte de la lengua de Michuacan*, de Maturino Gilberti, primera gramática impresa en América. La sesión, foránea, se llevó a cabo en la ciudad de Tzintzuntzan, en el estado de Michoacán, y se organizó con el apoyo del gobierno del estado. Hicieron uso de la palabra los académicos Herón Pérez Martínez, corresponsal en Zamora, Michoacán; Concepción Company, Ascensión Hernández Triviño y José G. Moreno de Alba. Se publican en este tomo XXXIV los textos de los dos primeros: “El arte de la lengua de Michoacán de fray Maturino Gilberti” y “La formación del español novohispano y la gramática del español”, respectivamente.

El segundo homenaje del año celebró el primer centenario del nacimiento del jurista académico Antonio Gómez Robledo. Tres académicos participaron: Mauricio Beuchot, Tarsicio Herrera Zapién y Jaime Labastida. La sesión se llevó a cabo en el Centro Cultural Casa Lamm el 13 de noviembre.

TRABAJOS DIVERSOS LEÍDOS EN SESIONES ORDINARIAS

En 2008 se hicieron 20 lecturas en las sesiones ordinarias de la Academia. Se publican en este volumen los siguientes 10 trabajos, de acuerdo con el orden en que fueron presentados en cada una de las siguientes sesiones académicas:

El 14 de febrero, Mauricio Beuchot leyó su estudio “Filosofía y poesía en Antonio Machado”. En la misma sesión, Tarsicio Herrera Zapién presentó su trabajo “La pirecua de Beethoven y la del Paricutín”.

El 28 de febrero, Margit Frenk leyó su texto “Juegos del narrador en El Quijote”.

José Pascual Buxó presentó su estudio “Riesgo y fortuna de la interpretación simbólica: a propósito del *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz” el 13 de marzo de 2008.

El 26 de junio, Fernando Serrano Migallón presentó a los académicos su escrito “Isidro Fabela, la cultura de la justicia”.

Gonzalo Celorio dio a conocer “Julio Cortázar, lector” en la sesión del 28 de agosto.

El 25 de septiembre, Ruy Pérez Tamayo compartió su texto “Medicina y melomanía”.

El 9 de octubre, Adolfo Castañón dio a conocer su ensayo “Algunas notas para situar el amor en la poesía y en los ensayos de Octavio Paz”.

Eulalio Ferrer, en la sesión del 23 de octubre, hizo lectura ante el pleno de su texto “Recordando a Julio Verne”.

Guido Gómez de Silva expuso “Vitalidad del latín: un aspecto” en la sesión del 27 de noviembre.

Leopoldo Solís, el 27 de noviembre de 2008, dio a conocer su estudio “La formación del Estado Mexicano y la evolución nacional en el siglo XXI”.

TRABAJOS LEÍDOS EN OTROS FOROS

De los trabajos que los académicos numerados presentaron en otros foros se ha recopilado uno en este tomo.

En agosto de 2008, Concepción Company asistió al Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (AL-

FAL) en Montevideo, donde presentó la ponencia “Entre el bien y el mal. Una pauta de lexicalización en la lengua española”.

OTRAS ACTIVIDADES ACADÉMICAS

La Academia dedica un tiempo razonablemente amplio en las sesiones ordinarias para discutir sobre palabras. Para ello, se ha asignado un punto permanente en el orden del día tanto a la Comisión de Lexicografía como a la de Consultas. Ambas comisiones estuvieron muy activas este año. En 2008 se crearon dos nuevas comisiones en la Academia, la Comisión del Sitio Electrónico y la Comisión del Proyecto de Reforma a los Estatutos en Materia de Elección de Nuevos Académicos.

En 2008, la Comisión de Lexicografía envió a la Asociación de Academias de la Lengua Española mexicanismos definidos y asignados categorial y sociolingüísticamente, para el *Diccionario de americanismos* (DA) que saldrá a la luz en 2010. Para esta obra colectiva y panhispánica colaboraron muy especialmente Concepción Company, presidenta de la Comisión, y la becaria del Gabinete que la auxilia, Georgina Barraza, así como el académico Gonzalo Celorio. Durante el año al que se dedica este tomo XXXIV, la Comisión de Lexicografía ha colaborado asiduamente con la RAE en la vigésima tercera edición del *Diccionario de la lengua española* (DRAE) y en la elaboración del *Diccionario histórico*.

El director José G. Moreno de Alba representó a la AML en múltiples eventos: en 2008 estuvo presente en el Consejo Asesor de la Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana, en el patronato Fundación de desarrollo y Fomento de la Biblioteca Vasconcelos, A.C., y presidió la Fundación del Español Urgente de México (FUNDEU). Asistió a la reunión VII de la Comisión Interacadémica de la Gramática que tuvo lugar en España y presidió, además, la fase internacional del IX Concurso Hispanoamericano de Ortografía.

Varios académicos tuvieron la representación de la Academia en diversos eventos y organismos. En 2008 los académicos Julieta Fierro y Diego Valadés acudieron a las sesiones del Foro Consultivo Científico y Tecno-

lógico, del que forma parte esta Academia por ministerio de ley; también durante este año, Felipe Garrido representó a la corporación en el Consejo Consultivo Interinstitucional para el desarrollo curricular de la asignatura de Español en secundaria, Adolfo Castañón participó en la elaboración del Corpus del Español del Siglo XXI durante el año 2008 y Gonzalo Celorio se incorporó a la Comisión Permanente de la ASALE en Madrid durante los meses de febrero, marzo y abril.

En lo tocante a las publicaciones exclusivas de la Academia, ésta publicó el *Anuario 2008*. De las publicaciones en coedición, durante ese año apareció la segunda edición del *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, coeditado por el Fondo de Cultura Económica y la Academia.

PREMIOS Y DISTINCIONES

Muchos académicos obtuvieron este año importantes premios y distinciones.

Arturo Azuela recibió el Premio de Letras del Ateneo Dominicano y las llaves de la ciudad de Santo Domingo.

Gonzalo Celorio recibió el Premio Universidad Nacional en Creación Artística y Extensión de la Cultura; se le designó asimismo secretario vitalicio del jurado del Premio de Ensayo Isabel Polanco y la editorial Tusquets creó dos premios con los títulos de sus novelas *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Tres lindas cubanas*.

Eulalio Ferrer recibió el Premio Nacional de la Comunicación 2008 y la Universidad de Nuevo León impuso su nombre al premio que otorga a lo mejor de la publicidad ese mismo año.

Carlos Fuentes recibió el Premio Internacional Don Quijote de la Mancha.

Miguel Ángel Granados Chapa recibió la medalla Belisario Domínguez por parte del Senado de la República y el Premio Pedro María Anaya, así como el Premio Rostros de la Discriminación y una efigie suya se colocó en el Jardín de los Periodistas Ilustres de la ciudad de México.

La Asamblea Legislativa del Distrito Federal colocó en letras de oro el nombre de Andrés Henestrosa en el recinto legislativo del Distrito Federal en diciembre de este año.

Jaime Labastida recibió el galardón Sinaloenses Ejemplares del Mundo.

Miguel León-Portilla recibió la Medalla al Mérito Cívico Eduardo Neri Legisladores de 1913 y la Medalla al Mérito en Ciencias y Artes.

El poeta Eduardo Lizalde vio honrado su trabajo creativo con la Medalla al Mérito Literario.

Se designó miembro honorario de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos a Carlos Montemayor.

Ruy Pérez Tamayo recibió la Medalla al Mérito en Ciencias y Artes.

Se le concedieron varios premios a Ernesto de la Peña, el Premio Internacional Alfonso Reyes y el reconocimiento al Bibliófilo que otorga la FIL de Guadalajara. Este mismo año, fue designado miembro honorario de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos.

Sergio Pitol, correspondiente en Jalapa, recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes.

DISCURSO DE INGRESO

UN ACTO DE FE*

Víctor Hugo RASCÓN BANDA

Señor director de la Academia Mexicana de la Lengua,
don José Moreno de Alba; señores académicos;
señores invitados, amigos y amigas:

Un día, hace 50 años, en un pueblo minero fantasma de la Barranca del Cobre, en el corazón de la Sierra Tarahumara, un niño le preguntó a su madre: “¿Quién hace las palabras?” “Dios”, le respondió ella, y le recordó la frase bíblica “En el principio fue el Verbo”. El niño no quedó conforme. Al llegar al tercer año de primaria le preguntó a su maestra Socorro: “¿Quién hace las palabras? ¿Quién decide si llevan hache o acento, si van con *b* grande o con *v* chica?”

La maestra sonrió, le mostró la primera página de un diccionario y le respondió: “Los académicos deciden todo”.

En el sexto año, llegó a la región el inspector escolar y, después de examinar al grupo, preguntó a cada niño, qué quería ser de grande. Uno respondió “Maestro”, otro, “Aviador”, otro, “Obispo”, dos “Presidentes municipales”, varios respondieron que “Braceros” y el niño aquel respondió: “Quiero ser académico”. Hubo un silencio y luego una carcajada general.

El inspector se acercó al niño y le preguntó si sabía qué era eso, y el niño le respondió: “Son los señores que cuidan las palabras”. “Pues tendrás que investigar cómo y dónde se estudia esa carrera y cómo se obtiene el título.”

Pasan los años y el niño olvidó su aspiración y se convirtió en maestro normalista, luego maestro en Lengua y Literatura Españolas y, como los sueldos de los maestros eran y siguen siendo de hambre, decidió estudiar leyes para ser abogado, porque desde niño observó cómo sus abuelos jueces

* Leído en la sesión pública solemne del 26 de junio de 2008, efectuada en el Teatro Julio Castillo, a las 19:00 horas.

y su padre ministerio público leían un librito y mandaban a los acusados a la Penitenciaría de Chihuahua o a las Islas Marías. Y si bien les iba les daban el pueblo por cárcel.

El niño, ya joven, vino a estudiar a la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde cursó la licenciatura, la especialidad, la maestría y el doctorado; pero mientras cursaba la licenciatura, no podía viajar hasta Chihuahua en vacaciones por el costo del boleto y decidió formar un grupo de teatro llamado *Nolens Volens* con algunos compañeros y adaptar y dirigir los cursos de Teoría del Proceso, del doctor Fernando Flores García, y siete casos del Derecho Romano traducidos del latín por el doctor *Floris Margadant*, y así se siguió con otras asignaturas.

Eran teorías jurídicas y casos explicados en comedias musicales, con un argumento cómico, escritas, dirigidas y actuadas por el propio estudiante chihuahuense. Las obras tuvieron éxito y fueron de gira por las facultades del país y el grupo llegó hasta el Ecuador. El rector Guillermo Soberón, intrigado, envió una comisión de notables a ver una de las obras. En la comisión iba el dramaturgo y director Héctor Azar, quien amablemente reprobó el experimento y nos invitó a ingresar al Centro de Arte Dramático que iba a fundar en Coyoacán.

Sólo el estudiante de Chihuahua aceptó y estudió ahí dirección escénica con el maestro Azar y dramaturgia con el maestro Vicente Leñero, quien reprobó sus obras jurídicas, pero aprobó su primer texto teatral, *Voces en el umbral*, que envió a tres concursos de dramaturgia, recibiendo por supuesto no el primer lugar, pero sí una mención de honor. Qué fácil es escribir teatro, dijo el nuevo autor, y siguió escribiéndolo en los talleres del maestro Leñero y del maestro Hugo Argüelles en sus domicilios. El nuevo dramaturgo, que como adivinarán soy yo, estrenó primero *Los ilegales*, sobre los migrantes mexicanos, su segunda obra, en el teatro Flores Magón de Tlatelolco, y dirigida por Marta Luna, con la que la Universidad Autónoma Metropolitana iniciaba el movimiento llamado Nueva Dramaturgia Mexicana.

La vida es mágica. Quien estaba al frente de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM era un joven poeta y narrador, a quien nunca vi, pero que se llamaba Carlos Montemayor. ¡Qué paradoja!, fue él quien con don

Alí Chumacero y el jurista Diego Valadés, me propusieron como candidato a la Academia Mexicana de la Lengua y es él, Carlos Montemayor, ahora mi amigo, quien responderá mis palabras de ingreso. Gracias, don Alí; gracias, maestro Valadés; gracias, Carlos, por hacer realidad aquel sueño de la infancia que se quedó en el olvido.

Y gracias, señores académicos, por aceptarme. En estas 10 sesiones del pleno de la Academia a las que por estatutos debí asistir antes de mi ingreso formal, he encontrado un lugar que nunca imaginé que existiera.

En una bella residencia de la colonia Juárez se reúnen las inteligencias de este país, esos personajes cuyos libros nos forman en secundaria, preparatoria, normal y facultad. Se respira un aire de armonía y las discusiones son respetuosas y cordiales, reconociéndose la razón al académico que aporta más fundamentos y razones.

Si en este clima sesionara el pleno de la Suprema Corte, si así sesionara el Congreso de la Unión y los plenos de los partidos políticos, otro sería este país.

Gracias, señores académicos, por recibirme con tanta cordialidad y generosidad, con un calor humano que sentí desde el primer día.

Siento que conmigo ha vuelto el teatro a la Academia, porque desde el fallecimiento de mi querido maestro Héctor Azar no se había cubierto esta disciplina, en este sitio de honor donde están representadas las ciencias, la historia, la filosofía, las humanidades, la literatura.

La silla del maestro Azar fue asignada a un distinguido ensayista y narrador. A mí me corresponde el honor de ocupar la silla número XXVIII, que dejó vacante don José Rogelio Álvarez.

Leer la hoja de vida de don José Rogelio Álvarez, personaje nacido en la ciudad de Guadalajara y académico de la lengua desde 1992, es ir de sorpresa en sorpresa. ¿Cómo un hombre puede ir del sector público al privado y viceversa sin mancharse las manos?

¿Cómo se puede ser banquero con éxito en el Banco del Pequeño Comercio y consejero del secretario de Educación, director de empresas privadas, director de Promoción Económica del estado de Jalisco, subdirector de Diesel Nacional, S. A., y coordinador general de Difusión de la XIX Olimpiada, si para cada puesto se requieren diferentes perfiles y vocaciones?

Por si fuera poco, don José Rogelio Álvarez tiene otra faceta, su pasión por los libros y los diccionarios.

Desde su propia Compañía Editora de Enciclopedias de México, S. A. de C. V., publicó docenas de estudios, ensayos sobre Jalisco y sus poblaciones, guías para viajeros, colecciones de arte y ensayos sobre personajes históricos.

En 1985 editó *Todo México*, compendio enciclopédico, edición de 100 mil ejemplares.

Pero su obra magna es la *Enciclopedia de México*, color café, que muchos tenemos en casa, cuyos tomos forman con sus lomos una serpiente emplumada.

¿Cómo se puede poseer tantos conocimientos, datos, información? ¿Cómo sintetizarlos? ¿Cómo adelantarse al futuro y publicar la ficha de un joven dramaturgo que apenas había estrenado dos o tres obras?

Cuando vi mis datos en la *Enciclopedia de México* me sentí apenado, conmovido y comprometido con el teatro. Dije, alguien está apostando por mí, debo cumplir con su apuesta. Y se reforzó mi vocación.

Habría que calcular los miles de documentos leídos y las miles de cuartillas que ha escrito don José Rogelio Álvarez para asombrarnos más ante su hoja de vida.

Y ya concluyó el tomo I de la *Enciclopedia de la Iglesia católica en México*, proyectado en ocho tomos, pero diferida su publicación a causa del alto costo. ¿Dónde están los empresarios y las organizaciones católicas?

Don José Rogelio Álvarez es un erudito. Así debieron ser los hombres del Renacimiento. Parece que también es un escritor compulsivo.

En su vida ha tenido la frialdad y el temperamento de los empresarios para manejar con éxito tantas empresas, pero detrás de ese hombre ordenado, racional y disciplinado está el humanista que quiere compartir sus hallazgos y conocimientos con nosotros.

Los padres de familia se quitaron un peso de encima cuando apareció la *Enciclopedia de México*. Descansaron y dijeron: “Hijo, no me preguntes más, ahí está la Enciclopedia que te compré, la de la serpiente”. Y a los adultos, de cuántas dudas nos ha sacado la *Enciclopedia de México*, que debiera estar en todas las bibliotecas y en todos los hogares.

Es un alto honor para mí ocupar la silla XXVIII que correspondía a don José Rogelio Alvarez, quien acogíendose a los Estatutos de la Academia solicitó su retiro y ahora, en casa, seguramente sigue soñando y trabajando en diccionarios y en publicaciones de interés para nuestro país.

Desde la fundación de la Academia, han formado parte de ella distintos dramaturgos cuyos nombres quiero evocar porque la creación no surge por generación espontánea y atrás de los creadores actuales está el camino abierto por quienes lucharon por el teatro. Han sido académicos Héctor Azar, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, distinguidos hombres de teatro que además ejercieron otras disciplinas.

Nos encontramos en el Teatro Julio Castillo porque los señores académicos aceptaron mi petición de trasladarse a este escenario; primero, porque soy dramaturgo y deseo rendir un homenaje al director Julio Castillo, quien con su montaje de mi obra *Armas blancas* en un sótano de la UNAM, me introdujo realmente en la difícil república del teatro. Además, aquí he estrenado alguna de mis obras, como *Homicidio calificado*, el caso de los niños chicanos asesinados en Dallas.

(Gracias, doctora Teresa Franco, por su hospitalidad. Gracias a Ignacio Escárcega por su apoyo.)

El teatro me ha llevado a la Academia y al teatro es a lo que voy a referirme. El hombre nació con el teatro. El hombre primitivo hizo teatro para hablar con los dioses. No hay región del mundo donde no se haya inventado un tipo de teatro. En la cultura occidental, nosotros seguimos al teatro griego, pero los japoneses inventaron su teatro No y los chinos su particular forma de teatro, con colores que expresan pasiones.

Relatan los cronistas de la Conquista de México que encontraron en los pueblos y ciudades de este continente unos espectáculos llamados mitotes, donde la poesía, la danza, los gritos, las flautas, los tambores y los diálogos formaban un espectáculo muy parecido al teatro que los cronistas habían visto en España.

El pueblo maya fue el que desarrolló la más avanzada forma teatral. Ahí está el *Rabinal Achí* para atestiguarlo. En esta obra dramática un guerrero cautivo recibe la licencia de hacer una danza guerrera a una doncella, aunque esto le cuesta la vida.

En este teatro se hace verdad lo que falsamente decimos todos los días “Muero por el teatro”. Sólo en el teatro maya se moría por el teatro.

El teatro fue utilizado como apoyo durante la evangelización de los indígenas. A pocos años de la caída de Tenochtitlán, en 1523, en Tlatelolco hubo una función de teatro con 5 000 actores indígenas que interpretaban en náhuatl *El juicio*, para mostrar el cielo, el purgatorio y el infierno, ilustrado este con grandes llamas subterráneas. Había una trampa en el escenario por la que caían los que eran condenados al infierno.

Ahí están las pastorelas del teatro evangelizador, que sobreviven en todos los pueblos del país, en atrios de iglesias, en plazas, en calles, jardines y teatros, para recordarnos la Navidad y la Adoración de los Reyes Magos, recurso teatral inventado en Italia por Francisco de Asís y reinterpretado en este continente durante el virreinato de la Nueva España.

El teatro ha estado también cerca de la lucha por la Independencia de México. Recordemos cómo don Miguel Hidalgo y Costilla reunía a los insurgentes conspiradores en tertulias, en donde se leía poesía, se cantaba, se tocaba el piano y se representaban obras teatrales.

Durante el México independiente, en el siglo XIX, el teatro mexicano fue español, hasta que varios autores de este país estrenaron valiosas y trascendentes obras teatrales. Fernando Calderón, José Peón Contreras, Manuel Eduardo de Gorostiza, Vicente Riva Palacio, José Joaquín Fernández de Lizardi y Manuel José Othón son los primeros dramaturgos que surgen en ese siglo.

El emperador Maximiliano de Habsburgo, recién instalado en Chapultepec, creó la primera Compañía Nacional de Teatro y trajo desde España a José Zorrilla, el popular autor de *Don Juan Tenorio*, para que ayudara a promover el surgimiento de autores nacionales.

Vino la Revolución Mexicana y los mexicanos inventaron el teatro de revista o la revista política mexicana, espectáculo integrado con bailes, canciones y diálogos en el que se decía lo que no se podía decir en los periódicos o en la calle. Por supuesto, sus creadores fueron perseguidos por la policía.

Los admiradores de María Conesa, la Gatita Blanca, se cooperaban para pagar las multas que le imponía la policía por sus canciones pícaras y por sus burlas al presidente o al general en turno.

Años después, en el caso de la carpa, otro invento mexicano heredero de la revista, sus actores, recordemos a Palillo, tenían que andar con un amparo en el bolsillo para poder actuar.

Viene el México posrevolucionario y se escriben decenas de obras sobre la Revolución: *Los de abajo*, de Azuela, y *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa; *La sirena roja*, de Marcelino Dávalos; *La paz ficticia*, de Luisa Josefina Hernández; *Pánuco 137*, *Trópico* y *Zapata*, de Mauricio Magdalenó; *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, y *El atentado*, de Ibangüengoitia.

En 1928 se funda el grupo llamado los Contemporáneos, formado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y otros intelectuales, quienes vuelven su mirada a Europa y traducen, dirigen y representan los textos más recientes de Genet, de Cocteau y de Ionesco.

Pero con todo y mantener al público al día de los éxitos teatrales franceses, los Contemporáneos dieron la espalda al teatro nacional, que difícilmente podía constituir una alternativa. Hasta que aparecen Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza y escriben sobre temas nacionales, con personajes mexicanos y con una visión crítica del país.

El teatro nacional sigue fortaleciéndose con el surgimiento de Emilio Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, quienes estrenan sus primeras obras, siendo muy jóvenes, en el Palacio de Bellas Artes apoyados por Salvador Novo, jefe del departamento de teatro del INBA.

Las obras de este grupo se ubican en hogares de provincia, en vecindades, en barrios y colonias populares, con personajes que el público reconoce, con el lenguaje coloquial que hablan los mexicanos del altiplano. Ahora sí, el teatro es espejo de la realidad y el mexicano se reconoce en él.

Llegan a México directores extranjeros como Seki Sano, Andre Moreau, Fernando Wagner, Álvaro Custodio, Charles Rooner, Dimitrio Sarrás, Alejandro Jodorovski, que revolucionan la dirección escénica y forman discípulos que continúan la renovación de la escena.

La gente de teatro, contra lo que pueda pensarse, es gregaria. Su temperamento y sensibilidad los llevan a organizarse para mejorar su gremio. En el siglo xx, directores, actores y dramaturgos se organizaron en las más diversas compañías para crear teatro.

Destaca una veintena de compañías, cuyos nombres nos permiten adivi-

nar su objetivo: Desde el Teatro Trashumante, del maestro Azar, hasta el Teatro de Masas, de Efrén Orozco, pasando por el Teatro Obrero, el Teatro Club, el Teatro del Aire, La Linterna Mágica, de Ignacio Retes, el Teatro Súbito, el Teatro Acapulco y el Teatro Máscaras, hasta el Teatro de vecindades, de Javier Hernández *el Pelón*.

Hubo también un teatro oficial, como el Teatro Campesino, de la Conasupo y el Teatro de la Nación, del IMSS, que llenó una época.

El movimiento teatral entre los años 1956 y 1963 llamado Poesía en Voz Alta, impulsado por Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Leonora Carrington y otros intelectuales, es otro parteaguas que propició el surgimiento de directores renovadores de la escena (Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez), de actrices (como la espléndida Rosenda Monteros) y de escritores (como Elena Garro, nuestra insuperable dramaturga).

En los años sesenta, el INBA convocó a los jóvenes autores y actores a concursar en las temporadas del teatro de primavera. De esos concursos surgen Wilebaldo López como dramaturgo y Julio Castillo como director.

En 1968 aparece Vicente Leñero en el panorama teatral, un dramaturgo solitario, ingeniero de origen, pero periodista y narrador en sus oficios cotidianos (*Los albañiles*). Leñero y el director Ignacio Retes forman un binomio teatral. Crearán en México el teatro documental. Leñero convierte materiales no teatrales en teatro, como el expediente de León Toral, asesino de Obregón (*El Juicio*), un expediente desconocido sobre Morelos (*Martirio de Morelos*) y otro sobre el padre Lemercier (*Pueblo rechazado*).

En los años setenta en el INBA se representan sólo obras de Rodolfo Usigli o de Juan Ruiz de Alarcón, y a veces de Leñero, Magaña, Carballido y Solana.

En el teatro comercial se representan con éxito obras de Luis G. Basurto y Antonio González Caballero, pero la Compañía Nacional de Teatro del INBA llega al extremo de convocar para su repertorio a novelistas, poetas y ensayistas (Monsiváis, Pacheco, Elizondo) ignorando a los dramaturgos conocidos y a la decena de autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana, que ya habían probado su calidad.

En los años setenta, los productores privados y las instituciones de cultura y universidades sólo montan obras clásicas y obras norteamericanas,

alemanas, polacas y francesas. Lo hacemos porque no hay dramaturgos en México, argumentan. Los hay y son muchos y muy buenos, les responde Emilio Carballido, y promueve en la UAM ese movimiento de la Nueva Dramaturgia Mexicana, de donde surgimos docenas de nuevos autores.

Actualmente se hace teatro en todo el país. Allá en el noroeste, impulsado por Ángel Norzagaray, donde existen docenas de dramaturgos; se hace teatro en Pátzcuaro con el director Luis de Tavira, que lleva un tráiler que se convierte en teatro por los caminos de Michoacán y los pueblos que va pasando, comunidades que por primera vez se encuentran frente a una representación teatral y quedan seducidas para siempre.

Se hace teatro en Yucatán con dramaturgos extraordinarios como Conchita León, autora de *Mestiza Power*. Pero al lado de ella está una veintena de dramaturgos que editan y montan sus obras con pasión y con dificultades para formar un público.

Se hace teatro en Monterrey, donde existe una cartelera teatral permanente, con la popular Nena Delgado. Ahí está Conarte. Los directores Sergio García y Luis Martín, los promotores Rogelio y Roberto Villarreal, y los dramaturgos Reynold Pérez, Hernán Galindo y Sergio Manuel Nery Alvarado.

Se hace menos teatro en Jalisco, pero se hace; en Aguascalientes y San Luis Potosí surgen grupos, autores y directores que están creando teatro permanentemente. Enrique Mijares promueve el teatro en Durango; El Tatúas y Alberto Soliá lo hacen en Sinaloa; Manuel Talavera y Jesús Ramírez, en Chihuahua, y Perla de la Rosa en Ciudad Juárez; Sonia Enríquez, en Amecameca, donde ha creado el Teatro de los Volcanes.

En Puebla impulsan al teatro Cristina Flores, Ricardo Pérez Quit y Felipe Galván. En Sonora, Cutberto López y Sergio Galindo, y en Tamaulipas, Medardo Treviño. Y no se diga Veracruz, que fue el escenario más importante de Latinoamérica con la Compañía de Teatro de la Universidad, el Foro Teatral Veracruzano y la Infantería Teatral. Recordemos a Dagoberto Guillaumin, Marco Antonio Montero, Manuel Montoro, Raúl Zermeno, Enrique Pineda y Marta Luna. Recordemos a María Rojo, Ana Ofelia Murguía y Angelina Peláez, extraordinarias actrices. Las obras veracruzanas se presentaban en la ciudad de México y representaban a nuestro país en los

más importantes festivales del mundo. Pero ¿qué pasó? En Veracruz, como en el país, no hay políticas de Estado, sino de gobierno. No hay políticas de Estado que sobrevivan más allá de los cambios de gobierno. En Veracruz, algunos gobernadores y algunos rectores creyeron en el teatro y lo impulsaron, pero muerto el funcionario se acaba la rabia teatral, y depende de la voluntad o el gusto del rector o el gobernador en turno si se impulsan o no las artes.

Veracruz, ayer maravilla fue y ahora ni sombra es, aunque algunos directores y académicos como Elka Fediuk, Abraham Oceranski, Francisco Beverido y Domingo Adame se empeñan en mantener viva la llama del teatro. La Universidad Veracruzana invita ahora a directores del Distrito Federal, como Boris Schoeman, David Olguín, Martín Zapata y Rodolfo Obregón, para revivir el teatro en Jalapa.

Se hace teatro en las comunidades indígenas, en sus lenguas originarias. Donald Frishman y Carlos Montemayor han editado una excelente antología de este teatro en tres lenguas, español, inglés y la lengua del autor.

Ahora, el teatro nacional no sólo asiste a festivales donde es aplaudido, sino sale de gira al extranjero y cosecha éxitos, como el caso de *Entre monstruos y prodigios*, obra de Jorge Kuri que recorrió Europa, y más recientemente el caso de Luisa Huertas que, como una nueva Tereza Montoya, creó su propia compañía y montó la obra *La mujer que cayó del cielo*, y se fue de gira a Brasil, Argentina, Chile y Uruguay.

El teatro mexicano se ha vuelto profesional. En todas las universidades públicas existe la licenciatura en arte dramático, existen cientos de dramaturgos en todo el país y ha surgido una dramaturgia que viene del norte, con fuerza y contundencia, que habla de los problemas de la frontera, de los mitos de su región, de su forma de ser y sobre todo de sus sueños y esperanzas.

En el Distrito Federal existe un teatro alternativo e independiente en patios, garages, lotes baldíos, la calle, la sala de la casa, a los cuales se les aplica el mismo Reglamento de Espectáculos que se creó para el Estadio Azteca, para el Auditorio Nacional y para el Teatro Insurgentes. Urge una legislatura especial para esta actividad alternativa que se hace por pasión, con aspiraciones artísticas, en condiciones difíciles.

¿Qué pasó con los alumnos del maestro Carballido? José Agustín (*Abolición de la propiedad*) ya no escribe teatro. Pilar Campesino (*Octubre terminó hace mucho tiempo*) se aleja del teatro, al que vuelve ocasionalmente.

Juan Tovar, desde Morelos, sigue siendo el gran autor (*Las adoraciones, La madrugada*) y maestro de dramaturgia.

Y los otros forman parte del Grupo de los Doce, convocados por Norma Román Calvo hace 20 años. A este grupo pertenecen Wilebaldo López, Miguel Ángel Tenorio, Dante del Castillo, Tomás Urtusástegui, Marcela del Río y el de la voz. Tres fallecieron: Antonio González Caballero, Pablo Salinas y Tomás Espinoza. El Grupo de los Doce ha vuelto a reorganizarse y acaba de publicar dos antologías de textos breves.

Sabina Berman es la dramaturga que desde principios de los ochenta representa el éxito de la triple unión entre textos de gran calidad, direcciones acertadas y aceptación del público con sus obras (*Bill, Entre Villa y una mujer desnuda, Krisis y Feliz Nuevo Siglo, doctor Freud*).

El caso de David Olguín se cocina aparte. Autor y director de sus propias obras (*Casanova o la humillación, Belice, Dolores o la felicidad y Siberia*), no puede decirse traicionado por su director. Con otros creadores (Gabriel Pascal y Daniel Giménez Cacho) fundan El Milagro, una editorial de teatro y un nuevo espacio escénico en la colonia Juárez.

Los directores Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Ludwig Margules, Juan José Gurrola, Germán Castillo, José Solé, Miguel Sabido y Xavier Rojas siguen enriqueciendo la escena y dirigen teatro en el INBA, la UNAM y a veces en los teatros comerciales.

En los ochenta y noventa, en la ciudad de México, sorprende una generación de nuevos directores: José Caballero, Raúl Quintanilla, Enrique Pineda, Ionna Weisberg, Sandra Félix, Antonio Crestani, Mauricio Jiménez, Claudio Valdés Kuri, Martín Acosta y últimamente Claudia Ríos.

Un dramaturgo solitario que pertenece a varias generaciones es José Ramón Enríquez, actor de origen, director por vocación y dramaturgo por decisión, que escribe con el rigor del teatro clásico y trata temas poco frecuentados (*Ciudad sin sueño, Jubileo y La rodaja*).

Después del movimiento de la Nueva Dramaturgia Mexicana, viene una importante generación de jóvenes dramaturgos (Estela Leñero, Jorge Ce-

laya, Luis Eduardo Reyes, Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Silvia Peláez, Sylvia Mejía) que siguen las líneas y preocupaciones temáticas de las generaciones precedentes de un teatro de contenido social y político.

Tomás Urtusástegui, que surge de los talleres de Hugo Argüelles y Vicente Leñero, es un autor tan prolífico que ha escrito más de 200 obras, entre teatro breve y de duración convencional.

Ignacio Solares, narrador excelente y eficaz funcionario de la cultura, sorprendió con su aparición como dramaturgo (*El jefe máximo*, *Desenlace*, *El gran elector*, *La moneda de oro* e *Infidencias*). Su teatro de la palabra, cercano a la literatura, se adelantó a la corriente actual del teatro mexicano, que se caracteriza por un teatro narrativo que recupera su origen griego.

Solares ha hecho una feliz mancuerna con José Ramón Enríquez y Antonio Crestani (también magnífico actor y funcionario cultural), directores que han entendido la teatralidad de su teatralidad.

Estela Leñero es un caso aparte entre las dos generaciones mencionadas; escribe un teatro innovador que experimenta con el silencio (*Insomnio*) o con el espacio (*Habitación en blanco*); sus tres recientes obras (*Lejos del corazón*, *Sabor amargo* y *Agua sangre*) muestran la madurez de esta autora que puede experimentar con tiempos, espacios y universos.

Leonor Azcárate, una escritora sensible y talentosa, escribe un teatro simbólico que se ve poco en los escenarios. María Muro, compañera de su generación, ha hecho de su Jerez natal de los años treinta y cuarenta el universo de sus obras.

A finales de los años noventa y en el 2000, la dramaturgia se enriquece con una nueva generación formada por Luis Ortiz Monasterio (un exitoso teatro irreverente); por María Moret, autora y directora que ha dado voz a las mujeres reclusas y a las mujeres ofendidas. Edgar Chías (teatro urbano y crítico), Ximena Escalante (con referencias al teatro clásico y temas bíblicos), Flavio González Mello (teatro antihistórico como el de Usigli, pero con innovaciones de vanguardia) y Alejandro Román (con obras sobre el narcotráfico).

Dramaturgos del Norte, Jorge Celaya (*Lobo*, *Bar*, *Desierto*, *Búfalo herido*), Antonio Zúñiga (*Los niños de la bola*) y Bárbara Colio (*Pequeñas certezas*), estrenan sus obras en la ciudad de México con éxito.

Los feminicidios de Ciudad Juárez provocan la creación de 12 obras de teatro (*Lomas de poleo* de Pilo Galindo, la primera de ellas; *Estrellas Enterradas* de Antonio Zúñiga, *Las Mujeres de Juárez* de Rubén Amavizca, *Los trazos del viento* de Alan Aguilar) para dar la respuesta que no dan las autoridades.

Acabamos de lamentar el fallecimiento del maestro Emilio Carballido este año, así como los recientes fallecimientos de Hugo Argüelles y de Antonio González Caballero.

Las señales CADAC de mi maestro Héctor Azar siguen vigentes:

- Todo espacio vital es espacio teatral.
- Antes de ser buen actor, hay que ser buena persona.
- Todo es teatro, si se tiene la intención de que lo sea.
- El actor es cada uno de nosotros que se atreve a reflejarnos.
- El psicodrama familiar es la base del gran teatro del mundo.

Recientemente se ha fundado la Academia de Artes Escénicas, que sirve como interlocutor con las instituciones de cultura en relación con los presupuestos y las políticas culturales. Y Chabaud ha creado la revista *Paso de gato*, que informa del teatro y lo promueve.

El teatro goza de cabal salud, pero le falta lo mero principal: el público. El público no asiste a las salas de teatro. Hay más oferta que demanda. La clase media ha roto con la tradición de ir al teatro como hecho social o, si lo hace todavía, sólo ve obras importadas de Nueva York y Londres, que vienen precedidas por la publicidad. Debemos cambiar los métodos de producción teatral porque son costosos y el boleto en taquilla es cinco veces más caro que el cine.

Un boleto cuesta siete salarios mínimos, ¿cómo pedirle a un obrero y a su familia que dejen de comer, vestir y transportarse siete días para que asistan al teatro?

Salvo los programas del INBA, no hay en la educación primaria y secundaria un teatro escolar que fomente el hábito de ir al teatro o de hacerlo en el salón de clases; por el contrario, los niños del Distrito Federal y áreas conurbadas son llevados a bodegas y lugares secretos a ver teatro en una modalidad

llamada piratería teatral, donde los maestros e inspectores son sobornados por los piratas teatrales, que montan y desmontan una obra en 24 horas con una calidad que vacuna para siempre a los niños contra el teatro.

El teatro desnuda al poder. Por eso ha sido perseguido a lo largo de los siglos. Recientemente, en los años setenta, en Latinoamérica, fuimos testigos de la persecución de la gente de teatro por parte de las dictaduras en los países de Sudamérica.

La institución El Galpón, de Uruguay, fue una de las primeras víctimas. Parte de sus miembros se refugiaron en la embajada mexicana y sólo así pudieron salvar sus vidas y llegar a México, donde realizaron una extraordinaria labor y nos abrieron los ojos hacia el teatro social y político que busca algo más que el simple divertimento.

Quince años después regresaron a su país, cuando la democracia volvió, y algunos de ellos se quedaron en México bajo el nombre de Contigo América.

En los mismos años, la dictadura argentina de Videla prohibió un teatro que denunciara al poder. Los dramaturgos argentinos, utilizando su ingenio y su creatividad, crearon obras que pasaban la censura, porque los censores militares leían textos que sucedían en el siglo XIX, sin darse cuenta de que los hechos narrados y las ideas en debate correspondían al presente.

La obra *El campo*, de la argentina Griselda Gambaro, se refiere a un campo nazi de concentración y pasó la censura sin que los militares se percataran de que estaba hablando de los campos de concentración de Argentina.

El joven director argentino Carlos Jiménez, perseguido en su país, llegó a México invitado por la Universidad Nacional Autónoma de México y sacudió la escena mexicana con obras políticas como *Fantoche*, de Peter Weiss. Una madrugada se le aplicó el Artículo 33 y fue expulsado del país en ropa interior por los agentes de migración. Difícilmente se logró que no lo trasladaran a Argentina, donde lo esperaba la muerte, y fue asilado en Venezuela, donde creó con su grupo Raja Tabla el movimiento teatral más importante que se haya creado en este continente por su calidad artística y su repercusión social.

Hay que recordar que el poeta granadino Federico García Lorca murió no sólo siendo poeta, sino también dramaturgo, perseguido por las fuerzas

franquistas, y fue asesinado cuando estaba a punto de viajar a México, lo que le hubiera salvado la vida.

En Estados Unidos las cosas no han sido distintas. En los años cincuenta, en la época del macarthismo se persiguió a los actores y escritores de cine y de teatro. Arthur Miller escribe *Las brujas de Salem*, mujeres perseguidas, una metáfora sobre la persecución de los artistas, sin que el comité del senador McCarthy lo percibiera.

En los años sesenta, el teatro campesino de Luis Valdés surgió en California como una forma de denuncia de la situación de los trabajadores agrícolas y para apoyar sus movimientos de huelga.

En México, las censuras y agresiones al teatro se inician con la revista política mexicana, género teatral creado por los mexicanos para poder expresar noticias prohibidas en los periódicos, por medio de coplas, de bailes, de diálogos ingeniosos, que aunque parecía que se referían a otros asuntos, el público entendía perfectamente de lo que se estaba hablando. Ahí están *El país de la metralla* y *Chin Chun Chan* para recordarnos que al teatro no se le puede amordazar.

Llega *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, que desnuda los mecanismos corruptos del sistema político imperante, y el gobierno se alarma e intenta evitar su estreno, el cual, ante el escándalo y la posición firme de Usigli, se efectúa en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, cuando era presidente de la República Miguel Alemán y director del teatro de Bellas Artes el compositor Carlos Chávez. La obra, dirigida por Alfredo Gómez de la Vega, causó conmoción en la ciudad de México y en el país, y es ahora la obra emblemática del teatro mexicano, habiéndose representado miles de veces en México y en el extranjero.

El caso más representativo de represión teatral lo constituye *Cúcara y Mácara*, de Óscar Liera, dirigida por Enrique Pineda, con un grupo veracruzano que se presentó en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. ¿La historia? Un día, un bombero daña la imagen de la Virgen de Guadalupe de la Basílica, y como esto no puede ser posible (¿dónde está su poder?) los sacerdotes y jerarcas religiosos discuten cómo resolver el problema y hay una solución ingeniosa que aportan dos monjas, quienes proponen traer una réplica de la imagen guadalupana de un convento de Zacatecas.

El domingo 28 de junio de 1981, a las 19:00 horas, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, al grito de *¡Guadalupanos!*, se levantó de las butacas un grupo de jóvenes con tubos de metal, cadenas y chacos, subió al escenario y dejó mal heridos gravemente a los actores y al director. Nunca se supo quién patrocinó la agresión y los atacantes no fueron castigados. Esto, más que un acto de censura que sólo cierra los teatros, va más allá y pretende acabar con la vida de la gente de teatro.

El autor más censurado en la historia de México es mi maestro Vicente Leñero. Su obra *El juicio*, sobre el asesinato de Álvaro Obregón, tuvo problemas de censura y los tuvo también una obra no política como *Pueblo rechazado*, sobre el caso de Lemercier y su psicoanálisis aplicado a los sacerdotes. La Iglesia presiona al gobierno y este trata de suspender la obra en el teatro El Granero y le pone toda clase de obstáculos.

Todavía en 1981, Leñero fue censurado desde la Cámara de Senadores y la Presidencia de la República por la obra *El martirio de Morelos*, dirigida por Luis de Tavira en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM.

La autonomía de la UNAM permitió la representación, pero los ataques y las presiones del poder no cejaron durante la temporada.

El presidente de la Cámara de Senadores calificó al autor, al director y a los actores como “perros de presa” por mostrar otro rostro de Morelos. El actor y director Ignacio Retes le respondió: “Mejor ser perros de presa y no perros falderos”.

Otro caso de censura contra un texto de Vicente Leñero fue *Nadie sabe nada*, dirigida por Luis de Tavira en el teatro El Galeón. Era un experimento con espacios simultáneos. El público escogía qué espacio ver, aunque no fuera en estricto orden de tiempo.

La obra mostraba la persecución de un hombre que había robado documentos confidenciales del escritorio del presidente de México y al intentar venderlos a un periódico o a algún interesado se provocaban persecuciones, asesinatos y traiciones.

¿Cuál era el problema? Que la actriz Martha Navarro, que representaba a la procuradora de Justicia del Distrito Federal, portaba una mascada semejante a la usada como sello personal por la verdadera procuradora, Victoria Adatto.

Y lo más grave, una anciana, representada por la actriz Brígida Alexander, se quedaba dormida frente al televisor y al final de la programación, como pasa todavía todos los días, la señal terminaba con el himno nacional y una bandera mexicana ondeando en la pantalla. Dos sacrilegios: una mascada y presentar en el teatro la bandera tricolor y el himno nacional en un televisor.

La obra fue suspendida y ante las protestas de la comunidad artística, repuesta con el cambio de gobierno federal. En 1970 hubo otro caso de censura al teatro, pero ahora por un festival y un gobierno local. El Festival Internacional Cervantino convocó a un concurso de dramaturgia para conmemorar su décimo aniversario, el premio consistía en la producción y el estreno de la obra sin escatimar recursos económicos.

La obra ganadora fue *El baile de los montañeses*, de Víctor Hugo Rascón Banda, y el autor fue invitado a dialogar con las autoridades del FIC. “Escoja el director que guste y seleccione a los actores, escenógrafo, iluminación y vestuarista que requiera”, se me dijo. Yo, feliz. “Pero nos gustaría que hiciera unos pequeñísimos cambios. Que la obra no suceda en Chihuahua, sino en un país latinoamericano, que no se use la música norteaña del grupo Los Montañeses del Álamo, sino salsa o algo tropical, y que se sustituya la palabra *guerrillero* por *revoltoso* o *agitador*”.

Por supuesto que no acepté. La obra fue producida con las tres compañías del teatro veracruzano y dirigida por Marta Luna.

La obra gustó al público y después de breve temporada en el Distrito Federal fue enviada de gira por el país por instrucciones de la esposa del presidente, para beneficiar a los diferentes sistemas del DIF en los estados, quienes recibirían la taquilla. La obra partió hacia el norte y se representó en todos los estados, menos en Chihuahua, donde sucedían los hechos, porque el gobernador Óscar Ornelas creyó que era sobre el ataque al Cuartel de Madera, acontecido 27 años antes, ya que uno de los personajes se llamaba Fermín Lucero y uno de los guerrilleros de Madera se llamó Diego Lucero.

La obra se presentó años después, ante las presiones, cosa insólita, del sector empresarial, a través del arquitecto Mario Arras, quien tenía un programa cultural en Comermex, superior al del gobierno estatal.

Ahora el gobierno federal no censura el teatro, pero sí lo intenta con el cine, como es el caso recientemente de las películas *La ley de Herodes* y *El crimen del padre Amaro*. La censura, aunque aislada, existe, pero ahora los medios de comunicación facilitan la defensa de la libre expresión al divulgar los hechos.

De todas formas, la censura habita en los oscuros rincones de los sótanos de los gobiernos municipales, estatales y federal, a través de la Secretaría de Gobernación. De vez en cuando la censura saca una de sus mil cabezas y hay que cortársela de inmediato.

Por ese poder provocador, el teatro y sus oficiantes han sido perseguidos. En Europa, durante varios siglos no se podía enterrar a la gente de teatro en terreno sagrado, porque no era digna de reposar en esos cementerios.

Sin embargo, dramaturgos como Shakespeare y Molière supieron y pudieron desnudar la conciencia de los reyes y uno, a través de sus tragedias, mostró los entretelones del poder y los ingleses pudieron tomar conciencia de su historia, y el otro, por medio de sus comedias y la risa, mostró los vicios de la sociedad de su tiempo.

Teatro y sociedad van unidos indisolublemente. Conocemos los valores y la vida en España en los siglos XVI y XVII gracias al teatro del Siglo de Oro.

Cuántas verdades sobre lo justo y lo injusto, sobre la lealtad y la traición, sobre el amor y los celos dijeron Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón.

El teatro es perseguido desde su origen y todo por su efecto inmediato que perturba. El teatro es la más completa de las artes, porque las contiene a todas, pero es un festín efímero, como lo llama Esther Seligson, porque se consume mientras se produce, para renacer al día siguiente. Ninguna representación es igual a otra. El teatro conmueve y perturba. El verdadero teatro da una bofetada al espectador o un puñetazo en el hígado.

Quien ve una obra de teatro, sea mala o buena, no vuelve a ser el mismo. Algo cambia en su interior, aunque él no se dé cuenta de ello.

El teatro le abre al hombre ventanas a otros universos, a otros tiempos, a otras vidas, y al observar un hecho teatral, lo vive, lo siente y le ayuda a entender el mundo y a conocer la condición humana.

Teatro que no provoca ni perturba es simplemente entretenimiento y evasión.

Quien ve teatro es un hombre más crítico, más sensible, más democrático. Un país que no tiene teatro, dijo Rodolfo Usigli, es un país sin memoria. El teatro mantiene viva la palabra.

En el teatro, la palabra funciona como un vínculo entre actor y espectador. El teatro es un hecho colectivo, por lo tanto debe vencer barreras.

Entre el lector y un poema escrito no hay más barrera que el precio del libro y el tamaño de las letras. Entre el texto dramático y el espectador, por ser el teatro un hecho colectivo, existen muchos obstáculos: la interpretación del productor, la interpretación del director, la interpretación del actor, la interpretación del escenógrafo, la calidad del espacio escénico.

A veces, lo que escribió el autor no es lo que el espectador ve en el escenario.

Según el maestro Azar, espectáculo más literatura es igual a teatro. Sin embargo, siempre se ha negado que teatro sea también literatura. ¿Qué son, entonces, las obras de Shakespeare, Chejov, Calderón de la Barca? Leer sus obras dramáticas produce el mismo placer que leer una poesía o una novela.

En el Fonca, algunos miembros de los jurados han tenido que debatir con otros para que el teatro sea considerado también como literatura y no sólo como espectáculo.

Para concluir, citaré unos párrafos del mensaje del Día Mundial del Teatro que escribí por encargo de la UNESCO en 2005, que se leyó en todos los países afiliados a esta organización y que titulé *Un rayo de esperanza*.

Todos los días deben ser días mundiales del teatro, porque en estos 20 siglos siempre ha estado encendida la llama del teatro en algún rincón de la tierra.

Al teatro, siempre se le ha decretado la muerte, sobre todo con el surgimiento del cine, la televisión, y ahora los medios digitales. La tecnología invadió los escenarios y aplastó la dimensión humana, se intentó un teatro plástico, cercano a la pintura en movimiento, que desplazó a la palabra. Hubo obras sin palabras o sin luz, o sin actores, sólo maniqués y muñecos en una instalación con múltiples juegos de luces. La tecnología intentó convertir al teatro en fuego de artificio o en espectáculo de feria.

Hoy asistimos a la vuelta del actor frente al espectador. Hoy presenciamos el retorno de la palabra sobre el escenario. El teatro refleja la angustia existencial

del hombre y desentraña la condición humana. A través del teatro no hablan sus creadores, sino la sociedad de su tiempo.

El teatro tiene enemigos visibles: la ausencia de educación artística en la niñez, que impide descubrirlo y gozarlo; la pobreza que invade al mundo, alejando a los espectadores de las butacas y la indiferencia y el desprecio de los gobiernos que deben promoverlo.

El teatro es un acto de fe en el valor de una palabra sensata en un mundo demente. Es un acto de fe en los seres humanos que son responsables de su destino.

Hay que vivir el teatro para entender qué nos está pasando, para transmitir el dolor que está en el aire, pero también para vislumbrar un rayo de esperanza en el caos y la pesadilla cotidianos.

¡Vivan los oficiantes del rito teatral! ¡Viva el teatro!

RESPUESTA AL DISCURSO ANTERIOR

Carlos MONTEMAYOR

Dice Víctor Hugo Rascón Banda que si los plenos de la Suprema Corte, del Congreso de la Unión y de los partidos políticos sesionaran con el clima de cordialidad y respeto con que se conducen las reuniones de trabajo de nuestra Academia Mexicana de la Lengua, otro sería este país. No sé si tenga razón; puedo asegurar, en cambio, que la Academia es la única institución cultural de México que a lo largo de más de 130 años ha logrado sobrevivir, increíblemente, al margen de los recursos presupuestales del gobierno mexicano. La autonomía e independencia de la Academia no le han aportado bonanza, pero sí dignidad ante muchas orientaciones científicas y sociales en los cambios de la revolución y de las burocracias políticas. Ello se refleja en las destacadas generaciones de sus académicos, provenientes de muchas regiones del país. Comenzaré esta respuesta con uno de los muchos recuentos que podrían hacerse de estas presencias regionales.

No ha sido ininterrumpida la aportación de Chihuahua a los trabajos de la Academia Mexicana, pero en algunos momentos podríamos sugerir que ha sido dramática o incluso novelable. La sesión inaugural de nuestra Academia ocurrió el 11 de septiembre de 1875, ciertamente. Pero cinco años antes, el 24 de noviembre de 1870, en Madrid, la Real Academia de la Lengua Española había determinado crear Academias Correspondientes en nuestro continente para que se ocuparan de cuidar la pureza de la lengua castellana en nuestras tierras. Con ese motivo, y para el caso de nuestro país, fueron designados miembros correspondientes de la Academia Española 10 ilustres mexicanos. Entre ellos una figura sobresaliente de Chihuahua, el historiador, jurista y diplomático parralense (para algunos resultará lógico que la primera aportación chihuahuense proviniera de Parral) don José Fernando Ramírez. Por los años de su formación y de su fecunda labor en Durango, nuestros vecinos lo han considerado como hijo de ese estado,

lo que refuerza los lazos fraternos e históricos entre las regiones que en el extremo septentrional formaron la provincia de la Nueva Vizcaya: Durango y Chihuahua. Esta simbiosis se evidencia en otro caso relevante, no de las letras, sino de las armas: todos saben que Doroteo Arango nació en San Juan del Río, Durango; también, paralelamente, se sabe que la figura histórica Pancho Villa nació en Parral, Chihuahua. Hombre notable, de gran inteligencia y probidad, José Fernando Ramírez es una figura que padeció un aislamiento históricamente explicable; empiezan a revalorarse sus aportaciones, y la Universidad Nacional Autónoma de México ha publicado, en el año 2001, en cinco sendos volúmenes coordinados por el relevante académico Ernesto de la Torre Villar, sus obras históricas en la colección Nueva Biblioteca Mexicana, que dirige nuestro también emeritísimo colega Miguel León-Portilla. Su grandeza se oscureció por lo que liberales de la última parte del siglo XIX consideraron un error político: aceptó la invitación de Maximiliano para convertirse en el canciller del Imperio mexicano. Una vez restaurada la República, se trasladó a Alemania; ahí, en la ciudad de Bonn, falleció el 4 de marzo de 1871, cuatro años antes de que esta Academia iniciara sus labores. Por tal razón, aparece en nuestro *Anuario* en la relación de mexicanos que pertenecieron a la Real Academia Española sin jamás haber sido miembros de la Academia Mexicana.

Once años después de iniciadas las labores de la Academia, todavía en el siglo XIX, el 16 de marzo de 1896, el chihuahuense Porfirio Parra ocupó la silla III, que encabezó por vez primera don Joaquín García Icazbalceta, amigo cercanísimo de José Fernando Ramírez. A la muerte de Parra, el sitial fue ocupado por colegas tan insignes como Antonio Caso, Antonio Mediz Bolio y José Luis Martínez.

No fue sino hasta 1954 cuando ingresó en la Academia, para una fecunda estancia de más de 20 años, el tercer bárbaro chihuahuense, don Martín Luis Guzmán, una de las cumbres cimeras que nuestro continente ha aportado a la lengua española. En un momento de tensas relaciones con la Academia Española, consecuencia de la ruptura de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de México y de España, Martín Luis Guzmán fue un factor determinante en el surgimiento y la conformación de la Asociación de Academias de la Lengua Española, que imprimió un giro de 180 grados

en la coordinación de las tareas comunes de las Academias de España y de Hispanoamérica.

Al año siguiente del ingreso de don Martín Luis Guzmán, el 11 de noviembre de 1955, recibieron el nombramiento de miembros correspondientes de esta Academia dos historiadores chihuahuenses: uno de ellos, don Francisco Almada, de Chínipas; otro, también novelista y dramaturgo, don José Fuentes Mares, que nació en la ciudad de Chihuahua y, al igual que Martín Luis Guzmán, en la calle Libertad, porque, como decían las viejas familias todavía en la época de mi niñez, todos nacieron a finales del siglo XIX en la calle Libertad porque era la única con que contaba la ciudad.

El 9 de octubre de 1970, la Academia eligió como académico de número a otro ilustre chihuahuense, don Rafael F. Muñoz. Infortunadamente, como en el caso de José Fernando Ramírez, el autor de *¡Vámonos con Pancho Villa!* falleció antes de tomar posesión, en julio de 1972. Y si bien Martín Luis Guzmán falleció en diciembre de 1976, la Academia no quedó del todo abandonada por los chihuahuenses, si tomamos en cuenta que los dos historiadores, Francisco Almada y José Fuentes Mares, vivieron hasta muy avanzada la década de los ochenta.

A los nueve años de la desaparición de Martín Luis Guzmán, ingresó en esta Academia como miembro de número el parralense que ahora les habla. Por lo tanto, como se ve, nunca ha estado a la mesa de trabajo de esta venerable institución más de un chihuahuense a la vez, privilegio que sí han tenido académicos oriundos de otros estados, como Jalisco, Michoacán, Sinaloa, el Estado de México o el Distrito Federal. Debieron transcurrir más de 20 años desde mi ingreso, y más de 130 desde el nacimiento de esta Academia, para que yo tuviera el honor de recibir a otro bárbaro chihuahuense y compartir en sillas contiguas los trabajos de nuestra Academia. Hemos escuchado el mensaje de don Víctor Hugo Rascón Banda, hemos comprendido su evolución como ser humano y artista. Permítanme ahora insistir en algunos rasgos de la excelencia de su trayectoria como dramaturgo y mexicano sobresaliente.

Me remontaré a poco menos de 30 años, a 1979, cuando su obra *Voces en el umbral* recibió diploma de honor en el concurso de teatro organizado por la Sociedad General de Escritores de México (que, cosas del destino,

ahora él preside), y fue finalista en el Premio Tirso de Molina de España con el título *Valquiria tarahumara*. En ese mismo año se estrenó su obra *Los ilegales*, dirigida por Marta Luna y producida por la Universidad Autónoma Metropolitana, que estuvo en la terna de la mejor obra de autor nacional, y su obra *La maestra Teresa* obtuvo el Premio Ramón López Velarde, otorgado por el Fondo Nacional de Actividades Sociales (Fonapas) y el gobierno de Zacatecas.

Dos años después, en mayo de 1981, las universidades de Sinaloa y Puebla le concedieron el Premio Internacional de Teatro Nuestra América por su obra *Tina Modotti*, dirigida por Ignacio Retes y estrenada en 1982 en la Universidad Nacional Autónoma de México. En el mismo año se estrenó *Armas blancas*, dirigida por Julio Castillo en la UNAM también, obra que representó a México en el Festival Internacional de Caracas y que obtuvo un Heraldo y dos premios de la crítica. Ese año, *El baile de los montañeses* obtuvo el Primer Premio Ramón López Velarde, de Fonapas y el gobierno de Zacatecas y el Primer Premio del Décimo Festival Internacional Cervantino. La obra fue dirigida por Marta Luna, con la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana.

Máscara vs. Cabellera, dirigida por Enrique Pineda, se estrenó en 1985 con la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana y representó a México en el Festival Internacional de Manizales, Colombia; *La fiera del Ajusco*, dirigida por Marta Luna, y *Manos arriba*, por Rafael López Mirnau, estrenadas en 1985 y 1986, recibieron varios premios de la crítica. *Manos arriba* se estrenó también ese último año en Puerto Rico.

¡Cierren las puertas...! se estrenó en agosto de 1988 en Jalapa y se representó en Colombia, Costa Rica, Guanajuato, la ciudad de México, Miami y Chicago; recibió dos premios de la crítica teatral.

En 1991, *Voces en el umbral* fue estrenada en San José de Costa Rica, dirigida por Ramberto Chávez, y obtuvo seis de los premios nacionales que otorga el gobierno de ese país, entre ellos el de la mejor obra del año. También se representó en Montevideo, Uruguay, con la Compañía El Galpón, y en San Diego, California, en inglés, con The Globe Company. El mismo 1991, en el marco del Tercer Gran Festival de la Ciudad de México, se estrenó *Contrabando*, dirigida por Enrique Pineda, que representó a

México en los festivales internacionales de Cádiz, en España, Costa Rica y Colombia. Esta obra obtuvo 12 nominaciones y siete premios. En octubre de 1992 se presentó una lectura dramatizada de esta obra con actores alemanes en la Feria del Libro de Frankfurt, y se presentó después en la ciudad de Stuttgart.

En 1992 se estrenó *La casa del español*, dirigida por Enrique Pineda, en el Cuarto Festival de la Ciudad de México; al año siguiente, todavía en cartelera en el Teatro Reforma, las Asociaciones de Críticos de Teatro le otorgaron cuatro reconocimientos, entre ellos el Premio Juan Ruiz de Alarcón y el Premio Rodolfo Usigli por la mejor obra de autor nacional. Esta obra realizó una gira por España y se presentó en Madrid y en dos festivales internacionales de teatro.

En abril de 1993 se estrenaron en Los Ángeles, en inglés y en español, *Contrabando*, dirigida por Margarita Galván, y *La fiera del Ajusco*, dirigida por Rubén Amavizca en Los Ángeles Center Theater y en el Teatro Nosotros, respectivamente. El 19 de junio de ese año se estrenó en inglés y en español, en Dallas, la obra *El caso Santos*, dirigida por Cora Cardona, obra escrita por encargo del Teatro Dallas, sobre el asesinato de un niño chicano por la policía de esa ciudad. Una semana más tarde, el 24 de junio, se presentó en la Universidad de Riverside de California, en inglés, su obra *Voces en el umbral* (primera versión de *La casa del español*), dirigida y traducida por el dramaturgo chicano Carlos Morton.

En la ciudad de México, la directora Jenny Ostrosky realizó el montaje de *Sabor de engaño*, obra premiada y editada por la Sogem, que se presentó en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM en 1993 y 1994.

En marzo de 1995 el grupo Sinergia estrenó en inglés y en español, en Los Ángeles, *El caso Santos*, dirigida también por Rubén Amavizca.

En 1996 se estrenó en la Casa del Teatro *Los ejecutivos*, obra dirigida por Luis de Tavira, sobre la crisis económica de México, que pasó posteriormente al Teatro Granero y luego fue presentada en el Festival Internacional de Caracas, en el Festival Internacional de Cádiz, y después de su gira por varias ciudades de España, tuvo corta temporada en Madrid.

En junio de 1999 se estrenó su obra *La mujer que cayó del cielo* en dos versiones, simultáneamente en México y en Costa Rica. La versión me-

xicana fue dirigida por Bruno Bert, producida por la UNAM y la UAM y estrenada en el Teatro del Museo del Carmen; posteriormente fue reestrenada en la Casa de la Paz. La versión de Costa Rica fue dirigida por María Bonilla, producida por el Grupo UBU de la Universidad de Costa Rica y la Compañía Nacional de Teatro de ese país. Este montaje se presentó durante seis meses en Costa Rica y representó a ese país en el Festival Internacional de Puebla y más tarde también en México, Chihuahua y Ciudad Juárez. Asimismo, esta compañía realizó una gira con esta obra por los estados de Wisconsin y Kansas en los Estados Unidos y por las ciudades de Tijuana y Mexicali, en septiembre y octubre del año 2001. En marzo de 2002 este montaje representó a Costa Rica en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Bruselas, en la ciudad de Lieja. Esta obra fue estrenada también por el director Barckley Goldsmith en Tucson, Arizona, en junio del 2000.

Debo abreviar este recuento apuntando sólo algunos datos más.

El 8 de septiembre de 2003, los tres poderes de Chihuahua le otorgaron un reconocimiento a su trayectoria como escritor. Ese mismo año recibió el Premio Juan Ruiz de Alarcón, otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el gobierno de Guerrero, por su trayectoria. También ese año la comunidad teatral le rindió un homenaje con motivo de sus 25 años como dramaturgo, montando cuatro de sus obras de teatro: *De sazón*, *La mujer que cayó del cielo*, *Ahora y en la hora* y *El ausente*. En mayo de 2004 el gobierno del estado de Nuevo León, la Universidad de Nuevo León y el Conaculta crearon el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, que se otorga anualmente y en agosto de ese mismo año, el gobierno del estado de Quintana Roo creó dos premios nacionales que llevan su nombre: Premio Nacional de Monólogos y Premio Nacional de Teatro Unipersonal.

En 2005 la comunidad teatral de México le otorgó en San Luis Potosí el Premio Xavier Villaurrutia en la Muestra Nacional de Teatro, y el 1º de diciembre de 2006 el gobierno de Chihuahua inauguró en Ciudad Juárez un monumental teatro de 1 700 localidades que lleva su nombre.

Al año siguiente, el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO le encomendó la escritura y lectura del mensaje que con motivo del Día Mundial del Teatro se leyó en París y en los países afiliados a este organismo. En

años anteriores, desde 1962, cuando la UNESCO estableció el Día Mundial del Teatro, ese mensaje se les ha pedido a autores y actores notables del mundo, como Jean Cocteau, Arthur Miller, Peter Brook, Luchino Visconti, Richard Burton, Eugène Ionesco, Edward Albee o Vaclav Havel. El 27 de marzo del 2006, Víctor Hugo Rascón Banda comenzó su mensaje así:

Todos los días deben ser días mundiales del teatro, porque en estos 20 siglos siempre ha estado encendida la llama del teatro en algún rincón de la tierra.

Custodio de esa llama encendida del teatro en varios países de nuestra lengua, él ha iluminado con esa llama varias zonas del alma humana y de la geografía de sus montañas. Como la sierra de Chihuahua, que tiene acantilados, cataratas, ríos subterráneos, valles, minas, corrientes caudalosas o tranquilas que transportan semillas de oro que los gambusinos recogen y criban; que contiene cultivos de flores refulgentes pero clandestinas, contrabando de mercancías y seres que recrudescen el dolor y la agitación de cada día; que esconde cuevas, orillas del mundo y hondonadas donde se ocultan y marginan pueblos e idiomas milenarios, así, su teatro ha iluminado los ríos subterráneos de los seres humanos, la distancia de recuerdos, edades, cuerpos, idiomas, culturas y esperanza; la pasión reconcentrada en los cuerpos femeninos solitarios o en cuerpos combatientes; el teatro vivo en los giros mortales del profundo teatro de la lucha y la muerte; así ha llevado luz a la memoria inadvertida de individuos y pueblos, de niños, jóvenes, ancianos, montañeses que a veces por el polvo que levanta la danza de la vida y la muerte logran distinguir la frontera primigenia de la realidad y del deseo, de la lucha y el remordimiento, de la frescura, la resignación o la confesión; en sus obras, el asombro y la conciencia llegan y cubren los sitios recónditos de las montañas y valles del alma humana.

Desde esa luz con que ha iluminado las montañas natales y nuestra vida, igualmente él ha defendido en México, y se ha empeñado en señalarlo y modificarlo, que la dramaturgia no es solamente, como lo estipula el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, un episodio de las artes escénicas, sino de las letras. En efecto, en el área de Literatura el Fonca no registra el teatro. ¿Por qué ese descuido fundacional? Imposible pensar en la literatura griega

sin Esquilo o Sófocles, o en la inglesa sin Shakespeare o Marlowe, o en la española sin Fernando de Rojas, Lope de Vega o Calderón de la Barca.

Admirado y entrañable amigo Víctor Hugo Rascón Banda: por tu literatura, por tu dramaturgia en cuanto gran literatura, por tu sabia, apasionada e inteligente contribución artística a la dignidad del teatro en México, que te ha formado y que has engrandecido, llegas a esta Academia que ahora, por el arte, ocupa este escenario; llegas para iluminarla con la luz de la llama del teatro que se ha mantenido encendida en los últimos 20 siglos. Deseo que tu denuedo y fortaleza de voluntad te permitan mantener esa luz entre nosotros, en esta tu nueva casa, por muchos años. ¡Bienvenido!

HOMENAJES Y CONMEMORACIONES

CONMEMORACIÓN DEL CDL ANIVERSARIO
DE LA PUBLICACIÓN DEL
ARTE DE LA LENGUA DE MICHUACAN,
DE MATURINO GILBERTI, PRIMERA
GRAMÁTICA IMPRESA EN AMÉRICA*

LA FORMACIÓN DEL ESPAÑOL NOVOHISPANO
Y LA GRAMÁTICA DEL ESPAÑOL

Concepción COMPANYY

La consignación de formas, expresiones, cambios o innovaciones lingüísticas por parte de la gramática o las gramáticas de una lengua nos aporta información importante de varios tipos, tanto lingüística, como social e histórica. Significa, en primer lugar, que la forma o expresión en cuestión ya tomó carta de naturalización en la comunidad lingüística usuaria de esa lengua y que constituye, por tanto, un hábito o una rutina comunicativa de sus hablantes. Quiere decir también que esta rutina lingüística viene produciéndose desde varias generaciones anteriores, ya que las transformaciones de la lengua son lentas y graduales para impedir que se obstruya la comunicación, de manera que se requieran varias generaciones de hablantes para que un hábito lingüístico quede asentado en una gramática. En tercer lugar, si la gramática reprueba o estigmatiza una determinada forma o expresión, ello quiere decir que la expresión en cuestión ya está generalizada en la comunidad lingüística y que muy probablemente esa expresión tuvo su origen en el habla popular de las clases sociales más bajas. Por último, si la gramática se refiere a una variedad dialectal en particular, la gramática nos proporciona también información de en qué grado ese dialecto se con-

* Leído en la sesión pública solemne del 24 de enero de 2008 en lo que fue el refectorio del antiguo convento franciscano de Santa Ana, en la ciudad de Tzintzuntzan, con la presencia del gobernador constitucional del estado de Michoacán, don Lázaro Cárdenas Batel, quien develó la inscripción conmemorativa.

sidera parte o está integrado a la lengua estándar general. La consignación de formas, construcciones e innovaciones en la gramática de una lengua dada se denomina *gramatización*, es decir, dar cuenta de los hábitos y rutinas gramaticales que caracterizan a una determinada sociedad.

Hoy hablaré de algunas de las gramatizaciones más relevantes que dan identidad al español novohispano a partir del siglo xvi. Pero, antes, será conveniente ubicar brevemente el marco histórico y social en que llega el castellano a América en la última década del siglo xv y a lo largo del siglo xvi.

En primer lugar, el castellano en esas fechas se ha transformado en español. Esta “nueva” lengua histórica es producto tanto de la elaboración extensiva e intensiva del castellano de los siglos anteriores, cuanto resultado de varios hechos políticos y sociales bien conocidos, tales como la unificación de los reinos de Castilla y Aragón, el fin de la Reconquista, la repoblación de los territorios del sur de España como consecuencia del fin de la dinastía árabe nazarita, la colonización y poblamiento de América, la difusión de la imprenta, el gran florecimiento cultural de la segunda mitad del siglo xv y el Renacimiento y la presencia de España en distintos territorios europeos.

Este conjunto de hechos lleva a que el antiguo castellano regional se convierta en el moderno español, la lengua estándar de un vasto territorio peninsular y americano. Tal estandarización del español queda bien plasmada ya a fines del siglo xv, en 1492, en el conocido prólogo de Nebrija en su *Gramática de la lengua castellana*, dedicado a la reina Isabel la Católica, cuando dice “está ia nuestra lengua tanto en la cumbre, que más se puede temer el descendimiento della que esperar la subida”.

En segundo lugar, el español estaba presente en aquella época no sólo en el dominio de la lengua escrita, ya fuera administrativa, literaria o íntima epistolar, sino que había llegado a ser la lengua corriente de una buena parte de la población de las diferentes regiones de España y era la lengua común de comunicación entre los nuevos pobladores del continente americano. Esta progresiva adopción del español por amplios grupos de hablantes de otras lenguas peninsulares tiene como consecuencia la marginación y el debilitamiento de esos otros idiomas peninsulares, incluso en el ámbito de lo oral, el de la inmediatez comunicativa. Tal marginación de las lenguas

regionales no significa, sin embargo, su desuso inmediato y sabemos, gracias a la documentación administrativa novohispana de carácter coloquial, que a América llegaron pobladores con modismos y rasgos dialectales propios de sus regiones nativas, distintas de la castellana.

En tercer lugar, en el momento en que el castellano accede al rango de lengua histórica y se convierte en español, se crea un espacio variacional o dialectal propio que da cabida a regionalismos, a modismos sociales y a diferencias de géneros textuales. Aunque la estandarización y la generalización del castellano como la lengua básica del continente americano es un hecho innegable, es más prudente hablar de que ese español se gestó como una koineización paulatina, es decir, como una mezcla de distintas variantes dialectales, y también de las lenguas indígenas, que encontró su norma, nivelación y regulación a través de la lengua española.

Los dialectos más importantes que contribuyeron a la configuración del español americano son, desde luego, el castellano, pero también de forma masiva, como es sabido, el andaluz —más del 40% de los nuevos pobladores en la primera mitad del siglo xvi tenían origen andaluz, extremeño o canario—, y en menor medida aragonés, catalán y gallego. Recordemos, como apoyo del conocido andalucismo del español americano, que no sólo fue masiva la llegada de andaluces a América, sino que los habitantes de otras regiones peninsulares debían pasar meses, y a veces hasta uno o dos años, en Sevilla, esperando que la Casa de la Contratación, dependiente del Consejo de Indias, les diera permiso para embarcar a América. Esa prolongada estancia de hablantes de diferentes regiones creó una aculturación andaluza o, en otras palabras, un andalucismo en el español general americano. En resumen, el español trasplantado a América pasó por un proceso de lo que se ha denominado *reestructuración patrimonial*, el cual consistió en que a partir del conjunto de variantes dialectales existentes, se produjo, en el marco de las circunstancias históricas particulares de la colonización, una selección de algunas de esas variantes, que se fueron imponiendo sobre otras y llegaron a generalizarse. El castellano y el andaluz son los principales dialectos que conformaron el español americano.

En cuarto lugar, el hecho de que el español hubiera llegado a un alto grado de elaboración en el siglo xvi no significa que la estandarización de

la lengua hubiera llegado a su fin en ese periodo. Más bien hay que entender tal estandarización de manera un tanto paradójica; por un lado, como una sistematización o estabilidad, que indudablemente se logra en el siglo XVI, al mismo tiempo que como una transformación imperceptible, porque ambos aspectos, transformación constante y estabilidad, son la esencia de cualquier sistema lingüístico.

En quinto y último lugar, hay que enfatizar ciertos hechos que indican que en la Nueva España no se difundieron gramáticas del español sino hasta bien entrado el siglo XVIII y durante el siglo XIX. Estos hechos hacen cuestionar el efecto normativizador o regulador que deberían haber tenido las prácticamente inexistentes gramáticas del español en la Nueva España. Por ejemplo, es bien sabido que la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija no tuvo difusión alguna en América, ni tampoco en España, y sólo hasta muy avanzado el siglo XVIII se hizo una segunda edición. Nebrija, al elaborar su *Gramática de la lengua castellana*, tenía como idea principal hacer del castellano “un arte”, “reduzir en artificio”, como él mismo nos dice. *Arte* quiere decir aquí, en el sentido medieval y clásico, algo fijado por reglas, algo que se puede enseñar y aprender y que queda al margen de la acción corrosiva del tiempo; es decir, Nebrija buscó fijar el castellano estándar de la época, pero lo significativo es que esa gramática no parece haber hecho mella alguna en el proceso de fijación de la lengua de su época. No obstante, la *Gramática castellana* de Nebrija debió de ejercer una cierta influencia indirecta en dos gramáticas del español de los Siglos de Oro: la *Gramática castellana* de Cristóbal de Villalón, en 1558, y el *Arte de la lengua española castellana* de Gonzalo Correas en 1625, pero tampoco esas dos gramáticas tuvieron gran difusión en la Nueva España. Sabemos también que fueron las *Institutiones latinae* y el *Vocabulario latino-español* de Nebrija las herramientas básicas sobre las que se fundamentó la elaboración del caudal de nuevas gramáticas de lenguas indígenas producido en el siglo XVI y parte del XVII en nuestro país, a una de las cuales, la gramática de la lengua purépecha de Gilberti, celebramos en este acto solemne. Es bien conocido también el hecho de que no es sino hasta el siglo XIX cuando se produce la primera *Gramática* destinada exclusivamente al uso de los americanos; su autor, como sabemos, es Andrés Bello.

La pregunta que surge entonces es cómo se produjo el proceso de estandarización y generalización de la lengua española en la Nueva España, carente durante todo el virreinato de gramáticas del español reguladoras de la norma. ¿Cómo se llegó al español culto y popular mexicano que hoy nos caracteriza y nos da identidad? Para comprenderlo, es indispensable tomar en cuenta tres hechos:

1. En primer lugar, el *fuerte influjo de la oralidad*. En efecto, durante el siglo XVI en la Nueva España se produce una normativización y autorregulación de la lengua administrativa y coloquial desde la oralidad, desde la comunicación inmediata. No debemos olvidar en este punto la conocida afirmación de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, escrito hacia 1535, “el estilo que tengo me es natural, y sin ninguna afetación escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible [...]”. Basta recordar la obra de Bernal Díaz del Castillo, plagada de rasgos de oralidad, o las propias cartas de Hernán Cortés, llenas de voces cotidianas, amén de la documentación administrativa colonial, plena también de rasgos de oralidad.

2. En segundo lugar, se produce en el siglo XVI un buen número de *traducciones de los autores clásicos* latinos y griegos; esas traducciones llegan a la Nueva España y se convierten en autoridad y modelo lingüístico, y contribuyen enormemente a la seguridad de la conciencia lingüística.

3. Por último, aunque no llegan ni se producen gramáticas del español durante el virreinato, sí sabemos, a través de los inventarios de libros traídos a la Nueva España, que llegó a nuestro país *la literatura española de los siglos precedentes*, especialmente del siglo XV, la cual, a su vez, se convierte en autoridad y modelo estandarizador. Estos tres hechos contribuyen a que la capital de la Nueva España se convierta en modelo de irradiación y moda lingüística para Centroamérica y otros espacios americanos. Ese centro de irradiación lingüística no fue homogéneo, sino que incorporó tres culturas, tampoco homogéneas en su interior: la clásica grecolatina, muy especialmente a través de las traducciones realizadas en el siglo XV y el Renacimiento; la española, con un nada desdeñable caudal de variación dialectal, y la indígena mesoamericana, constituida a su vez por varias lenguas.

Pasemos ahora a comentar brevemente cuáles son algunas de las formas, expresiones y rasgos lingüísticos que dan identidad al español novohispano y que se pueden considerar mexicanismos lingüísticos, mexicanismos que quedan consignados en las gramáticas de los siglos XVIII y XIX que se producirán en este continente. Por mexicanismo lingüístico entenderemos el conjunto de voces, formas o construcciones que son caracterizadoras del habla urbana, popular o culta, o ambas, de este país, y cuyo uso muy frecuente y cotidiano distancia a la variante mexicana respecto del español de España. Estas formas, por tanto, definen la identidad lingüística particular del español de México. Listaré primero algunos de esos rasgos caracterizadores y posteriormente me detendré, por razones de tiempo, sólo en los tres iniciales.

1. Influencia y presencia importantísima de voces indígenas.
2. Abuso de diminutivos.
3. Empleo masivo de construcciones posesivas, de aspecto estructural redundante, que establecen un vínculo muy estrecho entre poseedor y poseído.
4. Generalización de voces que en España tenían sólo un uso regional: muchos andalucismos, como *maceta* o *rancho*, y algunos occidentalismos, como *frijol* o *bagazo*.
5. Práctica desaparición de formas verbales imperativas o de mandato. De hecho, en el uso real de la lengua en México sólo se emplea un imperativo que, por su violencia, constituye un fuerte tabú lingüístico: *(ve y) chinga a tu madre*. Las órdenes se convierten en preguntas y peticiones corteses en el español de nuestro país.
6. Preferencia por el pretérito simple, *canté*, y casi desuso del pretérito compuesto, *he cantado*.
7. Empleo de amplias fórmulas de cortesía para expresar peticiones, del tipo *¿no sería tan amable de regalarme un vaso de agua?*, o *¿lo molesto con un vaso de agua?*, en lugar de la expresión más directa del español de España: *un vaso de agua, por favor*.
8. Uso concordado en número y persona del verbo *haber* existencial, del tipo *habemos muchos que no lo sabíamos* o concordancia sólo de número, *pueden haber problemas*.

9. Resemantización o significado divergente de un buen número de verbos, como, por ejemplo, *pararse* “ponerse de pie” o *coger* “realizar el coito”.

10. Valor peculiar de algunas preposiciones, como el de límite temporal inicial y no final de *hasta*: *el doctor llega hasta las seis* “llega a partir de las seis”.

11. Usos peculiares de ciertos adverbios, como *siempre* o *recién*: *siempre no lo voy a hacer* “definitivamente no lo voy a hacer”; *recién me di cuenta del problema* “apenas me di cuenta del problema”.

12. Pronominalización anómala en oraciones con dos objetos, cuando el objeto directo es singular y el indirecto, plural: *el libro ya se los di a los alumnos*, en lugar del normativo *el libro ya se lo di a los alumnos*.

13. Empleo generalizado del plural *ustedes* para referirse a los interlocutores, aun en el trato familiar o íntimo, generalización que debió de tener su origen en una tendencia a prodigar el uso cortés y que debe relacionarse con la generalización de fórmulas de cortesía en el trato diario.

Pasemos ahora sí a analizar muy brevemente los tres primeros mexicanismos.

1. *Indigenismos léxicos*. El ámbito en el que de modo más directo y evidente se notan las consecuencias del trasplante lingüístico a una nueva realidad geográfica y social es en el léxico. En efecto, la sorpresa y la admiración por la “novedad americana” o “novedad indiana” derivaron de inmediato en la adopción de voces indígenas, que supusieron una profunda reorganización conceptual de la lengua española. Para descubridores, conquistadores y colonizadores era necesario asimilar, por medio del lenguaje, el conocimiento de la nueva realidad. El español general, y de modo muy especial el español americano, incorporó numerosas voces indígenas a su vocabulario cotidiano, incorporación que es muestra del profundo contacto cultural que tuvo lugar entre el español y la nueva realidad americana, la cual produjo, a su vez, un profundo contacto lingüístico. Se puede hablar, sin duda, de la americanización del léxico español; pensemos en conocidas voces indígenas como *canoa*, *huracán*, *chocolate* o *chicle*, que, a través del español, han pasado a casi todas las lenguas indoeuropeas.

Para el español de México, el proceso de incorporación de indigenismos léxicos se hizo de manera gradual y paulatina a lo largo de los tres siglos del

virreinato, y contra lo que hubiera sido esperable, no es el momento del primer contacto, el siglo XVI, sino los siglos XVII y XVIII, especialmente este último, las etapas de mayor incorporación de voces indígenas, debido en buena medida a que en el siglo XVIII, con motivo de las reformas borbónicas, se acaba de manera definitiva con los repartimientos y con la separación administrativa tradicional de pueblos de indios y pueblos de españoles. Se produce también en el siglo XVIII un notable aumento de la población indígena, el cual provoca una numerosa migración de indígenas a las ciudades, a la vez que un profundo mestizaje lingüístico, mayor que el ocurrido en periodos anteriores; tal mestizaje lingüístico trae consigo la incorporación de numerosas palabras indígenas al caudal léxico del español de México.

Dos hechos confirman la importancia del siglo XVIII en la incorporación de voces indígenas. De un lado, los diferentes mecanismos de adopción al comparar los indigenismos del siglo XVI con los del XVIII; de otro, la sustitución del vocabulario patrimonial del español por vocabulario indígena.

En cuanto a la incorporación de indigenismos, en la documentación virreinal no literaria del siglo XVI, junto al indigenismo aparece casi siempre una glosa o paráfrasis explicativa que aporta la equivalencia en español, como se muestra en el siguiente ejemplo:

y beven vino de España con mejor voluntad que el **pulcre, que ellos tienen por vino, que parece un poco a cerveza, aunque no es tal** (*LHEM*, 1525, *s.v. pulque*).

En cambio, para fines del virreinato, aparece el indigenismo solo, sin explicación alguna en lengua española, como pueden apreciar en este otro ejemplo:

Por haver hallado en nuestra casa una ollita también de **tepache con pulque** (*apud* Company, 2007: 44).

Es decir, la paráfrasis explicativa del primer siglo indica que los indigenismos nombraban una realidad nueva y ajena y requerían por ello de un

apoyo, a manera de traducción; en cambio, para fines de la Colonia los indigenismos referían ya a entidades bien conocidas, perfectamente integradas a la vida cotidiana, y por ello no era necesaria explicación alguna en español.

El segundo hecho que muestra la importancia del último siglo virreinal en la incorporación de indigenismos es la paulatina sustitución que tiene lugar en el XVIII de vocabulario patrimonial español a favor de léxico indígena. Tal es el caso de *apapachar*, *elote*, *achichinle*, *molcajete*, *tatamar* y un largo etcétera, en lugar de –o junto a– *mimar*, *mazorca*, *ayudante*, *almirez* o *mortero*, *quemar*. Y, de hecho, algunos conceptos no tienen propiamente una equivalencia en lengua española, como es el caso de, entre otros, *itacate*, *comal* o *tameme*.

2. *Diminutivos*. El segundo rasgo lingüístico que aporta sin duda una identidad propia al español de México es la masiva presencia de diminutivos, al punto de que el padre Garibay hablaba del “abuso” del diminutivo en este país, y tal abuso está consignado en todas las gramáticas del español como un mexicanismo. Cabe señalar que en México, a diferencia de España, el diminutivo casi no se emplea para significar el menor tamaño del referente, sino para aportar valoraciones subjetivas estimativas de distinta índole, tales como respeto, afecto, reverencialidad, ironía, humildad, etc. La amiga gorda será siempre la *gordita*, así pese 100 kilos; el muerto es, por respeto, el *muertito*, y cualquier mexicano dirá por humildad *por ahí tengo un terrenito*, aun cuando este tenga varias hectáreas. Otro rasgo del diminutivo en este país –y esto lo compartimos con Perú, Bolivia y Ecuador– es que se disminuyen categorías gramaticales y áreas de la vida difíciles de ser disminuidas en la realidad; tal es el caso del tiempo y el espacio: *ahorita*, *lueguito*, *despuésito*, *atrasito*, *juntito*, y el *ahorita* se intensifica en un *ahoritita* para que se precise y surta efecto comunicativo, *enfrentito*, *ahicito*; también la modalidad se disminuye, *tantito*, *quedito*, e incluso los verbos: *corriendito*, *en llegandito*. Tales diminutivos son totalmente desconocidos en España.

El empleo masivo de diminutivos es un caracterizador de México desde el virreinato, y vuelve a ser el siglo XVIII el momento de la Colonia con mayor documentación de diminutivos. Para muestra, baste el siguiente fragmento

de un documento del Archivo General de la Nación, procedente del ramo Inquisición, plagado, como verán enseguida, de diminutivos.

Yo, a que te llegues y a que estes aqui **pegadita**, y tú, a retirarte, **peloncita**, ¿ya me ves bien, hijita mía? ¿Le has dado a tu niño [Jesús] muchos abrazos y muchos besos? [...] lo estrechas entre tus pechos. Y que cuando se retiraba y se ponía a verla, le decía: “vosotras tan **prendiditas**, que aunque soys mugeres como las otras, no andais como ellas que parecen bacas, como ya os haveis acostumbrado a traerlos [los pechos] **ajustaditos** y andar **ajuntaditas**” (*DLNE*, 1797, 261, 628).

Se trata de la denuncia contra un confesor, que al parecer establecía excesiva intimidad con las confesadas. Tal concentrado de diminutivos en un tan pequeño fragmento sólo puede ser obra de un mexicano, y los referentes aludidos con diminutivo no debían ser tan diminutos, si no, no hubiera llegado el confesor a la Inquisición de México.

3. *Proliferación de pronombres posesivos y marcas posesivas.* Uno de los rasgos que de manera más notoria caracteriza la sintaxis del español de México es la abundancia con que se emplean los pronombres posesivos, muchas veces de manera redundante o innecesaria, bien porque aparece explícito dos veces el poseedor, bien porque aparece una forma con una marca de posesión, cuando en realidad esa entidad no le pertenece a nadie, tal como muestran los siguientes ejemplos.

Me duelen **mis** **pies**, me caminé todo el Centro.

Que luego avisaron a Victoriano Hernández, **su** **hijo de la difunta**.

Vamos a ponerle **su** **salsita**.

¿Cómo quiere **su** **rebanada** de jamón, gruesa o delgada?

A partir de la proliferación de diminutivos y de marcas de posesión surge una pregunta, con cuya respuesta concluiré esta exposición. ¿Cuál fue la posible influencia de las lenguas indígenas en el empleo de estos dos identificadores del español de México, diminutivos y marcas posesivas? Sabemos que el náhuatl posee diversas marcas gramaticales de reverencialidad, cuya

traducción aproximada es la de un diminutivo, y que también es una lengua relacionante que obliga a hacer explícito el poseedor en la misma frase donde aparece el poseído: *su casa de Juan; de Juan, su casa*, en forma análoga a lo que sucede en el español mexicano. Aunque las coincidencias son innegables, considero que no se puede hablar de un préstamo del náhuatl, ya que diminutivos y dobles marcas de posesión existían desde el español medieval, sino que es más prudente hablar, en términos lingüísticos, de un profundo contacto cultural e influencia de la visión de mundo indígena que reactivó en el español de México estrategias comunicativas hoy perdidas en el español peninsular.

No se trata de préstamo lingüístico, sino de una convergencia comunicativa que obligó a activar formas y significados que estaban latentes ya en el español general.

Por último, la renovada mayor presencia indígena en las ciudades en el último siglo virreinal motivó, a mi modo de ver, el empleo de codificaciones gramaticales y estrategias comunicativas que hicieran viable, en una sociedad multiétnica y multicultural como la novohispana, una convivencia cotidiana respetuosa y exitosa para efectos sociales y laborales. Para lograrlo se requería de la activación o reactivación de *modos de expresión que funcionarían como atenuadores comunicativos*, como es el caso de los diminutivos, o que, en general, favorecieran una comunicación más distanciada y respetuosa, menos directa; de ahí la desaparición del imperativo y la proliferación de fórmulas corteses para expresar peticiones, entre otros rasgos que dan identidad al español de México.

EL ARTE DE LA LENGUA DE MICHOACÁN DE FRAY MATURINO GILBERTI

Herón PÉREZ MARTÍNEZ

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, uno de los textos más significativos de la textualidad producida por la conquista y la colonización de México en el siglo XVI, empezó a circular en

1632 con una portada emblemática que muestra dos de los símbolos usados por los escritores en esos siglos para dar cuenta de esa gesta. En efecto, una de las dos llamadas “primera edición” aparecidas ambas en ese 1632 lleva en la portada dos de los símbolos que dicen en lenguaje emblemático al lector que la hazaña de la conquista colonización de estas tierras se llevó a cabo por la espada y la palabra, *manu et ore*. Una de esas portadas ostentaba, en efecto, el muy significativo grabado de Jean I de Courbes¹ que, en el muy expresivo lenguaje emblemático, dice que esta proeza se llevó a cabo en forma conjunta por medio de la mano de Hernán Cortés, que esgrime la espada de la guerra en actitud vigilante, *manu*, y por medio de la boca de la predicación, *ore*, que conduce a la paz mediante la cristianización, simbolizada por una cruz enarbolada en actitud misionera. Sendas escenas de la captura de Moctezuma y la acción de bautizar simbolizarían los actos más significativos de la conquista: si la captura de Moctezuma da por terminada la conquista, con el bautismo de los indios concluye la colonización. El pórtico de la portada nos presenta, así, una ciudad de México, símbolo de la Nueva España, símbolo a su vez de América, en un proceso que va del furor épico de la guerra, a través de la espada, a la paz cristiana lograda mediante la evangelización, cuyo símbolo es el crucifijo.

La labor de evangelización llevada a cabo por los misioneros en estas tierras no fue menos heroica que la conquista militar. Precisamente de ello es muestra la labor desarrollada por el franciscano francés fray Maturino Gilberti de cuya *Gramática de la lengua de Michoacán* la Academia Mexicana de la Lengua conmemora aquí el 450º aniversario. La labor lingüística de Gilberti sería parte de las hazañas llevadas a cabo *ore, con la palabra*, en el lenguaje del grabado mencionado. La obra de Gilberti, amplia y de gran calidad, está siendo estudiada desde 1993 por el Proyecto Gilberti del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán. De Gilberti quiero resaltar aquí su trabajo lexicográfico, como traductor y, desde luego, como gramático.

En primer lugar, Gilberti fue un estupendo traductor, tanto de la cultura michoacana a la cultura española del siglo XVI mediante, sobre todo, una

¹ Vivió en Madrid entre 1620 y 1640.

variada obra de lexicografía purépecha que hoy documenta tanto la cultura nativa de estas tierras como los principales intereses que los españoles tenían en las cosas de acá. Gilberti publicó, entre otras cosas, el *Vocabulario en lengua de Mechuacán*, aparecido el 7 de septiembre de 1559. El de 1559 sería un año muy importante para el franciscano francés: no sólo aparece su vocabulario, sino, como veremos, su *Diálogo de doctrina cristiana*.

De hecho, fue su labor de traductor la que acarrió a Gilberti más quebraderos de cabeza. El 15 de junio de 1559, en efecto, aparece su *Diálogo de doctrina cristiana en lengua de Michoacán* y, sin que sepamos la fecha exacta, ese año aparece también su gramática latina bajo un larguísimo título cuya abreviación puede quedar en *Gramática Maturini*.² El 3 de diciembre de ese mismo año, sin embargo, el obispo de Michoacán Vasco de Quiroga pide al arzobispo de México, Alonso de Montúfar, que se prohíba la circulación del *Diálogo de doctrina cristiana en lengua de Michoacán* hasta que se examine bien. La petición de Quiroga contenía la sugerencia de que como no había en su obispado “teólogos suficientes para la examinación de dicha doctrina” se la tradujese al español para que pudiera ser examinada. Esta acusación, con las consiguientes molestias por parte de la Inquisición, pesa sobre Gilberti el resto de su vida: muere sin haber sido absuelto por los inquisidores. Tres años después de muerto el lingüista francés, el 30 de junio de 1588, los inquisidores de México preguntan al Consejo de la Inquisición qué debían hacer con el *Diálogo* de Gilberti, puesto que no figuraba en el *Catálogo general de los libros prohibidos*. Los mismos inquisidores novohispanos sugieren al Consejo que se autorice su circulación argumentando que la obra sería muy útil para la enseñanza de los indios. Como en 1557, Gilberti aparece en el libro de profesiones del convento franciscano de México, es posible suponer que sus afanes lingüísticos provengan de allí.

Está claro que entre los franciscanos del siglo XVI existe la conciencia tanto de la importancia de la traducción como de la existencia de dos maneras de traducir: la traducción literal, o palabra por palabra, y la traducción según el sentido: *ad sensum*. La obra como traductor que Gilberti desarro-

² El título completo es: *Grammatica Maturini: Tractatus Omnium Fere Que Grammatices studiosis tradi solent a fratre Maturino Gilberto minorita Ex doctissimis collectus auctoribus*.

lla parece seguir esta segunda vía, avalada por los más célebres traductores de la historia: Cicerón, san Jerónimo, Luis Vives y, en el mismo siglo XVI, los agustinos Martín Lutero y fray Luis de León. Entre los franciscanos que llevaron a cabo la evangelización en estas tierras michoacanas, en la misma época en que Gilberti desarrollaba sus actividades misioneras, quiero recordar esta tarde a fray Jerónimo de Alcalá el compilador, redactor y traductor de la *Relación de Michoacán*,³ quien formula explícitamente la teoría de la traducción a que se atiene cuando confiesa al virrey que él sólo actúa “como intérprete de ellos (los michoacanos)”, “como fiel intérprete” que —dice— “yo sirvo de intérprete de estos viejos y haga cuenta que ellos lo cuentan a Vuestra Señoría y a los lectores”, y que todo ello aparece en el hecho de que “las sentencias van sacadas al propio de estilo de hablar” de los purépecha; todo ello presenta la percepción de un individuo formado en una tradición gramatical, una teoría literaria, una retórica y una teoría de la traducción como las europeas del siglo XVI, y traza las líneas sobre las autorías y las deudas de su obra. La expresión “fiel intérprete”, por ejemplo, que utiliza Alcalá es una resonancia del *Arte poética* de Horacio cuando dice: *Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*. Así pues, el *fidus interpres* no traduce palabra por palabra, y Gilberti no lo hace, porque no puede hacerlo entre dos lenguas tan distantes. Por eso se mete en líos.

Pero es una gramática, cuyos años estamos festejando, la que nos ha reunido aquí. De la trayectoria de Gilberti como gramático han disertado ampliamente mis compañeros Ben Warren, Rosa Lucas González y Cristina Monzón: los tres han participado ampliamente, con otros investigadores del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán, en el Proyecto Gilberti. Ben ha sido un inteligente y afortunado estudioso y difusor tanto de las obras lingüísticas de Gilberti (por él conocemos los más importantes datos sobre la ilustre vida del lingüista francés) como de fray Jerónimo de Alcalá, el autor de esa epopeya michoacana que es *La relación de Michoacán*. Rosa, al estudiar la Gramática latina de Gilberti, ha hurgado en las tradiciones europeas que han confluído en la obra gramatical

³ La *Relación de Michoacán* fue redactada entre 1539 y 1541 por el también franciscano fray Jerónimo de Alcalá. Gilberti llegaría a México en 1542. No volvemos a tener noticia de aquél hasta 1553 cuando publica una *Doctrina cristiana*.

del misionero. Ambos, en varias ocasiones y publicaciones, han mostrado, con lujo de detalles, ejemplos y argumentos, cuánto de Nebrija y cuánto de otras tradiciones europeas ha estado presente en la obra lingüística de misioneros como Gilberti como parte importante del bagaje teórico con que han abordado la descripción gramatical de las lenguas amerindias del siglo XVI.

No estaría de más, sin embargo, ahora que se conocen mejor, mucho mejor, las ricas tradiciones lingüísticas hebrea y árabe de España, revisar el estado que guardaba la gramática en España y Francia en la primera mitad del siglo XVI, cuando estudiaba Gilberti, quien vino acá en 1542. Para los mismos momentos en que los frailes adaptaban los modelos gramaticales europeos a las necesidades que les plantean las lenguas amerindias, ya había inconformidades contra el imperio de Nebrija, como se puede ver en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés escrito en Nápoles entre 1535 o 1536.

Hay, decía, una tradición gramatical española que quizás fuera hora de explorar: me refiero a la tradición gramatical arábigo-hebrea a la que quizás sea posible adscribir algo de la formación lingüística de algunos de los lingüistas misioneros en la recién descubierta América en aquel remoto siglo XVI, como Gilberti, y ligar a esa tradición algunas de las categorías con que ellos enfrentaron las lenguas americanas. La tradición lingüística hebrea, por ejemplo, se remonta al siglo VI y da muestras, desde un principio, de su habilidad lexicográfica. Como bien se sabe ya,⁴ es posible hacer remontar, quizás, un muy antiguo concepto de “morfema” a la poderosa tradición lexicográfica y gramatical de Sefarad que podría haber servido de inspiración a los gramáticos misioneros del siglo XVI en su descripción de las lenguas de América.

Entre los muchos posibles, sólo cito uno de los eslabones de esta tradición, David Qimhi (1160-1235), cuya obra filológica llegó a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hay varios manuscritos de ella. Cito sólo su *Sefer ha-Sorasim*, registrado en la BNM como el manuscrito 5454, e iden-

⁴ Véase H. Bauer y P. Leander, *Historische Grammatik der hebräischen Sprache*, Hildesheim, G. Olms, 1965, pp. 36 ss. Cf. además Herón Pérez Martínez, “Comentario”, en Óscar Mazín Gómez ed., *México en el mundo hispánico*, tomo I, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, pp. 356-359.

tificado allí como *Libro de las raíces o diccionario hebreo bíblico*. Los judíos herederos de esta tradición aprendieron pronto las bondades de la imprenta y se aficionaron a ellas: la veían como un medio de multiplicar los textos y de preservar su religión y su cultura. No parece, pues, descabellado suponer que Maturino Gilberti, un franciscano francés de principios del siglo xvi, posiblemente de Toulouse o de Poitiers, haya conocido de estudiante estas tradiciones gramaticales y lexicográficas arraigadas en su Francia de origen, por ejemplo en Carcassonne, ciudad que por su posición estratégica entre el Atlántico y el Mediterráneo, entre España y el resto de Europa, fue un centro de irradiación cultural entre sus vecinos.⁵ Maturino Gilberti, el sabio lingüista francés que nos ha convocado aquí hoy, “luz de la iglesia de Michoacán, padre de sus predicadores y Cicerón de la lengua tarasca”,⁶ como lo llama el cronista franciscano fray Alonso de la Rea, en su *Crónica*, muere el 3 de octubre de 1585 aquí, en Tzintzuntzan.

Jacona, junto al Canal de la Esperanza, 21 de enero de 2008

⁵ Para una descripción de la naturaleza y los alcances de la cultura sefardí y de lo que significó para España y para Europa, véase Paloma Díaz Mas, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras Editores, 1997.

⁶ *Crónica de la Orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México, 1882, p. 171.

HOMENAJE POR EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO*

HOMENAJE A ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO

Mauricio BEUCHOT

INTRODUCCIÓN

En estas líneas hablaré de don Antonio Gómez Robledo, ilustre académico y eminente filósofo. Será un homenaje a su memoria, pues en verdad fue alguien muy importante para nuestra cultura, tanto en el derecho internacional como en la filosofía. Aquí me centraré en esta última, y hablaré de sus preocupaciones filosóficas principales. Lo haré de manera breve y somera, pero trataré de dar una idea de la importancia de su dedicación y sus trabajos.

Gómez Robledo abarcó muchos temas filosóficos, además de los jurídicos. De entre los primeros, destacan los relativos a la filosofía griega, de la cual tradujo varios textos y escribió monografías. También en lo tocante a la filosofía cristiana, de la que trató a san Agustín, santo Tomás y Dante. Del humanismo, seleccionó a Francisco de Vitoria. Trató, igualmente, la filosofía novohispana. De la filosofía moderna, sobre todo a Pascal. De la contemporánea, a Edith Stein.

VIDA Y OBRA

Antonio Gómez Robledo nació en Guadalajara, Jalisco, en 1908. Estudió humanidades en el colegio de los jesuitas, y luego hizo la carrera de derecho en la universidad de su ciudad natal.¹ Pasó a estudiar filosofía en la

* Homenaje efectuado en la sesión pública solemne del 13 de noviembre de 2008 en el Centro de Cultura Casa Lamm.

¹ Antonio Gómez Robledo, "Vita et opera", en él mismo, *Oratio Doctoralis. Últimos escritos*, Gua-

ciudad de México, en la UNAM. Obtuvo ahí la maestría con una tesis sobre la experiencia cristiana en san Agustín, y el doctorado, con otra sobre la filosofía en el Brasil. En esta capital se dedicó igualmente al derecho internacional, en la Secretaría de Relaciones Exteriores, así como al servicio diplomático. Fue embajador, entre otros lugares, en Roma (1967-1971) y en Atenas (1975-1977).²

Fue asimismo profesor de filosofía en la Escuela Nacional Preparatoria (1939-1943). En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM impartió la cátedra de Filosofía griega, Filosofía de los valores y Filosofía de la religión. Fue jefe del Departamento de Humanidades y profesor de filosofía en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (1947-1948). Dos veces fue director interino del Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM (1946 y 1954), que después sería el Instituto de Investigaciones Filosóficas. En éste fue investigador desde 1984 hasta su muerte. Ingresó en la Academia Mexicana de la Lengua en 1955, y al Colegio Nacional en 1961. Murió, en la ciudad de México, en 1994.

De entre sus libros, los más relacionados con la temática filosófica son los siguientes: *Política de Vitoria* (1940), *Cristianismo y filosofía en la experiencia agustiniana* (1942), *La filosofía en el Brasil* (1946), *Ensayo sobre las virtudes intelectuales* (1957), *Meditación sobre la justicia* (1963), *Sócrates y el socratismo* (1966), *Platón, los seis grandes temas de su filosofía: la virtud, las ideas, el alma, el amor, la educación y el Estado* (1974), *Dante Alighieri* (1982), *El magisterio filosófico-jurídico de fray Alonso de la Veracruz* (1984), *El pensamiento filosófico de Edith Stein* (1988), *Fundadores del derecho internacional* (1989) y *Estudios pascalianos* (1992).

dalajara, El Colegio de Jalisco, 1994, p. 23; "Entrevista con el doctor Antonio Gómez Robledo", en *Antonio Gómez Robledo. Imagen y obra escogida*, México, UNAM-CESU (Colección México y la UNAM, 46), 1984, p. 10.

² Raúl Cardiel Reyes, "Semblanza del doctor Antonio Gómez Robledo", en *Antonio Gómez Robledo, imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1984, pp. 11-14.

DOCTRINAS

Gómez Robledo estudió temas que hacían intersección entre la filosofía del derecho y la filosofía política, muy relacionadas.³ Así, trabajó temas como el de la ética y el derecho, la justicia en el derecho, la democracia, etc. Solía estudiarlos desde los griegos, pasando por los medievales (san Agustín, santo Tomás, Dante), por los humanistas de la Escuela de Salamanca (Vitoria, Soto, fray Alonso, etc.), y lo aplicaba a la actualidad. Sus estudios sobre esos temas en la filosofía griega eran muy cuidadosos y partía de las traducciones del griego que había hecho de las fuentes (Platón y Aristóteles). De Platón tradujo *La República*; de Aristóteles, la *Ética a Nicómaco*, la *Ética eudemia* y la *Política*; de Marco Aurelio, los pensamientos. Preparó, además, antologías de Francisco de Vitoria y de Alonso de la Veracruz. En ese sentido promovió los estudios de la época novohispana. Fue gran defensor del derecho natural, que lo estudió en Aristóteles y los estoicos.

Uno de sus primeros libros, *Cristianismo y filosofía en la experiencia agustiniana*, de 1942, nos muestra el porqué de su conciencia cristiana. Parecería Gómez Robledo más inclinado al agustinismo que al tomismo, pero su libro anterior sobre la política de Francisco de Vitoria, plenamente metido en la escuela tomista de Salamanca, también pone de manifiesto la forma en que Gómez Robledo equilibraba las dos corrientes de pensamiento cristiano. Asimismo, este libro da testimonio del gusto que tuvo siempre por lo clásico, ya que en él conecta a san Agustín con la tradición grecorromana a través del gran Cicerón.⁴ Y termina planteando varias cuestiones que se presentan a la filosofía cristiana de su tiempo y del futuro.

De 1946 es su libro sobre la filosofía en Brasil. Es un trabajo benemérito para la historia de la filosofía latinoamericana.⁵ Allí hace una recolección muy útil del pensamiento filosófico brasileño, que constituye uno de los pocos trabajos sobre el tema en México en ese tiempo, por lo que es colocado como uno de los pioneros en el cultivo y estudio de la filosofía lati-

³ Mauricio Beuchot, "La teoría de la justicia en Antonio Gómez Robledo", en *Diánoia*, 40 (1994), pp. 311-321.

⁴ Antonio Gómez Robledo, *Cristianismo y filosofía en la experiencia agustiniana*, México, Imprenta Universitaria, 1942, pp. 21 ss.

⁵ Antonio Gómez Robledo, *La filosofía en el Brasil*, México, UNAM, 1946.

noamericana desde su perspectiva histórica o historiográfica, tema al que atendieron los demás latinoamericanistas, como Gaos y Zea.

Además de sus estudios de historia de la filosofía, encontramos doctrinas suyas en su *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, de 1957, y en su *Meditación sobre la justicia*, de 1963. En este último estudio sobre la justicia estudia los pasos sucesivos que dio en la historia. Él mismo decía que se dedicaba a acarrear lo mejor que encontraba en la tradición clásica. De este modo es como proporciona una exposición muy buena de la teoría de la justicia, sobre todo en Aristóteles y santo Tomás. Es donde vemos que se acerca a la postura tomista en filosofía.

El clasicismo de Gómez Robledo se ve no sólo en sus traducciones del griego y del latín, sino también en monografías que dedicó a los pensadores clásicos, como a Sócrates, en *Sócrates y el socratismo*, de 1966, y sobre todo a Platón, en su obra *Platón, los seis grandes temas de su filosofía*, de 1974.⁶ Especial mención merece su tratamiento del Estado platónico, ya que tradujo el diálogo *La república*, y conocía muy bien su doctrina.

Un autor al que dedicó un gran esfuerzo fue Dante, en un libro de 1982. Lo ve tanto desde el ángulo poético-literario como desde el filosófico y el político. En el primero traza sus vínculos con Aristóteles y, sobre todo, con santo Tomás, en seguimiento de Étienne Gilson.⁷ En cuanto a la política, se resalta la idea de Dante de que el papado no tiene potestad material, sino espiritual, por lo que defiende la monarquía.

Gómez Robledo fue, asimismo, muy dedicado a los estudios filosóficos novohispanos, a los que impulsó mucho. Él mismo tradujo, comentó y estudió a varios de los autores novohispanos, sobre todo a fray Alonso de la Veracruz y Xavier Clavijero; pero también a otros autores conectados con ellos, como Francisco de Vitoria. De Veracruz estudia principalmente sus doctrinas filosófico-jurídicas. Se centra en la *Relectio de dominio infidelium* de Alonso.⁸ Allí vemos que Gómez Robledo critica atinadamente algunas

⁶ Antonio Gómez Robledo, *Platón, los seis grandes temas de su filosofía*, México, FCE/UNAM, Colección Diánoia, 1974.

⁷ Antonio Gómez Robledo, *Dante Alighieri*, México, El Colegio Nacional, 2005, 2a. ed., pp. 154 ss.

⁸ Antonio Gómez Robledo, *El magisterio filosófico y jurídico de fray Alonso de la Veracruz*, México, Porrúa, colección Sepan Cuantos, 1984.

de las tesis de fray Alonso que pretendían justificar la conquista, como el hecho de que se diera a los conversos un gobernante cristiano para que velara por los intereses de la cristiandad.

Mención especial merece la atención que Gómez Robledo dedicó a la filósofa y mística Edith Stein, quien fue discípula y asistente de Husserl. Le atrajo, dice, la idea de abordar el problema del conocimiento de Dios en esta pensadora, porque ella había dejado sus creencias religiosas judías y vivió en el agnosticismo hasta que poco a poco fue llegando hacia la creencia en Dios, sólo que desde la perspectiva del cristianismo. Después dejó su profesorado y entró en la orden carmelitana. Supo unir la filosofía y la fe en su vivencia contemplativa, la fenomenología con el tomismo. Además, por ser de raza judía, fue llevada en 1942 al campo de concentración de Auschwitz, donde ese mismo año fue sacrificada. Por todo eso la consideró ejemplar Gómez Robledo.⁹

Aunque parecería estar alejado de la filosofía y en pleno territorio del derecho, el libro *Fundadores del derecho internacional*, de 1989, tiene mucho contenido filosófico, ya que estudia el origen del derecho internacional en cuatro iusfilósofos, a saber, Vitoria, Gentili, Suárez y Grocio. Tal vez eran más filósofos que juristas, y por eso produjeron teorías que han permanecido. Ofrece una exposición excelente de Francisco de Vitoria, pensador al que ya ha dedicado varios trabajos.¹⁰ Además, Gómez Robledo fue un gran internacionalista, tanto por su estudio como por su práctica en la diplomacia.

Otro autor que Gómez Robledo estudió mucho fue Pascal. En su libro *Estudios pascalianos*, de 1992, es decir, ya cerca de su muerte, nuestro autor resalta muy bien la idea de Pascal del corazón humano, esto es, el orden del corazón, las razones que comprende el corazón y que no comprende la razón.¹¹ Sabido es que Pascal, aunque era admirador de Descartes, a quien

⁹ Antonio Gómez Robledo, *El pensamiento filosófico de Edith Stein*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1988.

¹⁰ Antonio Gómez Robledo, *Fundadores del derecho internacional*, México, UNAM, 1989, pp. 11-39.

¹¹ Antonio Gómez Robledo, *Estudios pascalianos*, México, FCE/El Colegio Nacional, 1992, pp. 32-66.

llegó a conocer, y que por tanto caminaba por la misma senda racionalista, supo compaginar la razón con el corazón, el entendimiento con el sentimiento, el espíritu de geometría con el espíritu de fineza. De esta manera, Gómez Robledo, que era un pensador riguroso y racional, integraba en su pensamiento su fe cristiana, muy al modo como lo hacía Pascal.

CONCLUSIÓN

Así pues, Antonio Gómez Robledo trabajó sobre varios temas filosóficos, principalmente Sócrates, Platón y Aristóteles; de estos dos últimos hizo traducciones. También escribió sobre san Agustín, santo Tomás, Dante, Maquiavelo, Pascal, Bergson y Edith Stein. Abordó la filosofía del derecho y la ética con gran profundidad. Además, fue un gran impulsor de la investigación novohispana. Realizó muchos estudios en ese campo y condujo a otros por él, lo cual lo hace benemérito de la filosofía mexicana.

Ahora he querido recordarlo pues tuve el privilegio de colaborar con él como colegas en el Instituto de Investigaciones Filosóficas, donde trabajamos en la promoción del estudio de los pensadores novohispanos, esa parte tan importante de nuestra historia cultural y que todavía necesita más investigaciones. También cuando pasé al Instituto de Investigaciones Filológicas, a coordinar el Centro de Estudios Clásicos, seguimos colaborando, ya que en dicho centro había un área de cultura clásica en México en la que se traducían y se estudiaba a estos autores. Lo recuerdo, a la distancia, con respeto y afecto.

DON ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO,
SABIO JURISTA Y FILÓSOFO

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

Pertenecía don Antonio Gómez Robledo a aquel grupo de intelectuales de su natal Guadalajara que se habían formado en la filosofía escolástica y creyente. Empero, sus estudios jurídicos lo conducían hacia la carrera di-

plomática durante aquellos años cuarenta en que la administración pública profesaba el liberalismo escéptico que venía de más de un siglo atrás.

En medio de una sociedad que creía que un escritor creyente no era un buen escritor, nuestro admirado don Antonio Gómez Robledo, licenciado en derecho por la Universidad de Jalisco y maestro y doctor en filosofía por la UNAM, se mostró siempre católico. Y al mismo tiempo se fue viendo que sus conferencias de jurista experto en derecho internacional eran tan brillantes, que atraían como oyentes a los más destacados legistas, tanto en América como en Europa.

Él se exhibía como digno seguidor de los magnos convertidos europeos: Claudel, Peguy, Newman, Chesterton, Maritain, Papini, Graham Green. No en vano maduró un libro sobre *El pensamiento filosófico de Edith Stein* (1988), la sagaz filósofa judía convertida, hoy día ya canonizada por Juan Pablo II.

Escribió asimismo, en el 87, un libro sobre el abogado de la cristiada, Anacleto González Flores.

EL DIPLOMÁTICO HUMANISTA

Porque, ante todo, don Antonio fue un diplomático que dio gloria a México, según lo refiere una semblanza de Salma Saab. Comenzó con sus cargos en el Comité Jurídico Interamericano de Río de Janeiro (del 41 al 46). Siguió luego su serie de encomiendas en Estados Unidos desde el 46 hasta el 59, tanto en la OEA como en las Naciones Unidas. Pasó después a ser nada menos que nuestro ministro plenipotenciario de asuntos de Europa, Asia y África, del 60 al 64. Y vino a continuación su extenso periodo de tareas europeas en las Naciones Unidas (Ginebra, del 64 al 67). Llega así su etapa culminante de nombramientos como embajador de México en Italia y Túnez (del 67 al 71) y en su amada Grecia (del 75 al 77), donde perfecciona su dominio del griego clásico y del moderno, y en Suiza (del 77 al 79). Y por fin el presidente López Portillo lo nombra embajador eminente. Fue en Grecia donde pronunció sentencias tan aceradas como *Ágios táfos estí tés anastáseos basilikí* [El Santo Sepulcro no es tal, sino la Basílica de la Resurrección]. En medio de todas las citadas tareas, no abandonó sus nom-

bramientos de miembro del Colegio Nacional, del Seminario de Cultura Mexicana y de esta Academia Mexicana de la Lengua, a la cual perteneció por casi 40 años, hasta su muerte en 1994, a sus 86 años.

Nunca relegó, además, sus infatigables tareas filosóficas en la UNAM, en la cual llegó a ser director interino del Instituto de Investigaciones Filosóficas, de 1946 a 54. Don Antonio ha sabido remontarse, en sus conferencias, a san Pablo predicando en la Acrópolis de Atenas y señalando a la estatua del dios desconocido (*tô agnóti theô*), en esta civilización moderna que tiene como religión oficial la no religión, según afirma Gabriel Zaid en su aproximativa “Muerte y resurrección de la cultura católica”.¹² Mas recordemos que luego, sorpresivamente, añadía don Antonio: “Estaba también allí en el Areópago la estatua de la diosa Tyxé, la Fortuna, la buena suerte”. Y comentaba: “Esa diosa quedaría muy bien en México, a causa de aquel dicho que reza: ‘Suerte te dé dios, hijo, que el saber nada te importa’”. En el estudio citado, Zaid coloca a don Antonio en la gloriosa lista de los católicos que han visto necesaria la cultura al lado de la religión en el agnóstico siglo xx.

Por cierto que Gómez Robledo vivió ese siglo casi completo: de noviembre 7 de 1908 a octubre 3 de 1994: ¡86 años! Zaid sitúa a Gómez Robledo en la galería que comienza con Antonio Caso, Ramón López Velarde y Carlos Pellicer, y llega hasta Octaviano Valdés, Alfonso Junco, Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, culminando con Manuel Ponce y Joaquín A. Peñalosa.

UNA ANÉCDOTA DE GROCIO

En cierta ocasión pronunciaba Gómez Robledo una conferencia acerca de Grocio, el destacado jurista holandés amigo de Erasmo, en pleno Renacimiento. Grocio fue a dar a la cárcel por cargos calumniosos. Ahí en prisión, fue un lector insaciable. Cada semana hacía que le introdujeran a su celda un enorme baúl con libros nuevos, en el cual, a su vez, se llevaban a su casa los libros ya leídos por él, junto con sus ropas para lavar. Así sucedió por

¹² Véase Gabriel Zaid, “Discurso de ingreso a la Academia Mexicana”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, tomo xxvi, p. 21. Discurso del 14 de septiembre de 1989.

muchas semanas hasta el día en que el rutinario baúl semanal, más pesado que de costumbre, llevaba dentro al propio Grocio, quien con esta estratagemata logró salir de la cárcel.

DE LA TERTULIA A LA ACADEMIA

Don Antonio Gómez Robledo fue uno de los más brillantes conferencistas que he oído en mi vida, y fue el inteligente y ameno conversador de aquellas tertulias dominicales meridianas a las que el patriarca don Octaviano Valdés convidaba a toda clase de intelectuales, y esto todos los domingos, ¡a lo largo de 60 años!, en su casa-estudio de San Miguel Chapultepec.

Don Antonio era denominado “el sabio de la tertulia”. No sin razón se le entregó en 1976 el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la medalla Justo Sierra en 1993, un año antes de morir. Él, viajando desde su casona de San Ángel hasta Tacubaya, era el primero en presentarse a cada reunión “del mate” (por el té paraguayo que allí se paladeaba), llegando antes que quien aquí habla, pese a mi cercanía con la casa de don Octaviano. Un domingo llega don Antonio muy divertido y cuenta: –José Vasconcelos comentaba que en Sanborn’s les sirven la comida a los yanquis en el mismo patio en que los españoles les daban de comer a sus caballos. Pero en otra ocasión llega don Antonio Gómez Robledo junto con sus dos hermanos jesuitas, los padres Javier y Nacho. Don Antonio está muy molesto y comenta:

–Acaban de elegir miembro de la Academia de la Lengua a un español nacionalizado mexicano. Eso no me gusta. Aquí en el “mate” debemos nosotros proponer a un mexicano por nacimiento y que sea humanista, como los traductores de Horacio y de Virgilio que fueron Pagaza, Casasús, Federico Escobedo y los dos Méndez Plancarte. Esos sabios humanistas de la Academia, miembros del círculo del “mate” más de una vez viajaron, junto con Alfonso Junco, a visitar a don Ángel María Garibay al pie del ábside del altar de su parroquia de Otumba. Por eso los cité juntos en una de mis familiares coplas académicas. Allí procuré reunir a ocho ilustres escritores (y a dos instituciones) en sólo una cuarteta en que digo:

Dos Méndez Plancarte fueron,
de Ángel al Ábside adunco,
con los tres Gómez Robledo,
do Valdés dio “mate” a Junco.

Y en el citado domingo, me dice don Antonio:

—¿Y a usted, Tarsicio, que escribe y trae a regalar tantos libros suyos, no le gustaría ser miembro de la Academia Mexicana de la Lengua?

—¡Claro! Sería un gran honor.

Y podría yo enviar a cada académico el libro de mi tesis de doctorado en letras clásicas, sobre las Epístolas de Horacio, o bien mi libro sobre su *Arte poética*. Y así fue como, respaldado por el doctor Gómez Robledo y por Alí Chumacero, por Henestrosa y por el “Chato” Noriega, ingresé hace un cuarto de siglo a esta prestigiada Academia a mis 48 años, “aún joven”, según dijo don Antonio en su discurso de bienvenida “porque antes de los 50 todo es juventud”. Espero que así sea, pues he venido entregando a nuestra biblioteca más de 40 libros como autor único, y varios otros como coautor. ¿Bibliografía o biblioteca? Don Antonio me había enseñado a ser escritor laborioso. Él no sólo escribió muchos libros, sino que varios de ellos son verdaderas enciclopedias sobre su especialidad, que van de las 300 a las 600 o las 1000 páginas. Así lo prueban sus obras: *México en Ginebra* (1932), *Idea y experiencia de América* (1958), *La filosofía en el Brasil* (1942), *Cristianismo y filosofía en la experiencia agustiniana* (1940), *Meditaciones sobre la justicia* (1963), *Estudio sobre las virtudes intelectuales* (1957), *Grecia moderna, sinopsis histórica* (1977), *Sócrates y el socratismo* (1966), *Varia socrática* (1990), *Política de Vitoria* (1940), *Dante Alighieri* (dos tomos: I: *Obras menores*; II: *La Divina Comedia*). Y varios otros que seguiremos citando. A vuelo de pájaro, asomémonos a cinco de sus libros más admirados.

ANTE TODO, PLATÓN

“Que haya un Platón más, ¿qué importa al mundo?” Así comienza Gómez Robledo el que quizás sea su libro capital: *Platón: los seis grandes temas de su filosofía*, creado en 1974, y con dos reediciones: en 82 y en 93 (FCE/UNAM).

“Hace falta un Platón mexicano, pues los latinoamericanos, en tanto filósofos, estamos apenas en nuestra etapa presocrática”, añade el autor (p. 7). Platón era de noble estirpe, pues se remontaba, por su padre, hasta Codro, el último rey de Ática. Y, por el segundo matrimonio de su madre viuda, hasta el estratega Pericles (p. 1). Luego de amplios viajes de estudio por Egipto (con larga permanencia en Heliópolis y en Cirene), acaba Platón por establecer casa a una milla de la Doble Puerta (Dípylon) de Atenas. Esa casa con jardín la dedicó Platón a su protector, el héroe Academo. De ahí el nombre de *Academia*. Escribe don Antonio que fue tan novedosa y longeva esa institución de Platón, que se ha vuelto el prototipo de todo plantel universitario en Occidente.

Esa escuela filosófica, firme fusión de pitagorismo y socratismo, mantuvo una duración inverosímil en la misma sede. La creó Platón a sus 40 años, a su regreso de Egipto, y la dirigió por otros 40 hasta su muerte cerca del 400 a. C. Y la sucesión de sus rectores, a partir de Espeusipo, sobrino del propio Platón, “la conocemos tan bien, o poco menos –dice don Antonio–, como la historia de la Sorbona” (p. 29). Sólo desaparece en el 550 d. C., por capricho del emperador Justiniano. Había durado casi nueve siglos. Ahora bien, la creación filosófica de Platón fue la serie más famosa de *Diálogos* que se recuerde. “Diálogos”, o sea divertimientos o pasatiempos (*paidiá*) que durante 25 siglos han sido una base suprema de enseñanza (*paideía*). “Así es de evasiva la verdad –insiste Gómez Robledo–. La filosofía no es una colección de ensayos escritos, sino un continuo trabajo de dialogar y de pensar”. Para catalogar esos Diálogos de Platón, a Gómez Robledo le gusta el sistema de Trasilo, que distribuye los 36 Diálogos en nueve tetralogías, que evocan las series de cuatro tragedias del teatro de la edad de oro ateniense (p. 66).

Algo similar hace Wilamowitz para sondear los contenidos de todos los Diálogos con un método histórico-sistemático. De ahí los seis vastos capítulos del volumen de don Antonio, que van desarrollando los “seis magnos temas” que dan título a su libro memorable: 1º la virtud; 2º las ideas; 3º el alma; 4º el amor; 5º la educación; 6º el Estado. Desentrañando los mil y un esplendores de esos seis temas construyó don Antonio su *magnum opus* de 620 apretadas y fascinantes páginas. Toda una enciclopedia platónica. ¡Que

haya este “Platón” más sí importa al mundo! Porque es una obra maestra de don Antonio.

Y Gómez Robledo culminó sus investigaciones platónicas con las mil páginas de su versión y estudio de *La república* (1971). Nuestro maestro escribe sobre esta obra: “*La república* de Platón es como una gran sinfonía en que lo sustancial se alía maravillosamente con lo formal: la riqueza temática con el virtuosismo técnico, el vigor dramático con la fertilidad imaginativa”.¹³

EL IMPECABLE AQUINATE

Es de admirar la solidez cultural de Gómez Robledo. Ha traducido no sólo *La República*, obra culminante de Platón, sino además ha interpretado la *Ética nicomaquea* (1954) de Aristóteles, además de la *Ética a Eudemo*, no menos que su vasto tratado de *La Política* (1963).

Tras estas obras cumbres de la filosofía del derecho, dedujo don Antonio que *La política* de Francisco de Vitoria es el origen del derecho internacional. Y quedó como su obra culminante el libro *Pensamientos* (1994), del emperador Marco Aurelio, aquel pensador que redactó sus soliloquios en griego clásico, que él encontró más apto para filosofar que su latín imperial.

Y cuando, pasando a terrenos del pensamiento salvífico, despliega don Antonio los conflictos de los cristianos viejos de la escuela de Marcel Lefevre frente a los Padres del Concilio Vaticano II, lo hace manejando toda su erudición teológica con una deslumbrante maestría.

Ya adivinaba don Antonio que alguna vez volverían a admitirse las misas en latín que, tras 40 años de empeños ecuménicos, restaura ahora Benedicto XVI. Comienza nuestro autor tratando las divergencias de Tomás de Aquino con Escoto, quien proponía bautizar a los paganos. Allí, don Antonio cita la sentencia del Aquinate: *Credere non est nisi volentis* [Crear no es propio sino de quien lo desea].

Y si luego Escoto propone que se bautice a los hijos de los infieles sin la voluntad de los padres (*in vitis parentibus*), Gómez Robledo sigue citando

¹³ Platón, *La república*, México, UNAM, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1971.

las sabias sentencias medievales de santo Tomás: *Nemo debet rumpere ordinem juris naturalis* (IIa IIae, qu. 10) [Nadie debe violar la justicia natural], o sea la patria potestad.

Nuestro homenajeadado mantiene el dramatismo de la liturgia latina tradicional, como en la imposición de la ceniza al iniciarse la cuaresma, cuando el sacerdote suele decir a cada fiel: *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* [Recuerda, hombre, que polvo eres y al polvo regresar debes]. Añora Gómez Robledo aquellos oficios de difuntos en que la terrible secuencia remataba con esta estrofa, que suena así en canto gregoriano:

*Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.*

[Lacrimoso será el día
que huya de ceniza fría
el hombre al que juzguéis vos.
A este perdonad, oh, Dios.]

Ante ellos, evoca “el sentimiento trágico de la vida”, que diría el férreo Unamuno. ¡Ah! ¡Ese enorme Unamuno! Con razón comentaba Alfonso Reyes, de viaje por España:

- Me gustó Salamanca. Conocí a Unamuno.
- Y su hijo de pocos años le pregunta:
- ¿Un amuno? ¿Qué son los amunos?
- No, hijo. No existen los amunos. ¡No hay más que Un-amuno!

LA TEOLOGÍA ÉPICA DE DANTE

¿Y cómo habla Gómez Robledo del infierno? ¡Ah! Él refiere que Dante oye a su maestro Virgilio describiéndole el infierno con estas palabras: *Che tu vedrai le genti dolorose / c'hanno perduto il ben dell'intelletto* [Que tú verás al vulgo dolorido / que el bien del intelecto ya ha perdido].

“Porque Dios es el bien del intelecto, por ser la verdad absoluta” (*El caso Lefevre*, pp. 66 ss).

Y también conoce don Antonio el caso de Hans Urs von Balthasar, quien elaboró un libro titulado *L'enfer, une question* (*El infierno es una incógnita*). Y cuenta nuestro maestro que Juan Pablo II envió al autor el capelo cardenalicio, mas el destinatario no lo alcanzó a recibir por haber sucumbido en el intermedio a una crisis cardíaca (*ibidem*, p. 68). Son los caminos de la Providencia.

Luego, volviendo a Dante, Virgilio se despide de él tras ascender por toda la montaña del purgatorio y le dice estos versos de Dante, quien tenía siempre la conciencia del fuego real para el castigo de los malvados: *Adesso il temporal fuoco e l'eterno / Veduto hai, figlio* [Ya el fuego temporal y el fuego eterno / has visto, hijo].

En otro punto, don Antonio se refiere a que “la salvación es ante todo obra de la gracia divina”. ¿Y qué mejor argumento que un terceto del terrible *Dies irae*?:

*Rex tremendae majestatis,
qui salvandos
salvas gratis:
Salva me, fons pietatis.*

Esto es:

Rey tremendo en majestad,
que nos salvas
por bondad:
¡Favor!, fuente de piedad.

Gómez Robledo vierte luego en buena prosa “la existencia de aquel segundo reino donde, en palabras del Sumo Poeta, púrgase el espíritu humano y se hace digno de entrar al cielo”. Así interpretaba él lo que Dante cantaba así: *E canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno*.

Y el Purgatorio de Dante termina con el inmortal verso: *Puro e disposto a salire alle stelle* (p. 86). [Puro y dispuesto a escalar las estrellas].

Y si en este capítulo, don Antonio cita la conocida máxima de Cicerón *Summum jus, summa injuria*, no podía dejar de darnos el rotundo alejandrino de François Arouet: *Un droit poussé trop loin devient una injustice* (p. 134), que yo vierto: “Si has forzado el derecho, una injusticia has hecho”.

¿Y qué hay del padre maestro Alonso? Simplemente fray Alonso de la Veracruz es la luz suprema de nuestra universidad, como que es autor del primer curso completo de filosofía creado en América.

Su solidez destaca desde los títulos que da a cada libro. A la lógica formal la denomina *Summularum recognitio*. A la lógica mayor la apellida *Dialectica resolutio*. A la cosmología la titula *Physica speculatio*. Y el sector más arduo de la ética lo denomina *Speculum conjugiorum*.

Recapitulemos sus temas capitales en un cuarteto, proclamando:

Donde a España ciñó a su patrocinio
la encerró en su Relectio de dominio.
Y –señorial– ejercitó su celo
labrando el tutelar *De justo bello*.

Ahora comprendemos la admiración de don Antonio hacia fray Alonso, pues ha tomado de él el nombre para su hijo mayor, el jurista Alonso Gómez Robledo. Por ello ha dedicado a la obra de fray Alonso su sólido volumen titulado *El magisterio jurídico y filosófico de Fray Alonso de la Veracruz* (Porrúa, 1984). Cuando don Antonio hablaba en el “mate” de ese libro suyo, sonreía tan efusivamente, que nos parecía verlo rejuvenecer. Entonces le comentábamos a nuestro jurista mayor que, en esa laica y libérrima Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la gloria del agustino inmortal está encumbrada en la estatua de cantera que resiste a las tempestades en el jardín de dicha Facultad, según el clásico hexámetro: *Alios ventos vidi aliasque procellas* [Yo he oteado otros tantos vientos y otras tormentas]. Además, triunfa el magno expositor en lo más profundo de la misma Facultad, dando su nombre al Aula Magna titulada “Fray Alonso de la Veracruz”. Esa perennidad del agustino genial ha quedado vibrando en la conversación

que refiere el cronista Juan de Grijalva después de narrar que a fray Alonso se le denominaba “el oráculo de la Nueva España”, pues se le consultaba desde España y Sudamérica hasta las Filipinas. Y el día en que el hermano enfermero vio grave a fray Alonso, quien a sus 80 años “enfermó de la orina”, le dijo:

–Padre maestro: Esta noche cenará usted con Dios en el cielo.

–Y allá ya no habrá noche– contestó el anciano, mientras pensaba muy espiritualmente:

–Y tampoco será necesario que haya cena.

En reconocimiento por su obra sobre fray Alonso, le tracé a don Antonio este soneto:

Los dos hispanos

Luego que Nuño de Guzmán dio muerte
al último purépecha encumbrado,
el clero hispano prodigó el cuidado
a quienes hirió el otro hispano fuerte.
Fray Alonso de Veracruz en su arte
formó al hijo del rey asesinado,
y éste, en sabias virtudes ya iniciado,
a Fray Alonso el propio idioma imparte.
Si el viejo rey purépecha veía
por un hispano hundida su realeza,
el joven Hiutziméngari aprendía
de otro hispano, qué es ciencia con nobleza.
De esa agridulce antítesis nacía
de México el dolor y la grandeza.

EPÍLOGO

A la sombra de Marco Aurelio. La firma conclusiva de don Antonio está en el libro donde vierte los *Pensamientos* (*Eis seautóv*) de Marco Aurelio. ¡Qué pasajes más bellos encierra! Uno es el que refiere que “la soberbia Columna Marci Aurelii está, tal cual, en la Piazza Colonna, solo que ya no está Marco

Aurelio en la cúspide, por haberlo apeado el papa Pío V para poner en su lugar a san Pablo... Suplantación desatentada”. Dice Gómez Robledo que Marco Aurelio es un perfecto prototipo del pensador estoico que avanza paralelo a los primeros cristianos. Al respecto escribe: “En todo el mundo había un ansia de renovación moral y religiosa, un frémito místico que irrumpe por vez primera en la égloga mesiánica del divino Mantuano”: *Jam nova progenies caelo demittitur alto* [Ya estirpe renovada / del cielo es acá enviada] (Introducción, p. XLVI). Con ello coinciden diversas sentencias de Marco Aurelio, como estas:

Cerca está el tiempo en que todos
de ti se hayan olvidado,
y a ellos todos, en ti absorto,
con olvido habrás pagado...
La gloria póstuma ha sido
nada menos que el olvido (VII, 21).

Humo, ceniza, leyenda,
o ni siquiera leyenda (XII, 27).

Por ello, el mayor épico neolatino de América en el siglo xx, nuestro colega académico en Cuernavaca, Francisco José Cabrera, ha denominado a Marco Aurelio “Una especie de Kempis de la antigüedad”. En otro pasaje memorable dice don Antonio:

es el incidente tragicómico de la sublevación de Avidio Casio, lugarteniente del emperador, cuando, en su campaña de Siria contra los partos, ya lo daban por muerto tras grave enfermedad.

Entonces su esposa, la emperatriz Faustina, le escribe a Avidio Casio ofreciéndole su mano y la púrpura en caso del fallecimiento del regio cónyuge.

El ambicioso Avidio de inmediato da por muerto a Marco Aurelio y declara haber sido proclamado emperador por sus legionarios.

Mas, cuando se supo que Marco Aurelio estaba vivo y sano, los legionarios degollaron a Avidio y enviaron al emperador la cabeza para alcanzar

su perdón. “Ante la testa truncada de Avidio –cierra el episodio don Antonio–, deploró el soberano que no lo hubieran dejado con vida para haber podido perdonarlo y hacer un amigo de un ingrato”.

De manera similar, don Antonio Gómez Robledo buscaba atraerse a quienes lo esquivaban por su ceño adusto. Por el contrario, sus mejores amigos hemos coincidido en admirar la entraña de nobleza de este eminente humanista nacido hace 100 años. Esa nobleza quedó reflejada en sus labores diplomáticas en Atenas, en Roma, en Nueva York y en Ginebra. Mas, sobre todo, don Antonio queda inmortalizado en las obras magistrales de su pluma, con la cual elevó a los genios de Platón, Aristóteles, Marco Aurelio, Dante, Vitoria y fray Alonso, un *monumentum aere perennius, regalique situ pyramidum altius* [Les alzó un monumento más perenne que el bronce y alto más que las pirámides].

A PROPÓSITO DE ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO

Jaime LABASTIDA

¿De qué modo acercarse a la obra, amplia y compleja, de Antonio Gómez Robledo, sin mutilarla, empero, en su coherencia interna? En la medida en que Gómez Robledo fue diplomático, académico, jurista, filósofo, ¿cuál, de entre todas esas aristas, elegir hoy con objeto de examinar su pensamiento? Gómez Robledo era un pensador, por supuesto y sin la menor duda. Pero, ¿qué clase de pensador? Fue jurista, lo cual significa que se formó en el estudio riguroso del derecho, en una dirección filosófica paralela y a la vez distinta a la que siguió otro ilustre filósofo mexicano, contemporáneo suyo (ambos nacieron el mismo año de 1908); el jurista que tradujo la obra de Hans Kelsen al español e hizo posible la teoría filosófica pura del derecho, Eduardo García Máynez.

Gómez Robledo no hizo un análisis del derecho desde un ángulo filosófico puro, como Kant, Kelsen y García Máynez, sino que del derecho acaso extrajo dos de sus preocupaciones centrales: la demanda cardinal por la racionalidad social y la exigencia de justicia. Llama, y poderosamente, la

atención el hecho de que Gómez Robledo, en tanto que traductor de obras clásicas de la filosofía (se atrevió a traducir las grandes obras de Platón y de Aristóteles), haya elegido para traducir aquellos libros de los filósofos helenos que guardan directa vinculación con la racionalidad social, la ética y la política. Así, por el año de 1954 dio a las prensas su traducción de la *Ética nicomaquea*, de Aristóteles; el libro lo acompañó de amplias notas y un estudio, ponderado y discreto. Luego, por 1963, tradujo, anotó y prologó otra gran obra de Aristóteles, *Política*, y más tarde, por 1971, *La República*, de Platón, también con prólogo y notas suyas. Los tres libros los publicó la benemérita Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, de la UNAM. Añado que esos prólogos fueron la base de libros posteriores: *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, *Meditación sobre la justicia* y, por último, *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*.

¿Por qué Gómez Robledo tradujo esos libros de los filósofos helenos y no tradujo, en cambio, pongo por caso, ni la *Metafísica* ni la *Lógica*? ¿Se podría decir que los temas de la ontología o de la lógica se hallaban lejanos a su pensamiento? No lo sé; pero sí quisiera que se reflexionara en el hecho de que la palabra española *república*, por la que se traduce normalmente la obra cumbre de Platón, no ofrece de manera cabal el concepto del maestro ático, que estaba preocupado por el buen gobierno de la ciudad. Lo mismo se podría decir de Aristóteles. Por eso los títulos de los libros de ambos son tan cercanos uno del otro: el de Platón, *Politeia*, que quiere decir: *sobre la administración de la ciudad* (hoy se diría: *sobre la administración de la sociedad*, o con mayor sencillez aún: *sobre la ciudad*); el de Aristóteles, *Politikwn*, digo: *sobre la constitución de la ciudad*, *sobre el gobierno de la ciudad* (hoy diríamos: *sobre la sociedad*). El término *República*, por el que se designa el libro de Platón, y *Política*, concepto por el que se traduce el de Aristóteles, distorsionan su sentido, ya que ahora se entiende por la palabra *política* otra cosa, distinta, de la que deseaba nombrar Aristóteles.

A Gómez Robledo le interesaba, por lo tanto, la *política*, sí, sin duda, pero entendida en su más recto sentido, como gobierno de la ciudad; como el arte de gobernar la sociedad; mejor todavía, como el arte de hacer buenos ciudadanos. De igual manera que el Estagirita dejó dicho que la *política* era una ciencia *arquitectónica*, la ciencia fundante (en cierto sentido, la ciencia

primera de la sociedad, igual como la *metafísica* es la ciencia *primera* entre todas, quiero decir, la ciencia *arquitectónica*, la ciencia de los principios o de las *primeras causas: ta prwta aitia*), a Gómez Robledo le importaban los problemas esenciales de la *ciudad*: la educación, la ética, la política como ciencia arquitectónica. Si en Aristóteles la ética estaba subordinada a la política, que la engloba, en Gómez Robledo se destaca una idea inversa: para él la política, entendida en su sentido moderno, como la acción del hombre que desea transformar la sociedad, debe subordinarse a la ética.

¿Por qué ese cambio radical de enfoque? Porque Gómez Robledo fue un pensador cristiano, y las tesis cristianas subordinan la política a la ética; todavía más, subordinan la política a la teología. Por eso, Gómez Robledo discutió, al examinar las tesis radicales de Francisco de Vitoria sobre las causas de guerra justa, la (imposible) legalidad de las conquistas españolas de América. Francisco de Vitoria extrajo esta conclusión, nos dice Gómez Robledo, a saber: que, por encima de los intereses de su patria, se hallaban los supremos intereses de la justicia. Los amerindios eran seres racionales; en esas condiciones, señores legítimos a los que injustamente se les privó de sus posesiones. Las lecciones salmantinas de Francisco de Vitoria, dice Gómez Robledo, fueron la primera carta de independencia de América. Por ellas, Vitoria funda el derecho de gentes, o sea, el derecho internacional en sentido estricto. ¿Cómo pueden justificarse, para un cristiano, la maldad, la violencia, la crueldad, la guerra, la conquista? Para acabar con la idolatría y la antropofagia ¿se puede utilizar la fuerza? Temas capitales, que el día de hoy todavía nos aquejan. La encomienda cristiana ¿concede el derecho de evangelizar de modo forzado a los amerindios? El conquistador, por este solo título, ¿tiene derecho de hacer el bien por la fuerza? ¿Por qué? ¿Quién se lo concedió? Aquellas preguntas, aquellas dudas fundadas que Francisco de Vitoria levanta hacen temblar la conciencia del hombre más poderoso de su tiempo, el emperador Carlos V. Esto es lo que recuerda Gómez Robledo: que la justicia está por encima de intereses mezquinos y parciales, aunque éstos sean los de la patria y la religión, ya no digamos los de la codicia, la guerra o la conquista.

Así, concluye Gómez Robledo, de acuerdo con las tesis de Vitoria, *el fin propio del Estado es la protección contra la fuerza y la injuria*, o sea, la

tutela jurídica. El Estado y el derecho, son, en la concepción de Francisco de Vitoria, que Gómez Robledo hace suya, *una y la misma cosa*. Lo propio sucede en Hans Kelsen, dice Gómez Robledo: el jurista austriaco actualizó las tesis originarias del gran dominico salmantino.

Lo que resulta decisivo, y acaso lo que más nos asombra en el trabajo de Gómez Robledo, es su capacidad para encontrar en los textos clásicos el antecedente fundado de teorías modernas. Lo diré con otras palabras: él no trata de *modernizar* a ultranza las tesis de los clásicos, sino de hallar en ellas el cimiento perdurable de lo que es actual y parece un hallazgo de último minuto. Por caso, Gómez Robledo hace notar que en Platón se halla el núcleo básico de la democracia o los cuatro atributos que la constituyen: primero, isonomía, *la igualdad ante la ley (iuris aequabilitas)*; segundo, isokratia, *la igualdad de poder (aequalis potentia)*, concepto que Gómez Robledo vuelve actual puesto que lo denomina *soberanía popular*; tercero, ishgoria, *la libertad de palabra (aequa loquendi libertas)*, lo que hoy se llamaría “libertad de expresión”; cuarto, isoteleia, *la igualdad* o, mejor todavía, *la proporcionalidad en la tributación fiscal (tributi paritas)*.

Gómez Robledo sostiene que las *virtudes intelectuales* emanan de la suprema virtud del hombre, este *animal de silencios* dotado de palabra, que dispone de razón. Por encima de todas las diferencias de orden ideológico que puedan separarnos, estas profundas simpatías hacen que coincida con Antonio Gómez Robledo, un filósofo mexicano, excepcional, que se exigió a sí mismo y a la comunidad intelectual de México, mantener fija la mirada en los clásicos griegos y latinos. Porque entre él y yo son más las simpatías que las diferencias, lo recuerdo ahora, con emoción, en el primer centenario de su natalicio.

TRABAJOS LEÍDOS EN SESIONES ORDINARIAS

ONTOLOGÍA Y POESÍA EN ANTONIO MACHADO*

Mauricio BEUCHOT

INTRODUCCIÓN

Antonio Machado intentó conectar poesía y filosofía, concretamente poesía y metafísica, incluso hacer una metafísica poética o metafísica inspirada en la poesía —en la línea de la “metafísica de artista” de Nietzsche y de la “razón poética” de Unamuno—, que es la que me interesa.¹ Machado era poeta y filósofo. Tuvo, de hecho, dedicación a la filosofía, por sus estudios en la universidad, aunque no en la docencia, pues fue profesor de francés en varias instituciones. Después de la muerte de su esposa, en 1912, junto con la poesía, escribe de filosofía. Se traslada a Baeza, estudia filosofía y en 1919 presenta exámenes de licenciatura en la Universidad de Madrid. Pitágoras, Heráclito, Parménides, Zenón, Sócrates, Platón y Aristóteles, san Agustín, san Anselmo, Maquiavelo, Hobbes, Descartes, Leibniz, Hume, Rousseau, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard. También Marx, Nietzsche y Spengler. De los filósofos de su momento, cita explícitamente a Bergson, a los neokantianos, a los fenomenólogos (Husserl, Scheler) y a Heidegger. También a Dewey, a Ortega y a Joaquín Xirau. Se ha dicho que conocía bien a Bergson, algo menos a los fenomenólogos y todavía menos a Heidegger.² Y que se anticipó a tesis de este último (en

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 14 de febrero de 2008.

¹ De ella dice Alberto Gil Novales: “Pero Machado se cuida bien de advertir que las metafísicas de Abel Martín y de su discípulo Mairena son metafísica de poeta, es decir, que han partido de la experiencia poética de su autor, y constituyen el fundamento de la meditación machadiana sobre la lírica” (Antonio Gil Novales, *Antonio Machado*, Barcelona, Fontanella, 1970, 2a. ed., p. 112).

² Dámaso Alonso, “Fanales de Antonio Machado”, en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, p. 160: “Naturalmente que no hay ahí nada de Heidegger, al que no conocía en absoluto cuando se escribieron esas líneas (y al que años más tarde sólo conoció, parece, muy de segunda mano)”. Según A. Sánchez Barbudo, Machado comenzó a leer a Heidegger hacia 1934 o 1935 (*El pensamiento de Antonio Machado*, Madrid, Guadarrama, 1974, 3a. ed., p. 99).

efecto, desde el principio, Machado fue el poeta y el filósofo del tiempo, de la temporalidad, de la nada, de la angustia y de la otredad).³

Machado parece disfrazarse tras dos de sus personajes para presentar sus ideas filosóficas. Son Juan de Mairena y el maestro de éste, Abel Martín.⁴

Al igual que Unamuno (con el que mantuvo correspondencia desde 1903), Machado es colocado en la llamada “generación del 98”, es decir, la que vive la crisis de la gran decadencia española, señalada con ese año porque es cuando pierde la última de sus colonias: Cuba. Esa generación se debatió entre los denuestos a la misma España por su estado de postración cultural (es comparada desfavorablemente con el resto de Europa) y el anhelo de iniciar una nueva España, una nueva edad de oro de su historia, sobre todo de su cultura, no tanto de su aspecto económico.⁵ En ese ambiente, Machado hace su labor de renovador cultural, primero en sus escritos y luego apoyando a la república, hasta morir en el último año de la guerra española, 1939. En dichos escritos tanto en verso como en prosa, usa a algunos “escritores apócrifos”, como él los llama, pero que también podemos llamar sus seudónimos, principalmente los dos que hemos mencionado. Machado expone sus teorías con mucha ironía, a veces con desorden y falta de rigor lógico, pero siempre de manera muy sugerente, con intuiciones interesantes que no desarrolló ni profundizó, pero que siempre llaman la atención y nos pueden ayudar mucho en nuestra búsqueda de una filosofía, en concreto una ontología, inspirada en la poesía. Esto es, una ontología simbólica o una simbología ontológica.

³ En atención a que Machado leyó muy tardíamente a Heidegger, Gil Novales y Sánchez Barbu-do dicen que se anticipó a ciertas ideas del filósofo alemán, como el ser ante la nada, la temporalidad, el hombre como ser para la muerte, la angustia, el estar con los otros o en la otredad, etcétera.

⁴ Gil Novales señala varios seudónimos de Machado: “Ante esa carencia española, Machado, desdoblado o multiplicando su personalidad, crea sus poetas y filósofos apócrifos, los 12 (14) poetas que pudieron existir y los seis filósofos españoles del siglo XIX, con seis metafísicas diferentes. Más Abel Martín, Juan de Mairena y el apenas esbozado Pedro de Zúñiga” (Alberto Gil Novales, *Antonio Machado*, pp. 97-98).

⁵ Con todo, el ya citado Gil Novales dice de esta generación: “La generación del 98 es por antonomasia la generación escamoteadora. Su actitud psicológica es de escapatoria, que justifica refugiándose en un voluntarioso irracionalismo” (*ibidem*, pp. 33-34).

Por boca de Mairena, Machado señala que no tiene muchas expectativas de ser tomado en serio o inculcar su pensamiento. En efecto, el profesor apócrifo dice a sus alumnos (no tan apócrifos):

Vosotros sabéis que yo no pretendo enseñaros nada, y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho muy razonablemente, y yo diría mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios, quiero decir juicios y ocupaciones previos y antepuestos a toda ocupación zapatera y a todo juicio de pan llevar.⁶

ABEL MARTÍN

El primero a través de quien expone sus pensamientos filosóficos es, pues, Abel Martín. Machado imagina a Abel Martín, a quien describe como poeta y filósofo, nacido en Sevilla en 1840 y muerto en Madrid en 1898, antes de cumplir 60 años. Vive dentro del siglo XIX, aunque no parece típico pensador de ese tiempo. No lo parece porque los de la segunda mitad del XIX eran bastante positivistas y él es metafísico, pero, como dice de él el propio Machado, está desengañado de las filosofías idealistas de la primera parte de dicho siglo.

Señala que su punto de partida es Leibniz, con su idea de la sustancia como algo activo. También habla de mónadas, pero no como la leibniziana, representación y espejo del universo, sino que la mónada de Martín es autoconciencia, actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*.⁷

Dice que el universo sería una única mónada, como el alma universal de Giordano Bruno, y en otro lugar aclara que estaba muy cercano al panteísmo, aunque no llegaba a él. Pero se parece mucho a Spinoza.

Machado agrega:

⁶ Antonio Machado, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 484.

⁷ *Obras*, p. 294.

En la primera página de su libro de poesías *Los complementarios*, dice Abel Martín:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

En una nota, Abel Martín hace constar que fueron estos versos los primeros que compuso y que los publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullada, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica.⁸

En realidad, como dice Machado, lo que saca a Martín de su monismo es el amor, el erotismo, la relación con el otro, sobre todo con la mujer. Por eso escribió:

La mujer
es el anverso del ser.⁹

El amor es explicado por Martín en otro libro, que significativamente se llama *De lo uno a lo otro*, es decir, de la mónada inicial al prójimo. Lo importante es que busca, igual que Unamuno, lo que muchos poetas españoles: un pensar experiencial, una filosofía basada en la vivencia, en la experiencia profunda y objetiva. De ahí el título de otro libro: *Lo universal cualitativo*. Esto parece acercarse a la idea de universal concreto, de Hegel. En todo caso, es la renuncia al solo universal extensivo y no intensivo; busca un universal con contenido y no un universal vacío. El amor le señala al *otro inmanente*.

Hay algo en lo que Martín es un pensador típico del siglo XIX, que es el subjetivismo, tal vez por lo que se dice de que está desengañado de las grandes construcciones del idealismo, pero conserva el subjetivismo. Explica Machado:

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Obras*, p. 295.

Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha como una apariencia, un vario espejismo, una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo. Pero apariencias, espejismos o proyecciones ilusorias, productos de un esfuerzo desesperado del ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera, tienen un valor positivo, pues mediante ellos se alcanza *conciencia* en su sentido propio, a saber o sospechar la propia heterogeneidad, a tener la visión analítica —separando por abstracción lógica lo en realidad inseparable— de la constante y quieta mutabilidad.¹⁰

Hay un trabajo de desubjetivación. Pero se trata siempre de una metafísica subjetivista encerrada en sí misma. Las formas que llama de objetividad son sólo aparentes, y también las denomina “los reversos del ser”. Frente al pensamiento homogeneizante, hay que devolverle al ser su inagotable heterogeneidad. Todo surge de un Dios que se es, uno absoluto que, por serlo, no crea nada, antes bien, crea la nada, la cual es la que permite esa heterogeneidad. Martín envuelve eso en este soneto:

Cuando el *Ser que se es* hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de su amada.

Fiat umbra! Brotó el pensar humano.
Y el huevo universal alzó, vacío,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingrávida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver, erguido.
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,
y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.¹¹

¹⁰ *Obras*, p. 305.

¹¹ *Obras*, p. 311.

Así, a la suma de cuanto es se opone la suma de cuanto no es, su complemento, que es la que ayuda a pensar lo que es como es.

En muchas ocasiones es Mairena el que nos informa acerca de lo que decía Abel Martín, ya que cita a su maestro muy a menudo; por ejemplo, comenta:

De un modo mítico y fantástico lo expresaba así mi maestro:

Dijo Dios: “Brote la Nada”.
Y alzó su mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la Nada hecha.

Anotad esos versos, aunque sólo sea por su valor retórico, como modelo de expresión enfática del pensamiento. Y dejemos para otro día el ahondar algo más en la poética de mi maestro.¹²

Y nos hace la exposición de las razones que usaba Martín para argumentar sus tesis:

Es evidente, decía mi maestro —cuando mi maestro decía *es evidente* o no estaba seguro de lo que decía, o sospechaba que alguien pudiera estarlo de la tesis contraria a la que él proponía—, que la razón humana milita toda ella contra la riqueza y variedad del mundo; que busca ansiosamente un principio unitario, un algo que lo explique todo, para quedarse con este algo y aligerarse del peso y la confusión de todo lo demás. Y así tenemos, por un lado, la fe racional en lo que nunca es nada de cuanto se aparece, la fe en lo nunca visto, llámese el ser, la esencia, la sustancia, la materia originaria, etc., y por el otro, la gran banasta de los papeles pintados, en donde va cayendo el mundo de las apariencias y en él, el mismo corazón del hombre. Y aunque el imán que explica el ímpetu de esta fe racional sea la pura nada, y la razón no acierte, ni por casualidad, con verdad alguna a que pueda aferrarse, es un portento digno de asombro esta fuerza de aniquilación, este poder desrealizante...¹³

¹² *Ibidem*, p. 449.

¹³ *Ibidem*, pp. 449-450.

Mairena señala algo que es constante en Machado, y lo atribuye a Martín, a saber, la conexión que se da entre la poesía y la filosofía, concretamente lo vemos en cuanto a la vinculación de la poesía y la metafísica: “Hay hombres –decía mi maestro–, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo.”¹⁴

Aunque Martín era subjetivista, no era escéptico ni tampoco nihilista. No era escéptico porque creía que el conocimiento se daba en la inmanencia de la conciencia, como una autoconciencia extrema, pero sobre todo, no era nihilista, porque creía en la tensión de la subjetividad hacia la objetividad:

Sostenía mi maestro –sigue hablando Mairena a sus alumnos– que el fondo de nuestra conciencia a que antes aludíamos no puede ser esa fe nihilista de nuestra razón, y que la razón misma no había dicho con ella la última palabra. Su filosofía, que era una meditación sobre el trabajo poético, le había conducido a muy distintas conclusiones y revelado convicciones muy otras que las ya enunciadas. Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital –¿y qué otra experiencia puede tener el hombre?– le ha enseñado que no hay que vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa. El poeta –añadía– logra escapar de la zona dialéctica de su espíritu, irremediamente escéptica, con la convicción de que ha estado pensando en la nada, entretenido con ese hueso que le dio a roer la divinidad para que pudiera pasar el rato y engañar su hambre metafísica. Para el poeta solo hay *ver y cegar, un ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo, que es la misma nada.¹⁵

Como podemos ver, Martín tiene una especie de metafísica negativa, que comienza por la nada, esto es, por la creación de la nada por parte de Dios.

¹⁴ *Ibidem*, p. 423.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 448-449.

Dios, que es el ser que se es, creó la nada, para que hubiera diferencia y pudieran existir las cosas. Por ello supera el panteísmo y, por ende, el puro nihilismo, y con su postulación del otro, del polo de esa diferenciación, supera el nihilismo y, de la misma manera, el subjetivismo idealista.

JUAN DE MAIRENA

El otro personaje a través del cual Machado expone su filosofía es Juan de Mairena. Este es descrito por Machado como filósofo y retórico. Nacido en Sevilla, igual que su maestro, Abel Martín, pero 15 años después, en 1865, y muerto en Casariego de Tapia en 1909. Muere aun más joven que Martín, a los 44 años, ya a comienzos del siglo xx. Claramente es más moderno, e incluso Machado lo pone como anticipo de Bergson, de la fenomenología y de Heidegger. Mairena había escrito, entre otras cosas, una *Vida de Abel Martín*, ya que se mostraba siempre devoto de su maestro, y un tratado metafísico: *Los siete reversos*, que también es tributo a aquel, pues continúa uno de sus temas preferidos. Es el tema de los pliegues del ser. Pero, como señala Machado, en Mairena no sólo hay devoción a su maestro, sino también ironía y hasta sarcasmo, pues toda generación nueva admira y rechaza a la anterior, la ama y la odia.

Su lema principal es el siguiente:

Todo poeta –dice Juan de Mairena– supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya –implícita–, claro está –nunca explícita–, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos.¹⁶

Mairena, pues, continúa a Martín. De él recoge que Dios es el ser absoluto que crea la nada. Por ello, todo es apariencia del ser. No hay razón para distinguir lo aparente de lo real. De ahí que no haya problema del ser, de lo que aparece, sino del no ser, de lo que no aparece.

¹⁶ *Ibidem*, p. 322.

Dijo Dios: Brote la nada.
 Y alzó la mano derecha,
 hasta ocultar su mirada.
 Y quedó la nada hecha.¹⁷

Según Mairena, el problema de toda metafísica futura es el de la nada, no el del ser.

Es algo que recupera de Martín y lo señala como contenido de su metafísica:

Es decir, que la metafísica de Mairena –señala Machado– será la *ciencia del no ser*, de la absoluta irrealidad o, como decía Martín, de las varias formas del cero. Esta metafísica es *ciencia de lo creado*, de la obra divina, de la pura nada, a la cual se llega por análisis de conceptos; sólo contiene, como la metafísica de escuela, pensamiento puro; pero se diferencia de ella en que no pretende definir al ser (no es, pues, ontología), sino a su contrario. Y le cuadra, en verdad, el nombre de metafísica: ciencia de lo que está más allá del ser, es decir, más allá de la física.¹⁸

Ciertamente recoge los temas de su maestro, les da continuidad y tal vez alguna suavización:

De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con su fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en “La esencial Heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*.¹⁹

¹⁷ *Ibidem*, p. 323.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 357.

En el fondo está siempre la idea de Machado de que la verdadera poesía es la que habla del tiempo, y lo mismo la verdadera filosofía, mucho más la metafísica:

La poesía es –decía Mairena– el diálogo del hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.²⁰

Ya su maestro Martín quería replantear y corregir el *cogito* cartesiano, y Mairena lo hace también: “‘*Cogito ergo sum*’, decía Descartes. Vosotros decid: ‘Existo, luego soy’, por muy gedeónica que os parezca la sentencia. Y si dudáis de vuestro propio existir, apagad e idos.”²¹

Mas, a pesar de que Mairena habla mucho de la relación de conveniencia entre poetas y filósofos, no deja de señalar algunas diferencias, a veces muy marcadas. Aseguraba:

El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales, por su valor poético. Ejemplos: *el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant*, etcétera, etcétera.²²

Ese realismo de los poetas es lo que parece indicar Machado que puede ayudar a la filosofía; sacarla de su postración subjetivista.

Hay una anticipación curiosa de Mairena, señalada por Machado, comparándolo con Bergson, los husserlianos y Heidegger:

Juan de Mairena era un hombre de otro tiempo, intelectualmente formado en el descrédito de las filosofías románticas, los grandes rascacielos de las metafí-

²⁰ *Ibidem*, p. 380.

²¹ *Ibidem*, p. 389.

²² *Ibidem*, p. 421.

sicas poskantianas, y no había alcanzado, o no tuvo noticia de este moderado resurgir de la fe platónico-escolástica en la realidad de los universales, en la posible intuición de las esencias, la *Wesenschau* de los fenomenólogos de Friburgo. Mucho menos pudo alcanzar las últimas consecuencias del temporalismo bergsoniano, la fe en el valor ontológico de la existencia humana. Porque, de otro modo, hubiera tomado más en serio las fantasías poético-metafísicas de su maestro Abel Martín. Y aquel *existo, luego soy*, con que su maestro pretendía nada menos que enmendar a Descartes, le hubiera parecido algo más que una gedeonada, buena para sus clases de Retórica y de Sofística.²³

Que Machado conocía bien a Bergson se ve por algún poema en que lo señala a Unamuno:

Enrique Bergson: *Los datos
inmediatos
de la conciencia.* ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?²⁴

También menciona a “los fenomenólogos de Friburgo”, es decir, a Husserl y sus discípulos, como Max Scheler, e incluso a Martin Heidegger, que ya despuntaba, y seguramente conoce *Ser y tiempo*, ya que lo asocia con la reflexión sobre la temporalidad del ser. Además menciona a los neokantianos alemanes.

Sigue señalando las divergencias entre filósofos y poetas, aunque sin dejar de pensar en la complementariedad de ambos:

Pero el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la ponencia y explanación metódica de los grandes problemas del pensamiento. El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas; todo él de raíces y

²³ *Ibidem*, p. 448.

²⁴ “Meditaciones rurales”, en *Obras*, p. 185.

de asombros. El ser poético –*on poietikós*– no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde aparece, es. La nada, en cambio, sí. ¿Qué es? ¿Quién la hizo? ¿Cómo se hizo? ¿Cuándo se hizo? ¿Para qué se hizo? Y todo un diluvio de preguntas que arrecia con los años y que se origina no sólo en su intelecto –el del poeta–, sino también en su corazón. Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para el poeta, además y antes que otra cosa, causa de admiración y de extrañeza.²⁵

Uno recuerda que, para Heidegger, la angustia es el toparse con la nada.

Esa mencionada complementariedad entre filósofos y poetas se verá cuando intercambien papeles; eso nos habla de la estrecha conexión que Machado veía entre ambas actividades:

Algún día –habla Mairena a sus alumnos– se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus li-ras con guirnaldas para cantar estos viejos milagros del pensamiento humano.

Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo –nunca hostiles– y trabajando cada uno en lo que el otro deja.

Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martín Heidegger.²⁶

²⁵ *Obras*, p. 450.

²⁶ *Ibidem*, p. 464.

A veces Mairena da la impresión de que alcanza a superar (al menos un poco más) el subjetivismo que su maestro, también en la vía de la otredad, de la alteridad, en su caso por el recurso a la caridad cristiana:

Como mónada filial y fraterna se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta: como revelación muy honda de la incurable “otredad de lo uno” o, según expresión de mi maestro, “de la esencial heterogeneidad del ser”. Pero dejemos esto para ser tratado más largamente en otra ocasión.²⁷

Este reconocimiento de la alteridad era un esfuerzo por superar el solipsismo y el subjetivismo.

De los neokantianos, Mairena decía:

En nuestros días—Mairena alude a los suyos— hay una escuela de neokantianos o tornakantianos cuya especialidad es comprender a Kant mejor que Kant se comprendía a sí mismo. Lo que no es—digámoslo de paso— ningún propósito absurdo.²⁸

Por eso Mairena la emprende contra la noción de sustancia, que es lo que, en lo que se mueve, no se mueve, lo cual juzga contradictorio; pero también rechaza a los nuevos físicos, que sólo habían dejado el movimiento:

Queda, pues, jubilada la sustancia y, consecuentemente, el movimiento de la sustancia. Pero nos quedamos con el movimiento, un movimiento puro, puro de toda sustancia; un movimiento en que nada se mueve, ni la nada misma. ¡Oh, la nada, naturalmente, menos que nada!²⁹

Alcanza uno a captar aquí un esfuerzo de Machado por integrar ambas cosas: movimiento y sustancia, y no caer en el extremo de sólo aceptar uno de los dos elementos.

²⁷ *Ibidem*, p. 481.

²⁸ *Ibidem*, p. 497.

²⁹ *Ibidem*, p. 499.

En los complementos a Mairena, que escribió Machado durante la guerra española, se menciona a Heidegger. Dice, por ejemplo, Mairena:

La verdad es, amigos míos, que la doctrina de Heidegger aparece –hasta la fecha al menos– algo triste, lo que de ningún modo quiere decir que sea infundada o falsa. Entre nosotros los españoles y muy particularmente entre los andaluces ella puede encontrar a través de muchas rebeldías de superficie una honda aquiescencia, un asentimiento de creencia o de fondo independiente de la virtud suasoria que tengan los razonamientos del nuevo filósofo. ¿Es que somos algo heideggerianos sin saberlo?³⁰

Todos esos temas graves, como el de la finitud, el ser para la muerte, la nada, la angustia, etc., van ya en el alma de Machado, antes de que los señale Heidegger.

En varias partes de este escrito del tiempo de la guerra (son ya los finales de los treinta, 10 años o más después de *Ser y tiempo*), Machado alude mucho a Heidegger; sobre todo pondera su visión del ser desde el tiempo, la angustia o cura (*Sorge*), el señalamiento del hombre masa o el “ser” (*das Man*), el estar en el mundo, el ser para la muerte y la libertad frente a ella.³¹ En *Desde el mirador de la guerra*, en unas sentencias a la manera de Mairena, Machado llega a decir:

El filósofo de la abominable Alemania hitleriana es el Nietzsche malo, borracho de darwinismo, un Nietzsche que ni siquiera es alemán. El último gran filósofo de Alemania, el más escuchado por los doctos, es el casi antípoda de Nietzsche, Martín Heidegger, un metafísico de la humildad. Quienes, como Heidegger, creen en la profunda dignidad del hombre, no piensan mejorarlo exaltando su animalidad. El hombre heideggeriano es el antipolo del germano de Hitler.³²

Machado, desde su guerra contra el fascismo, no puede concebir a Heidegger como aliado de los nazis y lo pone como el reverso de Nietzsche –tam-

³⁰ *Ibidem*, p. 563.

³¹ *Ibidem*, p. 598.

³² *Ibidem*, p. 604.

bién invocado por el nazismo— y llega a decir que es el reverso de Hitler; con ello manifiesta que no rechaza la ontología fundamental heideggeriana y que no la ve como sustentadora de la Alemania nazi.

CONCLUSIÓN

Podemos apreciar la dedicación y el interés de Machado por la filosofía, además de la poesía, concretamente por la ontología o la metafísica. Lo más importante para mí es que dice hacer una metafísica de poeta, es decir, una metafísica poética, e incluso una poesía metafísica de la cual surge esa metafísica poética como una destilación. Más allá del juego de sus apócrifos, casi seudónimos, Martín y Mairena, Machado nos da una metafísica sacada de la poesía, y más allá de lo sumamente discutible y a veces hasta enrevesado y difícil de comprender de sus tesis metafísicas, lo más notable es esa conexión que traza entre la poesía y la metafísica.

La metafísica/ontología se ve, así, beneficiada por la poesía, atenta a la experiencia concreta del poeta, que apunta a lo universal abstracto, pero por la mediación de la analogía, sobre todo de la metáfora, que funge como universal concreto (a la manera de Vico y Hegel), pues, según dice el propio Machado, el poeta detiene el tiempo, saca de él al ser, y lo pone ante nuestro conocimiento. Hay algo misteriosamente universal en la poesía, evidentemente concreta, que nos da el universal concreto, o el universal poético, el cual puede ser aprovechado por el metafísico u ontólogo como un acceso privilegiado al ser del ente. La poesía se nos vuelve a mostrar, con ello, como fuente y tópico de la ontología/metafísica, para ser filtrada y sublimada por el alambique o atamor alquímico de una hermenéutica poética.

LA PIRECUA DE BEETHOVEN Y LA DEL PARICUTÍN*

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

I. “Beethoven tiene un tema melódico mexicano” –oíamos y leíamos entre los colegas musicólogos en lejanos decenios. Pero si les preguntabas cuál era, sólo les oías decir que estaba en la Séptima Sinfonía, mas no lo identificaban.

Hasta que un día, escuchando la orquestación del gran Uberto Zanolli para una “Marcha y danza indígena” de la ópera *Guatimozin*, de Aniceto Ortega, por mi propio oído deduje que ese era el tan comentado pero no identificado “tema mexicano” de Beethoven. Y en la festiva visita de nuestra Academia a Tzintzuntzan, en enero de 2008, Carlos Montemayor habló, en nuestra sesión plenaria, de que el Scherzo de la Séptima de Beethoven incluía una pirecua michoacana que el compositor había recibido de Humboldt. Entonces le ofrecí cantársela. Y así lo hice, ante la alegre sorpresa de todos.

Complementariamente, hoy la presento con mi propia letra.

Pirecua de Beethoven

Pueblan las islas el lago fecundo
donde macizos de flores se alojan.
Este es un reino del Nuevo Mundo
donde monarcas son las mariposas.
Verdes aguas, rojas rosas,
leves ganas luminosas.

*Leído en la sesión ordinaria del 14 de febrero de 2008.

II. La pirecua del Paricutín

Pensando en los centenares de toponímicos de mi tierra michoacana que terminan en *-ácuaro*, *-écuaro*, *-ícuaro*, hice este epigrama a la explosión del Paricutín de 1943. Y lo convierto en una pirecua, cantándolo:

Bramó el Paricutín. Lo oyó Zitácuaro.
Llegó arena a Yunuén y a Erongarícuaro
y a los lagos de Pátzcuaro y Camécuaro.
Cuanto aquel vomitó, llegó a Tacátzcuaro
y hundió a Parangaricutirimícuaro.

III. Los tarasquismos de nuestro *Diccionario de mexicanismos*

Siempre he extrañado que el DRAE incluye muy pocos tarasquismos. Y el *Breve diccionario de mexicanismos* de don Guido Gómez de Silva incluye más. Ahora reúno aquí una lista un poco más abundante, comenzando con los más conocidos, y siguiendo con los menos difundidos.

Tarasquismos usuales

corunda (tamal de maíz)
charanda (licor michoacano)
chacuaco (chimenea)
uchepo (tamal de leche)
cochupo (trampa)
ecuario (milpa)
pirecua (canción)
guare, guari (la indígena)
guarín (el indígena)
guarache (zapato con correas)
sinapo (obsidiana)
manácata (dulce de fruta)
sircua (estirpe, familia)
tambache (costal)

Tarasquismos regionales

cuiiri (pato)
chuspata (tule, caña)
acapacua (tortilla)
cupanda (aguacate)
tacamba (maguey, palma)
tzuntzu (olla)
curaca (jefe, sacerdote)
parangua (horno)
tarecua (hongo)
tokera (pan de maíz dulce o salado)
huanengo (blusa)
camata (atole)
cocuchicua (hongo amarillo)
juaquiniquil (hierba)

tzaráracua (cedazo)	churipo (cocido de res)
paracho (sucio)	zarin (tronco)
tiriácuri (una raza de Michoacán)	potsiqua (tomate)
tarasco (una raza michoacana)	cúcuta (luna)
purépecha (michoacano)	querenda (rana)
pirinda (una raza local)	coyuva (paloma)
paricutín (más allá)	tzintzun (colibrí)
chocho (anciano)	tzitziqui (flor)
tecata (corteza)	angahuán (flor)
turicata (hormiga)	petámuti (sabio)
	ticátame (gran jefe)
	teripio (oro)
	tlayácata (plata)

JUEGOS DEL NARRADOR EN *EL QUIJOTE* *

Margit Frenk

EL NARRADOR

Mi tema es la voz narradora en el *Quijote*, esa voz que, además de precederlas, se sitúa entre una y otra voz que en la obra habla en estilo directo.¹ Es, pues, la voz que presenta, identifica y va acompañando a las otras, incluyendo entre estas las voces –en mi opinión autónomas– de los personajes narradores.² Es la voz cuya presencia recorre toda la obra, en forma intermitente, de principio a fin, exceptuando, a mi ver, los dos prólogos. Como suele hacerse, la denomino simplemente “el Narrador”. Se le ha llamado también “voz primordial”, “narrador principal”, “supranarrador”, “narrador externo”, “narrador extradiegético-heterodiegético”, etc. José María Paz Gago ha dicho, acertadamente, que no se trata de un sujeto personal, sino de un sujeto textual, y nos recuerda también que el “cervantismo tradicional [...] lo ha ignorado”.³

* Leído en la sesión ordinaria del 28 de febrero de 2008.

¹ Este trabajo es versión ampliada de uno que, con el mismo título, leí en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, julio de 2007) y después en una sesión ordinaria de la Academia Mexicana de la Lengua. He querido presentar aquí un esbozo de ciertos rasgos notables de la principal voz narradora en el *Quijote*, resumiendo un cúmulo de observaciones destinadas a un estudio más extenso.

² En su admirable análisis narratológico, Paz Gago (véase la nota siguiente) considera que el narrador principal “cede la palabra” o “finge ceder la palabra” a los personajes (*Semiótica*, pássim), a los cuales domina y controla. En este aspecto mi visión del Narrador difiere de la suya. Por lo demás, observo que en su *Semiótica* Paz Gago suele usar expresiones como “el narrador o los personajes”, “el narrador y los personajes” y llega a decir que “las voces de los personajes tienen autonomía respecto de la del narrador” (p. 103, y cf. p. 108), una autonomía que les escatima en otros momentos. Disiento, en general, de su reiterada idea (coincidente con la de J. A. Parr) de que el narrador principal ejerce “control sobre la totalidad del texto narrativo” (p. 95, pássim) y “asume y organiza el relato del *Quijote*, su configuración y estructuración” (p. 99): el gran organizador y controlador no puede ser, creo yo, sino el “autor empírico”, o sea, Cervantes mismo.

³ José María Paz Gago, “El *Quijote*: narratología”, *Anthropos*, 1989, núm. 100, pp. 43-48, y *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

El hecho es que no existe, que yo sepa, una observación atenta y detenida de esa voz y sus características; Paz Gago, por ejemplo, sólo esboza algunas de ellas, como iremos viendo. El presente trabajo es un intento inicial de suplir esa laguna, de ver ciertas transformaciones de la voz narrativa, lo mismo que algunos de sus recursos y estrategias. No es mi intención asomarme a las voces de los personajes narradores, ni menos especular sobre si nuestra “voz primordial” refleja la de Cervantes mismo; bástenos saber que es uno de sus grandes logros artísticos. No es sólo una voz más en el múltiple universo verbal del *Quijote*: su peso es de tal magnitud, que me atrevería a llamarla *la tercera voz protagonista*, compañera, en otro nivel, de las de don Quijote y Sancho.

Nuestro Narrador hace cosas muy diversas; relata y describe en tono neutro, pero también valora, comenta, critica, se burla y hasta hace chistes. Su actuación, si así podemos llamarla, va cambiando, se va moviendo, así como todo en el *Quijote* “se mueve”.

LA OMNISCENCIA Y SUS RUPTURAS

Quizá la más frecuente de sus transformaciones es aquella que lo hace pasar continuamente de la omnisciencia a la no omnisciencia y viceversa. El Narrador se ha encargado él mismo de recalcar su frecuente omnisciencia cuando, burlándose, elogia a Cide Hamete Benengeli porque “pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, [...] los átomos del más curioso deseo manifiesta” (II, 40, pp. 949-950).⁴ En efecto, se adentra sin escrúpulos en lo que los personajes piensan, imaginan, sienten, recuerdan, “dicen entre sí”, siguiendo en esto a los narradores tradicionales.

Véanse pp. 90-98 de la *Semiótica*, y su crítica del cervantismo y de las confusiones en que incurre por “el hecho de no reconocer la existencia de un narrador exterior” (p. 97). Sobre este son fundamentales las pp. 98-108, con amplia utilización de la bibliografía, de la cual prescindo aquí. Para complementar esa bibliografía, véase María Stoop, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, México, UNAM/Universidad de Guanajuato/Gobierno del estado de Guanajuato, 2002, pp. 189-194.

⁴Cito por la edición en dos volúmenes de Francisco Rico, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

Pero a la vez nos encontramos con una continua ruptura de esa omnisciencia, desde el comienzo mismo de la novela.⁵ “Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’ o ‘Quesada’” (I, 1, pp. 36-37). El Narrador desconoce el nombre de su protagonista y sólo registra la insegura opinión de otros: “quieren decir que”.⁶

Son muchos y diversos los recursos que usa el Narrador cuando se pretende no omnisciente. Ahí están los varios “autores”, anónimos o no, y sus divergentes interpretaciones. Ahí, las referencias a opiniones de sujetos impersonales no identificados: “y así se cree que fueron al fuego” (I, 7, p. 88);⁷ “¿No es bueno que dicen que se holgó don Lorenzo de verse alabar de don Quijote?” (II, 18, p. 779). Del caballero manchego “es opinión que muchos años fue enfermo de los riñones” (II, 18, p. 772).

Eso por una parte; por otra, las muchas expresiones que aluden a una cierta inseguridad que manifiesta el Narrador sobre lo que él mismo va relatando. No sólo cuando fluctúa entre varias posibilidades, sino en los frecuentísimos “parece ser que”, “debía de”, “sin duda”. Así, las hacas con las que ansía refocilarse Rocinante “a lo que pareció debían de tener más ganas de pacer que de ál” (I, 15, p. 160). El mancebito que va a la guerra lleva “un bulto o envoltorio, *al parecer*, de sus vestidos, que *al parecer debían de* ser los calzones o greguescos, y herreruero y alguna camisa” (II, 24, p. 832): el Narrador mete los ojos en el envoltorio y nos dice lo que lleva dentro y a la vez aparenta no estar seguro de lo que contiene.

Otra manera que tiene el Narrador para mostrar –o fingir– que no lo sabe todo es la reiterada fórmula “como después se supo” y sus variantes: “Después se supo que había jurado el duque que si a él no le lavaran como a don Quijote [...]” (II, 32, p. 894). Un pasaje especialmente interesante se da en el episodio de las bodas de Camacho. Basilio “tenía, preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase” (II, 21, p. 806).

⁵ En varios pasajes de su *Semiótica del Quijote...*, Paz Gago califica de omnisciente a nuestro narrador. En cierto momento (p. 103) reconoce que “sabe manifestar inseguridad, flexibilidad y liberalidad para superar [...] la omnisciencia total”; pero no va más allá.

⁶ Cf. “¿Alonso Quijano?”, en Margit Frenk, *Del Siglo de Oro español*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 149-158.

⁷ En todas las citas del *Quijote* las cursivas son mías.

Aquí el Narrador se revela primero tan engañado como la mayoría de los invitados: nos informa que Basilio quedó “bañado en su sangre y tendido en el suelo, de sus mismas armas traspasado” (II, 21, p. 803); pretende, pues, ser un simple testigo de los hechos presentes y desconocer sus causas y su desarrollo ulterior.

Quizá por eso mismo, el Narrador tiende a confirmar los sucesos a posteriori, con la fórmula “Así era la verdad”, con la cual, por cierto, hace nuevamente gala de su omnisciencia. “No oigo otra cosa –respondió Sancho– sino muchos balidos de ovejas y carneros’. *Y así era la verdad*, porque ya llegaban cerca los dos rebaños” (I, 18, p. 193). Muchas veces, como en este caso, son los personajes los que relatan las cosas, y el Narrador llega después para darles el visto bueno.

EL NARRADOR VE POR LOS OJOS DE LOS PERSONAJES

En esta línea se encuentra uno de los rasgos notables de las intervenciones del Narrador, cuando se muestra omnisciente. Con enorme frecuencia, él no cuenta las cosas directamente, sino a través de las percepciones de sus personajes. No dice: “por el mismo camino venían unos encamisados”, sino: “*vieron* que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres [...]; *vieron que* las lumbres se iban acercando a ellos”, etc. (I, 19, pp. 200-201).⁸ El recurso está por todos lados y tiene sus variaciones. “Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego el uno dellos y *vio que* tenía por título [...] y él, leyendo con voz clara, *vio que* así decía” (I, 13, p. 146). Esperaríamos: “y él, leyendo con voz clara, dijo...”, pero no: el texto tiene que pasar primero por sus ojos.⁹

⁸ Aunque de manera algo distinta, Paz Gago aborda este fenómeno, al cual, empleando el término de Jost, denomina “ocularización”, en *Semiótica del Quijote...*, pp. 136-137.

⁹ Aquí entra también el hecho, tan curioso, de que los versos sólo se citan cuando un personaje los recuerda o cuando se les encuentra grabados en los árboles (II, 20, p. 798; II, 26, p. 292). El mancebito “iba cantando seguidillas” y “cuando llegaron a él, acababa de cantar una *que el primo tomó de memoria*, que dicen que decía: ‘A la guerra me lleva / mi necesidad...’” (II, 24, p. 833). Este pasaje es, además, buen ejemplo de las continuas alternancias entre la omnisciencia y su negación: el Narrador se introduce en la memoria del primo, pero luego añade ese “dicen que decía”.

EL NARRADOR HABLA COMO SUS PERSONAJES

Con esa manera de narrar, que a menudo hace recaer en los personajes la experiencia directa de los hechos, se relaciona sin duda uno de los aspectos más fascinantes del *Quijote*, aspecto que suele adquirir un sesgo lúdico: el Narrador adopta los modos de hablar y de pensar de sus personajes y, con ello, su visión de las cosas. Así, en ciertos momentos usa la fabla de don Quijote, como cuando nos cuenta que, en Sierra Morena, el manchego “estaba determinado de no parecer ante su ferrosura fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia” (I, 29, p. 334).

Del mismo modo, el Narrador podrá hablar del “vuelo de Clavileño” (II, 42, p. 967), cuando ha aclarado que no hubo tal vuelo, o de “la desmayada Altisidora”, después de haber dicho que sólo “fingió desmayarse” (II, 46, p. 999), o puede terminar el capítulo II, 29 con: “este fin tuvo la aventura del encantado barco” (p. 869), y todos sabemos que sólo estaba encantado en la imaginación de don Quijote.

La voz irónica del Narrador resuena muy claramente en el epígrafe de ese capítulo, que reza “De la famosa aventura del barco encantado”. Lo mismo ocurre en los epígrafes de otros capítulos.¹⁰ Especialmente memorable es el del que precede al capítulo XVIII de la Segunda Parte: “De lo que sucedió a don Quijote *en el castillo o casa* del Caballero del Verde Gabán” (p. 771). En ningún momento afirma don Quijote que la casa de don Diego de Miranda sea un castillo. Aquí el Narrador se nos quiere mostrar más quijotesco que el protagonista. Y todavía reincide dos veces; así, termina el capítulo diciendo: “y con buena licencia de la señora del castillo [...] se partieron” (p. 781).

Hay una evidente intención lúdica en esa adopción de la visión de don Quijote y en ese poner a prueba la perspicacia de los lectores: ¿hemos ob-

¹⁰ En la interesante sección de su *Semiótica del Quijote...*, que dedica a los Epígrafes internos (pp. 59-66), Paz Gago, a la vez que subraya su “fuerte contenido lúdico”, los atribuye explícitamente al “autor”, y de él son, por supuesto. Conviene tomar en cuenta, sin embargo, que varios de ellos coinciden con la voz del Narrador en su adopción del punto de vista de don Quijote. Así, entre otros, el de I, 36, sobre la “brava y descomunal batalla” que el protagonista entabla con... “unos cueros de vino” (cf. Paz Gago, *Semiótica del Quijote...*, pp. 62-63). Y los hay que coinciden con otras características de esa voz narrativa.

servado que sólo el malicioso Narrador, y no don Quijote, tergiversa la realidad?

MEZCLA DE PERSPECTIVAS

Pero más juguetón aun se muestra el Narrador cuando se da el lujo de mezclar la visión de don Quijote con lo que podemos llamar “su propia perspectiva”. Esto ocurre de manera muy notable en el segundo capítulo de la Primera Parte. Nos cuenta (p. 49) que don Quijote “fuese llegando a la venta que a él le parecía castillo”; luego, que “vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas”. Muy poco después leemos que “llegó *a la venta y a las damas*”, no “la venta y las mozas”, no “el castillo y las damas”, sino una chistosa mezcla de ambas. Y enseguida irá alternando, durante varias páginas, a “las mozas” (pp. 50, 53), “las traídas y llevadas” (p. 52) y “las ramerías” (p. 54) con las “doncellas” (pp. 50, 52) y las “señoras” (p. 54).

Ya en el “castillo” de Juan Palomeque, dice el Narrador, entró “el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino” (I, 44, p. 518), cuando, según su propia óptica, tenía que haber dicho “a quien don Quijote quitó la bacía”. Y la tal bacía —el “baciyelmo” de Sancho— ha dado lugar antes a un graciosísimo juego del Narrador con los pronombres,¹¹ mezclando la perspectiva del amo con la de Sancho, que es también la del Narrador: don Quijote “mandó a Sancho que alzase *el yelmo*, el cual, tomándola en las manos, dijo [...]. Y dándosela a su amo, se *la* puso luego en la cabeza” (I, 21, p. 225). Como es Sancho el que toma lo que para él es bacía y se la da a su amo, la voz narradora emplea el femenino, identificándose así con él, incluso en “se *la* puso luego en la cabeza”, acción obviamente realizada por don Quijote, para el cual el objeto era masculino.

Recordemos a este propósito lo que pasa en la Segunda Parte con Ana Félix. Dice ella “—No soy turco de nación, ni moro, ni renegado— ¿Pues qué eres?, replicó el virrey.—*Mujer* cristiana, respondió *el mancebo*”. El Narrador se empeña en que sea hombre: “dijo *el mozo*”, “*el lastimado mancebo*” (II,

¹¹ Juego respetado por casi todas las “ediciones básicas” de la obra, según la denominación de Rico. Véase ed. cit., t. 2, p. 719, notas 225-12 y 225-16.

63, p. 1152), y sólo tres páginas después reconoce finalmente que “el virrey, tierno y compasivo [...], se llegó a *ella*”.

EL NARRADOR INDEPENDIENTE

Frente a esa parcial y juguetona identificación del Narrador con lo que ven o imaginan sus personajes, la obra nos presenta también a un Narrador independiente, que tiene sus propias ideas sobre ellos y sobre sus actuaciones. Esta es otra de sus transformaciones. Abundan, como sabemos, los calificativos y comentarios valorativos que van tiñendo el relato, aun cuando éste parece más neutro e imparcial: los “el pobre caballero”, “pensando en esos disparates”, “su loca imaginación”, “aquellas sandeces”, “el pobre escudero”, “el mísero manteado”, etc., son a veces reflejo de lo que piensan los personajes, pero otras muchas los dice el Narrador por su cuenta y riesgo. He aquí unos ejemplos:

“Le trujo a la imaginación una de las estrañas locuras que buenamente imaginarse pueden” (I, 16, p. 172). La frescura del lugar “convidaba a quererla gozar, no a las personas tan encantadas como don Quijote, sino a los tan advertidos y discretos como su escudero” (I, 49, p. 560). El Narrador se complace en juntar calificativos positivos y negativos y aseveraciones neutras con otras irónicas. De los que van a mantear a Sancho dice (I, 17, p. 184): “gente alegre, bienintencionada, maleante y juguetona”. Después de la terrible descripción de Maritornes en I, 16, p. 168, habla –en serio– de “la compasiva de Maritornes” (I, 17, p. 185).

EL NARRADOR VISIBLE

Misma valoración, frecuentemente negativa, en los abundantes comentarios al margen. Finalizado el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, la voz narrativa –que ha sido prácticamente neutra en los capítulos precedentes– nos sorprende con las siguientes palabras: “Toda esta larga arenga, que pudiera muy bien escusarse” y con “antojósele hacer aquel inútil razonamiento” (I, 11, p. 123). Al distanciarse del personaje, la voz del Narrador se hace más visible, más audible. Lo mismo, en muchos otros comentarios

despectivos por el estilo y en el despiadado final de la aventura del barco encantado: “Volvieron a sus bestias, y a ser bestias” (II, 29, p. 874).

Hay momentos en los que el Narrador está en un tris de convertirse en personaje. Él pone y cambia apodos –a Cardenio, por ejemplo (I, 24), al Caballero de los Espejos (II, 12), a la “condesa Trifaldi” (II, 38)–; anticipa sucesos; se deleita en jugar con el tiempo. También crea suspenso, como en el graciosísimo pasaje en que don Quijote, habiendo vencido al Caballero de los Espejos, se inclinó sobre él y “vio... ¿Quién podrá decir lo que vio sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco” (II, 14, p. 744).¹²

La presencia del Narrador es muy notable cuando juega con expresiones lexicalizadas: “don Quijote se acomodó al pie de un olmo y Sancho al de una haya, que estos tales árboles y otros sus semejantes siempre tienen pies y no manos” (II, 28, p. 867). “En estas pláticas se entretuvieron el caballero andante y el malandante escudero” (I, 49, p. 560); los duques “tuvieron a gran ventura acoger en su castillo tal caballero andante y tal escudero andado” (II, 30, p. 879); “El uno durmiendo a sueño suelto y el otro velando a pensamientos desatados” (II, 70, p. 1193).

Le gusta al Narrador jugar con la polisemia: “No se curó el arriero destas razones (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud)” (I, 3, p. 58); y le gusta contraponer al sentido figurado de una expresión su sentido literal: “Por sus pasos contados y por contar” (II, 29, p. 867).

Otro ejemplo de estos juegos, que me interesa destacar por un motivo diferente: después del maltrato final en la ínsula, Sancho “vistióse, en fin, y poco a poco, porque estaba molido y no podía ir mucho a mucho” (II, 53, p. 1064). Aun en un momento tan desastroso, el Narrador puede adoptar un tono burlón. Recordemos, a este propósito, la cruel ironía del Narrador

¹² Es una lástima que muchas ediciones modernas –entre ellas, la por lo demás excelente edición conmemorativa de las Academias de la Lengua– pongan sólo la forma *mismo* en toda la obra. En el pasaje citado y en algunos otros (cito uno más adelante) se pierde así la graciosa alternancia *mismo* / *mesmo*. La forma con *e* predomina con mucho en la obra; lo mismo el *agora*, que las ediciones convierten siempre en *ahora*, y formas como *escrebir*, *recebir*, etc., siempre modernizadas.

justo antes de la brutal irrupción de los toros que marca el comienzo del final de don Quijote. Dice: “la suerte, que sus cosas *iba encaminando de mejor en mejor*, ordenó que [...]” (II, 58, p. 1105). Recordemos igualmente lo que dice el Narrador después de la derrota final del caballero: Sancho “temía si quedaría o no con trecho Rocinante o *deslocado* su amo [o sea, dislocado, descoyuntado], que no fuera poca ventura si *deslocado quedara*” (II, 64, p. 1161). Cuando don Quijote está agonizando, “andaba la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto de heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto” (II, 74, p. 1221). Y para acabar de desdramatizar la escena: don Quijote “dio su espíritu, *quiero decir* que se murió”.

Aquí se cierra el círculo: el “*quiero decir*” del Narrador empalma con su inicial “de cuyo nombre no *quiero acordarme*”.¹³

EL YO DEL NARRADOR¹⁴

Frecuente e interesante es la forma *digo* y el *digo, pues, que*. Suelen aparecer cuando la voz narradora desea aclarar algo. Y hay un caso particularmente divertido: don Quijote va “dándose prisa para llegar a una venta que al parecer una legua de allí se descubría. *Digo que era venta porque don Quijote la llamó así*, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos” (II, 59, pp. 1108-1109).¹⁵ Hace explícita de esta manera aquella identificación con el punto de vista de don Quijote que hemos visto antes, burlándose de su propia estrategia.

Pero es aun más notable la aparición del *digo* después del largo y sorprendente discurso en que el Narrador critica al eclesiástico de los duques y sus semejantes: “con ellos [entró] un grave eclesiástico destos que gobiernan las

¹³ Usa el *quiero decir* para explicar una expresión suya que podría pecar de sutil –“dio su espíritu”–, como ocurre también al comienzo del capítulo II, 26, después de citar la *Eneida*: “Callaron todos, tirtos y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos” (p. 846).

¹⁴ Cf. Paz Gago, *Semiótica del Quijote*..., p. 100.

¹⁵ Antes de esto hemos leído un pasaje análogo: “Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata, *digo seda verde porque* las medias eran verdes” (II, 44, p. 984).

casas de los príncipes; destos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son; destos que [...]”, y finalmente: “Destos tales *digo que* debía de ser el grave religioso” (II, 31, p. 884).

Al Narrador le gusta expresar sus opiniones con una exclamación seguida de la primera persona. Después de que don Quijote interrumpe a Cardenio y éste vuelve a enloquecer, exclama el Narrador: “¡Estraño caso, que así volvió por ella [por Madásim] como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora, tal le tenían sus descomulgados libros!” Y en seguida: “Digo, pues, que...”, y continúa la narración (I, 24, p. 269). Misma preferencia por las exclamaciones, en Cide Hamete.¹⁶ En el episodio de los leones leemos:

Y es de saber que llegando a este paso el autor desta verdadera historia exclama y dice: “¡Oh, fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote [...]! ¿Con qué palabras contaré esta espantosa hazaña [...]? Tú a pie, tú solo, tú intrépido [...]. Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que *yo* los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos” (II, 17, pp. 765-766).

En el episodio de los puntos de las medias, “Aquí exclamó Benengeli y, escribiendo, dijo: ‘¡Oh, pobreza, pobreza! [...] *Yó*, aunque moro, sé que [...]’ ” (II, 44, p. 984).

Cide Hamete suele usar directamente el *yo*; el Narrador, en cambio, opta casi siempre por los verbos en primera persona (*digo, quiero decir, lo que ahora diré, tengo para mí que*).¹⁷ En todo caso, son maneras de llamar la atención del lector sobre su presencia en el texto.¹⁸ El ejemplo más extremo

¹⁶ Paz Gago señala este rasgo como característico de Cide Hamete sin notar que también el Narrador, en ciertos momentos, prorrumpe en exclamaciones. Quizá se trate en algunos casos de una identificación suya con el estilo del ficticio autor moro (*Semiótica del Quijote...*, p. 93).

¹⁷ Una excepción, al principio de la obra (en I, 2, p. 48): discuten los autores sobre cuál fue la primera aventura, “pero lo que *yo* he podido averiguar en este caso y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha [...]”. Sobre el uso de la primera persona por el Narrador habla extensamente Paz Gago, “El *Quijote*: narratología”, p. 46, y *Semiótica del Quijote...*, pp. 100 ss.

¹⁸ Véase lo que dice Paz Gago, *Semiótica del Quijote...*, pp. 102-107, sobre ciertas manifestaciones de la presencia del Narrador.

y el juego más portentoso es, por supuesto, el que se produce en el capítulo noveno de la Primera Parte, donde el Narrador, transformándose por un momento en personaje y fingiéndose descubridor del manuscrito de Cide Hamete, habla todo el tiempo en primera persona. Es, dice Paz Gago, “como si el narrador se hubiese introducido en la historia pasando del régimen extra-heterodiegético al régimen intra-homodiegético”.¹⁹

No es extraño que algunos de los momentos más lúdicos de la obra aparezcan en los pasajes de la Segunda Parte en los que el Narrador alude y cita a Cide Hamete Benengeli y a su traductor. Recordemos el comienzo del capítulo II, 24, sobre la cueva de Montesinos: “Dice el que tradujo esta grande historia [...] que [...] en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: ‘No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir de que al valeroso don Quijote le pasase [...], y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa [...]. Tú, lector [...], juzga lo que te pareciere” (II, 24, p. 829).²⁰

Este dirigirse al lector es, por cierto, otro rasgo notable que comparten Cide Hamete y su Narrador. En la Primera Parte: “Y eran (si no lo has, ¡oh, lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán” (I, 20, pp. 218-219). En la Segunda: “Deja, pues, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo” (II, 44, p. 982).²¹

Pero el juego más sensacional se da al comienzo del capítulo 44: “Dicen que [¿quién dice?] en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo [...]” (II, 44, p. 979) y cuenta la queja del moro. El obtuso comentario de Clemencín a este pasaje hace aun más cómico el deliberado y deleitoso galimatías del Narrador.²²

¹⁹ *Semiótica del Quijote...*, p. 101.

²⁰ Cf. el comienzo del capítulo cinco: “Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio [...], pero que no quiso dejar de traducirlo” (II, 5, p. 663).

²¹ Sobre este importantísimo aspecto, véase también Paz Gago, “El *Quijote*: narratología”, y *Semiótica del Quijote...*, pp. 104, 105, 119-120, *passim*.

²² Comenta Clemencín: “Todo esto del principio del capítulo es una algarabía que no se en-

Estas osadías de la voz narrativa se dan sobre todo en la Segunda Parte del *Quijote*. Pero casi todos sus juegos, sus bromas, sus transformaciones, sus apariciones en primera persona, se dan por igual en las dos partes. Este narrador, único y múltiple del *Quijote*, omnisciente y no (o casi no) omnisciente, identificado y no identificado con sus personajes, cercano a ellos y a la vez distante; este narrador que finge ser objetivo, pero que continuamente se proyecta y se entromete en su relato;²³ este narrador, grave y también juguetón y graciosísimo, es sin duda una de las grandes creaciones cervantinas.

tiende. Porque ¿cómo podía leer en el propio original [...] que no lo había traducido fielmente su intérprete? Ni ¿qué tiene que ver esto con la queja [...]?” (II, p. 979 n.).

²³ No estoy de acuerdo con la idea expuesta por mi amigo Avalor Arce, de que el Narrador de *Quijote* es “infidente”, *unreliable* (cf. ahora *Las novelas y sus narradores*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2006). A mi ver, lo es sólo en muy contadas ocasiones, como cuando, al final de la obra (II, 74, pp. 1218-1219) afirma: “porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho [no se ha dicho], en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas [y no lo “fue” sino desde un ratito antes], y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato”, cosa que tampoco corresponde a los hechos. Véase a este propósito mi “¿Alonso Quijano?”, *Del Siglo de Oro español*, México, El Colegio de México, 2007.

RIESGO Y FORTUNA DE LA INTERPRETACIÓN
SIMBÓLICA. EN TORNO AL *PRIMERO SUEÑO*
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*

José PASCUAL BUXÓ

I

La descripción de aquella sombra funesta con que da inicio sor Juana Inés de la Cruz a su *Primero sueño* perturbó –ya desde el mismo siglo en que fue escrito– el ánimo de sus lectores. Y si los de entonces –avezados como estaban a desentrañar las reconditeces del léxico neológico y a desatar los rizados giros latinizantes de la poesía barroca– confesaban su asombro y desconcierto ante aquel pavoroso espectáculo de la “sombra piramidal” (que no parece limitarse a oscurecer el orbe de la tierra que la ha engendrado, sino que pretende impulsarse más allá de la luna y las remotas estrellas), los lectores de hoy requerimos más ayuda que la que puedan brindarnos nuestro instinto y perspicacia.¹ Pocas veces un poema en lengua castellana ha podido concentrar en el espacio de unos mil versos tantas dificultades de interpretación y, al propio tiempo, tantas ocasiones de deleite estético y asombro intelectual.

Poema erudito y difícil, oscuro e incitante, hubiera requerido desde su difusión manuscrita entre los amigos de sor Juana y la publicación impresa en el *Segundo volumen* de sus obras (Sevilla, 1692) el concurso de expertos

* Leído en la sesión ordinaria del 13 de marzo de 2008.

¹ A propósito de la difícil inteligencia de los poemas de Góngora, decía Alfonso Reyes, en “Necesidad de volver a los comentaristas” (*Cuestiones gongorinas*, 1927, ahora en *Obras completas*, VII, México, FCE, 1958): “nadie entiende ni podrá entender nunca, mediante los solos recursos de la sensibilidad y el gusto, una abrumadora multitud de pasajes del *Polifemo*, las *Soledades*, el *Piramo y Tisbe*, el *Panegírico* y otras cosas...” Otro tanto puede decirse del *Primero sueño*, compuesto “imitando a Góngora”, según reza el epígrafe de su primer editor. Remito a mi ensayo “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

poetas y humanistas que explanaran, ya no digamos su complejísimo significado unitario, sino todos y cada uno de sus misteriosos pasajes.² A los lectores de su tiempo –y, por supuesto, a los de hoy, que siempre acudimos a él agradecidos– prestó el padre Diego Calleja, el protobiógrafo de sor Juana, un servicio impagable: resumió el cúmulo de “materias” que dan sustancia a ese *Sueño* (astronomía, medicina, psicología, mitología, historias naturales, sagradas y profanas) y expuso en tres concentrados renglones la trama argumental y la densidad semántica de ese poema único: “Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude, ni aun diviso por sus categorías, ni a un solo individuo. Desengañada, amaneció y desperté”.³

Vencidos los prejuicios antigongorinos de neoclásicos, románticos y positivistas, la crítica moderna ha dedicado ingentes esfuerzos a echar luz sobre aquellas cósmicas tinieblas, en particular el padre Alfonso Méndez Plancarte, quien –siguiendo el proceder de Dámaso Alonso respecto de las *Soledades* y el *Polifemo* gongorinos– prosificó y anotó el texto de sor Juana, resolviendo muchas de las dificultades de ese *Primero sueño*: la ardua concatenación de su discurso sinuoso, la diversidad de sus fuentes científicas y filosóficas, los ecos literarios que proliferan y fructifican en esa fecundísima “silva”. Más aun, deseando ampliar y matizar el esquema narrativo de

² El poeta canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1706) puso mano en la empresa, pero sólo alcanzó a redactar el comentario de los primeros 233 versos. Pese a ello, la “*Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana...*” es un documento de primera importancia dado a conocer por Andrés Sánchez Robayna, en *Para leer el “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991.

³ Cf. Diego Calleja, S. J., “Aprobación” a *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico* (Madrid, 1700). Recordemos que ya el padre Navarro Vélez, en su “Censura” del *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (Madrid, 1692), decía que “es tal este *Sueño* que ha menester Ingenio bien despierto quien hubiera de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de Pluma Docta, el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico”. El poeta neogranadino Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla dedicó un romance “A las obras y Segundo libro de Soror Inés Juana de la Cruz y especialmente a la silva del Sueño” –incluido en su *Carta laudatoria a la insigne Poetisa la señora Soror Inés Juana de la Cruz* (1703)– que contiene certeros atisbos de interpretación. Cf. José Pascual Buxó, *El enamorado de sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 1993.

ese *Sueño* precedentemente formulado por Ezequiel A. Chávez (para quien cada uno de los núcleos temáticos en que resulta divisible el poema no son parte de una caprichosa secuencia de sueños yuxtapuestos, sino “un sólo sistema” configurado por todos ellos),⁴ Méndez Plancarte trazó el mapa conceptual de sus 12 etapas o “visiones”:⁵ la primera corresponde a la que llamó “La invasión de la noche”, y sirve de marco a las dos siguientes: “El sueño del cosmos” y “El dormir humano”. Dentro de este último se verifican nuevas visiones, ya no de carácter astronómico o fisiológico, predominantes en los anteriores pasajes, sino propiamente intelectuales: los sueños de “La intuición universal” y de “La omnisciencia metódica”, que son formas de una misma insaciable “Sed desenfrenada de saber” que atenaza al espíritu humano.⁶ Sin embargo, cualquiera que sea el método elegido, el alma racional no logra satisfacer su temerario propósito: tanto la fulgurante intuición como el discurso graduado fracasan por parejo. Llega entonces a su término el ciclo de la noche terrestre y del reposo corporal; la facultad imaginativa se debilita porque —faltando el alimento— ya no suben a ella los “claros vapores” de una serena digestión, razón por la cual la fantasía deja de elaborar las nítidas imágenes o fantasmas que antes —como en un espejo iluminado— iba presentando al entendimiento, y el sujeto soñante despierta ante la inminente llegada del “Día triunfante”.⁷

⁴ Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y su vida...*, México, Porrúa, 1970 (“Sepan Cuántos...”, núm. 148 [1ª ed., Barcelona, 1931]).

⁵ La forma del *Primero sueño* es una continuada “silva” carente, como tal, de divisiones estróficas o tipográficas; de ahí la necesidad de la crítica de ir la segmentando de conformidad con sus núcleos temáticos.

⁶ José Gaos puntualizó la índole de la actividad intelectual de sor Juana: “procede —dice— a ejercitarse primeramente por la vía de la *intuición*, pues este nombre es el propio para lo que el poema mismo llama en determinado punto un ‘conocer con un acto intuitivo todo lo criado’ [...]. Pero la intuición unitaria fracasa ante la diversidad poco menos que infinita del mundo. Y entonces el intelecto acude, ya reflexivamente, al *discurso* [...] a la forma del pensamiento discursivo [...]. Este es el único respecto a cual cabe hablar propiamente de ‘método’, esto es, de recorrido de un camino, por sus pasos contados hasta una meta” (cf. “El sueño de un sueño”, *Historia Mexicana*, 37, México, El Colegio de México, 1960).

⁷ Cf. sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed., introd., notas y versión Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1951.

Noche y Sueño son, pues, los espacios semánticos que permiten el colorido despliegue de aquella “hinchida cornucopia” que –en palabras de Méndez Plancarte– “atesora... la entera realidad de la creación y aun de todo el Ser, lo mismo la visible que la invisible”. La sombra “piramidal y funesta” que proyecta la Tierra en tanto que dura su interposición entre las luces del Sol y la pálida Luna es contemplada en el texto de sor Juana a través de dos lentes prestigiosos: el de la astronomía tolemaica y el de la mitología fabulosa. Al primero corresponde el conocimiento empírico de los cielos; al otro, la representación figurada de las pasiones y el destino de los dioses y de sus criaturas humanas. A una y otra es preciso remitirse para desovillar la madeja de ese pletórico universo verbal, porque aun siendo en lo sustancial una comprometida indagación filosófica, *Primero sueño* es –antes que otra cosa– un poema de trama y contenido extremadamente complejos, tanto por la riqueza y variedad de su inventiva, como por la ardua trabazón conceptual de sus múltiples componentes; de ahí que –con el objeto de acercarnos a su más clara comprensión– sea imprescindible acudir al principio barroco de la “agudeza ilustrada”,⁸ esto es, aquella manera de la poesía fundada en la capacidad del entendimiento para establecer los más perspicaces correlatos entre objetos apartados o disímbolos.

Recurso fundamental para el sustento de tales correlaciones ingeniosas es la “docta erudición”, consistente –según el mismo Gracián– en una “universal noticia de dichos y de hechos para ilustrar con ellos la materia de que se discurre”. Despensera de la erudición es la memoria, “guardajoyas de la sabiduría”; pero no basta que el poeta posea variadas noticias de cuantas ciencias y artes puedan prestarle auxilio en la invención y factura de su texto, se le exige además que su empleo sea vario, atinado y, sobre todo, elegante, vale decir “compuesto y adornado”, como trae el *Diccionario de autoridades*. Y en esto reside la causa principal de la oscuridad semántica del *Sueño*, en la permanente alusión directa o embozada de tantas y tan di-

⁸ Así la define Gracián: “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos [...]. Tales correspondencias pueden ser por semejanza y proporción como también por disparidad o ingeniosa ilación” (cf. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960. Será útil la consulta del *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, coord. E. Cantarino y E. Blanco, Madrid, Cátedra, 2005.

versas fuentes de las que se sirvió su autora con el fin –digámoslo también con el padre Diego Calleja– de “hacer florecer” poéticamente materias “por su naturaleza tan áridas” como “los principios, medios y fines con que se cuece en el estómago el manjar, hasta hacerse sustancia del alimentado [...], lo que pasa en las especies sensibles desde el sentido externo al común al entendimiento agente, a ser intelección”.⁹ El mismo Calleja ofreció a los desaprensivos lectores que suelen pasar la “hondura por oscuridad”, una clave para desentrañar el sentido (o, por mejor decir, los varios sentidos) de aquel cúmulo de fantásticas representaciones a través de las cuales se manifiesta la sustancia filosófica del poema:

los que saben los puntos de las facultades, historias y fábulas que toca, y *entienden en sus traslaciones los términos alegorizado y alegorizante, con el que resulta del careo de ambos*,¹⁰ están bien ciertos de que no escribió nuestra poetisa otro papel que con claridad semejante nos dejase ver la grandeza de tan sutil espíritu.¹¹

⁹ Véase Rosa Perelmuter Pérez, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982. Como bien indica su título, la autora se ocupó de la “oscuridad” que pueda tener su origen en la extrañeza del léxico (cultismos) o la sintaxis (hipérbaton), pero dejó sin desbatar las “oscuridades” ocasionadas por la sustancia erudita del poema, es decir, por “aquellos puntos de las facultades” a que expresamente aludía Calleja.

¹⁰ Sintetizó Calleja la elaborada definición de Baltasar Gracián en su *Arte de ingenio y agudeza*: “Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos [...] como son sus causas, efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo y modo, etc., *valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí*, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza”.

¹¹ El subrayado es nuestro. Ya en su “Censura” del *Segundo volumen de las obras de soror Jvana Ines de la Cruz*, (1692,) el padre Navarro Vélez había señalado que el estilo del *Sueño* “es el mas propio de el assumpto, las Traslaciones, y Metaphoras, son muchas, y son muy elegantes, y muy propias, los conceptos son continuos, y nada vulgares, sino siempre elevados y espiritosos, las alusiones son recónditas, y no son confusas, las alegorías son misteriosas, con solidez y con verdad, las noticias son una Amalthea de toda mejor erudición, y están insinuadas con discreción grande, sin pompa y sin afectación”. Y otro panegirista del *Segundo volumen*, fray Gaspar Franco de Ulloa, afirmaba que “en los desvaríos de un Sueño junta tanta variedad de *especies*, que no hay línea en que no juegue las armas de la erudición, y todas las ciencias con tal destreza, que el que no estuviere muy en ellas, no podrá entender lo sublime de sus conceptos. De manera, que podemos decir, que sabe más durmiendo esta Virgen prudente, que muchos doctos despiertos”. *Especie* vale tanto como la imagen perceptible de un objeto y también cada una de las representaciones de éste formadas en la fantasía.

Pero si bien es verdad que los lectores contemporáneos de sor Juana –idealmente inmersos en el universo cultural del que ella misma extrajo sus noticias eruditas– pudieron esforzarse con éxito en el desentrañamiento de los lugares oscuros de su texto, los lectores extemporáneos –nosotros mismos– no siempre nos avenimos con la tarea de restaurar aquellos saberes que constituyen las inexcusables bases científicas, filosóficas y literarias de su ambiciosísimo poema; de ahí que –en ocasiones– su discurso pueda ofrecerse a nuestros ojos como un tejido de enigmas inextricables, puesto que no siempre nos hallamos preparados para descubrir las operaciones de transcodificación semántica que hagan comprensible la expresión alegórica del pensamiento.

II

Empezando a tratar de la alegoría, suele recordarse la escueta definición de Quintiliano: es un tipo de proceso discursivo en el cual “una cosa muestran las palabras y otra cosa el sentido”. A diferencia de la metáfora, que trueca por otro el significado de una sola palabra¹² (o dicho diversamente, un signo que actúa como significante de otro signo no mentado), los discursos alegóricos tienden a “la elaboración detallada de las relaciones de los elementos particulares de la alegoría con los elementos particulares del sentido recto”,¹³ de modo que tal clase de enunciados se funda en el establecimiento de una continuada correspondencia o proporción entre miembros pertenecientes a campos semánticos diversos, cuyos componentes o unidades léxicas se actualizan en un mismo proceso sintagmático: unos, relativos al sentido recto o literal y, otros, al metafórico o traslaticio. Un ejemplo señero de tal procedimiento se halla en el romance heptasílabo de Lope de Vega, que comienza diciendo:

¹² Añadía oportunamente Quintiliano que “la metáfora, o debe llenar un hueco [léxico] o si ocupa el lugar de otra palabra debe expresar más que aquella por la que se sustituye” (cf. Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (1799), pról. Roberto Heredia, México, Conaculta, 1999).

¹³ Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1967.

Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola;
¿a dónde vas perdida?
¿adónde, di, te engolfas?
que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas,

y a lo largo del cual se va desarrollando una sostenida correspondencia entre los términos del sentido figurado (la “barquilla” azotada y deshecha por las tempestades) y los del sentido recto: las tribulaciones del amante que se manifiestan por medio del recurso a la prosopopeya de esa “barquilla mía” (entidad desdoblada del *yo* del hablante), a quien este mismo amonesta con diversas consideraciones en clave moral: las “esperanzas locas” de alcanzar, ya no digamos una navegación feliz, sino la constancia del amor de su dama; todo lo cual hace inteligible la correlación propuesta entre dos géneros de “peligro”: los del mar proceloso y los de las mujeres inconstantes.

Los tratadistas de antaño distinguieron dos tipos extremos de alegoría: la llamada “perfecta” (*tota allegoria*), en la cual los componentes léxicos favorecen la actualización simultánea de los modos denotativo y connotativo de la significación, incrementan con ello su densidad semántica y aumentando, consecuentemente, la dificultad de los destinatarios para el reconocimiento oportuno de los respectivos planos de significación recta y figurada.¹⁴ A los textos en los cuales la relación del sentido figurado con

¹⁴Los enunciados en que prevalece el sentido recto se corresponden –*grosso modo*– con aquel tipo de procesos lingüísticos en los cuales se verifica una relación de solidaridad e interdependencia entre los planos de la expresión y del contenido (a los que damos el nombre de “semióticas denotativas”); por su parte, el sentido figurado o traslaticio se manifiesta en aquellos procesos en cuyo contenido se actualizan y combinan simultáneamente miembros pertenecientes a dos o más paradigmáticas diversas (esto es, las “semióticas connotativas”). La *tota allegoria* se verifica precisamente en los procesos que –siguiendo a Louis Hjelmslev– podemos llamar “semiologías”, es decir, aquellos cuya expresión es una semiótica connotativa y en cuyo contenido se actualizan elementos pertenecientes a diversos sistemas simbólicos de una determinada comunidad cultural (cf. José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 2a. ed., 1997).

el sentido recto es particularmente oscura, daba Quintiliano el nombre de *enigma*; en cambio, para decirlo con Lausberg, en la llamada *alegoría mixta o imperfecta* “una parte de la manifestación se encuentra lexicalmente en el nivel del pensamiento mentado en serio” y la otra en el nivel metafórico, poniendo así en evidencia la estrecha correlación semántica establecida entre los miembros de cada una de las series paradigmáticas, de suerte que en la alegoría mixta (también nombrada “abierta” en razón de la distinción evidente de sus diferentes planos de significación) se establece un sostenido paralelismo entre los componentes léxicos de ambas series, a modo de que los destinatarios perciban con cierta facilidad los procesos de homologación o, llegado el caso, de fusión semántica entre los componentes de una y otra serie.¹⁵ Y siendo este el modelo alegórico del que se sirvió sor Juana en sus autos sacramentales y particularmente en *El Divino Narciso*, acudiremos a sus propios textos para ilustrar el asunto.

Ya en la loa preliminar del auto, cuyo núcleo temático no es otro que la problemática conversión de los indios americanos a la fe católica, se introducen las fingidas personas de la Religión y el Celo que intentan –cada una a su modo, suave o violento– “abrir los ojos” a América y Occidente para que abandonen su “culto profano” al Demonio y abracen la doctrina “verdadera” de Cristo. El exasperado Celo quiere dar muerte sin más trámite a los indios “protervos”, pues persisten orgullosamente en la verdad de sus creencias ancestrales, pero la Religión prefiere usar de la “suavidad persuasiva” como más eficaz método de evangelización. Considerando, sin embargo, la dificultad de establecer con los indios una comunicación de carácter abstracto o puramente conceptual, la Religión opta por recurrir a la escenificación de un auto sacramental en que, a través de “alegorías visibles”, los instruya en la Fe cristiana. Al igual que nosotros, sor Juana y los suyos establecían una notoria diferencia entre las ideas expresadas por medio del lenguaje ordinario o formal de aquellas que se verifican a través de alguna

¹⁵ Pierre Fontanier, cuyas *Figures du discours* vieron la luz entre 1821 y 1830, hacía particular hincapié en la manifestación simultánea del “sentido literal” y del “sentido espiritual” en las proposiciones alegóricas, de suerte que en ellas “se presenta un pensamiento bajo la imagen de otro pensamiento, apropiado para hacerla más sensible y más evidente [*frappante*] que si ella hubiese sido presentada directamente y sin ninguna especie de velo”. (Cf. Pierre Fontanier, *Figures du discours*, introd. Gérard Genette, París, Flammarion, 1968.)

ingeniosa semejanza instaurada entre miembros pertenecientes a campos semánticos diversos, es decir, proponiendo una relación de conformidad o “simpatía” entre los “extremos cognoscibles” de un determinado sujeto. Digamos, por volver al tópico de Lope procedente de Ovidio, que estando la */nave/* fatalmente sujeta a las tempestades, cabe utilizar ese mismo lexema como signo translaticio del */estado/*, institución política también sometida a las inevitables alteraciones de la vida pública:

¡Oh, nave! Nuevas olas
 volverante a llevar arrebatada
 a la alta mar. ¡Oh!, mira lo que haces,
 al puerto con desnudo te retira.
 (Ovidio, *Odas*, I, 14)

De esta suerte, la “nave” y su natural espacio inestable, que la conmina a buscar reparo en un puerto cercano, pasa a convertirse en un tópico apto para la representación –a un tiempo imaginativa y conceptual– de otras muchas entidades que, como los */amantes/*, los */estados/* o la propia */almal/*, se hallan igualmente sometidos a los azares de la pasión o la fortuna; son, pues, los semas¹⁶ contextuales de */inestabilidad/*, */imprevisión/*, */temeridad/*, */infortunio/* u otros semejantes los que favorecen la fusión de ciertos componentes de los campos semánticos puestos en relación analógica.¹⁷

Aristóteles dio el nombre de “analogía” al tipo de relaciones proporcionales establecidas entre los términos de dos pares ordenados, de conformidad con las cuales “el segundo término es al primero como el cuarto al

¹⁶La voz *sema* designa la unidad mínima de la significación. Distinguimos entre *semas contextuales* que el *semema* –o conjunto de semas que pueden ser reconocidos dentro de cada signo– posee en común con los demás elementos del enunciado, y *semas nucleares*, a los que caracterizan al semema en su especificidad (cf. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión Enrique Ballón y Hermes Campodónico, Madrid, Gredos, 1979).

¹⁷A propósito de la enfermedad padecida por la joven Juana Inés durante su breve estancia en el convento de las carmelitas descalzas, Juan Antonio de Oviedo, en su *Vida ejemplar del padre Antonio Núñez de Miranda* (México, 1702), echó mano también del tópico de la *nave* y el *puerto*: “fue tanta la falta y quiebra de salud, que juntándose el parecer de los médicos [...] le fue preciso salir a buscar *puerto* en donde [...] se viese libre de las muchas *olas* que la amenazaban”.

tercero”; en tales casos –dice– “se empleará el cuarto en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto”, de suerte que lo que se predique del primero lo sea también respecto del tercero. Si consideramos –por ejemplo– que “la vejez es a la vida como la tarde es al día, entonces llamaré a la tarde vejez del día y a la vejez tarde de la vida o, como hace Empédocles, ocaso de la vida”:¹⁸

(A) (B)
 Paradigma 1) Vejez ----- Vida
 (C) (D)
 Paradigma 2) Tarde ----- Día

Definidos los lexemas /*vejez*/ como “última edad de la vida” y /*tarde*/ como “distancia del mediodía al anochecer”, la permutación de sus respectivos semas nucleares propicia la sustitución analógica de sus significantes (*tarde* por *vejez* y viceversa), y, por ende, la fusión semántica de los elementos pertenecientes a cada una de las series correlativas ($A = C+B$ y $C = A+D$), que dan sustento y coherencia a la expresión figurada por causa de su más amplia inserción en el conjunto de determinados contextos relativos al “transcurso” y “agotamiento” de una etapa de la existencia o del tiempo. De ahí también que los hablantes, yendo más allá de las nociones universales significadas por las palabras, evoquen la imagen de algún tipo o ejemplar de los entes u objetos mentados, fenómeno ya advertido por Aristóteles cuando, al tratar de las relaciones entre sensaciones, imágenes e intelecciones, concluía que cuando el alma “contempla intelectivamente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen”, puesto que “las imágenes son como las sensaciones sólo que sin materia”.¹⁹

El hecho de que las nociones abstractas transmitidas por los signos verbales sean susceptibles de presentarse a nuestra mente por el intermedio de imágenes fundadas en una previa experiencia perceptiva (ya sea natural o

¹⁸ Aristóteles, *Poética* (XXI), texto, introd., trad. y notas José Alcina Clota, Barcelona, Bosch, 1977.

¹⁹ Aristóteles, *Acerca del alma*, introd., trad. y notas Tomás Calvo Martínez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1994.

mimética), llevó también a los antiguos a verificar en la pintura un proceso semejante, lo cual les permitió designar como “artes hermanas” a la poesía y la pintura, pues si los contenidos semánticos transmitidos por medio de las palabras tienden a hacerse patentes a nuestra imaginación a partir de representaciones de carácter icónico en las cuales se haya privilegiado el recurso de la *evidentia*,²⁰ asimismo las imágenes pictóricas son susceptibles de remitir a contenidos conceptuales implícitos en las representaciones sensibles de seres u objetos. A partir de Simónides de Ceos pudo afirmarse que la poesía es *como* una “pintura parlante” y la pintura *como* una “poesía muda” (aunque, claro está, limitando el ámbito de esta al plano de las representaciones icónicas), por cuanto que a las imágenes o simulacros de las cosas mimetizadas pueden serles asignados diversos contenidos semánticos de carácter fabuloso, sacro, histórico, político o moral, y actuar, consecuentemente, como signos convencionales de éstos.²¹

Tal es el caso ejemplar de las divisas, empresas o emblemas, en los cuales el plano de representación icónica ha sido relacionado con determinadas nociones abstractas; así, por ejemplo, entre los *Emblemas* de Alciato, el número 105 muestra la *pictura* de un auriga en actitud de refrenar a los caballos desbocados; esa imagen —y más expresamente aun la del 106— remite a la conocida fábula de Faetón y, a través suyo, a un corpus discursivo referente a la *temeridad* y sus consecuencias siempre desastrosas. A ese conocido corpus doctrinario alude explícitamente el epigrama suscrito a la imagen gráfica: “En vano tensa la rienda el auriga que conduce un caballo desbocado: se precipita en su caída. No creas fácilmente a aquel al que no gobierna la razón y se deja llevar a la ligera por su propio capricho”,²² que pone en evidencia el correlato analógico instaurado entre el concepto que el

²⁰ La *evidentia*, según Quintiliano, es “la descripción viva y detallada de un objeto, mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)” (cf. Lausberg, *Manual de retórica literaria...*, 1967).

²¹ A este propósito decía el español Alonso López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica* (1596): “Dicho hemos que el poema es imitación en le(n)guaje, y el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y describe las otras cosas, es ta(m)bién poeta como el que imita afectos, acciones y costumbres humanas...” (cf. Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962).

²² Cito por Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, trad. Pilar Pedraza, Madrid, Ediciones Akal, 1985.

mote sintetiza (“Temeritas”, “In temerarios”) y la más historiada²³ representación icónica de ese mismo concepto: los caballos desbocados (B) son al auriga (A) como el capricho o la imprudencia (D) a quien mal se gobierna (C). En el caso particular de esas invenciones icónico-literarias, la *pictura* evoca la jerarquía conceptual sintetizada por el mote, pero a diferencia de la analogía de expresión puramente literaria, en las empresas y emblemas, el plano figurado del paradigma A-B (*v. gr.* “auriga”-“caballos desbocados”) se manifiesta por medio de una “pintura parlante” que remite al paradigma C-D (“mal gobierno” - “imprudencia”). Por su parte, la glosa o el epigrama respectivos hacen explícito el contenido de ambas proposiciones, así como las mutuas implicaciones de la imagen y el texto, por cuanto que a la primera corresponde la manifestación gráfica del sentido figurado y al segundo su glosa y aplicación al plano recto de las consideraciones políticas o morales correspondientes.

No será inútil advertir que el establecimiento de determinados correlatos entre proposiciones referentes a distintos planos de significación no depende necesariamente de los estatutos propios de la realidad mentada (es decir, no se corresponden con un determinado *estado del mundo*), sino de una artificiosa y atinada invención del hablante, hecha de conformidad con su propia competencia literaria; de ahí que la alegoría, como la define Gracián, sea el resultado de un ingenioso y perspicaz “acto del entendimiento”. De manera, pues, que ni el sentido recto ni el traslaticio han de responder fatalmente a un estatuto lógico universal o a una presunta separación natural de los reinos de la pertinencia denotativa y la invención metafórica, sino que –uno y otro– se constituyen expresamente a partir de las respectivas funciones semánticas que les hayan sido asignadas en cada caso. Claro está que la buena fortuna de algunas de esas fórmulas textuales justifica también su utilización reiterada, por cuanto que entran a formar parte de un prestigioso repertorio icónico-literario digno de ser imitado, como es el caso ejemplar del tópico de la *navel* al que nos referimos antes.

Pues siendo esto así, y considerando además que los indios no compartían el mismo contexto cultural ni iguales sistemas de comunicación, en

²³ *Historiado*, en su cuarta acepción, se dice “de una obra artística: Decorada con escenas relativas al suceso que representa” (DRAE, 21^a. ed.).

el auto de sor Juana, la religión católica juzga necesario que sus dogmas entren en el espíritu de los nuevos catecúmenos a partir de una vasta representación alegórica que apele tanto a la contemplación exterior como interior de los objetos particulares de la vista, los cuales servirán como ejemplo perceptible de las complicadas razones abstractas que llegan al entendimiento a través de las voces percibidas por el oído. De ese modo figurativo o “visionario”, las “ideas” teológicas y doctrinales podrán hacerse patentes a los destinatarios de modo semejante a como lo harían a través de la pintura, de suerte que, imitándola, el discurso verbal habrá de “vestirse” o adornarse con aquellos “retóricos colores” (o matizadas formas de expresión) capaces de producir en la imaginación efectos sensoriales equivalentes a los que producen las imágenes pictóricas en el ojo y la mente del espectador. Se trata, pues, de un modo de conocimiento analógico, particularmente fecundo para la poesía y las artes, en el cual se entablan diversas relaciones proporcionales entre determinadas series correlativas, y de ahí la necesidad de que sea en el propio discurso alegórico donde se definan con alguna precisión los ámbitos de pertinencia semántica de las diferentes entidades involucradas en las “alegorías”, a fin de evitar la contradicción intolerable o la extrema ambigüedad.

Y como en la loa de sor Juana el Occidente siguiera empeñado en conocer la correspondencia real o material entre los ritos paganos y cristianos (es decir, entre el Teocualo, dios indígena de las semillas, y el Cristo de la eucaristía), declara la religión cuáles serán los recursos de que se valdrá su poética suasoria: la representación figurada de los dogmas religiosos, con el propósito de que se vean a un mismo tiempo afectadas las facultades imaginativa e intelectual de los neófitos indígenas:

... en una *idea*
metafórica, vestida
de retóricos colores,
 representable a tu vista,
 te la mostraré, que ya
 conozco que tú te inclinas
 a objetos visibles, más

que a lo que la Fe te avisa
 por el oído; y así
 es preciso que te sirvas
 de los ojos, para que
 por ellos la Fe recibas.

Sin embargo, habida cuenta de la rudeza intelectual que era común achacar a los nuevos catecúmenos, engañados por el Demonio con perversos “remedos” de las “sacras verdades”, no bastarán los “retóricos colores” del lenguaje traslaticio para alcanzar el fin que la Religión se propone, razón por la cual será necesario que las alegorías expresadas a través del discurso figurado vayan acompañadas de una vívida representación escénica y así, para su más efectiva comprensión, los misterios cristianos deberán serles mostrados a los nuevos catecúmenos de manera visible y actual, vale decir, no sólo por intermedio de las figuraciones del lenguaje poético, sino además a través de las “personas” actuantes en la representación dramática de un auto sacramental, de manera que los dogmas de la fe católica sean percibidos y entendidos a través de un doble juego de figuras: las que engendra la palabra metafórica en la imaginación visionaria y las que se manifiestan en la viva acción dramática del auto. De este modo, aquellos cánticos contradictorios que, al inicio de la loa, entonan la Sinagoga y la Gentilidad, y en los cuales la primera va aplaudiendo a un Dios y la otra celebrando a un Hombre,²⁴ podrán “volverse acordes”, de suerte que

... quien oyere, *logre*
en la metáfora ver
 que, en estas amantes voces,
una cosa es la que entiende
y otra cosa la que oye.

²⁴ Anota Méndez Plancarte en *El sueño*, que “El *Cuerpo*, o sustancia de las ideas, las dará la *Sinagoga*: la Sagrada Escritura, de cuyo Antiguo Testamento fue depositario Israel, y el *Vestido* (la forma alegórica) lo brindará este mito de la Gentilidad”.

Conviene aquí recordar que todo aquel majestuoso despliegue de recursos literarios, unidos a los persuasivos efectos de realidad o verdad derivados del accionar de los representantes en la escena, no terminarían siendo dirigidos al pueblo indígena, sino al sofisticado público de la Corte madrileña. Y es que el auto sacramental de *El Divino Narciso*, según consta en la portada de la edición suelta de 1690, fue compuesto por sor Juana “a instancias de la Exma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, Virreina desta N. E., singular Patrona y Aficionada de la M. Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid, para que se representase en ella”.²⁵ Evidentemente, la composición del Auto es anterior a la Loa, ya que ésta fue concebida por sor Juana con el propósito primordial de exponer a los ojos del monarca y sus ministros los argumentos que mejor contribuyesen a dignificar la deturpada condición de los naturales de América, por cuanto que, aun entre las “sombras” de su idolatría, tuvieron vislumbres de las verdades de Cristo y, en particular, de la prefiguración de la santa misa en los rituales aztecas del “Dios es comido”. Con todo, no parece que sor Juana se hubiese atrevido –pese a las muchas concesiones que los teólogos de su tiempo hacían a las representaciones mítico-alegóricas de los misterios cristianos– a postular un verdadero sincretismo de los cruentos sacrificios ofrecidos a Huitzilopochtli y la consagración cristiana del pan y el vino (signos materiales de la transustanciación de la carne y la sangre de Cristo); en lo teológico, limitó las semejanzas de los respectivos ritos a una prefiguración de ciertos signos reconocibles desde una perspectiva exegética, aunque ello no le impidiera trazar un bello y quizá ambiguo paralelismo entre los “portentos” obrados por las “mentidas” deidades prehispánicas tanto como por la sabiduría y bondad del “Dios verdadero”:

...Pues si el prado
florido se fertiliza,

²⁵ Aunque José Toribio Medina señaló la existencia de una edición “suelta” madrileña (Biblioteca Hispanoamericana, n. 7863), todo hace suponer que no se llevó a cabo la representación de dicho auto en la corte real, pues no hay constancia de ello en los archivos municipales de Madrid. Cf. Ángel Valbuena Briones, “El Auto sacramental en sor Juana Inés de la Cruz”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz, México, El Colegio de México, 1993.

si los campos se fecundan,
 si el fruto se multiplica,
 si las sementeras crecen,
 si las lluvias se destilan,
 todo es obra de Su diestra...²⁶

En cambio, no podría dudarse que sor Juana se haya propuesto suscitar en los monarcas españoles un reconocimiento, cuando no genuino al menos político, de la dignidad cultural del pasado prehispánico, en todo equiparable con el paganismo grecolatino —como lo defendía también su amigo don Carlos de Sigüenza y Góngora—,²⁷ por más que, como perfecta cortesana, tuviera que halagar a los remotos monarcas por el hecho de que debajo de su patrocinio “ya conocen las Indias / al que es Verdadero Dios de las semillas”. No podemos entrar ahora en el fondo de esta importante cuestión: sor Juana y la élite intelectual criolla se esforzaron sin duda por establecer un tolerable equilibrio entre su creciente admiración por el pasado indígena de la nueva nación mexicana, de la que ellos eran ya parte entrañable, y el inexcusable acatamiento y fidelidad a los gobernantes de su patria ancestral. Sin duda, las ficciones alegóricas imaginadas por sor Juana le permitieron superar en los terrenos del arte un conflicto no resuelto en la vida real: así como los grandiosos mitos del mundo pagano son parte esencial de la cultura de Occidente, los testimonios del admirable pasado prehispánico son parte consustancial de este Nuevo Mundo americano, de

²⁶ Siempre conviene tener presentes las notas ilustrativas de Méndez Plancarte a *El Divino Narciso* por lo que hace a las fuentes bíblicas y evangélicas de las analogías que sirven de fundamento a la Eucaristía: (Cristo como el Pan y la Sangre de la vida) y a las ceremonias indígenas relacionadas especialmente por Torquemada en su *Monarquía indiana*, quien ya veía “una manera de comunión” en el consumo ritual de aquellas estatuas de Huitzilopochtli hechas con semillas de bledo amasadas con sangre inocente. En su estudio memorable, Octavio Paz, tratando de *El Divino Narciso*, postuló un cierto sincretismo entre un pasaje del *Pimandro* hermético y el auto de sor Juana, especialmente por lo que atañe a las “semejanzas perturbadoras” entre Cristo y el Hombre esencial, así como el mutuo enamoramiento de su propia forma reflejada en la Naturaleza. De ser así, no se trataría de una conciliación de la doctrina cristiana con la religión prehispánica, sino con una particular manifestación gnóstica.

²⁷ Recuérdese, por ejemplo, el programa alegórico de su *Teatro de virtudes políticas*, donde los emperadores aztecas representan mejor que los héroes y gobernantes del mundo grecorromano los ideales de un gobierno político.

cuyas raíces indígenas ya no podría prescindirse en el propósito de construir aquella nueva “Grandeza mexicana” en la que todos parecían empeñar las mayores fuerzas de su espíritu.

Esto, al menos, sugiere el hecho de que la loa de *El Divino Narciso* sea un verdadero contrapunto del auto al que precede, pues si en aquella son las figuras simétricas de América y Occidente las que han de ser liberadas de sus errores por medio de las persuasivas analogías entre el falso y el “Verdadero Dios de las semillas”, en el auto serán la Gentilidad y la Sinagoga quienes se verán instruidas por medio de la comparación y el cotejo del mítico Narciso, enamorado de sí mismo al contemplar su imagen reflejada en una fuente, con Cristo, enamorado de la Naturaleza Humana, en la cual reconoce también su propia imagen divina.²⁸ La analogía discernida por sor Juana es digna de su alto ingenio, pues la relación entre la “figura” de Narciso con la propia imagen que Cristo descubre en la Naturaleza Humana supone el traslado de un paradigma natural (la faz del mancebo efectivamente reflejada en la tersa superficie de las aguas) a otro de carácter sagrado y sobrenatural: la imagen divina que Cristo comparte con la Humanidad.²⁹ Y será justamente la Naturaleza Humana, “bizarramente” vestida para los efectos espectaculares de la representación teatral, la que explique a las personas ficticias del auto (y, por carambola, a los devotos espectadores), el intento de valerse de las Letras Humanas para que sirvan a las Divinas, esto es, para que tomando como “metáfora” las circunstancias del mito pagano,

²⁸ Mauricio Beuchot, en su notable artículo “Los autos sacramentales de sor Juana: tres lugares teológicos” (en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana y FCE, 1995), al tratar del complicado asunto del respectivo enamoramiento de su propia imagen por parte de Narciso y de Cristo, aclara oportunamente que sor Juana remite a “la doctrina escolástica de la identidad, que no solamente era la individual, cuando las cosas son indiscernibles, sino que también admitía una identidad bajo cierto concepto o naturaleza, esto es, una identidad universal, ya sea de especie o de género... Tal es el juego de identidades –de distinto tipo lógico– que hace sor Juana”.

²⁹ Se trata, en efecto, de diversos grados de “semejanza”: la imagen de Narciso procede de sí mismo: su rostro es el *modelo* que origina su réplica en el espejo del agua, pero la imagen que Cristo descubre en la Naturaleza Humana es la imagen de la Santísima Trinidad, que es, a su vez, semejante al Padre y al Hijo, y “según la cual fue hecho el hombre” (cf. Santo Tomás, *De la Santísima Trinidad*, Cuestión XXXV). En el auto dice la Gracia: “de ver el reflejo hermoso / de Su esplendor peregrino, / viendo en el hombre Su imagen / se enamoró de Sí mismo. / Su propia similitud / fue Su amoroso atractivo, / porque sólo Dios, de Dios, / pudo ser objeto digno” (vv. 2006-2014).

sirvan de “corteza” al “sentido” divino, y “usando de la licencia / de retóricos colores / que son uno y otro muestran”, no sólo se revelen a todos las “señas” o los indicios sensibles que permiten descubrir en el mítico Narciso una persuasiva prefiguración alegórica del Salvador,³⁰ sino –más aun– que las mismas voces provenientes del mito gentílico se alternen con las de las Sagradas Escrituras.

Fatigado por el calor y el ejercicio de la caza, se tiende Narciso a la vera de una fuente para calmar su sed, y mientras bebe –cuenta Ovidio– creció en él “una sed diferente”. He aquí ese pasaje, traducido ejemplarmente por Rubén Bonifaz Nuño:

Puesto en el suelo, mira –astro doble– sus ojos,
y dignos de Baco, dignos también sus cabellos, de Apolo,
y sus imberbes mejillas y ebúrneos cuellos, y la honra
de su boca, y el rubor y el candor níveo mezclado,
y admira todo aquello por lo cual es él mismo admirable.³¹

En consonancia con ese texto (pero también con el mito de Orfeo, que es quien verdaderamente entona ante los dioses del Tártaro un canto suplicatorio para obtener el retorno a la vida de Eurídice, su esposa), en el auto de sor Juana llega Narciso a la Fuente en busca de su “ovejuela perdida” –que no será otra que la Naturaleza Humana ya asistida por la Gracia– y, al igual que el personaje mítico, descubre su imagen reflejada en las translúcidas aguas. Ahí da inicio a un cántico en el que se apresta a describir aquella “Hermosura” cuyos ojos y cabellos compiten, ya no con los dioses de la gentilidad, sino con el “celestial Zafiro”, esto es, con la inmensidad del universo creado.

Habiendo llegado la trama alegórica a su primer punto culminante, no podía sor Juana proceder a una exacta *imitatio* del texto latino –pleno de

³⁰ Notó Méndez Plancarte el notable recurso al cotejo de las entidades mitológicas con las cristianas y, por ende, de las Divinas y Humanas Letras, “en la confrontación amigas / y en la religión opuestas...”, como confiesa el mismo Demonio en *El Divino Orfeo*, de Calderón.

³¹ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, introd., versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanum Mexicana, 1979.

perturbadoras intensidades eróticas—, de modo que las cinco décimas de que consta la descripción de la imagen de la Naturaleza Humana (o, por mejor decir, de su figura paradigmática, “la Inmaculada María”) constituyen —como bien nos lo advirtió Méndez Plancarte— “un exquisito mosaico de los varios pasajes con que el *Cantar de los Cantares* alaba a la Esposa”. En efecto, la evocación de aquellas circunstancias propias del mito pagano que dieron mayor o menor sustento al plano figurado de *El Divino Narciso*, si bien continúan presentes en el contexto bucólico del auto, quedan —en este y en muchos de otros pasajes venideros— como subsumidas en otro discurso amoroso al que la tradición escrituraria cargó de intenciones sacras: es el alternado cántico nupcial del Esposo y la Esposa el que concede su voz y sus intenciones simbólicas a un Narciso que, habiendo ya iniciado su plena metamorfosis cristiana, transita del espacio alegórico del mito al de las misteriosas historias sagradas.

En el centro del escenario está la Fuente; llega a ella Narciso, la mira y dice:

Con un ojo solo, bello,
 el corazón me ha abrasado;
 el pecho me ha traspasado
 con el rizo de un cabello.
 ¡Abre el cristalino sello
 de ese centro claro y frío,
 para que entre el amor mío!
 Mira que traigo escarchada
 la crencha de oro, rizada,
 con las perlas del rocío.
 ¡Ven, Esposa, a tu Querido;
 rompe esa cortina clara:
 muéstrame tu hermosa cara,
 suene tu voz en mi oído!
 ¡Ven del Líbano escogido,
 acaba ya de venir,
 y coronada de Ofir,

de tu madeja preciosa
 con la Corona olorosa
 de Amaná, Hermón y Sanir.

El origen textual de estas décimas se halla en el capítulo IV de los Cantares, donde va diciendo el Esposo: “¡Ay, qué hermosa eres amiga mía, ay, cuán hermosa! Tus ojos de paloma entre tus guedejas... Robaste mi corazón, hermana mía, esposa; robaste mi corazón con uno de los tus ojos”, hasta “Fuente de huertos, pozo de aguas vivas que corren del monte Líbano. Sús, vuela, cierzo, y ven tú, ábrego, y orea el mi huerto y espárganse sus olores”. Pero como en toda imitación poética competente, el nuevo texto de sor Juana nos sorprende, no sólo por la sabia paráfrasis de sus dechados, sino más aún por su radical novedad: en ese cántico de alabanza a la belleza del Cristo-Narciso se trasfunden con admirable acierto las voces del profeta bíblico con las del vate latino, pues –sin ocultarlos– recrea con nuevo lenguaje los dichos de la Esposa de los Cantares (“fuente de huerto, pozo de aguas vivas”) y las lamentaciones del hijo de Liríope ante aquella fuente intocada y cristalina que reproduce la intocable imagen de su propia belleza.³²

En el prólogo de fray Luis de León a su traducción “literal” del *Libro de los cantares de Salomón*, señala que en esas “escrituras divinas” se ven “pintados al vivo los amorosos fuegos de los verdaderos amantes”; sin embargo, añade, “es cosa cierta y sabida” que debajo de las personas del rey Salomón y su esposa y de sus “amorosos requiebros explica el Señor la encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a la Iglesia”; pero no deseando entrar en esos “grandes misterios”, el maestro de León se contrajo a “declarar la corteza de la letra así llanamente, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas”.³³ De manera, pues, que siendo verdad acatada por la Iglesia que todas esas canciones del amor humano en figura pastoril no serían otra cosa que la

³² Me he ocupado de este tipo de relaciones intertextuales en “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”, en José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

³³ Cf. *Obras del maestro Fray Luis de León*, Escritores del siglo XVI, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1910.

bella y emocionante cobertura de una revelación hecha por el Espíritu Santo, lo que el insigne traductor llama la “corteza de la letra”, sor Juana hubo de fundarse en ellas no sólo por su espléndida poesía, sino además por los contenidos teológicos que se le atribuyen. Al tenor de este razonamiento, la paráfrasis hecha por sor Juana de los cantares de Salomón en aquellas décimas en las que el Divino Narciso descubre y pondera las bellezas de la Naturaleza Humana, resulta ser una espléndida contrafactura de ciertos pasajes del Cantar de los Cantares, y que esta refinada *imitatio* del texto bíblico constituye el plano figurado de un discurso lírico, cuyo plano recto o “real” quedó previamente establecido en las exégesis teológicas del poema. Se ha producido, así, un notable desplazamiento de las fuentes literarias que sustentaron la alegoría mitológico-cristiana, en beneficio de las fuentes bíblico-proféticas, y con esto refrenda sor Juana la colocación en un plano de igualdad a la Sinagoga –que tuvo, aunque perdió, el conocimiento del Dios verdadero– y la Gentilidad que, ignorándolo, terminó conociéndolo.

Conviene notar que en el caso especial de los autos sacramentales, las analogías establecidas por medio del lenguaje figurado entre las ficciones mitológicas y la historia sagrada no podrían regirse enteramente por el solo criterio de la proporción o semejanza instaurada entre paradigmas semánticos diversos o contrastantes, ya que tratando de asuntos divinos el poeta deberá apearse en un todo a las “verdades” que le previene el dogma, algunas de ellas ciertamente formuladas de conformidad con el formal lenguaje especulativo, pero otras, sin embargo, producto de un “colorido” pensar poético o analógico y, por ende, susceptibles de ser ambigua o erróneamente interpretadas. Es esa la razón de que Eco vaya exponiendo en sus reiterados apartes el fundamento teológico de los diferentes correlatos entre las circunstancias del mito pagano y las de la “historia” bíblico-cristiana, de acuerdo con el anunciado propósito de que las letras humanas (y, en este caso, propiamente paganas) sirvan a las divinas como metáfora de sus misteriosas revelaciones:

Ya habéis visto
que aquesa Pastora bella
representa en común toda

la Humana Naturaleza,
 que en figura de una Ninfa,
 con metafórica idea,
 sigue una beldad que adora,
 no obstante que la desprecia;
 y para que a las Divinas
 sirvan las Humanas letras
 valiéndose de las dos
 su conformidad coteja...
 Narciso a Dios llama
 porque su Belleza
 no habrá quien la iguale
 ni quien la merezca...

A diferencia de las alegorías profanas, fundadas habitualmente en una distinción lata entre miembros de las series “figuradas” o connotativas (procedentes por lo general de fuentes literarias) y los de su contraparte “recta” o denotativa (vinculados a la experiencia y el conocimiento humanos), en las alegorías sacras se confrontan dos paradigmas igualmente “figurados” pertenecientes a la categoría discursiva o textual, uno de ellos producto de la imaginación fabulosa del mundo clásico y otra perteneciente al corpus simbólico de la literatura sacra. De ahí que deba aceptarse como incontestable la premisa según la cual las mitológicas sean, por ese mismo hecho, tan solo adivinaciones imperfectas de las verdades cristianas, en tanto que las Escrituras sagradas –pese a su constante recurso a la analogía y la metáfora, cuyo sentido exige siempre la garantía de una exégesis ortodoxa– dicen garantizar la única y verdadera realidad tanto mundana como transmundana y constituyen por sí mismas la totalidad posible de los paradigmas canónicos del pensamiento cristiano. A partir de allí, se entiende y justifica la recuperación del pensamiento profético y pagano a partir de una sola clave: la de las representaciones o prefiguraciones alegóricas de la Nueva Ley de Cristo.

Instalada la trama en un ámbito eglógico, en el cual la Gentilidad, la Sinagoga, la Naturaleza Humana y la misma Eco salen de ninfas acompaña-

das de coros pastoriles, a ésta le corresponde representar un doble papel: en lo simbólico es la Naturaleza Angélica réproba, enemiga de la Naturaleza Humana y empeñada en frustrar la entrega de ésta al amor divino, pero en lo exegético es la voz metadieгética que, por una parte, expone las convenciones literarias propias del género y, por otra, fija las pautas simbólico-teológicas a que deberá ceñirse aquella sostenida correspondencia metafórica entre Narciso y Cristo:

Pues yo, ¡ay de mí!, que en Narciso
 conozco, por ciertas señas,
 que es Hijo de Dios y que
 nació de una verdadera
 Mujer, temo, y con bastantes
 fundamentos, que Ése sea
 el Salvador...

A más de esto, hay que destacar que en *El Divino Narciso* la ordinaria relación analógica establecida entre dos pares ordenados correspondientes a paradigmas contrastantes, a uno de los cuales le tocaría expresar continuamente el sentido recto y a otro el figurado, rebasa el modelo que hemos intentado explicar más arriba, puesto que en las series ordenadas del auto –la imagen de Narciso reflejada en la fuente (B) es a Narciso (A) lo que la imagen o semejanza divina de la Naturaleza Humana (D) es a Cristo (C)– se verifica un notable cambio funcional o, por mejor decir, una cabal fusión de sus respectivos campos semánticos, que son sin duda el resultado de convertir aquellas prefiguraciones alegóricas del mito en una absoluta y convincente “imagen” textual de Cristo. De esta manera, en el auto de sor Juana, Narciso va deponiendo su inicial protagonismo para que sea Cristo quien, a partir de la paráfrasis de diversos pasajes evangélicos, sobreponga la verdad de su “persona” a las figuraciones de la fábula. A la postre, el caudal metafórico del mito pagano, que dio su primer sustento a la prefiguración de la historia salvífica del hombre (Narciso=Cristo; Fuente=María-Naturaleza Humana; Eco=Satanás) cede también su voz a la de Cristo para que sea precisamente ésta quien refiera –como hablando por sí o por intermedio de

la Gracia— los últimos sucesos de su pasión. En Ovidio, al comprobar Narciso que su imagen reflejada en la fuente va deshaciéndose al contacto de las lágrimas que derrama, le suplica: “¡Quédate y no me abandones, cruel, a mí que estoy enamorado!”, y ruega a sus dioses: “¡Que se me permita ver lo que no puedo tocar y alimentar mi desgraciada locura de amor!” Por razones imaginables, sor Juana tenía que desechar el establecimiento de una abierta relación alegórica de este comprometido episodio, lleno también de perturbadoras implicaciones de un claro autoerotismo, con el amor divino por la Naturaleza Humana, situación difícilmente manejable para los fines de una lección de ortodoxia cristiana, ya fuese dirigida a los ignorantes catecúmenos o a los plenamente convertidos. Es esta la razón por la cual decidió sor Juana romper el esquema tradicional de la alegoría mixta o abierta, haciendo que del cotejo de los planos alegorizado y alegorizante surgiera un tercer sentido que los abrace a ambos: finalmente la Imagen y la Persona de Cristo quedarán instauradas como el único y verdadero sentido de ese complicado proceso en el cual han de asimilarse, con sutileza y sin engaño, las ficciones poéticas y las verdades dogmáticas.

El caso más notable de esta fusión de los planos de significación recta y figurada es el soneto que —después de aquel dramático contrapunto sostenido por el garzón agonizante con la tartamuda Eco, esto es, de Cristo con el Demonio de las tentaciones— pronuncia Narciso, trasmutada ya enteramente su significación alegórica y teológica en la del mismo Redentor, y donde sor Juana realiza otro venturoso ejercicio de imitación poética a partir de la acción intertextual de conocidos pasajes evangélicos de Juan, Mateo y Lucas sobre la agonía, muerte y resurrección del crucificado:

Mas ya el dolor me vence. Ya, ya llego
al término fatal por mi querida;
que es poca la materia de mi vida
para la forma de tan grande fuego.
Ya licencia a la Muerte doy, ya entrego
el alma a que el cuerpo la divida,
aunque en ella y en él quedará asida
mi deidad, que las vuelva a reunir luego.

Sed tengo, que el amor que ha abrasado
 aun con todo el dolor que padeciendo
 estoy, mi corazón aún no ha saciado.
 ¡Padre! ¿Por qué en trance tan tremendo
 me desamparas? Ya está consumado.
 ¡En tus manos mi espíritu encomiendo!

Y muy atenta sor Juana a que no se deslizara alguna inadvertida irreverencia o, de ser el caso, que se le perdonase, pide al “curioso” lector que “mire si concuerdan / verdad y ficción, el sentido y letra”, esto es, si ha conseguido emparejar sin riesgo de herejía la ficción poética con las “verdades” esenciales del dogma cristiano. Pese al carácter lírico-dramático de su discurso, no estaba de más que tomara las precauciones necesarias para el caso de que alguno de aquellos zoilos, que nunca le faltaron, le censurase el haber referido aquella suprema “historia” sagrada “con la metáfora misma” de Narciso.

III

No ha sido ahora nuestro propósito ponderar la maravillosa sabiduría literaria de sor Juana, capaz de ir hilando con sorprendente belleza y agudeza cada uno de los aspectos del mito ovidiano respecto de los misterios cristológicos ni la prodigiosa habilidad por hacer de su auto de *El Divino Narciso* un brillante palimpsesto de textos bíblicos, clásicos y modernos que resulta ser, a un tiempo, un ejemplar ejercicio de “imitación” poética y una deslumbrante creación original. Todo esto podrá comprobar el lector curioso, asistido –quizá– por los eruditos y oportunos comentarios de Alfonso Méndez Plancarte en su edición de *El Divino Narciso*. Nuestro propósito actual no ha sido otro que el intento de precisar los modos de argumentación metafórica propios de las alegorías “mixtas” o “abiertas”, tal como se advierten en el auto sacramental y su loa, para entrar enseguida a la consideración de la “alegoría total” que, a nuestro entender, es característica del magno poema de sor Juana. En efecto, el *Primero sueño* no tiene el expreso propósito, doctrinario o didáctico, de establecer una sosteni-

da secuencia analógica entre los componentes de una fábula pagana y los principales misterios de la doctrina de Cristo, sino la indagación racional de las leyes que rigen el Universo creado. Por su estilo manifiestamente ceñido a los principios de la poética culterana, en *El sueño* de sor Juana no podían prevalecer los modos de la alegoría abierta, sino los de aquella otra en la cual se intersecan léxica y semánticamente los elementos propios de cada uno de los distintos niveles de significación, al punto de producir numerosos pasajes oscuros y enigmáticos. Y a esto, si no me engaño, se refería el padre Calleja al ponderar el surgimiento de un nuevo y más complejo sentido traslaticio del poema de sor Juana a partir del “careo” de los elementos “alegorizados” (propios del plano “serio” o recto de la significación) y los alegorizantes (pertenecientes al plano figurado), de suerte que, al concederle un estatuto alegórico al magno poema de sor Juana, no deberíamos ignorar las diferencias anteriormente anotadas con el fin de proceder a su análisis e interpretación de conformidad con su propia naturaleza semiótica y, especialmente, para mantenernos sobre aviso de una de la más constantes asechanzas que la alegoría perfecta tiende a sus lectores: el propiciamiento de nuevas interpretaciones alegóricas cuyos sentidos no siempre parecen formar parte de la intención semántica del poeta, pero que la ambigüedad connatural de su discurso suscita en la libre imaginación de los destinatarios.

Como sabemos, los casos más notorios de aquella capacidad de los textos engendradores de metatextos exegéticos han sido los corpus bíblico y mitológico, al punto de haber dado lugar a la constitución de la teoría de los cuatro sentidos: histórico o literal, alegórico, tropológico y anagógico, que concurren en un mismo discurso, cuya vocación metafórica nos los representa cargados de múltiples intenciones semánticas. Pero, más allá de la prestigiosa hermenéutica medieval, tan bien acogida y renovada por los modernos humanistas, en todo tiempo se ha dado la libre interpretación de la poesía, no sólo por parte de su público contemporáneo, sino en mucha mayor medida por los destinatarios alejados temporal y culturalmente de las obras que provocan su admiración. Sucede, pues, que esos públicos remotos “incrusten” en un determinado texto alegórico otras “alegorías” ajustadas a sus propias inferencias o experiencias, aun cuando éstas puedan

resultar gratuitas o no pertinentes respecto de la presumible intención del autor. A este género de interpretaciones advenedizas –si bien sean, en ocasiones, persuasivas o brillantes– se ha visto sujeto el *Primero sueño* de sor Juana, y ello precisamente por causa de una constante en la recepción de las obras literarias, según la cual –como bien señala Lausberg en su libro citado– *el mensaje* de un determinado texto alegórico “puede ser captado por los destinatarios con arreglo a sistemas de discreción que pueden no coincidir con el sistema del remitente del mensaje, al menos con coincidencia total”. Por causa, pues, de la amplitud de las correlaciones semánticas que favorece, la *tota allegoria* es connaturalmente engendradora de libres interpretaciones, y de ahí procede que los lectores –particularmente los más alejados en el tiempo– no siempre atinemos con las claves ideológicas y literarias que nos permitan desvelar –como quería el padre Navarro Vélez– la sólida “verdad” de aquellas “misteriosas alegorías” recluidas en el inquietante *Sueño* de sor Juana.

Habiendo leído la “docta censura” que hizo el padre Juan Navarro Vélez al *Segundo tomo de las obras* de sor Juana, y en especial “al cuidado que puso este doctísimo ingenio en aplaudir este *Sueño*”, el poeta canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1706) lo leyó y relejó muchas veces y, al final, confesó “ingenuamente” haberlo entendido muy poco. Juzgó que la mayoría de los lectores naufragaría también en “ese oscuro laberinto y continuado enigma”, y así, tomó a su cargo la tarea de echar alguna luz sobre aquellas “tinieblas” poéticas por medio de unos comentarios eruditos; con esto, como ha señalado Sánchez Robayna, su moderno editor, Álvarez de Lugo redactó una *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana...*, “que pertenece sin duda a la misma órbita intelectual y erudita de los comentaristas gongorinos”. Todo nos lleva a pensar que, en efecto, fue ese oscuro poeta canario el primero que “tuvo la osadía” de penetrar en los abundantes enigmas del *Primero sueño*, para lo cual se atuvo a la común teoría de la erudición poética y a la múltiple significación (acumulable y compatible) de los textos alegóricos, de manera que empezó por declarar o ilustrar sus primeros 15 versos:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas,
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta...³⁴

En ellos se describe en términos físicos o naturales “la sombra de la noche, su tristeza y su forma piramidal”, y apoyándose en la autoridad de Titelman, cuyo *De Coelo et mundo* cita al margen, Álvarez de Lugo los glosó en clave astronómica:

Luego que deja el día de ser día, por llevar el sol sus luces al contrario hemisferio, comienzan a teñirse de negras, funestas sombras las horas de la noche. La sombra, pues, que la tierra hace (porque el sol entonces se halla debajo de su globo terrestre) es llamada de los que tratan de la natural filosofía, sombra *piramidal*, como aquí soror Juana.³⁵

³⁴Transcribo de conformidad con la citada edición de Méndez Plancarte.

³⁵En sus anotaciones a la *Ilustración al Sueño* de Álvarez de Lugo, Sánchez Robayna da la traducción del pasaje de Titelman procedente de su *Compendium naturalis philosophiae* (Lyon, 1564): “Según la perspectiva debe saberse esto: que todo cuerpo opaco interpuesto a un cuerpo luminoso produce una sombra. Y, ciertamente, si el cuerpo luminoso fuera mayor que el cuerpo opaco interpuesto, aquel iluminará más de la mitad de éste en la parte que tiene frente a sí, pero deja oscuro el resto formando una sombra piramidal que decrece sucesivamente y acaba en punta”.

Notemos, sin embargo, que el epíteto *funesta* atribuido a la *sombra* de la tierra no es pertinente a la cronografía o descripción del fenómeno físico, sino que se desplaza a otras consideraciones de índole moral, toda vez que *funesto* es precisamente lo “triste, deplorable, infeliz y desgraciado”; en suma, según define el *Diccionario de autoridades*, lo que “causa inquietud o congoja de la voluntad que aprehende algún objeto contrario a su deseo con aversión insuficiente para resistirle, y le causa pesar, aflicción y tormento”. De hecho, los epítetos *piramidal* y *funesta* introducen abruptamente las primeras marcas semánticas del plano figurado, el cual alcanzará su más amplio desarrollo cuando se pase a describir a las criaturas que pueblan aquel espacio “infeliz y desgraciado” de la noche. Diremos más, la estructura fuertemente hiperbática del primer enunciado del poema (como de la inmensa mayoría de sus enunciados) introduce al lector en las continuadas sorpresas que *El sueño* le tiene reservadas: primero, por causa de la posición del núcleo del sujeto oracional (“de la tierra nacida *sombra*”) a sus atributos, y luego por el carácter ciertamente disémico o ambiguo de estos, puesto que *piramidal* alude tanto a la forma geométrica de la sombra proyectada por la tierra (su sentido recto) como a un elemento arquitectónico cargado de connotaciones herméticas (su sentido figurado).³⁶ El segundo epíteto (*funesta*) abona doblemente la significación a un tiempo literal y metafórica del primero que, aludiendo a la oscuridad natural de la noche, insinúa también el ánimo amenazante de aquella *sombra* capaz de declarar una “tenebrosa guerra” a las “estrellas” y aun de proyectar sobre su octavo cielo “la punta altiva de sus vanos obeliscos”.³⁷ Tales pirámides y obeliscos se inscriben en un doble paradigma cultural: por una parte, su forma terminada en punta imita o representa los rayos solares y, por extensión metafórica, las luces del entendimiento; por otra, pirámides y obeliscos son

³⁶ En la “*Sphera amoris*” (*Oedipus aegyptiacus*, III), representó Atanasio Kircher el tema de las pirámides luminosa o solar, que infunde al cosmos su rayo de amor, y la sombría, que nace de la opacidad terrestre y se proyecta hacia las esferas superiores.

³⁷ De conformidad con la teología platónica de Ficino (y su fundamentación en el Pseudo Dionisio) la esfera octava de las estrellas se caracteriza por sus cualidades de *candor* y *splendor*, de suerte, pues, que la sombra engendrada por los cuatro elementos terráqueos pretendería opacar la luz de la esfera cristalina y aun del mismo Empíreo (cf. Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983).

parte esencial de los misterios funerarios de los antiguos egipcios y griegos, como se hará patente unos versos más adelante en los cuales se evoca a Diana, la “Diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta”: astral, terreno e infernal. Y es justamente la violencia del hipérbaton latinizante la causa de la perturbadora desarticulación de la sintaxis ordinaria, que obliga al lector a restablecer el orden de los componentes léxicos tanto como el de sus variables contenidos semánticos.³⁸

Sin salir de los versos citados, notó en ellos Álvarez de Lugo “un segundo acumen” —o sutileza conceptual—, por cuanto que el hecho de dar “aliento vital” a aquella *sombra* ascendente de la tierra es lo mismo que atribuirle, por medio de un “tropo traslaticio”, una acción que tiene como fin extinguir todas las lumbres del universo. La prosopopeya de la *sombra*, el hecho de conceder voluntad propia a cosas inanimadas, trasmuta el fenómeno físico de la noche en una alegoría del mal; en efecto, el sentido de la amenazante *sombra* engendrada por la opacidad terrestre se desliza de un campo semántico a otro: la representación astronómica, hecha en los términos rectos de una definición científica, da paso a la significación figurada y alegórica de las temibles fuerzas de la noche en su inacabable combate contra la luz del sol y, por consecuencia analógica, contra las luces del entendimiento de las que el astro solar es símbolo perfecto.³⁹ Por hacer más evidente el sentido profundo de la “tenebrosa guerra” que la “altiva” *sombra* “intima” a las estrellas, también la autora “subió de punto ese tropo” atribuyéndoles a aquéllas “el aliento vital para estarse burlando⁴⁰ de esta sombra”.

³⁸ A este respecto decía sabiamente Alfonso Méndez Plancarte en su citada edición de *El sueño* que “el incansable hipérbaton” permite a sor Juana “la holgura de su verso y de sus rimas, el resalte estratégico de los capitales vocablos y el frecuente aislamiento de los epítetos que —a distancia del nombre calificado— emancipan su gracia individual y ganan un valor casi sustantivo”.

³⁹ Recordaba Macrobio en su *Comentario al Sueño de Escipión*, que Platón “descubrió que entre las cosas visibles sólo el Sol era muy parecido al Bien, y por medio de esta analogía abrió un camino a su discurso para elevarse hacia lo incomprensible” (cito por la edición de Jordi Reventós, Madrid, Siruela, 2005). En el *Corpus Hermeticum* queda cabalmente establecido el parangón entre el sol y el Bien, así como entre los rayos solares y el influjo del esplendor inteligible. Recuérdese que para Hebreo y la numerosa cauda de neoplatónicos, siendo el sol simulacro del entendimiento divino, el ojo lo será del entendimiento humano (cf. León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. Carlos Mazo, Barcelona, PPU, 1986).

⁴⁰ *Burlar*, en el sentido de “frustrarle sus designios” a alguno.

No dudaba el propio Álvarez de Lugo de que los términos “alegorizantes” (vale decir, lo “funesto” de la *sombra* y los “pavorosos” gemidos de las aves nocturnas), así como su correspondencia analógica con los términos rectos (la noche planetaria y los insomnes animales que la pueblan), permiten establecer, por medio del “careo” o concordancia conceptual postulada entre ambos, un nuevo nivel de significación que, partiendo de las referencias al mundo natural, trasladan su sentido al ámbito sobrenatural de los misterios paganos.

Por medio del empleo de lexemas disémicos (capaces de suscitar una fuerte connotación simbólica) se produce, entre otras causas, la llamada ambigüedad poética. Y así, el hecho de trascender la definición recta del complejo conceptual relativo a la “noche” y de utilizar en su lugar el sustantivo disémico *sombra*, introduce desde el inicio un inquietante doblete semántico: en la inmediata lectura del texto, la “sombra” alude tanto a “la oscuridad que se causa de oponerse a la luz un cuerpo sólido”, como al “espectro o fantasma que se percibe como sombra”, que son dos de las acepciones registradas por el *Diccionario de autoridades*. He ahí, pues, que el lector de sor Juana se halla abruptamente instalado en dos dimensiones semánticas diferentes y de ordinario contrarias, pero que resultan perfectamente compatibles en el universo de la figuración poética. ¿De qué naturaleza es, pues, el objeto que se nos describe: material o espiritual, real o fantástica? De una y otra a la vez. Porque si el epíteto *piramidal* alude rectamente al aspecto físico de la sombra nocturna, esto es, a la figura geométrica que se produce en el eclipse lunar, el calificativo *funesta* la instala simultáneamente en el ámbito de una evaluación moral de las “deplorables” intenciones que se atribuyen a dicha *sombra*, de suerte que se produce una aparente disyunción conceptual entre dos acepciones de lexemas disémicos (una en su sentido lato y otra en el figurado o metafórico) que queda neutralizada por cuanto que por medio de su expresa concurrencia textual se postula la implícita complementariedad o “simpatía” de sus componentes sémicos o, por mejor decir, entre dos planos semánticos, uno relativo a la imagen física del mundo y otro a su aplicación metafísica y moral, expresada esta última por medio de diversas proyecciones analógicas de lo “nocturno” y lo “aciago”, *v. gr.* el hecho de que el “imperio silencioso” de la noche:

sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

Apoyo y explanación del contenido infausto de la sombra terrena es la sucesiva pintura de aquellas “aves nocturnas”, las cuales, consideradas en su representación mitológica, son también, como la misma *sombra*, calificadas de “funestas”, porque a ellas les corresponde ocupar ese espacio nocturno temible a los humanos. Es, al fin, el sueño fisiológico el que pone a éstos al amparo de sus terribles augurios. De esta misma suerte, en los primeros 15 versos del poema se han actualizado –sin contradicción alguna– dos paradigmas divergentes, uno relativo a la astronomía y otro a la mitología que, de resultas de su expreso “careo” textual, instituyen un nuevo paradigma alegórico: la lucha inacabable de la Luz y la Sombra, esto es, del Bien y del Mal,⁴¹ que es el tema dominante al que volverá sor Juana de manera más explícita al término de su recorrido onírico.

Es digno de atención el recurso utilizado por la autora para establecer la homología entre el ámbito de la noche tenebrosa y sus criaturas embleáticas; como en el caso de la *sombra* las aves nocturnas tampoco son mentadas por sus nombres específicos (lechuzas, murciélagos,⁴² búhos), es decir, por los términos que corresponden al sentido recto, sino por alusión a sus figuraciones mitológicas. Cada uno de ellas va también estrechamente acompañada de epítetos o acciones predicativas que las remiten, en conjunto, al campo semántico de lo temerario y lo sacrílego: si la *sombra* noc-

⁴¹ No nos referimos aquí al “mal físico”, sino al “mal moral” que –según la teología dogmática– se corresponde con el pecado y la negación de Dios (cf. Ludwig Ott, *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Herder, 1986). En esta dialéctica teologal se inscribe, a mi parecer, la conclusión del *Primero sueño*, donde el Cristo solar triunfa una y otra vez sobre el “ejército de sombras” que, aun vencido, no deja de acosarlo. También en la *Docta explicación del misterio...* [de] *la Purísima concepción de Nuestra Señora* retoma sor Juana esa oposición simbólico-teológica: “La bondad del Espíritu Santo... como Sol puro y resplandeciente, no permitió que entrara en Su purísima Alma la oscura sombra de la culpa y la noche ciega del pecado.”

⁴² Recuérdese que para el *Diccionario de autoridades*, el murciélago (latín *vespertilio*) era “un ave muy semejante al ratón, que tiene cubierto el cuerpo de pelos en lugar de plumas... las alas son grandes y cubiertas de una membrana muy sutil”.

turna es calificada de “funesta” y su “atezado ceño” indica por metonimia “la negra cólera” (como traduce Méndez Plancarte) que impulsa su acción guerrera contra las estrellas; la lechuza Nictimene es “sacrílega” y –de modo semejante a la *sombra* que pretende apagar las lumbres del universo– comete reiteradamente la acción impía de extinguir los “faroles sacros de perenne llama”, es decir, atenta contra la divinidad en la expresión metonímica de sus objetos rituales. Las Minias –afrentadas por el “tremendo castigo” que asimismo les acarreó una conducta impía (negar la divinidad de Baco) al ser metamorfoseadas en repugnantes murciélagos– hacen más turbias las tinieblas con la propia negrura de sus alas; todas ellas, junto con Ascálafo, el “parlero” o chismoso delator de Proserpina, transformado en búho, signo universal de mal agüero, forman una “capilla pavorosa”, que es la negación de toda armonía (musical, intelectual y moral), pues sus “negras” y discordantes notas aluden también al temible imperio de la noche y a las acciones sacrílegas que se cometen a su amparo.⁴³ En fin, todas ellas componen la “asombrada” y confusa “turba” de los servidores de la *sombra*, que huyen de la luz del sol por ocultar sus delitos.⁴⁴

De todo esto resulta que los distintos aspectos semánticos con que son representadas la noche y las infames figuras asociadas con ella contribuyen a la integración de dos planos de significación que, a un mismo tiempo, se implican y desbordan: al ser homologadas como portadoras de designios

⁴³ A propósito de Nictimene, Álvarez de Lugo (y en nuestros días, Méndez Plancarte) remitió al libro II de las *Metamorfosis* y al libro IV por lo que hace a las Minias; sin embargo, en todos esos pasajes del *Sueño* no dejaría de evocar sor Juana aquel espantoso ámbito nocturno en el que Medea lleva a cabo sus mágicos conjuros, tal como lo relata Ovidio en el libro VII: “un sueño profundo había relajado a los hombres, las aves y los animales... guardan silencio las cercas y las hojas inmóviles, guarda silencio el húmedo aire; sólo resplandecen los astros y, tendiendo hacia ellos los brazos, soltó tres alaridos y... dice: ‘Noche la mayor cómplice de los secretos, y vosotros, astros dorados, que juntamente con la luna sucedéis a los fuegos diurnos, y tú, Hécate de tres cabezas... y tú, Tierra que abasteces a los magos de eficaces hierbas... asistidme’”.

⁴⁴ Todo esto sintetiza la Empresa 12 “*Excaecat candor*” de Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640), donde, al igual que en el poema de sor Juana, se miran las parvadas nocturnas revoloteando en el lado oscuro de la tierra, y se dice que faltando “la presencia del sol en uno de los dos hemisferios, se confunde y perturba el otro, *vistiéndose la malicia de las sombras de la noche y ejecutando con la máscara de la oscuridad homicidios, hurtos, adulterios y todos los demás delitos*”. Traté el asunto en “*El Sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo” (1981), ahora en *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006. De entonces acá ya es de universal aceptación la fuente indicada.

nefastos, la noche, descrita en su aspecto natural y en sus implicaciones simbólicas, así como la expresiva descripción de aquellas transmutadas entidades mitológicas por cuyo medio también se evocan designios igualmente sacrílegos y perversos, abren paso a un segundo nivel del sentido: el de su condenación moral. Y así lo entendía Álvarez de Lugo, satisfecho de su erudición y perspicacia, en el comentario de los pasajes aludidos: “No ignorarán los que han hecho menos culpable el gasto de las horas (que infaman otros con juegos) *aprovechando en ellas moralidades que esconden las fábulas en sus cuentos...*”.⁴⁵ Si quisiéramos reducir a una fórmula abstracta el mecanismo que hemos intentado describir, podría ser la siguiente:

Plano natural	Plano metafórico
Noche +aves nocturnas = <i>b</i>) “sombra funesta + <i>c</i>) “asombrada turba”.	
	Plano alegórico
	[= <i>b</i>) + <i>c</i>) = <i>d</i>) emblemas del mal,

donde *d* remite a una oposición simbólica culturalmente establecida: luz = bondad, inteligencia, facundia *vs.* sombra = maldad, torpeza, mudez.

La crítica hodierna no siempre procede de esta cautelosa manera o –por mejor decir– no siempre acude a la verificación de las fuentes o modelos retóricos e ideológicos vigentes en el tiempo de sor Juana con el propósito de fundar en ellos la plausibilidad de sus lecturas. Por utilizar recursos propios de la poesía, la crítica literaria es, con frecuencia, una actividad productora de textos ambiguos, por más que la pluralidad semántica de sus enunciados no sea siempre el resultado de una lúcida exploración de la propia capacidad indagadora, sino consecuencia de convertir la exégesis o ilustración de un determinado texto poético en un proceso verbal mimético y, quizás, autocomplaciente. Y así como en la poesía hay autores y textos

⁴⁵ No desconocería Álvarez de Lugo que, en su *Convivio*, Dante postula que la diversidad de sentidos de una misma “escritura” no afecta su unidad discursiva, ya que el sentido “literal” siempre se da en primer término, como “aquel en cuyas sentencias están las otras recluidas y sin el cual sería imposible e irracional comprender los otros sentidos, y más el alegórico”. Éste consiste en “una verdad escondida bajo una bella mentira”, vale decir, bajo la ficción (mitológica o bíblica) de que se trate. Dante distingue el sentido moral del alegórico, aunque sea aquél una particular manifestación de éste (traduzco de Dante Alighieri, *Convivio*, Milán, Rizzoli Editore, 1952).

consagrados por el canon, también en la actividad crítica puede ocurrir que se sustituyan los paradigmas vigentes en el viejo texto examinado por otro género de autoridades: la de los críticos más influyentes de nuestro tiempo. De ello puede resultar una extraña mixtura: la nueva escritura del crítico pareciera referirse, en primera instancia, al poema de sor Juana, pero lo que de hecho ejecuta es la reescrituración —flagrante o enmascarada— de otras interpretaciones prestigiosas susceptibles de darle mayor novedad o actualidad a la suya. ¿Cuál es la utilidad práctica de ese género de crítica? ¿En qué puede contribuir a la mejor y más fundada interpretación histórica, filológica o estética del *Primero sueño* o de cualquier otro texto señero de nuestro pasado cultural un ejercicio de interpretación librado a la pura “sensibilidad” de quien lo practica? No niego —otras veces lo he proclamado— la libertad plena de cada lector por hacer de cualquier texto poético un motivo de gozosa improvisación recreadora. Esa es, en verdad, una de las habituales formas de disfrute de la obra literaria, y es también en la infinita disponibilidad de la lengua donde reside la capacidad de descubrir la realidad de nuestros propios mundos imaginarios. Con todo, no persiguen el mismo fin el libre ejercicio de la facundia asociativa que la paciente tarea de examinar los recursos lingüísticos y las fuentes o los modelos discursivos por cuya conjunción se opera el siempre milagroso acontecimiento de la creación artística.

ISIDRO FABELA, LA CULTURA DE LA JUSTICIA*

Fernando SERRANO MIGALLÓN

HOMBRE Y GENERACIÓN, UN DIÁLOGO DE VALORES

El deslinde de la personalidad es uno de los retos más difíciles, no sólo por cuanto, al hacer de lado las simpatías y las diferencias, el autor y el lector se enfrentan a un reto en el que la imparcialidad y la objetividad merecen un lugar tan importante como la comprensión y aun la compasión. Hablar de otro ser humano entraña siempre el reto de hablar de uno mismo; hablar de un pensador encierra siempre el reto de hablar de sus lectores y, a fin de cuentas, de lo humano.

Isidro Fabela es uno de los abogados cuyo paso por la Academia Mexicana de la Lengua ha sido una arista más en su compleja personalidad; de él se han dicho, y se dirán en el futuro, muchas cosas en torno a su tarea diplomática, a su trabajo como político y gobernante y, acaso menos, sobre su obra literaria; sin embargo, valdría la pena acercarse, en la medida de lo posible, a la imagen de cuerpo entero de uno de los hombres que contribuyeron de manera más decisiva a la reconstrucción del México abatido por la Revolución y la guerra civil. Esa forma de ser del político culto o del intelectual político, o de aquellos abogados con una acendrada cultura de la justicia, nos sorprende por ser ahora tan extraña.

Fabela, como cualquiera, es producto de su momento y de su generación; su personalidad no se puede entender sin el hecho de verse marcado por momentos sumamente dramáticos para nuestro país: la revolución, la guerra civil y la invasión estadounidense, y para el mundo: la irrupción de los fascismos y su desaforado periplo de invasiones, y la reconstrucción mundial luego de la gran conflagración formaron en él un hombre a la altura de los grandes hechos y las grandes ideas; por otra parte, su pertenencia a

* Leído en la sesión ordinaria del 26 de junio de 2008.

una generación excepcional por su tiempo y por sus protagonistas creó en él tanto a un político leal con sus principios como a un intelectual disciplinado y, cosa rara entonces como ahora, consciente del oficio de escribir, de su esfuerzo y de la mancuerna, que no dicotomía, entre sensibilidad y técnica.

Isidro Fabela perteneció a una generación privilegiada. La Escuela Nacional Preparatoria, su inclusión en el Ateneo de la Juventud y el contacto con los grupos progresistas de su tiempo fueron el ambiente ideal para la formación de su espíritu inteligente y comprometido; de él dice Javier Garciadiego, “con todo, Fabela no se limitó a ser un joven politizado, pues al margen de sus estudios y de su creciente concientización sociopolítica, comenzó a desarrollar un enorme interés por la literatura”.¹ Fabela mantuvo un perfil común a sus compañeros ateneístas, una íntima convicción de que el hombre sólo podía entenderse como unidad indivisa, en la que la necesidad cultural y la necesidad material eran únicamente manifestaciones diversas de una sola realidad objetiva: el individuo en sí mismo. Alfonso Reyes propone este credo de los caudillos culturales de la Revolución: “si todo el hombre es vida social, la ciencia social comprende el registro de todas las posibles disciplinas humanas [...]. La realidad es continua y todas las cosas y todos los conocimientos se entrecruzan, viven de su mutua fertilización”.² De ahí que su continuo e insistente llevar la noción de la justicia y la equidad a la arena de lo internacional y las relaciones políticas al interior del país fuera primero una postura intelectual cultivada en comunidad desde los tiempos de la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, después, y que significaba para él mucho más que un principio ideológico, una especie de fuerza niveladora que hacía posible la vida de la cultura y la civilización; en otras palabras, una necesidad vital tan objetiva como es la de comer o respirar.

Por su carácter iniciático y fundacional, los años del Ateneo de la Juventud, de la Preparatoria y de la Escuela de Jurisprudencia fueron definitivos. Años en los que la presencia de maestros como Pedro Henríquez Ureña y

¹ Javier Garciadiego, *Fabela, diplomático revolucionario*, est. prel., para el volumen X de la Biblioteca Isidro Fabela, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1994, p. VIII.

² Alfonso Reyes, “Última Tule”, *Obras completas*, t. XI, FCE, México, 1982, p. 106.

compañeros como Reyes y Vasconcelos le hicieron comprender que la misión de crear un hombre nuevo en México y en Iberoamérica era una labor comunitaria y generacional en la cual se salvarían o se condenarían todos los mexicanos y los latinoamericanos juntos.³

Este sentimiento de solidaridad mexicana y generacional fue nota fundamental del carácter de Fabela; su presencia en el Ateneo, tanto como su adhesión, constituyó una constante en su vida; así también cuando se encontraba al frente de la Secretaría de Relaciones Exteriores no dejaba de ser factor de apoyo para amigos que sufrían el exilio, aun en el caso de que no concordara con sus ideas.

En cierto modo, Fabela supo ser un hombre de su tiempo y en ello le iba gran parte de su talento; supo adaptarse al momento en que se desempeñaba y mantenerse siempre a la altura de las circunstancias. No era un visionario ni un profeta; era un hijo de su tiempo comprometido con las causas de su realidad. Por eso se extraña a veces en Fabela el idealismo que conforman los textos de otros revolucionarios, como los primeros escritos de Flores Magón, pero también lo exime de las amarguras y recriminaciones de otros, como Vasconcelos. Discreto siempre y hasta tímido, sus memorias son más parecidas a las de Alfonso Reyes y muy distintas a aquellas otras de Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos; no hay en el mexiquense confidencias íntimas; hay siempre comprensión de la época y la circunstancia, situación que puede apreciarse en su discurso durante el homenaje que le rindió Cuadernos Americanos:

Hoy he ascendido en la escala admirable de Cuadernos Americanos a una cima en cuya eminente altura me siento tan honrado y feliz que mis animosos 74 años, plenos de optimismo, se sienten capaces de seguir luchando por la libertad de mi patria y del mundo con la misma fe y ardor que tuviera en mis años mozos cuando dejé la casa paterna para pelear contra la tiranía que hirió de muerte a la nación mexicana el cruento año de 1913 [...] Lo recuerdo bien [...] desde que se fundó el Ateneo de la Juventud, de florentísima historia; yo

³ Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, ed., José Luis Martínez, FCE, México, 1986, p. 456.

tenía otra vocación que la literaria, sobre todo después que un cuento regional, con alma de mi solar nativo, puso sobre mi frente un lauro que me hizo creer en mí mismo. Desde entonces no quería ser otra cosa que escritor, alimentando ese anhelo con un culto leal por la cultura. En ese ensueño viví cuando un matricida abyecto hirió de muerte a la patria en las personas del presidente y el vicepresidente de la República, Madero y Pino Suárez, que transformados en mártires sirvieron de bandera al movimiento reivindicador de la dignidad nacional.⁴

LA CULTURA COMO REVOLUCIÓN

Lograr un término para definir a un hombre es un reto que encierra, por un lado, el error de la reducción y, por el otro, el acierto de la caracterización; si pensamos en Alfonso Reyes como en el escritor con oficio de diplomático, o en Vasconcelos –por citar sólo a dos de los más cercanos amigos de Fabela– como al político con oficio literario, no podemos recurrir a este binomio para alcanzar a quien fue diplomático, escritor, legislador, juez internacional y gobernador de su estado. Porque en Fabela todas las funciones de su espíritu giran en torno a una misión ordenadora que lo supera, lo abarca y lo define: Fabela fue un jurista revolucionario empeñado en construir un mundo nuevo a partir de la cultura y la justicia.

Isidro Fabela entra en la Revolución por la puerta de la inteligencia; primero como periodista del diario *La Verdad*, de decidido carácter liberal y antirreeleccionista; el paso siguiente resultó natural: se ocupó como político de tiempo completo en el Club Liberal Progresista, una de las agrupaciones que apoyaban al maderismo. El triunfo de la revolución maderista dejó ver el nuevo rostro de las revoluciones. Las revoluciones del siglo xx fueron esencialmente sociales y se distanciaron de las revoluciones burguesas y nacionalistas de los siglos anteriores. La muerte de Madero es el partaguas de la Revolución Mexicana, de dos tipos de revoluciones, la maderista es la

⁴ Discursos pronunciados por el licenciado Isidro Fabela y por el señor José E. Iturriaga en el homenaje tributado al internacionalista mexicano por la editorial Cuadernos Americanos, México, 12 de julio de 1956, Archivo Personal Isidro Fabela. Sin clasificar.

última burguesa y a partir de ese momento se desencadena la primera social. En el entonces nuevo siglo, las revoluciones no permitían la diferencia entre el activismo, la guía moral y el papel de ideólogo; todos los caracteres debían unirse en cada revolucionario. No tuvo la Revolución Mexicana cabida para ideólogos diletantes no comprometidos. Los intelectuales de la Revolución tuvieron que dejar los salones de tertulia, el aula y la biblioteca, para tomar lo mínimo y lanzarse a la zaga de lo que Díaz llamó las hordas milenarias, o bien, como Erasmo, cruzar los caminos del destierro con las tareas y la biblioteca a cuestas.

La capacidad cultural de Fabela se puso al servicio de su capacidad revolucionaria; sus escritos de la época van distanciándose del tono literario de su periodo ateneísta y van adquiriendo los matices propios del hombre público y del revolucionario. El 1º de mayo de 1913, en su carácter de diputado, Fabela se dirigió a los obreros para expresar el sentimiento de los legisladores en el difícil momento histórico: “¿Cuál es el problema que nos toca plantear, trabajar y resolver? El mejoramiento de la clase obrera de acuerdo con la historia, con el medio y con las circunstancias actuales; porque es una verdad, de un gran filósofo, este apotegma incontrovertible: las necesidades crean las leyes y no las leyes a las necesidades”.⁵

A Fabela se le puede identificar con el grupo de jóvenes de las incipientes clases medias urbanas que debieron ocupar apresuradamente los huecos que la destrucción del aparato porfiriano había dejado; un ejército civil que iba construyendo nuevas instituciones ahí donde sólo quedaba la destrucción producto de las cruentas hazañas militares. Estos jóvenes universitarios carecían de patrimonio en cuanto experiencia con que los funcionarios del antiguo régimen los aventajaban; sin embargo, eran inteligentes y capaces de compromisos que sólo podían exigirse a los revolucionarios. “Sin experiencia alguna en el sector, a diferencia de los cancilleres huertistas –León de la Barra o Federico Gamboa–, cuya calidad hacía ver menor a Fabela, éste fue nombrado oficial mayor encargado del despacho de la Secretaría de Relaciones Exteriores en el primer gabinete de Venustiano Carranza, en

⁵ Discurso de Isidro Fabela el 1º de mayo de 1913, en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, vol. II, FCE, México, 1986, p. 47.

diciembre de 1913.”⁶ Desde luego, Isidro Fabela inicia su vida diplomática en una circunstancia nada halagüeña. Su papel era administrar y cuidar las relaciones exteriores de una Revolución mundialmente conocida por su violencia y la diversidad de los grupos que en ella participaban; además, tenía que procurar el reconocimiento de los países extranjeros tanto del dominio efectivo de don Venustiano como de la condición inconstitucional y espuria de Huerta.

Durante su gestión ocurrieron algunos de los más importantes episodios de la Revolución; hechos como el ascenso del constitucionalismo, la invasión estadounidense a Veracruz, la caída de Huerta y la división del movimiento revolucionario. Esta etapa, que bien puede llamarse de aprendizaje, se inicia con su nombramiento como oficial mayor y se desarrolla en la medida en que afianza su sitio dentro de la conflictiva estructura burocrática de los frágiles gobiernos revolucionarios; obtiene su mayor lección en la defensa de la soberanía y la independencia mexicanas ante la invasión de los Estados Unidos en el puerto de Veracruz. En ese momento, Isidro Fabela estableció las bases de su propia estructura intelectual frente al problema de las naciones. Si para el movimiento revolucionario eran vitales las nociones de justicia, igualdad e independencia, para Fabela todo ello requería encarnarse en conductas y normas aplicables entre países. Es decir, los ideales de la Revolución sólo serían efectivos si se materializaban en un nuevo marco jurídico y político dentro y fuera de las fronteras nacionales.

La necesidad de Fabela de participar en la construcción del México pos-revolucionario lo llevó a un receso en su actividad diplomática en los años de 1942 a 1945. Durante ese periodo se desempeñó como gobernador del Estado de México. Es probable que el fulgor de las batallas diplomáticas libradas por Fabela tiendan a oscurecer su gestión en el gobierno de su estado natal. Sin embargo, esos años fueron más que un simple intermedio entre el segundo y el tercero de sus tiempos diplomáticos; fue un periodo de materialización de los ideales de un revolucionario. Para Fabela, la Revolución podía limitarse a una serie de presupuestos ideológicos o a la sucesión de una serie de mandos efectivos; era la oportunidad que los mexicanos

⁶ Javier Garciadiego, *Fabela, diplomático revolucionario*, p. XIII.

habían ganado, al precio de su sangre, de construir un nuevo país donde la riqueza estuviera equitativamente distribuida y el desarrollo económico fuera la garantía de un mejor nivel de vida para todos los mexicanos.⁷

De este modo, Fabela lograba acceder a un nivel de importancia política para poner en marcha los sueños humanistas y educativos que en la juventud había labrado como ideales, aquellos que Alfonso Reyes había resumido en tres elementos simples: pan, jabón y alfabeto. Durante su mandato, Isidro Fabela se enfocó a esos tres grandes ejes del sueño revolucionario. Con gran objetividad y realismo, impulsó una de las más grandes empresas educativas de la posrevolución. Bajo su gobierno se ampliaron las escuelas en todos los niveles, desde el preescolar hasta la educación superior; pero, sobre todo, realizó una campaña de alfabetización a nivel masivo. Por otra parte, como gobernador impulsó los programas de salud pública, particularmente los destinados a campesinos y obreros.

Las memorias de Fabela son, además de un importante documento literario, un escaparate abierto para comprender la formación de su espíritu revolucionario; se trata de recuerdos relacionados siempre con aspectos públicos que diferencian con tino lo público de lo privado; por eso no son autobiografía, sino constancia documental; asimismo, se trata de documentos escritos con la intención de definir a un individuo y su momento histórico bajo la luz de una ideología que se aprende, se desarrolla y se asume en estadios vitales sucesivos; de entre las páginas más memorables de sus recuerdos figura aquella en la que describe su primer encuentro con Venustiano Carranza:

En el tren, camino a Hermosillo, le manifesté mis deseos de hablar con él; habiéndome concedido audiencia, me dejó que hablara sin despegar él los labios, mirándome con fija atención. Le dije que le había telegrafiado y escrito varias veces para ponerme a sus órdenes, dispuesto a servir a la Revolución en lo que él determinara; pero que no habiendo tenido nunca su respuesta, me había internado al país por Piedras Negras ofreciéndole mis servicios al general Pablo González, hasta que recibí la invitación del gobernador Maytorena para

⁷ *Ibidem*, p. xvii.

aceptar el puesto de oficial mayor en su administración, el cual había aceptado por consejo del propio don Pablo [...]. Hice una pausa, y como nada me dijera don Venustiano, me pareció prudente terminar refiriéndome a su hermano don Jesús, quien me había encargado le expusiera cuál era la situación militar en Coahuila después de la derrota sufrida por nuestras fuerzas en Tres Hermanas y el avance de los huertistas a Barroterán, Aura y Rodríguez, donde yo había dejado al jefe González. Concluí refiriéndome a la situación de la capital federal cuando yo la había dejado; el entusiasmo que había despertado la actitud suya y la de Sonora en el ánimo del pueblo, y la esperanza general respecto del triunfo de la Revolución que él había iniciado y dirigía [...]. El Primer Jefe, después de mi breve relación, continuó en su mutismo imperturbable, por lo que al cabo de unos cuantos instantes más, y con su venia, me retiré de su presencia.⁸

Indudablemente, el hecho de que Fabela ingresara en la lucha revolucionaria al final de sus años formativos y en la primera etapa de su vida adulta significó que la huella que la vida revolucionaria dejaría en su personalidad fuera un sello imborrable. En realidad, Fabela hizo suyos los presupuestos revolucionarios y los convirtió en convicciones personales, al igual que otros miembros distinguidos de su generación; el compromiso que adquirirían con su país como mexicanos y como hombres privilegiados, en el sentido de su acceso a la educación superior, se tradujo en que la posición de revolucionarios no era producto de la ocasión política o de la necesidad de integrarse al movimiento general de la sociedad, sino que representaba la única opción coherente con una serie de ideas que se habían convertido en auténticos principios personales. En la descripción del encuentro con el jefe constitucionalista, Fabela entrelaza los recuerdos personales del revolucionario en el encuentro con su líder, el político en la coyuntura de un encuentro verdaderamente importante, y los de un hombre en un momento significativo de su vida.

Dos hombres fueron significativos en la vida de Fabela, dos hombres que figuraron como sus líderes, sus maestros y sus ideólogos; fueron guías

⁸ Isidro Fabela, "Cómo me hice revolucionario", en *Mis memorias de la Revolución*, Jus, México, 1977.

en su acción y al mismo tiempo, dos hombres que supieron ver en Fabela el talento, la confianza y la experiencia. Esos hombres fueron Venustiano Carranza y Lázaro Cárdenas.

UN REVOLUCIONARIO EN EL MUNDO

Para el jurista, el diplomático y el revolucionario, no podía haber diferencia entre hacer la revolución en su patria y, en su oportunidad, denunciar las atrocidades de la invasión italiana en Etiopía, la desaparición de Austria como país libre y la perversidad del Comité de No Intervención que abandonó a su suerte a la República española frente a los agresores fascistas; esto porque para la ideología de la Revolución Mexicana y por lo tanto para la de Fabela, ninguno de estos episodios eran cuestiones particulares o aisladas, sino que formaban parte de todo un cuestionamiento insensato de los valores fundamentales que, como la justicia y la legalidad, sustentaban la civilización occidental liberal y progresista. Con razón Javier Garciadiego ha llamado a Fabela el Mexiquense Universal.⁹

En todas sus intervenciones y escritos, Fabela defendió sus ideas; es una constante en su obra el deseo de evitar y resarcir cuantas injusticias eran identificadas por su conciencia crítica. Su compromiso político no le impedía ser claro, metódico y sagaz, cuando la ocasión lo ameritaba. Por eso su persona ocupa un sitio en la historia diplomática mexicana, en la historia de la Revolución y al mismo tiempo en el catálogo universal de los tratadistas de la política y el derecho internacionales; no sólo porque su cultura, sólidamente cimentada, le permitió conocer la profusa producción que en su tiempo se creó en torno a la materia a la que dedicó su vida, sino porque esa misma cultura lo facultó para hacer aportaciones imperecederas a la doctrina del derecho internacional.

Isidro Fabela tuvo un papel fundamental durante la etapa armada del movimiento revolucionario. En su carácter de encargado del despacho de la Secretaría de Relaciones Exteriores del gobierno constitucionalista de Ve-

⁹ Javier Garciadiego, *Fabela, diplomático revolucionario*, est., prel., para el volumen X de la Biblioteca Isidro Fabela, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1994, p. VIII.

nustiano Carranza, defendió la soberanía y la independencia nacionales en todo momento, en particular frente al invasor estadounidense en Veracruz. Una vez estabilizado el país luego de las jornadas de la guerra, el ilustre mexiquense cumplió su deber como representante de México ante la Sociedad de Naciones defendiendo a otros Estados, países amigos o naciones distantes sin importancia aparente para la vida mexicana, pero contra los que se cometían los mismos y aun peores atentados que los que México había sufrido apenas hacía poco tiempo. Estos hechos dan a Fabela un lugar peculiar en la historia de las relaciones exteriores mexicanas. Si Genaro Estrada se caracterizó por su fuerte impulso técnico y doctrinal, Isidro Fabela añade a esta estructura teórica la acción diplomática directa; es decir, su participación de manera privilegiada en la estructuración y el ejercicio de la nueva noción de justicia que ensayaba el México revolucionario. Por eso no puede sorprender que su ingreso a la política y al derecho internacionales haya estado marcado por el compromiso político, “puede decirse, por tanto, que el Fabela carrancista y el Fabela diplomático nacieron al mismo tiempo; incluso puede decirse que son dos características sustanciales de su persona”.¹⁰

Cuando sobrevino la división de las facciones revolucionarias que habían derrotado al usurpador Huerta y las tensiones entre constitucionalistas y convencionalistas se habían convertido en hostilidad abierta, el mundo presentaba el complicado panorama que precedió a la gran guerra. Ese momento, crítico para México y el mundo, exigía de la Revolución una apertura al exterior sin precedentes. Desde sus primeros momentos, la Revolución Mexicana había sido un movimiento esencialmente introspectivo, una revisión de las hondas raíces de la mexicanidad y una confrontación con sus dudas y contradicciones. Pero el mundo fuera de las fronteras mexicanas anunciaba cambios que se avizoraban también profundos. La presencia de México en el mundo como actor y no sólo como objeto de miradas y ambiciones mundiales se imponía necesaria y cada día más urgente. Carranza, consciente de que México y su movimiento necesitaban mirar a Europa, sabía que era conveniente un hombre que poseyera experiencia diplomática; sin embargo, era mucho más importante que manifestara un profundo

¹⁰ *Ibidem*, p. XII.

carácter revolucionario fuera de toda duda y que su identificación con el legalismo y el constitucionalismo tampoco pudieran ser cuestionados. El hombre preciso era Isidro Fabela.

A fines de 1914, Carranza encomendó a Fabela que viajara a Europa a fin de allegarse la buena voluntad y el reconocimiento de los países del viejo continente hacia la causa constitucionalista. La complicada misión de Fabela podía trazarse de acuerdo con sus objetivos diplomáticos; por una parte, Inglaterra y Francia, que habían reconocido al gobierno de Victoriano Huerta y apoyaban la política estadounidense respecto de México y, por la otra, Alemania, que buscaba entorpecer y dificultar la relación entre México y Estados Unidos, con lo cual limitaba el margen de acción de ambos países respecto de la guerra que se libraba en Europa. Esta primera misión europea de Fabela dejó un saldo a favor tanto para el movimiento constitucionalista como para el diplomático. Había exhibido sus plenos poderes en Inglaterra, Francia e Italia; en cada uno de estos países había logrado que se le tratara como representante del grupo político dominante en México, y con ello había obtenido también la sustitución de los diplomáticos nombrados durante la época de la usurpación dejando en su sitio a encargados de negocios, dado que el completo reconocimiento no había sido posible.

Cuando Fabela regresó a México, luego de casi año y medio de ardua labor diplomática en el extranjero, había completado su educación diplomática y presumiblemente había encontrado también su vocación más íntima. A su experiencia como encargado del despacho de Relaciones Exteriores añadió la de diplomático en misión especial. Las difíciles situaciones en que había desempeñado ambas labores y la manera inteligente e inquisitiva con que supo asumirlas lo proveyeron de un entrenamiento que en condiciones estables hubiera tomado varias décadas. De este modo, la Revolución fue creando uno de los factores determinantes para su perpetuación: la renovación de los hombres a través de la especialización en áreas del quehacer público; una serie de experiencias similares a las que vivió Fabela en lo diplomático se presentaron a otros revolucionarios; la experimentó Vasconcelos en lo educativo, Joaquín Amaro en lo militar y Alberto J. Pani en lo financiero.

El jefe de la revolución constitucionalista comisionó al mexiquense, ya con el carácter de diplomático profesional, para que cumpliera en América del Sur con la misma misión que había afrontado en Europa. Un distinto marco político y una mejor técnica diplomática permitieron a Fabela cosechar un éxito más rotundo. Lo que en Europa había sido frialdad, indiferencia y hasta hostilidad, en Sudamérica fue entendimiento y apoyo; en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay, Fabela no sólo fue recibido como representante de un gobierno legítimo, sino que logró que estos países reconocieran el mando efectivo de Carranza, reanudaran relaciones diplomáticas con México y con ello logró remover a los diplomáticos mexicanos remanentes del huertismo sustituyéndolos por representantes del carrancismo. En 1937, Cárdenas lo nombró representante de México ante la Sociedad de Naciones; eran varios los elementos que pudieron haber incidido en el criterio de Cárdenas para el nombramiento; por un lado, Fabela era un diplomático que había logrado capitalizar una experiencia rápidamente adquirida y su desempeño podía evaluarse en resultados concretos siempre positivos; además, era un hombre acostumbrado a trabajar bajo presión en situaciones sumamente críticas, en las que actuaba con inteligencia y serenidad, factor que resultaba por demás importante si se considera que Fabela se dirigía a la máxima instancia internacional en un mundo sacudido por la avanzada fascista y las amenazas de guerra. Su filiación política, a la que había permanecido fiel en circunstancias tan duras como la proscripción y el exilio, lo señalaba como un político y diplomático leal y comprometido con la legalidad y la institucionalidad. Por último, es probable que influyera asimismo el hecho de que la presencia de Fabela, pese a los años de exilio, se hubiera mantenido vigente por medio de la prensa y de las redes de contactos mundiales que había cultivado durante su primera época diplomática.

El mundo al que Fabela se iba a enfrentar en este segundo tiempo diplomático era radicalmente distinto del que había vivido en la década de 1920. La agresividad del fascismo y el retraimiento político de los países libres, cuya más cruel imagen la dieron durante la Guerra Civil española, habían redundado en un ambiente internacional preñado de desconfianza y cuya norma era el oportunismo y la falta de respeto a las reglas jurídicas internacionales.

En ese complejo escenario, Fabela desarrollaría uno de sus más exitosos trabajos diplomáticos. Fiel a las líneas políticas dictadas desde México por el presidente Cárdenas, promovió el respeto a los derechos y soberanía de los países pequeños y menos poderosos, así como la sumisión de todas las naciones del orbe a los convenios internacionales, a los usos y las costumbres internacionales, y en especial a las normas del derecho de gentes como la única garantía para el mantenimiento de la paz y la cultura occidental.

Sin embargo, la principal aportación de la actuación de Lázaro Cárdenas e Isidro Fabela, especialmente desde la perspectiva de la Segunda Guerra Mundial, fue la presentación universal y la exportación de la moral y de la ideología de la Revolución Mexicana. El nuevo rostro de la Revolución se alejaba de la violencia y la disgregación de fuerzas para acercarse a la de una Revolución constructora de una nueva legalidad basada en la igualdad y la equidad sociales, en el respeto al derecho internacional y la proscripción de la violencia como medio para subyugar a los países débiles y como forma de expandir zonas de influencia. La postura mexicana pretendía ser ejemplar, en el sentido de que se mantenía firme precisamente en aquellos casos en que la respuesta mayoritaria favorecía más aún la violencia o la indiferencia ante la agresión. Asimismo, en casos como la Anschluss, o la operación migratoria del asilo republicano español, México daba la impresión de encabezar un movimiento latinoamericano contra el fascismo y el imperialismo; esta postura líder se basaba en la capacidad de convocatoria desarrollada por la diplomacia mexicana y en la fuerza de Cárdenas para concretar acciones colectivas.

Acciones como la defensa de la República española frente a las intromisiones fascistas, la censura a Italia por su invasión de Etiopía, la denuncia del expansionismo nazi que le había costado la existencia independiente a Austria y la defensa de China ante la agresión japonesa dan cuenta de la amplitud de horizontes e intereses que tanto Cárdenas como Fabela imprimieron a la presencia internacional de México y su Revolución.

Fabela supo desarrollar la capacidad de encontrar soluciones inteligentes a los retos que le presentaba la realidad histórica a que estaba sometido, pero no sólo eso, que no es poco, sino que siendo los dos líderes parte importante de la construcción de la identidad internacional de México,

no eran abogados y es presumible que sus antecedentes culturales fueran limitados; por ello Fabela fijó una parte importante de la estructura jurídica y de la política internacional que requería la intuición política y el compromiso con la nación que poseían tanto Carranza como Cárdenas. Esta situación puede haber representado no sólo la oportunidad de Fabela para colocarse como protagonista de muchos hechos que darían dirección a la historia del siglo xx no únicamente en México, sino en el mundo; al mismo tiempo, esta situación peculiar dotó a Fabela de una excelente red de contactos e influencias para realizar de modo siempre efectivo su trabajo. Así lo puso de manifiesto en el discurso que pronunció con motivo de la condecoración que le fue otorgada el 26 de julio de 1958 en la embajada de la República española:

El homenaje que en este solemne acto y por vuestro muy digno conducto me discierne el gobierno de la República Española por acuerdo de su presidente, don Diego Martínez Barrio, de su Consejo de Ministros y del gran canciller de la Orden, otorgándome su máxima condecoración, me honra y enorgullece en tan eminente grado que no creo poder agradecerlo cumplidamente, con todo y ser mi reconocimiento tan profundo en su perennidad, porque la preciada insignia que recibo es para mí el símbolo y recuerdo de un capítulo imperecedero no sólo en los anales de España, sino en la historia personal de mi vida [...] El año de 1937 nuestro gran expresidente de la República, mi ilustre amigo general don Lázaro Cárdenas, al nombrarme delegado permanente de México en la Sociedad de Naciones, me puntualizó sus ideas, a las que debería sujetar mis actos diplomáticos.¹¹

A BENEFICIO DE INVENTARIO. LA LITERATURA DE ISIDRO FABELA

Es difícil encuadrar la literatura de Fabela dentro de las escuelas y modas literarias de su tiempo. Es probable que al encontrarse fuera de los ambientes estrictamente literarios, sus letras pudieron fluir atendiendo más

¹¹ Isidro Fabela, *Un discurso. Pronunciado al recibir la Gran Orden de la Liberación de España, en el acto celebrado en la embajada de España*, Ediciones de la Embajada de la República Española, México, 1958.

a necesidades personales que a dictados de escuela o moda; ello no puede traducirse de ningún modo en que tuviera algunas carencias estilísticas, y si no posee la intensidad de Martín Luis Guzmán para afrontar los temas acres de la Revolución o la maestría de Reyes para adentrarse en los temas clásicos, la literatura fabeliana gana en intensidad y en intimidad. En pocos escritores de su tiempo pueden verse los grados de intimidad que dejan al descubierto un cierto amor sutil y una sensibilidad a flor de piel cuando toca los temas relativos a México.

Su narración más conocida, *La tristeza del amo*, es casi un fiel recuento de su literatura:

Desprenderse de golpe de aquel terruño que lo vio nacer, que lo vio crecer al amparo del anciano padre de quien heredara honor y fama; despedirse para siempre de un pasado dichoso que estaba identificado con esos llanos y sementeras que él fertilizara, con esas presas y caminos que él hiciera, con ese río en cuyas linfas se bañara bajo el sol, allá en aquella dulce juventud pretérita de encantadoras remembranzas; decir adiós eterno a esos montes habladores y elegantes que le vieron vagar por la maleza, escopeta al hombro, sólo, con su optimismo triunfal, o en el fiel retinto que ahora conservará muerto para perpetua memoria sobre la puerta de la troje; dejar para siempre su casa, sus ganados, sus arados, sus riscos y remansos, era algo profundamente dramático y trascendente para el buen señor [...]. Ya nunca pasaría a caballo por los barbechos húmedos y esponjosos ni gozaría con el murmullo acariciador de los maizales, ni con el vaivén de los áureos trigos barbados que, a imperio del aire corriente, moviéranse lentos o acelerados con la parsimonia de su consciente valor, o con el alegre desconcierto de sus besos fecundos.¹²

La tristeza del amo es un texto publicado en 1915, una narración de juventud donde los temas sentimentales se confunden con la pertenencia a la tierra; en cierta forma, este cuento está relacionado con *El testimonio de Juan Peña*, de Alfonso Reyes, fechado alrededor de 1911. En el caso de Reyes, la intención literaria es manifiesta y ese cuento inicia su ciclo

¹² Isidro Fabela, *La tristeza del amo*, Imprenta Artística de Sáez Hnos., Madrid, 1915.

narrativo que culminará muchos años después; pero en Fabela, los trazos de su literatura aparecen ya dibujados desde este cuento de sus primeros intentos. En realidad, el patriotismo en su literatura está más relacionado con el sentimiento de lo propio, de la naturaleza íntima y familiar del solar paterno, más que en la literatura de grandes ideas o de especulación ideológica; supo distinguir los géneros y dedicó los mejores elementos en cada uno de ellos, pero en su actividad reservó siempre su lugar a la literatura. La noción de la patria se parece mucho más a Manuel Othón o a López Velarde, aunque desde luego con un estilo más llano, acorde con el propio de su generación.

Su lenguaje es directo, por cuanto se refiere a la exposición de hechos, pero se vuelve más elaborado cuando quiere retratar sentimientos o expresar emociones. Su conocimiento de primera mano de la realidad de su país le permitió interpretar los sentimientos encontrados que generaba la añoranza del pasado y el ímpetu de la Revolución; para Fabela, se resolvían en una visión de la patria que estaba más allá de lo actual, una patria ideal construida de recuerdos y de deseos, una patria construida de la vieja tierra mexicana, de sus nuevos sueños y, sobre todo, de su lenguaje perenne. Su literatura es eso: sentimiento y lenguaje, así se aprecia en este otro fragmento de *La tristeza del amo*:

El caporal me asegurara, no ha mucho, que el señor, que hacía tiempo no recorriera el monte, fuera a él poco ha, donde estuvo largo rato mirando los pinares en la hondonada, y el robledal, respirando con la boca abierta, muy abierta, las de aquel monte auras resinosas y salubres, y jurárame que el señor no había despegado los labios en todo el camino, con ser tan largo, ni para reprender siquiera a los vaquerillos de la ranchería que apacentaban sus ganados más acá del lindero de la finca.¹³

En el centro de la literatura fabeliana está la mexicanidad; sin embargo, como buen hijo de su generación, vivió de puertas abiertas al mundo, se hizo universal a fuerza de ser mexicano. Sus temas no se limitan a lo mexi-

¹³ *Ibidem*.

cano, sino que transitan por todos los intereses occidentales. La fórmula que permitió encontrar el camino de lo universal a algunos miembros de su generación y la inmediata siguiente consistía en descubrir lo que había de universal en la cultura nacional y en contraste con aquello que México podía proporcionar al mundo; en cierta forma, con Fabela y los escritores de su generación, México vuelve a ocupar un lugar importante, no sólo en el ámbito internacional, sino, lo que es más importante, en el concierto mundial de la cultura, pues sale de sí mismo y se enfrenta a otros en igualdad de circunstancias. Era indudable el acendrado nacionalismo de Fabela; pero este sentimiento, aunque poderoso, no lo ciega para dejar de apreciar lo que el mundo ofrecía a su país. La estancia en el extranjero durante largos periodos enriqueció su literatura aportando temas y enfoques nuevos. Su narrativa, sobre todo, se veía enriquecida con personajes y situaciones inimaginables en México; al final del día, Fabela se movía con facilidad entre personajes, escenarios y situaciones que más bien representaban arquetipos occidentales y que bien podían situarse en muchos países distintos.

La obra literaria de Fabela no se limita a la narrativa; es tal vez mejor ensayista que narrador. En el ensayo encuentra un laboratorio para sus ideas, en las que vuelca la energía creativa que no encontraba en sus tareas formales. En el ensayo, plantea la estructura de un pensamiento ágil, agudo y cultivado. Los temas de sus ensayos van desde unos tan íntimos como la paternidad hasta los más eruditos literarios, como el Quijote. Esto sólo es posible en la medida en que Fabela acumuló a lo largo de su vida un equipaje cultural de considerables dimensiones, pero esa cultura no lo alejaba de la realidad ni lo hacía aparecer como un sabio que ignorara dónde estaba parado. Antes bien, la cultura se le aparecía como la información necesaria para satisfacer el placer estético y también para convertir el conocimiento en tareas concretas.

En Fabela es cierto el principio de que la cultura libera, porque destruye prejuicios y convierte en propio lo generado por culturas lejanas en el espacio y en el tiempo. La erudición en Fabela se entiende como un sentimiento lúdico de conocer, de saber por abrir los ojos a nuevos horizontes; de ahí que sus ensayos suelen tocar temas de profundidad social y literaria, mientras que por otra parte tratan de sentimientos inasibles, como el dolor

o la alegría. Fabela lleva al campo del ensayo temas que ya habían sido tratados por otros escritores en repetidas ocasiones, pero al igual que sucedía con instituciones jurídicas o situaciones políticas, propone siempre lecturas novedosas y enfoques poco ensayados, lleva la cultura con cariño, tratándola como algo tan valioso que es digno de ser compartido. En ese sentido, no hay límites para la prosa fabeliana, toca temas de aquí y de allá, dándoles la propiedad de la cultura de ser ubicua sin perder estilo; si bien trata temas tan universales y tan españoles como don Quijote, lo hace como sólo una sensibilidad mexicana y revolucionaria puede hacerlo, descendiendo de la anécdota al análisis y al retrato de lo sensible. En su ensayo sobre la inmortal obra de Cervantes, Fabela logra con éxito el uso de un lenguaje claro, diáfano buscando al lector antes que al crítico o al estilista:

Cervantes, después de hacer prototipo de lealtad a don Quijote, hace a Sancho paradigma de fidelidad [...] Sancho no es la cordura ni la razón, es el buen sentido acomodaticio y egoísta que ve la realidad tal como es y la aprovecha, cuando puede. Su amo dice de él que “tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo” [...] Sancho es el sentido común vulgar y corriente, el hombre pueblo con sus bondades y sus malicias. Y si bien, el criado no se pertenece a sí mismo, es de su señor, vivía para él porque el amo era una especie de divinidad en la tierra como si fuese un Dios del cielo. Él no era nada comparándose con su mandante, porque no se sentía dentro de sí mismo, sino dentro del superior, que es casi su dueño, o sin el casi. Le mandaba y obedecía, y más que eso: don Quijote creía una cosa, y él, aunque le contradijera y replicara, al fin de cuentas creía lo mismo.¹⁴

Si en Fabela la narrativa es un mundo donde la creatividad va de la mano con la sensibilidad del terruño o bien con la universalidad de los deseos humanos, en su ensayo son las ideas las que mandan, una literatura de palabras hecha con base en ideas correctamente conectadas, pero en ambos

¹⁴ Isidro Fabela, *A mi señor don Quijote*, edición de “algunos amigos y admiradores republicanos”, México, 1966.

casos se trata sobre todo de una literatura que se crea sobre el respeto a la lengua, sobre el estilo y, finalmente, sobre un hombre hecho todo en su obra múltiple y su rica experiencia.

COLOFÓN

Desde sus orígenes intelectuales, Isidro Fabela estuvo íntimamente ligado a la literatura y, por consiguiente, a la lengua; es probable que el primer llamado vocacional que recibió fuera el de escritor. El ambiente en que se formaba como abogado y como ciudadano así lo estimulaba; su contacto con escritores y obras valiosas de la literatura universal estuvo siempre acompañado de un ambiente idóneo; se trataba de lecturas que se hacían en conjunto creando un ámbito de estudio en el que sus compañeros fungían como lectores dialogantes, ello contando también con el estímulo de profesores que habían encontrado ya decadente el positivismo decimonónico y veían en los jóvenes ateneístas la promesa de una renovación cultural.

En la medida en que el joven Fabela fue entrando en contacto con los pensadores que defendían ideas sociales y al tiempo en que su postura intelectual se iba politizando, la literatura iba tomando un lugar secundario en sus ocupaciones, sin dejar de ser por ello un apasionado de las ideas. El hecho de que haya brillado más en él la visión de lo político y de lo internacional ha conducido a que su obra literaria haya sido menos estudiada de lo que merecía. Durante toda su vida activa, no dejó de escribir literatura.

Fabela supo responder a la vocación universalista que experimentaron muchos de los miembros de su generación. Todos ellos, la generación que sucedió a la del Centenario, mostraron al mundo, a partir de la asimilación de su propio carácter mexicano –y esto fue una constante entre los intelectuales políticos de su tiempo–, que sus largos periodos de estadía en el extranjero no se tradujeron en desapego u olvido de sus fuentes primeras; antes bien, cada uno de sus trabajos debe ser entendido –ante todo– como un producto laborioso de su manejo de la lengua y, en razón de su mexicanidad y de su pertenencia a un mundo convulso y anhelante de una cultura de la justicia, de la paz y del imperio del derecho.

JULIO CORTÁZAR, LECTOR*

Gonzalo CELORIO

Debo a mi amigo Jesús Marchamalo la oportunidad de conocer la biblioteca personal de Julio Cortázar, integrada por los poco más de 4 000 volúmenes que el escritor argentino tenía en su departamento de la Rue Martel número 10, París, cuando murió el 12 de febrero de 1984, y que fue donada por Aurora Bernárdez, su viuda y legataria universal, a la Fundación Juan March de Madrid.

Coleccionista de libros raros o curiosos, escudriñador de subrayados, dedicatorias y anotaciones marginales, rastreador de bibliotecas perdidas y escritor de libros sobre libros, Marchamalo es un asiduo visitante de la biblioteca de la Fundación y ha pasado incontables horas husmeando los volúmenes de Cortázar, en los que las huellas de la lectura participativa y dialógica de su propietario han quedado notoriamente registradas. Para dar a conocer el contenido de ese fondo, escribió un par de artículos alusivos e hizo la curaduría de una exposición que muestra algunos ejemplares que consideró particularmente valiosos, ya por los comentarios al margen de que Cortázar escribió en ellos de su puño y letra, ya por las dedicatorias autógrafas de sus autores.

Guiado por Marchamalo, recorrí las estanterías del acervo y tuve una primera aproximación a un Cortázar eminentemente lector que, sin miramientos de ninguna especie, como conviene a los cronopios, subraya, marca, tacha, anota, comenta los libros que lee armado de un lápiz o de un bolígrafo cualquiera de tinta azul, verde o roja. Habla de tú a tú con sus autores, generalmente en español, pero también en francés o en inglés, según el caso. Discute con ellos, señala sus coincidencias y sus discrepancias, manifiesta su emoción, su admiración o su enfado, los alaba, los interroga, los increpa o los abandona y, con un rigor insospechado, acaso más propio

* Leído en la sesión ordinaria del 28 de agosto de 2008.

de los famas que de un cronopio de su estatura, corrige implacablemente cada una de las erratas, aun las más insignificantes, que le salen al paso.

No sólo por el fetichismo que solemos tener sus lectores de la primera hornada, sino por el genuino interés en conocer la apreciación inmediata de Cortázar sobre algunas obras afines a la suya o a las cuales posteriormente se referiría en sus ensayos literarios, regresé varias veces por mi propia cuenta a la Fundación Juan March. Las bibliotecarias que custodian el acervo me dieron a conocer un valioso artículo de Blanca Berasátegui que da noticia de algunos de los libros más interesantes del fondo y que se convirtió en mi segunda guía.

El fondo “Julio Cortázar” está dividido en dos secciones: la de los libros de arte, que es la menos numerosa, aunque muchos de los ejemplares son de gran formato y ocupan mucho espacio, y la de obras literarias, que es la más extensa y, sin duda, la más interesante. Está organizada esta última por orden alfabético de autores, sin importar lenguas, épocas ni géneros literarios. Como si se tratara de un “cadáver exquisito” de los juegos surrealistas, la arbitrariedad del abecedario hace vecinos a escritores y obras que no acostumbran frecuentarse para tomar café y pasar la tarde juntos: Alberti y Apollinaire, Bioy Casares y William Blake, Dickens y el *Dictionnaire Encyclopedique Quillet*, Navokov y Neruda, Juan Rulfo y Pedro Salinas. Casi todos los libros están en sus lenguas originales, cuando se trata de español, francés e inglés; cuando no –los clásicos grecolatinos, la literatura rusa, alemana o japonesa–, están traducidos a alguna de estas lenguas. Aunque los clásicos, sobre todo los castellanos, asoman sus lomos aquí y allá y dejan ver las marcas de una lectura concienzuda, la gran mayoría de los volúmenes pertenece a la literatura moderna de los siglos XIX y XX. Están presentes los grandes novelistas –Dostoiévski, Gorki, Dickens, Fitzgerald, Lewis Carroll, Kafka, Faulkner, Joyce, Broch, Musil, Yourcenar, Italo Calvino, Rulfo, Lezama Lima, Onetti, Fuentes– y los grandes cuentistas –Poe, Chéjov, Borges, Monterroso–, pero la biblioteca es considerablemente más rica en el género de la poesía lírica que en el de la narrativa: Hölderlin, Rilke, Whitman, Graves, por supuesto Keats, todos los poetas malditos y surrealistas franceses (Apollinaire, Aragon, Artaud, Baudelaire, Jarry, Mallarmé, Nerval, Rimbaud, Supervielle, Valéry) y, de nuestra lengua, García Lorca, Alberti,

Vicente Aleixandre, Antonio Machado, Luis Cernuda, Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz, Gelman. No faltan los ensayos monumentales de Auerbach, *Mimesis*; de Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve*; de Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, minuciosamente subrayados, y los subversivos textos de André Breton o Georges Bataille. Algunas ausencias notables de nuestra lengua: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Camilo José Cela, entre los españoles; Alejo Carpentier (de quien sólo tiene *El acoso*), Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, entre los latinoamericanos. Algunas presencias recurrentes: todos los dráculas imaginables, acompañados de decenas de historietas de misterio de desiguales calidades, y varios ejemplares, en español y en francés, de la novela *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, como si Cortázar los hubiera comprado al por mayor para obsequiarlos a sus amigos.

Apoyado en las pesquisas de Blanca Berasátegui, revisé los libros de los que ella da cuenta en su artículo: las obras de Octavio Paz, Elena Garro, Pablo Neruda, Luis Cernuda, José Lezama Lima, y otros más que el narrador argentino también subrayó y anotó profusamente: las obras de Felisberto Hernández, César Vallejo, Carlos Fuentes.

La admiración que Cortázar le profesa a Paz, de quien tiene casi todos los títulos publicados hasta entonces, no le impide manifestar sus desacuerdos. Su ejemplar de *El arco y la lira* está abigarrado de la palabra *NO* en los márgenes, escrita con tinta roja y mayúsculas compactas, y referida, en la mayoría de los casos, a la práctica asaz recurrente del poeta mexicano de yuxtaponer asertos contradictorios con el objeto, tan caro a los surrealistas, de abolir las antinomias que dividen en compartimentos estancos nuestra percepción de la realidad, como las que plantea desde el comienzo del libro a propósito de la poesía: “Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida...” Cortázar escribe: “Brillante, sí, ¿y qué?, ¿dónde la salida, el tercer camino, la síntesis definitiva, el salto sintético?”

En la primera página de *¿Águila o sol?*, y seguramente en referencia específica al texto de 1949 titulado “Trabajos forzados” que abre el volumen, Cortázar expresa su distanciamiento del poeta: “Es muy hermoso, Octavio, pero es un lenguaje del que hay que despedirse. Yo ya lo hice, al menos, con

Estación de la mano. Y es que, en su “relato”, Paz desarrolla, con imágenes todavía muy cercanas a los códigos iconográficos del surrealismo, el tema de la creación poética, que indirectamente Cortázar había abordado –con una naturalidad ajena a los artificios derivados de los postulados de Breton y muy próxima ya a la sencillez, la frescura, la cotidianidad y el humor con los que después habría de enfrentar lo fantástico– en un cuento temprano, “La estación de la mano”, del que se había olvidado y que incorpora, enternecido por su hallazgo, en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

En la portadilla del libro *Andamos huyendo, Lola*, de Elena Garro, Cortázar escribe sin contemplaciones: “Abandono en la página 76. No hay derecho a escribir tan mal”. Y en la página en la que suspendió su lectura, pregunta: “¿Por qué redactaste tan mal este cuento, Elenita?”.

El ejemplar de *Confieso que he vivido* de Neruda está animosamente subrayado y casi no hay página en la que no queden anotadas, en tinta verde, como corresponde al color del caballo de la poesía, las profundas afinidades del narrador con el poeta, aunque también sale a relucir una que otra discrepancia.

Cortázar subraya el pasaje en el que Neruda evoca su precoz vocación poética y la soledad que su ascensión trae aparejada: “Qué soledad la de un pequeño niño poeta, vestido de negro, en la frontera espaciosa y terrible. La vida y los libros poco a poco me van dejando entrever misterios abrumadores”. Y una página después, cuando recuerda el momento en el que le mostró a su padre el primer poema que había escrito y éste, tras leerlo distraídamente, le preguntó que de dónde lo había copiado, Cortázar, identificado con aquel muchacho que apenas había aprendido a leer y a escribir y ya revelaba su poderosa y entonces incomprendida vocación literaria, anota al margen, seguramente conmovido por la escena: “También me pasó a mí. También mi madre creyó que yo plagiaba”.

Más adelante, en el capítulo titulado “El vagabundo de Valparaíso”, Neruda se refiere a las escaleras que brotan por doquier, como plantas trepadoras, en esa ciudad vertical que se abisma sobre el Océano Pacífico: “Las escaleras parten de abajo y de arriba y se retuercen trepando. Se adelgazan como cabellos, dan un ligero reposo, se tornan verticales. Se marean. Se precipitan. Se alargan. Retroceden. No terminan jamás”. ¡Cómo no iba a

subrayar el autor de *Historia de cronopios y de famas* ese párrafo tan afín a las “Instrucciones para subir una escalera” que redactó con un asombro consuetudinario –“si el oxímoron es tolerable”– equivalente al del poeta chileno!

En repetidas ocasiones, Cortázar muestra sutilmente, en sus anotaciones a las memorias del poeta, la constancia de su solidaridad con la Revolución cubana y la admiración que les profesa a sus escritores y sus dirigentes. Como un par de banderillas en la cerviz del toro, clava unos signos de admiración en el párrafo en el que Neruda pasa lista a los colaboradores de su revista *Caballo verde* y, al mencionar a Guillén, escribe entre paréntesis: “el bueno: el español”, para diferenciarlo, obviamente, del cubano Nicolás. Lo mismo hace cuando el poeta se refiere a Alejo Carpentier como a un escritor francés y dice de él que es uno de los hombres más neutrales que haya conocido. Hacia el final de sus confesiones, Neruda habla del Che Guevara, en cuya persona coexistieron, según él, un gran guerrillero y una poderosa mentalidad política, si bien considera que el suyo es un caso absolutamente excepcional porque “los sobrevivientes de una guerrilla –dice– no pueden dirigir un Estado proletario por el solo hecho de ser más valientes, de haber tenido mayor suerte frente a la muerte o mejor puntería frente a los vivos”. Cortázar no puede menos que escribir al calce, no sin ironía: “Pero, claro, los burócratas del PC tampoco”.

En el pasaje referido a su reiterada candidatura al Premio Nobel, no recibido hasta 1971, Neruda confiesa con pasmosa sinceridad que cuando los académicos suecos decidieron, en el año 1963, adjudicárselo a Giórgos Seféris, él no conocía al poeta griego. Cortázar lo reconviene: “Craso error, Pablo”. En otro momento, el poeta hace un repaso autocrítico de sus libros y, cuando le corresponde el turno a *Estravagario*, dice de él, con una imagen ciertamente afortunada, que “no es el que canta más, sino el que salta mejor”, para concluir, utilizando una palabra confianzuda y satisfactoria, que “es un libro morrocotudo”. Cortázar anota: “Pero cuando le dije que ese libro era uno de mis preferidos, Neruda no pareció contento”.

En alguna ocasión, el gran poeta chileno donó su biblioteca y su colección de caracoles a la universidad de su país. Sus enemigos políticos –un articulista y un parlamentario– lo denostaron por su dádiva y censuraron a la universidad por haberla recibido. En los recuerdos que su libro de me-

morias trata de hilvanar, se percata de que, tras 20 años transcurridos desde la fecha de la donación, nadie, dice, “ha vuelto a ver ni mis libros ni mis caracoles”. Sarcástico, Cortázar escribe, como para que Neruda se remueva de indignación dentro de su tumba: “Pinochet se los venderá a los yanquis, es lo más seguro”.

Confieso que he vivido es, como se sabe, un libro póstumo, que Neruda dejó inconcluso. Se publicó bajo el cuidado y la ordenación final de Matilde Neruda, su viuda, y del escritor venezolano Miguel Otero Silva, amigo cercano del poeta. Pero abundan las erratas. En una página, por ejemplo, el nombre del escritor británico Somerset Maugham tiene dos errores de ortografía. Frente a tal vejamen, Cortázar monta en cólera y, como si su bolígrafo dejara el verde apacible de la poesía para escribir en el rojo de las denuncias, espeta: “Che Otero Silva, qué manera de revisar el manuscrito, carajo”.

En la biblioteca hay dos obras de Luis Cernuda: *Poesía y literatura* y *La realidad y el deseo*. El ejemplar de la primera de ellas no le pertenecía a Cortázar; tiene, quién lo diría ahora, el nombre de Mario Vargas Llosa escrito en tinta azul en la primera página y está fechado en París, 1965. Aun así, está anotado por el Cronopio mayor.

De entrada, al referirse a Cervantes, Cernuda sienta su posición con respecto a la crítica académica:

Tan densa puede ser la masa de comentarios eruditos acumulados sobre una obra, que es ya difícil adelantarse hasta aquella sobre la cual recaen, y ésta, extraña y lejana, se nos pierde de vista, como la lucecilla que brilla remotamente entre las sombras nocturnas del camino. Resulta así que la crítica erudita, antes que acercarnos un texto, nos lo separa, y antes que aclararlo, lo oscurece.

¿Cuál es el comentario que escribe al lado de semejante declaración de principios quien abjuró de todos los reduccionismos y todos los encasillamientos y reivindicó el gusto –primigenio pero crítico, entusiasta pero reflexivo, epidérmico pero vascular– por la literatura? Uno solo, contundente: “¡Exacto!”

Más adelante, Cernuda habla de la capacidad de la novela para indagar las profundidades abisales del ser humano:

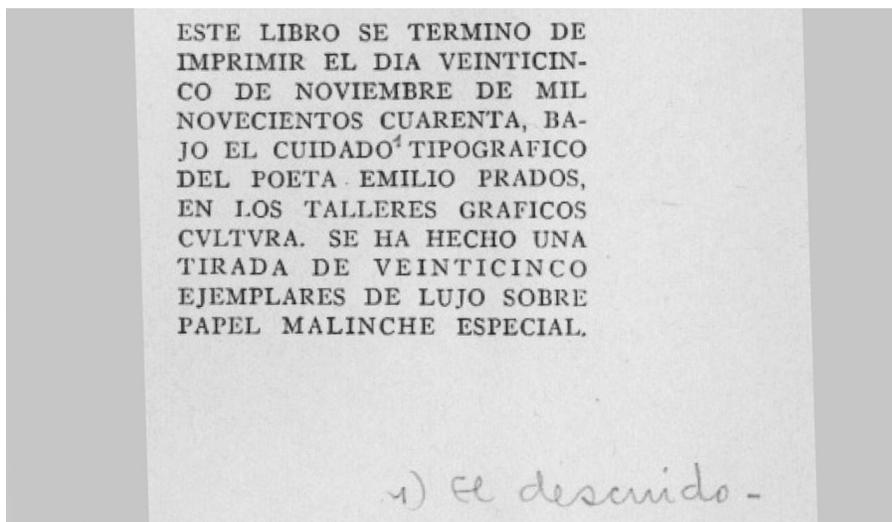
[...] es necesario que el novelista, aliado del poeta, nos dé vislumbre de esa otra dimensión humana que, desde Shakespeare acá, nos fuera revelada para siempre. (Y permóneseme que saque a colación tan grandes nombres como los de Cervantes y Shakespeare.) No es necesario ni fácilmente posible que el novelista alcance adonde Cervantes y Shakespeare alcanzaron (aunque Dostoievski y Galdós sí alcanzaron), ya basta con un acercamiento mayor o menor a esta meta ideal.

Cortázar encierra en un círculo el nombre de Galdós y escribe al margen: “No, hombre, por favor!”

Uno de los libros anotados con la complicidad, el respeto y la cercanía que sólo se pueden expresar escribiendo a lápiz, es *La realidad y el deseo*. Al final de la sección que recoge las primeras poesías del poeta andaluz, Cortázar musita: “La más íntima –sola– poesía. Rumorosa y mínima, preludio de una tristeza segura”. Como comentario de la sección siguiente, “Égloga, elegía, oda”, escribe: “Aquí, una adjetivación suntuosa, excesiva. ¡Pero cómo ordena tanta sustancia peligrosa un ritmo sabio y una estructura serena!” De la sección “Invocaciones”, en general, dice: “Un grande, un maravilloso libro” y, en particular, del poema “El joven marino”: “*Le plus beau des poemas*”; y del “Himno a la tristeza”, “Bello como Hölderlin”. Del poema “La fuente”, perteneciente a la sección “Las nubes”, exclama: “La voz de Shelley, la voz de John Keats y tú, Poeta”. Y al calce de uno de los poemas más adoloridos del libro entero, “Niño muerto”, de la misma sección, alude a algún suceso personal, para mí desconocido, que lo identifica con el poeta: “1941. Después de mi 16 de abril, cómo no sentir míos estos versos, cómo no quemar mi llanto pegado al tuyo!”

En el colofón se dice que el libro se imprimió “bajo el cuidado tipográfico del poeta Emilio Prados”. Cortázar no puede contener su disgusto por las erratas que ensucian la edición y hace una enmienda: “donde dice *el cuidado* debe decir *el descuido*”.

Si bien en la biblioteca se conservan, como dije, numerosos ejemplares de *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, ninguno de ellos, hasta donde pude ver, tiene anotaciones. El libro de cuentos del escritor uruguayo titulado *Nadie encendía las lámparas*, en cambio, está subrayado y anotado con



un evidente sentido de las coincidencias y las afinidades. Cortázar subraya, por ejemplo, el segundo párrafo del cuento “El balcón”:

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.

Cómo no recordar el capítulo 23 de *Rayuela* en el que se relata el patético concierto, lleno de silencios, que ofrece la pianista y compositora Berthe Trépat ante un público magro que se va esfumando hasta quedar reducido a la sola presencia de Oliveira.

Pero el subrayado más significativo, a mi manera de ver, es el que marca estas líneas del mismo cuento: “Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa”.

Remite, en primer lugar, al cuento juvenil de Cortázar “La estación de la mano” que, como dije, él mismo invocaba para oponer su lenguaje al de

Octavio Paz, y que refiere el advenimiento de una mano diestra y autónoma que acude cotidianamente a la casa del narrador hasta que, enamorada de la mano izquierda de su anfitrión y dispuesta a cercenarla del brazo para liberarla y “desposarse” con ella, es de algún modo expulsada del lugar. Sé que ese cuento es muy temprano, pues data, según lo confiesa su autor, de los tiempos anteriores a su traslado definitivo a París, ocurrido en 1951. Pero ignoro si Cortázar había leído, cuando lo escribió, el cuento “La mano del comandante Aranda” de Alfonso Reyes, fechado en febrero de 1949, en el que el polígrafo mexicano relata la historia de una mano, perdida en acción de guerra, que tan pronto empezó a conducirse sola, se volvió ingobernable y “echó temperamento”:

No obedecía a nadie. Era burlona y traviesa. Pellizcaba las narices a las visitas, abofeteaba en la puerta a los cobradores. Se quedaba inmóvil, “haciendo el muerto”, para dejarse contemplar por los que aún no la conocían, y de repente les hacía una señal obscena. Se complacía singularmente, en darle suaves sopapos a su antiguo dueño, y también solía espantar las moscas.

Reyes resuelve su historia a la manera cervantina, cuando la mano insurrecta decide volver a su estado sedentario tras enterarse –por los libros que, como la mano del cuento de Cortázar, es capaz de leer– de que su historia ya ha sido relatada y de que su autonomía a nada bueno puede conducir. En la biblioteca del comandante Aranda, la mano

dio con un cuento de Maupassant sobre una mano cortada que acaba por estrangular al enemigo. Y dio con una hermosa fantasía de Nerval, donde una mano encantada recorre el mundo haciendo primores y maleficios. Y dio con unos apuntes de Gaos sobre la fenomenología de la mano...

Reyes no pudo haber leído el cuento de Cortázar, que el escritor argentino publicó por primera vez en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en 1967, cuando Reyes ya había muerto.

De haberlo conocido, quizá lo habría incluido entre los textos que la mano del comandante Aranda leyó.

Pero el subrayado de Cortázar en “El balcón”, de Felisberto Hernández también remite a su cuento “Cuello de gatito negro”, recogido en el libro *Octaedro*, que relata la historia del encuentro fatídico de dos manos en la barra de un asiento del metro de París, ajenas, sobre todo la del personaje femenino, a la voluntad de sus dueños.

Otro cuento de Felisberto Hernández que hace alusión a las manos es el que se titula “Menos Julia”, en el que un personaje se ha impuesto la tarea de adivinar al tacto, en la oscuridad de un túnel, los objetos, para él desconocidos, que sus empleados han dispuesto con ese propósito. El narrador, amigo del estafalario personaje, participa en alguna ocasión de esa suerte de ritual y al toparse con unos guantes siente el deseo de calzárselos, pero reprime su impulso y dice:

Yo parecía un padre que no quisiera consentirles a sus hijas todos los caprichos. Y en seguida me empezó a crecer otra sospecha. Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que les permitieran vivir una vida demasiado independiente.

Al final de ese cuento, Cortázar anota, a manera de comentario sintético, el nombre de Paul Delvaux, el pintor belga que supo retratar la tensa tranquilidad del sueño y pintar el silencio acaso mejor que ninguno de los pintores surrealistas, y cuyas atmósferas pictóricas mucho se asemejan a las creadas por la literatura de Hernández y de Cortázar.

Al final de *Nadie encendía las lámparas*, Cortázar escribe: “Todos los cuentos en primera persona.” Tal observación muestra la gran empatía del escritor argentino con el uruguayo en algo que va más allá de los temas y las atmósferas: la estructura narrativa, que implica una afinidad sustancial y no sólo adjetiva (sobre todo si se piensa en el predominio que la tercera persona tenía en los tiempos de la escritura de estas obras), pues la gran mayoría de los cuentos de Cortázar están narrados en primera persona.

Antes de abordar el tema de la lectura que hizo Cortázar de *Paradiso*, de José Lezama Lima, que fue la que más interés me suscitó entre todos los libros anotados que tuve ocasión de revisar en la biblioteca de la Fundación Juan March, quiero compartir dos anotaciones de Cortázar. Una, dirigida a César Miró, quien dice, en el prólogo a *Poesías completas* de César Vallejo, que:

Entre *Los heraldos negros* y *Trilce* existe una aparente ruptura en la continuidad de la obra poética de cada uno. Pero este cambio —que es, en buena cuenta, sólo un disfraz— apenas si se observa en la expresión, en la manera libérrima de un idioma a veces desconcertante, de una vaguedad que desorienta, de una grafía “*pour épater les burgeois*”.

Cortázar, admirador expreso, según todos los signos de admiración desplegados a lo largo de la edición de la poesía de Vallejo, y continuador de la liberación del lenguaje emprendida por él, rechaza categóricamente que la ruptura que ejerce el poeta peruano en la articulación de *Trilce* con respecto a *Los heraldos negros* sea un mero disfraz, como lo señala Miró, y al final del prólogo le escupe estas palabras: “¡Qué animal!”

Otra anotación es la que pone, con tinta azul y en caligrafía diminuta, en el párrafo de *La nueva novela hispanoamericana* donde Carlos Fuentes dice que “*Rayuela* es a la prosa en español lo que *Ulises* es a la prosa en inglés”: “oh, oh (rubor)”.

El ejemplar que Cortázar leyó de *Paradiso* de José Lezama Lima pertenece a la primera edición, publicada en La Habana por la editorial Unión (Colección “Contemporáneos”) en el año de 1966. Es, como casi todos los libros cubanos de aquellos años, un volumen de cubiertas coloridas e impreso en un papel corriente, del tipo del que en México se conoce como papel *revolución* y que allá, con mayor sentido, podría llamarse papel *Revolución cubana*.

El libro tiene una dedicatoria de Lezama, escrita con minuciosa caligrafía de tinta verde, que a la letra dice:

Para mi querido amigo Julio Cortázar, el mismo día que recibí su magnífica *Rayuela*, le envíe mi *Paradiso*. Entre Ud. y yo hay un cariño muy grande, sin habernos casi tratado, a veces lo atribuyo al común ancestro vasco, pero otras me parece como si los dos hubiéramos estudiado en el mismo colegio, o vivido en el mismo barrio, o a que cuando uno de nosotros se duerme, el otro vela y lee en la buena estrella.

Paradiso

Para mi querido amigo Julio Cortázar, el mismo día que recibí su magnífica Raquel, le envío mi Paradiso. Entre Ud. y yo hay un cariño muy grande, sin haber nos casi tratado, a veces se lo atribuyo al común ancestro vasco, pero otros me parece como si los dos hubiéramos estudiado en el mismo colegio, o vivido en el mismo barrio, o a que cuando uno de nosotros dos decidiera, el otro vela y lee en la buena estrella. Pronto le escribo sobre su novela. Venga otra vez por La Habana, todos nosotros lo recordamos y lo admiramos. Y lo esperamos siempre. Mi mejor abrazo es para J. Cortázar.

Suyo,
J. Lezama Lima

Pronto le escribo sobre su novela. Venga otra vez por La Habana, todos nosotros lo recordamos y lo admiramos. Y lo esperamos siempre.

Mi mejor abrazo es para J. Cortázar.

Suyo,
J. Lezama Lima

La relación literaria entre Cortázar y Lezama se remonta a los años anteriores a la Revolución cubana. Se inicia, como lo registra Blanca Berasátegui, cuando Cortázar lee en París, en 1957, algún número de la revista *Orígenes*, que llegó hasta 1956 con el número 40, y le escribe a su director para manifestarle su admiración y su agradecimiento por haberle permitido entrar en “un dominio fabuloso de la literatura”. A vuelta de correo, Cortázar recibe un paquete con todos los libros de Lezama hasta entonces publicados, entre ellos *Tratados en La Habana*, que tiene una muy lezamiana dedicatoria, tan poética como barroca: “A Julio Cortázar, por su ardido traspasar del paredón en ancho”, que acaso aluda a la práctica narrativa de Cortázar de transponer primero, y de abolir después, las fronteras que dividen la realidad de la fantasía. La relación personal cristalizó posteriormente en La Habana, donde se encontraron algunas veces, y sólo ahí, pues Lezama no salió de su isla más que en dos ocasiones —una a República Dominicana y otra a México—, y en ambas por contados días.

En su ejemplar de *Paradiso*, Cortázar marca al margen párrafos enteros, subraya imágenes, pone interrogaciones y admiraciones y corrige todas y cada una de las numerosas erratas que degradan esa primera edición.

Los subrayados suelen destacar adjetivos felices, imágenes poéticas audaces o de gran plasticidad, símiles insólitos o misteriosos, y revelan que Cortázar, desde su primera lectura, comprendió que *Paradiso*, más que una obra narrativa, era un vasto poema aunque transcurriera como si fuese una novela o, en todo caso, era una novela que no se dejaba leer como tal, sino que imponía una lectura abierta, sensorial, imaginativa, más propia de la recepción de la poesía que de la prosa. Y así nos lo hizo saber en un temprano artículo titulado “Para llegar a Lezama Lima”, que recoge en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en el que se pregunta: “¿dónde empieza la novela, dónde cesa el poema...?”, y concluye: “esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática”.

Cito a continuación algunas líneas de Lezama que el bolígrafo de Cortázar subrayó con entusiasmo inocultable: “un diamante de tamaño acari-

ciable” “y en ese silencio de comodoro obeso que antecede a los primeros compases”, “El Presidente atravesaba la sala de baile con la lentitud de una reverencia gentil en el ornamento de una caja de tabaco”, imagen esta última que Cortázar cita en su ensayo para ejemplificar las maneras, los giros, los humores de Lezama.

En ocasiones, los subrayados van acompañados de un signo de admiración: “licores extraídos de las ruinas pompeyanas”, “Inmóvil el cordero parecía soñar el árbol”. Y en otras, de un signo de interrogación, como en este oxímoron: “las gruesas sutilezas”.

Con frecuencia, sobre todo cuando detecta irregularidades, oscuridades o errores de sintaxis, va más allá de tales signos lacónicos y escribe al margen comentarios adversos como los siguientes: “Frasas con erratas o truncas”, “Todo esto muy oscuro”, “Naif”, “Falta algo”, “Cursi”, etc. En una página, advierte que a uno de los versos de un soneto de Francisco López de Zárate que Lezama cita se le ha extraviado una sílaba. En otra, se queja de que un párrafo sea “casi ininteligible”, tanto como la única nota que tiene la novela, frente a la cual ironiza: “La única nota al pie... y que no entiendo bien”. En otra más, cuando Lezama dice: “Cemí, antes de entrar en la siesta, oyó por radio un cuarteto de Ravel”, Cortázar anota, entre intransigente y burlón: “Imposible oír otro”. Pero también, cuando algún pasaje lo emociona, puede escribir al calce su aquiescencia alborozada: “¡Una página maravillosa!”

Hay un momento en la novela en el que Lezama no logra ocultar la relación enfermiza que siempre tuvo con su madre y larga una sentencia que no se libra del lugar común: “... siempre que las madres ven que un hijo parte para un sitio de peligro, se atormentan pensando que fuera de su cuidado le pasará a su hijo lo peor”. Cortázar se limita a anotar al margen de la frase un tan misericordioso como reprobatorio “Che!”

El capítulo XII de la novela ha dado mucho de qué hablar, pues en él Lezama introduce voluntariosamente, a la manera de las novelas cervantinas intercaladas en *El Quijote*, un texto en principio ajeno a *Paradiso*. En su ensayo sobre Lezama, Cortázar dice que semejante intrusión es uno de los aspectos de la novela que pone en tela de juicio su propia condición novelística:

Paradiso podría no ser una novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido, como por otras razones. Hacia el final, por ejemplo, Lezama intercala un extenso relato que llena todo el capítulo XII y que no tiene nada que ver con el cuerpo de la novela, aunque su atmósfera y potencias sean las mismas.

Curiosamente, este comentario que Cortázar hace de *Paradiso* podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a *Rayuela*, publicada tres años antes, pues tampoco en ella la trama se impone sobre la heterogeneidad de los capítulos que la componen y son múltiples los textos exógenos, algunos incluso calificados de *prescindibles* por su propio autor, que se adhieren como lapas al cuerpo general de la novela. Novela, por otra parte, que asume como capítulos pasajes eminentemente líricos, mucho más cercanos al poema que a la narración, como ocurre con frecuencia en la monumental obra de Lezama.

La génesis de esta consideración de Cortázar que pone en tela de juicio el carácter novelístico de *Paradiso* se encuentra en el comentario que escribió a la cabeza de ese capítulo XII en su ejemplar cubano, en el que, además, revela una de sus grandes afinidades con Lezama, la de la confluencia de tiempos diversos en un solo tiempo. Comenta: “Una interpolación ajena a la novela, un bellísimo relato contra el tiempo que me parece hermano de los míos en *Todos los fuegos el fuego*”.

En efecto, ese relato exógeno que Lezama mete como de contrabando en su obra está integrado, a su vez, por varios relatos ubicados en diversos escenarios y en épocas distintas que acaban por confluir en un solo tiempo presente que suprime, al asumirlos, los tiempos precedentes. Lo mismo ocurre en el cuento “*Todos los fuegos el fuego*”, de Cortázar, que le da título al volumen publicado en el mismo año de 1966 en que ve la luz *Paradiso*. En el cuento de Cortázar se funden y se confunden dos historias, una que transcurre en el circo romano de la Antigüedad y otra en la época actual, cada una de las cuales concluye en un incendio fatal, cuyas llamas se expanden de un relato a otro, como si se tratara de edificios contiguos, y traspasan 20 siglos de historia. Acaso por semejanzas como estas, Lezama le dice a Cortázar en su dedicatoria de *Paradiso* que “cuando uno de nosotros dos duerme, el otro vela y lee en la buena estrella”.

Al final de la novela, en la última página en blanco, Cortázar hace varias anotaciones. Una de ellas define a un Lezama tan ingenuo en el amor como complejo en el erotismo: “El hombre que sabe del amor todo lo que yo sé de las jaquecas”, dice. Otra, denuncia el descuido de la edición y delata su insospechada intransigencia en materia de corrección tipográfica: “¿Por qué tantas erratas, Lezama?”, le pregunta, enfadado, al escritor.

Cuando se hizo la primera edición mexicana de *Paradiso*, en 1968, Ediciones Era les encomendó al propio Cortázar y a Carlos Monsiváis que corrigieran las múltiples erratas, particularmente frecuentes en la escritura de nombres propios y palabras procedentes de lenguas extranjeras, que ya el implacable bolígrafo de Julio se había encargado de marcar a lo largo de las 617 páginas de la edición cubana. Y también que trataran con Lezama el tema de la puntuación, que presentaba muchísimas anomalías y constantemente ponía en jaque la sintaxis de nuestra lengua y su inherente ritmo respiratorio. Así lo hicieron y sus créditos constan en una página preliminar de la edición mexicana. Se cuenta que Lezama no puso reparos en la corrección de las erratas pero, al ser inquirido por el asunto de la puntuación, respondió con su peculiar ritmo entrecortado: “¿Y ustedes qué saben de cómo respira un asmático?”

No encontré la fotografía en el Fondo “Julio Cortázar” de la Fundación Juan March de Madrid, sino en el número 1 de la revista *Habana* dirigida por Eusebio Leal. Con mis referencias a ella quiero terminar mi artículo.

El fotógrafo cubano Guillermo Fernando López Junqué, por todos conocido como *Chinolope*, según él mismo pronunciaba y escribía su nombre, y definido por Lezama Lima como “suma de paradojas, juglar-chino-japonés que exhuma sin abrumarnos el patronímico Lope”, registra, sin que sospechemos su presencia detrás de la cámara, este que debió de ser el último encuentro de José Lezama Lima y Julio Cortázar, en el año 1974.

Están en La Habana. En La Habana vieja, cercana a la emblemática casa de Trocadero 162 donde Lezama vivía, recibía a sus pupilos y cocinaba sus imágenes poéticas. En la plaza colonial, tan íntima en sus proporciones como exultante en sus resonancias. Frente a la Catedral marina, según aquella comparación didáctica y elemental que identifica el arte clásico con la tierra y el arte barroco con el mar. De su arquitectura a un tiempo grácil



y firme, Lezama dijo: “como que concilia la idea de solidez y como una reminiscencia de vuelco marino, de sucesión inmovible de oleaje”. Sí: la concavidad de su fachada, que recuerda la iglesia de Santa Inés que edificó Borromini en la Plaza Navona de Roma, la periodicidad de sus columnas, la danza de sus arcos le otorgan la movilidad pausada del mar. Pero no sólo el movimiento; también el recuerdo: las piedras que se desbastaron para su construcción proceden del mar y guardan todavía la impronta de los fósiles marinos y el destello nacarado de las caracolas.

Lezama no necesita ver el camino que ha recorrido incontables veces. Tras sus rotundas gafas, mantiene los ojos cerrados por un tiempo mayor del que suele durar un parpadeo. Cumple su función habitual de *cicerone* en una ciudad que conoce palmo a palmo y cuya belleza exalta con timbres fulgurantes, dictados por el Señor Barroco que se instaló en América para no salir jamás de ella. A pesar del calor habanero, tiene la camisa abrochada hasta el botón del cuello, cuyas puntas se levantan con un aire colegial, y lleva puesto un saco grueso y demasiado largo (¿o será que se ciñe los pantalones muy arriba?), que no alcanza, empero, a cubrirle el voluminoso vientre, apenas contenido por un cinturón disciplinario. No se afeitó esa mañana. Huele al tabaco de las vísperas que sus fosas nasales aún disfrutan. Respira con dificultad y resignación. El asma lo obliga a andar lento y a guardar silencio mientras camina. A su lado, ligeramente atrás, acortando aposta sus pasos habitualmente largos a juzgar por la descomunal longitud de sus piernas, lo sigue Cortázar. El Cronopio mayor sólo es cuatro años menor que Lezama, pero parece un muchacho, aun cuando, para la fecha de la fotografía, ya había cumplido 60 años. Un muchacho, sí, mas no sólo por esa fisonomía suya en la que el tiempo –“ese bicho que anda y anda”– pierde su cansina manía de deteriorar todo lo que toca, sino por la actitud, entre tímida y aprensiva, que caracteriza a los personajes púberes de varios de sus cuentos: “Ómnibus”, “Después del almuerzo”, “Usted se tendió a tu lado”. Cortázar se ha quitado los anteojos oscuros, que se pierden en la enormidad de su mano derecha, para escrutar sin ningún filtro el entorno, que lo inquieta y lo sorprende. Con mirada interrogante, intenta descifrar, como en sus textos, lo que pasa al otro lado, en este caso al otro lado de la plaza –y de la fotografía– para, quizá, cifrarlo después en un cuento que

nosotros, a la vez, habremos de descifrar y cuyo primer borrador acaso se encuentra en el cartapacio que lleva en la mano izquierda.

Dos escritores antitéticos caminan por la misma plaza. Uno, sedentario e insular; otro, peregrino e intercontinental. Uno, artificioso hasta el hermetismo; otro, natural —sólo en la medida en que la literatura puede serlo— hasta la ternura y la complicidad; uno marginado por el sistema social que el otro, aunque crítico, nunca dejó de defender. ¿Qué los une, además de la plaza de la Catedral por la que caminan al lado de unos mulatos erguidos que seguramente ignoran la identidad y la valía de los escritores con quienes comparten, por unos instantes, el itinerario de la vida? Los une una historia. Hay que recordar que Cortázar fue uno de los primeros lectores que celebró la aparición de *Paradiso* y que Lezama manifestó en repetidas ocasiones admiración y simpatía por la obra de Cortázar y una enorme afinidad con ella. Pero más que la historia, los une la imaginación —en uno hiperbólica, en otro fantástica, en ambos portentosa—; los une la palabra poética, que re-crea la realidad para hacerla más habitable, más gozosa, menos ignota.

MEDICINA Y MELOMANÍA*

Ruy PÉREZ TAMAYO

I

La amable invitación a participar en este volumen sobre *Medicina y creación musical*, en la sección de *Medicina y melomanía*, me ha resultado irresistible. Cuando la recibí pensé declinarla, porque no creo que haya ninguna relación entre la medicina y la música, pero reflexionando más sobre el asunto me dije: “Tú eres médico y también melómano. Si no crees que estas dos actividades estén conectadas de alguna manera, podrías decirlo usando tu experiencia personal al respecto”. También me animó la lista de los otros colaboradores de este libro, entre los que están varios admirados colegas y amigos médicos, también melómanos, con los que me une una antigua y fraternal amistad. Finalmente, me interesó participar en esta iniciativa de la Secretaría de Salud, que encarga a la Pinacoteca 2000 un texto de la colección *Cuerpo y Espíritu*, lo que refleja una visión amplia (que comparto y aplaudo) del significado del término *Salud*, que obviamente incluye a la cultura.

II

Mi melomanía precede con mucho a mi decisión de ser médico. Mi padre era violinista y durante su juventud trató de ganarse la vida trabajando como músico profesional. Sus intereses se centraban en la música clásica, por lo que formó parte de un cuarteto en su ciudad natal, Mérida, a principios de los años veinte del siglo pasado. Sin embargo, en esa época la demanda de este tipo de satisfactor cultural por la sociedad yucateca no

* Leído en la sesión ordinaria del 25 de septiembre de 2008.

alcanzaba a cubrir las necesidades de un músico joven recién casado, y siguiendo una oferta de mejores horizontes, mi padre emigró a Tampico, en donde tampoco logró sacar a flote a su joven y creciente familia con su violín. Finalmente, el ciclón del año 1933, que inundó y casi destruyó Tampico, obligó a mi padre a viajar con su esposa y cuatro hijos a la ciudad de México. Todavía insistió en ganarse el sustento como violinista tocando en la recién fundada Orquesta Sinfónica de la UNAM, dirigida entonces por el maestro José F. Vázquez, con la asistencia del maestro José Rocabrana. Pero sus ingresos eran insuficientes para cubrir sus necesidades y empezó a trabajar como locutor de radio (en Radio UNAM) y después como escritor de programas radiofónicos (en la XEW).

El relato anterior explica mi exposición precoz a la buena música. En la casa de mis padres siempre se oía música, buena música: cuando mi padre ensayaba, cuando llegaban sus compañeros músicos a ensayar con él, cuando ponía el radio, incluso cuando tarareaba para dormir a sus hijos. La llegada de un fonógrafo a la casa introdujo una nueva fuente de música: lo estrenamos con una versión del primer Concierto para Piano y Orquesta de Chaikovski, tocado por Arthur Rubinstein, en seis pesados discos de 76 revoluciones. Yo tenía entonces nueve años de edad.

III

Desde que me acuerdo, asistía regularmente a los conciertos de la Sinfónica de la UNAM, en el anfiteatro Bolívar. Mi padre conseguía boletos para mi madre y los hijos mayores (mi hermano y yo), y pronto empecé a distinguir entre Mozart y Beethoven. Pocos años después llegó un piano a la casa y mi padre lo usaba para dar clases de música a unos cuantos estudiantes, para poner algunas piezas con otros colegas e incluso para componer canciones infantiles. Yo me acerqué al instrumento con muchos deseos de aprender a tocarlo pero mi padre no sólo se rehusó a enseñarme, sino que prohibió que sus cuatro hijos estudiaran música, por miedo a que nos convirtiéramos en profesionales como él. Tanto mi padre como mi madre aspiraban a una vida mejor para sus hijos y estaban convencidos de que ésta no se

encontraba en la música, sino en la medicina. Para ambos, los médicos eran la cumbre de la humanidad, personificada en el doctor Alfonso G. Alarcón, a quien habían conocido en Tampico, primero como obstetra (atendió tres de los cuatro partos de mi madre, porque el primero ocurrió en Mérida), después como pediatra en la ciudad de México, y desde siempre como poeta aficionado, lo que consolidó la amistad con mi padre, quien tenía una facilidad asombrosa para versificar. De manera que no estudiamos música (años más tarde mis dos hermanos varones aprendieron a tocar la guitarra y yo el piano, pero todos de oídas y bastante mal), y en cambio los tres nos hicimos médicos.

IV

Estudié medicina porque ese era el sueño de mis padres y porque mi hermano mayor había ingresado un año antes en la Escuela de Medicina de la UNAM y yo quería ser como él. No creo en las vocaciones, como no creo en la predestinación; uno no hace bien lo que le gusta, sino que a uno le gusta lo que hace bien. Frente a las circunstancias fortuitas determinadas por la época, el sitio, el ambiente familiar y social, y otras contingencias generadas exclusivamente por el azar, la influencia del genoma en el fenotipo individual resultante es muy reducida. ¿Qué hubiera sido de Mozart si en lugar de nacer en el siglo XVIII en Europa y con un padre músico profesional, hubiera nacido en el siglo XV en Sudáfrica y con un padre cazador? Casi lo único que el genoma determina es que el sujeto sea un ser humano y no un conejo, pero casi todo lo demás es ambiental y depende de contingencias totalmente arbitrarias. El caso de las frases anteriores incluye al genio, al género, a la estatura, al color de los ojos y a las enfermedades congénitas del metabolismo, pero no mucho más. Yo no estudié medicina porque tuviera una “vocación” para ello, pero cuando me adentré en la profesión y empecé a adquirir conciencia de su contenido, de sus funciones y de su filosofía, me enamoré de manera perdida, total e irreversible de ella, y entendí la determinación de mis padres y los sacrificios que hicieron para que sus hijos fueran médicos.

Repasando mi vida con el retroscopio (voy a cumplir 80 años, de los que he vivido más de 50 como médico), la veo como muy afortunada y muy feliz. Pero creo que hubiera podido invertirla en otras actividades profesionales distintas, como la historia o la filosofía, y que también la hubiera disfrutado. Pero en el fondo sigo pensando que también podría haber sido músico y que también hubiera sido muy feliz, porque amo la música.

V

He escrito estas notas en mi biblioteca, en donde siempre hay música (en este momento escucho a Mikhail Pletnev tocar sonatas de Scarlatti). Mi antigua melomanía creció conmigo y nunca me ha abandonado. Inicié mi noviazgo con mi hoy esposa (cumplimos 54 años de casados este abril) invitándola a oír las 32 sonatas de Beethoven tocadas por Claudio Arrau en 10 inolvidables conciertos en el Palacio de Bellas Artes (primer piso, que pagué en abonos durante seis largos meses a la Asociación Musical Daniel, creo que en 1947), y próximamente viajaremos a Berlín, a la Staatsoper, a escuchar seis conciertos con música de Bach, Chaikovski y Schönberg interpretados por la Sinfónica de Chicago bajo la batuta de Daniel Barenboim. En la casa de mis padres también siempre hubo música y cuando mi padre empezó a trabajar como locutor en Radio UNAM tuvo acceso a su legendaria discoteca (la más rica y variada de México, que alguna vez visité con él y tuve mi primera visión borgiana), de la que obtenía prestados los discos de las obras musicales más extraordinarias, que después tocábamos todo el día en el fonógrafo de la casa. Desayunar aprisa con la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de Dvorak, comer con las *Variaciones Goldberg*, de Bach, hacer la tarea con *Los Pinos de Roma*, de Respighi, cenar con los *Nocturnos*, de Chopin e irse a la cama con un cuarteto de Schubert (*La Muerte y la Doncella*, mi favorito de muchos años) fue experiencia cotidiana de mi infancia y juventud; la he conservado toda mi vida y espero seguirla disfrutando hasta el final.

VI

Empecé estas líneas señalando que, en mi caso, la medicina y la melomanía no tenían conexión alguna, y las escribí para documentarlo. Sin embargo, ahora que las termino, ya no estoy tan seguro. La música ha formado parte tan intrínseca de mí mismo a lo largo de toda mi vida que considero casi imposible que no haya influido, de alguna oscura e indescifrable manera, en mi desarrollo como profesional de la medicina. Debe tomarse en cuenta que como melómano viejo soy más bien conservador: tengo problemas con algunos músicos contemporáneos, a los que de plano no entiendo. Por otro lado, como médico también pertenezco a una estirpe poco común, porque soy profesor e investigador, lo que casi me excluye del contacto directo con pacientes individuales (pero no de la posibilidad de influir en su salud y en su bienestar, tanto personal como colectivo). Mi melomanía, ¿habrá determinado mi preferencia por una carrera profesional académica, docente y de investigación científica? ¿Es el amor a la música clásica una característica, genética o adquirida, que favorece en forma simultánea la preferencia por actividades teóricas y de exploración experimental, crítica y analítica, de la naturaleza? No lo sé, pero de alguna nebulosa manera me imagino que, por lo menos en mi caso, así pudo haber sido.

ALGUNAS NOTAS PARA SITUAR EL AMOR EN LA POESÍA Y EN LOS ENSAYOS DE OCTAVIO PAZ*

Adolfo CASTAÑÓN

I

La vida y la obra de Octavio Paz están marcadas por la experiencia de la soledad y la del amor. Como poeta y como ensayista, la interrogación en torno al amor y al Eros, su celebración en torno a esa experiencia mayor lo ha acompañado como una epifanía toda su vida. Su primer libro, *Raíz del hombre* (1937), alude directamente a la novela de D. H. Lawrence. “La raíz del hombre” son los testículos; “Lady Jane” es el nombre íntimo que Mellors y Constanza le dan a la vagina; el nombre del pene es “John Tomas”. Como dice Sheridan en una nota al libro (de circulación restringida a bibliotecas) de Efraín Huerta, *Aurora roja. Crónicas periodísticas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas*. Por cierto, aquel joven Efraín Huerta sería también un peregrino en el reino del amor, como muestra la desgarradura de sus poemas tempranos.

A los 20 años, en 1934, Octavio Paz leyó *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence y diría tiempo después, en 1990, a los 76 años, en “Los amantes de Lady Chatterley”:

me causó una impresión profunda. Leí sus obras con entusiasmo o, más exactamente, con esa pasión ávida y encarnizada que sólo se tiene en la juventud [...] Con poderosa fantasía, ayudado por sus finísimos sentidos [...], adivinó y recreó la dimensión mítica del paisaje mexicano, abrupta geografía que esconde en cada cráter extinto y en cada abismo verde una potencia sobrenatural. Lawrence tenía el don poético por excelencia: transfigurar aquello de que hablaba. Así logró lo que otros novelistas mexicanos y extranjeros no han conse-

* Leído en la sesión ordinaria del 9 de octubre de 2008.

guido: convertir a los árboles y las flores, los mares y los lagos, las serpientes y los pájaros de México en *presencias* [...] Tal vez la obsesiva repetición de la palabra *sangre* y de sus asociaciones sexuales y religiosas en mi primer libro (*Raíz del hombre*, 1937) sea un eco del fervor con que lo leí en esos años. Lawrence me ayudó a reinventar el mito del primer día del mundo: bajo el gran árbol de la sangre, los cuerpos enlazados beberán el vino sagrado de la comunión. La tonalidad religiosa de esta visión erótica –la frase puede invertirse: eros y religión son vasos comunicantes– aparece también en un poeta que yo leí en esos años: Novalis. Los amantes, dice el poeta alemán, “sentados a la mesa siempre puesta y nunca vacía del deseo”, consumirán la comunión de la carne y de la sangre. Poesía a un tiempo erótica y eucarística, como en uno de los *Himnos a la noche* (el VII),¹ leído y releído muchas veces:

¿Quién puede decir que comprende
el misterio de la sangre?
Un día todo será cuerpo,
un solo cuerpo.
Y la pareja feliz ha de bañarse
en la sangre divina...²

¹ Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), *Geistliche Lieder*, VII. *Hymne // Wenige wissen / Das Geheimnis der Liebe, / Fühlen Unersättlichkeit / Und ewigen Durst. / Des Abendmahls / Göttliche Bedeutung / Ist den irdischen Sinnen Rätsel; / Aber wer jemals / Von heißen, geliebten Lippen / Atem des Lebens sog, / Wem heilige Glut / In zitternde Wellen das Herz schmolz, / Wem das Auge aufging, / Dass er des Himmels / Unergründliche Tiefe maß, / Wird essen von seinem Leibe / Und trinken von seinem Blute / Ewiglich. / Wer hat des irdischen Leibes / Hohen Sinn erraten? / Wer kann sagen, / Dass er das Blut versteht? / Einst ist alles Leib, / Ein Leib, / In himmlischem Blute / Schwimmt das selige Paar. / O! dass das Weltmeer / Schon errötete, / Und in duftiges Fleisch / Aufquölle der Fels! / Nie endet das süsse Mahl, / Nie sättigt die Liebe sich. / Nicht innig, nicht eigen genug / Kann sie haben den Geliebten. / Von immer zärteren Lippen / Verwandelt wird das Genossene / Inniglicher und näher. / Heißere Wollust / Durchbebt die Seele. / Durstiger und hungriger / Wird das Herz: / Und so währet der Liebe Genuss / Von Ewigkeit zu Ewigkeit. / Hätten die Nüchternen / Einmal gekostet, / Alles verließen sie, / Und setzten sich zu uns / An den Tisch der Sehnsucht, / Der nie leer wird. / Sie erkannten der Liebe / Unendliche Fu lle, / Und priesen die Nahrung / Von Leib und Blut.*

² Octavio Paz: “La religión de D. H. Lawrence”, *Versiones y diversiones*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 101.

No se sabe qué edición de Novalis manejaba el joven Octavio Paz, probablemente lo leyó en alguna versión francesa de fines del siglo XIX. El poema de Novalis se encuentra en realidad –como ha señalado el poeta José Luis Rivas– en las “Canciones espirituales” y se titula “Himno”. De ahí quizá la confusión de Paz años después. Puede resultar de interés comparar la versión en la que Paz entrelinea y glosa a Novalis con algunas traducciones al castellano del poeta alemán:

[Primera versión]

De: “Canciones espirituales”

Himno

Sólo pocos conocen
lo misterioso del amor,
al tener sensaciones
de hambre y sed eterna.
Así el significado a lo divino
de la sagrada cena
enigma es al sentido terrenal.
Quien una vez de labios
amorosos y ardientes
bebió el aliento de la vida,
y cuyo corazón el fuego sacro
fundió en las ondas temblorosas,
cuya mirada abriose
de forma que medía la insondable
profundidad del cielo,
comerá de su cuerpo,
beberá de su sangre
eternamente.
¿Quién llegó a adivinar alguna vez
el profundo sentido de los cuerpos
terrestres? ¿Quién puede decir
que ha entendido la sangre?

Todo será cuerpo un día,
todo un *único* cuerpo,
nada en sangre celeste
la pareja feliz.
¡Que al fin enrojeciera
el océano
y que la roca diese
en olorosa carne!
Nunca terminará la dulce cena
ni se hartará el amor.
Nunca podrá poseer al amado
como suyo del todo.
En labios cada vez más tiernos
la delicia se torna
algo cercano e íntimo.
Un cálido placer
va estremeciendo el alma.
Más sediento y hambriento
se vuelve el corazón;
así perdura el goce del amor
de eternidad en eternidad.
Si lo hubieran probado
sólo una vez los sobrios
lo dejarían todo para acompañarnos
sentados a la mesa
de la nostalgia
que nunca se vacía.
Y así conocerían la infinita
plenitud del amor
loando el alimento
que es el cuerpo y la sangre.

[Novalis, *Escritos escogidos*, ed. Ernest-Edmund Keil y Jenaro Talens, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2004, pp. 75-77.]

[Segunda versión]

Himno

Pocos son quienes conocen
el secreto del amor,
pocos los insaciables
que padecen sed eterna.
Para nuestros dones terrenos
es un enigma el divino
sentido de la Cena.
Pero quien bebió, por una vez,
el aliento de la vida
en amados y cálidos labios,
quien temblando sintió el corazón
fundirse en el divino ardor,
quien abriendo por fin los ojos
midió la insondable
profundidad del cielo,
ese, Su cuerpo comerá
y Su sangre beberá
por siempre.
¿Quién adivinó el sentido sublime
del cuerpo terrestre?
¿Quién puede afirmar
que comprendió la sangre?
Un día todo será cuerpo,
un solo cuerpo.
Una pareja venturosa
flotará en esa sangre divina.
¡Oh! ¡Que pudiera el océano
teñirse de púrpura
y en carne espirituosa
multiplicar las rocas!
No habrá fin para el dulce festín;

nunca se sacia el amor,
nunca posee al amado
de modo bastante profundo.
Por beso prolongado y dulce
transforman los labios su aliento
en sustancia cada vez más suya,
más y más afín consigo.
Cálida voluptuosidad
conmueve el alma,
más sediento y más hambriento
se vuelve el corazón
y el goce amoroso se dilata
de eternidad en eternidad.
Esos que pueden contenerse,
si lo hubieran gustado
aunque fuere una vez,
todo lo abandonarían
por venir a sentarse
en la mesa del anhelo
que nunca se agota.
Reconocerían del amor
la plenitud infinita
y alabarían el sustento
de carne y de sangre.

[Novalis, *Himnos a la noche. Cantos espirituales. La cristiandad o Europa*, est., versión y apénd. Alfredo Terzaga, Ediciones Assandri, Argentina, 1965, p. 97.]

[Tercera versión]

Himno

Pocos conocen
El misterio del amor

Súper avidez insaciable
Sienten eterna sed
El significado divino de la Cena
Es un enigma para los terrenales sentidos
Pero quien una vez
En una ardiente, amada boca
Aspiró el aliento de la vida
Quien ha sentido su corazón fundirse
En trémulas ondas
En la llama divina
Y con ojos abiertos
Ha medido el insondable hondor del cielo.
Ese comerá de su cuerpo
Beberá de su sangre
Por la eternidad
¿Quién ha descifrado
El alto sentido
Del cuerpo terrestre?
¿Quién puede decir
Que comprende la sangre?
Un día todo será cuerpo
Un solo cuerpo
En la celeste sangre
Nadará la pareja feliz.

[Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, trad. introd. y notas Américo Ferrari, Pretextos, Barcelona, 2001, pp. 111-113.]

“Raíz del hombre” sigue muy de cerca, como el lector puede ver, el poema de Novalis que hemos citado en tres versiones.

Dice Paz:

Raíz del hombre
(1935-1936)

I

Más acá de la música y la danza,
aquí, en la inmovilidad,
sitio de la música tensa,
bajo el gran árbol de mi sangre,
tú reposas. Yo estoy desnudo
y en mis venas golpea la fuerza,
hija de la inmovilidad.

Este es el cielo más inmóvil,
y esta la más pura desnudez.
Tú, muerta, bajo el gran árbol de mi sangre.

II

Ardan todas las voces
y quémense los labios;
y en la más alta flor
quede la noche detenida.

Nadie sabe tu nombre ya;
en tu secreta fuerza influyen
la madurez dorada de la estrella
y la noche suspensa,
inmóvil océano.

Amante, todo calla
bajo la voz ardiente de tu nombre.
Amante, todo calla. Tú, sin nombre,
en la noche desnuda de palabras.

III

Esta es tu sangre,
desconocida y honda,
que penetra tu cuerpo
y baña orillas ciegas
de ti misma ignoradas.

Inocente, remota,
en su denso insistir, en su carrera,
detiene a la carrera de mi sangre.
Una pequeña herida
y conoce a la luz,
al aire que la ignora, a mis miradas.

Esta es tu sangre, y este
el prófugo rumor que la delata.

Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días,
como tu pelo eléctrico si vibra
la escondida raíz en que se ahonda,
porque la visa gira en ese instante,
y el tiempo es una muerte de los tiempos
y se olvidan los nombres y las formas.

Esta es tu sangre, digo,
y el alma se suspende en el vacío
ante la viva nada de tu sangre.

[Octavio Paz, "Libertad bajo palabra", en *Obras completas*,
t. 11: *Obra poética (1935-1970)*, p. 31.]

Al mismo tiempo que a Novalis, Paz leía a Lawrence. En ambos reconocía sus raíces y obsesiones: el último capítulo de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence se titula “Todos somos de la misma sangre”, y ahí se lee algo que debe haber impresionado al joven Paz:

En los ojos negros y en la espina dorsal erecta de aquel pueblo léas una afirmación muda: *la sangre es una*. Extraña insistencia en la reivindicación de la consanguinidad. Kate pertenecía a una familia antigua y orgullosa. Había sido educada en la idea germano-inglesa de la superioridad *intrínseca* de la aristocracia hereditaria. Su sangre era distinta de la corriente: más fluida, más fina.

En México esto no tiene importancia. Su criada Juana, el aguador que acarreamba el agua, el barquero que conducía el barco, todos la miraban con la misma expresión, como diciendo: *La sangre es una. En la sangre no hay ninguna diferencia entre usted y yo*. Leía en sus ojos este pensamiento y a veces llegaba a producirme molestia física la idea de aquella familiaridad íntima.³

II

Del sexo al erotismo, pasando por la magia, la religión, la política, la historia, el arte, la antropología, el hilo del amor es una de las guías que permiten a Octavio Paz desarrollar su obra y su pensamiento desde el mirador privilegiado de una visión –la poética– donde el mito y la historia, la filosofía y la religión se interrogan y *miden* recíprocamente.

Raíz del hombre, primer libro de Octavio Paz publicado en 1937 y reseñado ese mismo año por Jorge Cuesta, es un volumen publicado a los 23 años y escrito algunos años antes. Paz estaba profundamente enamorado de la que sería su novia, musa, ángel y voraz convidada al banquete del amor, y luego encarnizada interlocutora, Elena Garro (1916-1998), presencia femenina que permea los poemas de su primera época, como *Bajo tu clara sombra* (1935) y *Libertad bajo palabra* (1957), pasando por *Piedra de sol* (1957). Paz conoció a Elena Garro en 1935, cuando ésta acababa de llegar

³ D. H. Lawrence, *Complete Poems*, comp., ed., introd., y notas Viviana de Sola Pinto y Warren Roberts, Penguin Books, 1993.

de Guerrero con su familia y tenía 18 años. Se casaría con ella en 1937, en una ceremonia secreta y clandestina, más próxima al rapto que a la fiesta familiar pues el padre de Elena le había prohibido que siguiera viendo a Octavio Paz y amenazó con mandarla a un convento.

Pero quizá la primera experiencia amorosa o ¿sexual? de Octavio Paz haya que ir a buscar no en esos poemas de juventud y casi se diría de adolescencia, sino en la infancia misma. Paz evoca en el poema autobiográfico *Pasado en claro* (1974) el jardín de la casa de su abuelo, en Mixcoac, donde tiene una de sus primeras experiencias sexuales al encontrar a Onán frente a una higuera:

No me habló Dios entre las nubes;
entre las hojas de la higuera me habló el cuerpo,
los cuerpos de mi cuerpo.
Encarnaciones instantáneas:
tarde lavada por la lluvia,
luz recién salida del agua,
el vaho femenino de las plantas,
piel a mi piel pegada: ¿súcubo!⁴

Esta experiencia de fitofilia o de atracción amorosa hacia el reino vegetal será clave en Paz y aparece, muchos años antes, casi 20, en ese cuento mágico en el que las tradiciones de Oriente y Occidente se funden en *La hija de Rapaccini* (1956), escrito todavía bajo la luna menguante de Elena Garro, poema dramático que se alza en el calendario íntimo de Paz como un espejo complementario de *Piedra de sol*.

Rapaccini es un mago que ha perdido la razón cultivando un jardín envenenado y haciendo de su hija misma la flor más preciosa y letal de dicho jardín, transformando a la pobre muchacha en un ser monstruoso destinado al aislamiento y cuyo beso puede ser para el pobre enamorado –como el de Cleopatra– el de gracia, el beso capital. A la luz de la relación de Elena con su padre cabría leer *La hija de Rappaccini* como una obra escrita para

⁴ Octavio Paz, “Pasado en claro”, en *Obras completas*, t. 12, México, 2004, p. 85.

exorcizar el fantasma de esa relación entre el padre y la hija tratando de objetivarla en una obra de arte. El viejo mago italiano y el padre teósofo de Elena tienen sin duda ciertas correspondencias.

El poder del amor como fuente de vida y de creación fue descubierto por Octavio Paz –lector precoz y voraz– desde muy joven. Sus primeros escritos, reunidos en *Miscelánea I*, dan testimonio del fervor con que leyó a autores como R. M. Rilke y D. H. Lawrence, que elevarán el amor a una *condición superior, mítica, y que hicieron de éste una suerte de religión pagana, la religión del amor y de los enamorados* que viven de ritos y ceremonias secretas. Otras lecturas importantes de esos años son los textos de los románticos alemanes, muy en particular Novalis, el límpido poeta –niño que hizo de la experiencia amorosa la piedra de toque y del amor, el alimento de su imaginación cósmica y visionaria–. El lenguaje del amor sería para Octavio Paz una clave, una contraseña que lo abriría a lecturas como la del libro de Denis de Rougemont: *El amor y Occidente* (1938) –traducido por Joaquín y Ramón Xirau para la editorial Leyenda en los años cuarenta– que le abriría la puerta de una afilada percepción: la de la pasión amorosa como una religión secreta y como una iniciación espiritual que podía vincular a los admirados poetas del siglo XIX, como Baudelaire y Gérard de Nerval con Dante, Guido Cavalcanti, los poetas provenzales y, más allá, con la tradición alquímica y esotérica que aspiraba a hacer de *El cuerpo del amor* –para evocar a su amigo Norman O. Brown– la fragua de la alquimia y el laboratorio de la transmutación. Paz podía estar atento a estas enseñanzas por el ascendiente que ejercía sobre él, a través de su hija Elena, su suegro, José Antonio Garro. En París, años más tarde, a través de André Breton, Georges Bataille, Roger Caillois, Bona y André Pieyre de Mandiargues, Paz descubriría el erotismo asiático, la vía y la vida sexual en el Tao de los antiguos sabios chinos y en el tantrismo, cuya práctica y evocación aflorará en libros como *Conjunciones y disyunciones, El mono gramático y La llama doble*.

El ascendiente de Elena Garro sobre Octavio Paz y de él sobre ella no se ha sabido ponderar en toda su magnitud. Y, sin embargo, esta sagrada familia, como la ha llamado Emmanuel Carballo, esta pareja maldita, literalmente maldita, de la literatura mexicana, pues en ella se yuxtaponen, en figura y en presencia, dos obras carismáticas, cabría ser vista como una

mónada inasible y promiscua cuyas partes se pueden y deben leer como si fuesen recíprocamente explicables, en un sistema de vasos comunicantes capaz de permitir leer los secretos de Paz en Garro y los de ella en él —digamos *Libertad bajo palabra* (1947), *La estación*, *La hija* o las tres piezas que estrena en *Poesía en voz alta*, en 1957: *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*, y *Los recuerdos del porvenir* (1963), así como otra escrita probablemente en Suiza, en el invierno de 1952-1953, durante un mes de encierro y de escritura frenética, *La semana de colores* (1964)—. Elena Garro recuerda que se inició en el periodismo escribiendo artículos para la publicación comunista *El Popular*, a fines de los años treinta, a los que luego Paz les “ponía el polvo de oro”. Años más tarde, la misma autora con su vidriosa y característica ambigüedad deja entender que Paz llegó a conocer el texto de David Rousset sobre los campos de concentración en la Unión Soviética gracias a ella. Mucho más tarde, Paz leería con lúcido temblor el *Archipiélago Gulag* de A. Soljenitzin.

Pero alejándonos de esta tentación abismal y demoniaca, en el sentido de que habría que luchar *en* la interpretación con dos demonios —el de Paz y el de Garro— (¿o será más bien uno?), atengámonos al hecho inicial de esa convivencia apasionada, volcánica y atormentada que duró —no es poco— más de 20 años.

Elena Garro no era una muchacha cualquiera. Por lo que se sabe, era hija de un curioso personaje, de origen español que había sido discípulo, ni más ni menos, que del teósofo Mario Roso de Luna, y de una mexicana originaria de Chihuahua. Una prueba de esta tentación o inclinación orientalista u orientalizante es que una de las hermanas de Elena Garro se llamó Devaki, nombre de stirpe hindú. El padre, José Antonio Garro Melendreras, fue además uno de los que trajeron a México, en los años treinta, al filósofo hindú Krishnamurti. Se puede decir, sin exagerar, que Octavio Paz estaba interesado en la India desde mucho antes del primer viaje que hizo en los años cincuenta. No era el único. Hay que recordar que su maestro, como él lo llamaba, José Vasconcelos Calderón, publicó en México, al que consideraba antes un país asiático que europeo, un panorama de las filosofías de la India llamado *Estudios indostánicos* (3^a. ed., 1932), donde por cierto aparece una traducción del *Bhagavad-Guita* por Francisco I. Madero, presidente

y teósofo practicante cuyo seudónimo esotérico es uno de los nombres sagrados que aparecen en ese *poema*.

La “pareja maldita” compuesta por Elena Garro y Octavio Paz tuvo una luna de miel literalmente épica y como de novela de espionaje: en 1937 se trasladan a la España republicana que está ya en plena guerra civil. No resulta fácil reconstruir la complicidad indudable que hubo entre ambos y que los llevó a conocer, por así decir, las entrañas de media España —de los trotskistas a los anarquistas y comunistas, repasando todos los matices de la aurora roja—, a veces de la mano de anfitriones como Rafael Alberti y María Teresa León, y a veces de otros personajes como León Felipe, según han expuesto Octavio Paz, la misma Elena Garro e historiadores de la literatura como Guillermo Sheridan. Un pasaje central de *Piedra de sol* descubre, como si fuese un cráter, la entraña volcánica, ígnea y beligerante del amor que pasa del combate amoroso (cuerpo a cuerpo físico) al amor como combate.

Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo, torres heridas, fuentes escupidas,
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarlos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invaluables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en un solo cuerpo y alma,

oh, ser total...
 [...] amar es combatir, si dos se besan
 el mundo cambia
 [...] El mundo cambia si dos se miran y se reconocen,
 amar es desnudarse de los nombres:
 “déjame ser tu puta”, son palabras
 de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
 la tomó por esposa y como premio
 lo castraron después...

[Octavio Paz, *Obra poética*, Madrid, 1937, pp. 268-271.]

III

No es fácil hablar de Octavio Paz y del amor, dado que prácticamente toda su obra está inspirada por esta idea o experiencia. Su obra poética desde *Raíz del hombre* (1937) hasta *Árbol adentro* (1976-1987), pasando por *Libertad bajo palabra* (1949), *La estación violenta*, su obra maestra *Piedra de sol* (1958), *Himno entre ruinas* (1948), *Salamandra* (1958-1961), *Ladera este* (1968), *El mono gramático* (1974), se plasma en libros en los que el poeta va pasando en limpio su vida amorosa, su vida interior reflejada en el papel.

Esta constancia en torno al elocuente manantial del amor, la pasión amorosa corre paralela a otra preocupación constante de Octavio Paz: la que ronda la poesía y el poema como espacios ineludibles del deber y del quehacer poético: el amor es también un personaje, un tema, un lugar y un espacio necesario en libros de índole filosófica en torno al hecho lírico, como *El arco y la lira* (1956) o *Signos en rotación* (1965), incluso *La otra voz* (1990).

Será en dos libros de ensayos donde Octavio Paz concentre sus preocupaciones en torno a la vida amorosa y erótica: *Conjunciones y disyunciones* y, por supuesto, *La llama doble* (1994), escrito después del Premio Nobel y cinco años antes de morir, inspirado y dedicado a su última musa, Marie-José, quien a partir de 1962 acompañará a Paz por el mundo.

Al igual que Dante, Petrarca, los trovadores y los poetas provenzales, Paz vivió la poesía como una religión del amor y asumió la máscara o identidad del poeta como un perpetuo enamorado, es decir, como un hombre –o mejor: un adolescente– que sólo sabe *balbucear*; que escribe poemas y reflexiona sobre ellos... En ese sentido, Elena Garro y la no tan fugaz taumaturga llamada Bona de Mandiargues (quien hizo la portada de la primera edición de *La estación violenta* y era esposa de André Pieyre de Mandiargues, el escritor), y *definitivamente* Marie-José, le sirvieron al poeta Octavio Paz para alimentar lo que Carl Gustav Jung llamaría el lado femenino de su alma, el *anima*, y que nosotros designaremos, en una voz de resonancias gnósticas, la *Beatriz interior*. En la obra de André Bretón esa cifra femenina se llamará *Nadja*; en la de Paz se encarna en un vocativo en *Piedra de sol* y en *El mono gramático* se llama esplendor.

Paz-poeta fue fiel toda su vida a esa cifra interior, a esa herida del alma que a través del hecho carnal y de la simpatía intelectual lo transportaba a un reino encantado de juego y revelación desde cuyo jardín –un “jardín errante” (para saludar el poema que Octavio Paz le dedicó a J. C. Lambert y que luego dará título a la correspondencia entre ambos)– resultaba en cierto modo sencillo juzgar, comprender y contemplar la historia y la política. Igual que Dante pudo recorrer los círculos del infierno y del purgatorio guiado por la luz del paraíso encarnado en la niña inmaculada Beatriz, Paz pudo atravesar los infiernos de la vida política y literaria contemporánea y el purgatorio del periodismo guiado por la figura de mujer-sacerdotisa, mujer-taumaturga, niña-advina, vieja-hechicera, capaz de hacer perder y rendir el sentido.

Desde ese punto de vista podemos decir que Paz se inclinaba hacia el amor para lavarse las heridas de la vida civil y política y recobrar ahí *literalmente* el sueño, la capacidad de fantasear, la facultad de ensoñación que está en las fronteras mismas de la creatividad.

IV

El sueño y su desdoblamiento en el erotismo se transformarían en Octavio Paz en idea fija, obsesión y método. Desde la interrogación carnal de la soledad a las verdades y comprobaciones extraídas desde esa indagatoria mítica, el joven Paz, armado con los elementos del psicoanálisis de Sigmund Freud y de Jung, emprendería el vuelo hacia un desciframiento o una decodificación mayor y en clave mito-poética de la cultura y en específico de la cultura mexicana, como es evidente en *El laberinto de la soledad* (1949). El ascendiente de la obra de Sigmund Freud sobre Octavio Paz no cabe ser soslayado. Lo cita en diversos lugares y en las *Obras completas* el nombre del fundador del psicoanálisis aparece mencionado explícitamente, por lo menos, 94 veces. El texto más antiguo en el que Octavio Paz cita a Freud es en “El auge de la mentira”, escrito en 1943, cuando el poeta tenía 29 años. Ahí se pregunta: “¿Qué ha hecho Freud sino glosar y explicar la tragedia griega, el mito de Edipo y el de Electra?” El texto está escrito antes de finalizar la segunda Guerra Mundial y cuando Alemania todavía tenía posibilidades de ganar. Se trata de un breve excursión en torno al tema del mito donde conviven los nombres de Levi-Bruhl, Frazer, Jung y Goebbels. En junio de 1943 todavía no se había dado muerte Jorge Cuesta, amigo y maestro de Octavio Paz —cuya obra poética crítica fue rescatada por Alí Chumacero— y uno de los primeros escritores mexicanos que discutieron las obras de Freud. Alemania no había perdido la guerra y era prudente citar a Goebbels.

Dice Paz en su entrevista a Claude Fell: *Vuelta al laberinto de la soledad*: “El estudio de Freud sobre el *monoteísmo judaico me impresionó mucho*” (1975, p. 244). Freud andaba, es cierto, en el aire de los tiempos y, además de Jorge Cuesta, Samuel Ramos trabajó a partir de algunas de sus teorías en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Desde 1942, Paz había descubierto a Roger Caillois y su libro *El mito y el hombre*. Y en París conoce, a fines de 1944, los escritos de Georges Bataille y de Marcel Mauss.

L'érotisme de Georges Bataille es uno de los libros secretos y una de las obras más influyentes de la cultura francesa contemporánea, y en particular de la escuela de sociología a la que pertenecían Roger Caillois y George Bataille. Fue un libro fundamental en la vida y la obra de un joven amigo de

Octavio Paz: Salvador Elizondo, editor de la revista *Snob* donde muchos de los temas de Bataille aparecerían interrogados. Paz conoció a Bataille y se hizo amigo de él. En su ensayo “Un más allá erótico: Sade” –autor que menciona más de 80 veces en sus obras y sobre el que escribe a lo largo de muchos años–, Paz recuerda:

Una noche durante un largo paseo, Georges Bataille, inquieto ante la popularidad creciente de la llamada “liberación sexual”, me dijo: “El erotismo es inseparable de la violencia y la transgresión; mejor dicho, el erotismo es una infracción, y si desaparecen las prohibiciones, él también desaparecería”. Y con él los hombres, al menos tal como los hemos conocido desde el paleolítico.

Aunque en el ensayo sobre Sade Paz pone en duda esta afirmación, años después, en *La llama doble*, le dará la razón.

Octavio Paz entró en contacto con el pensamiento de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Gilbert Lély, Michel Carrouges y Jean Paulhan, el autor de *Histoire d'O*, a partir de diciembre de 1945, fecha en que llega a ese París, todavía ensombrecido por la escasez y el fantasma de la guerra.

Desde muchos años antes se había encontrado con la obra y la figura de André Breton primero, a través de Diego Rivera, Jorge Cuesta y luego de Elena Garro y de otro surrealista, Benjamin Péret. En París, Breton, un Breton manguante y que era como el capitán de unas batallas libradas cuando Paz era niño, admite al mexicano en su estrecho círculo pues se puede decir que, mucho antes de conocer a Breton, Paz era un surrealista *avante la lettre* y que su primera propuesta poética desde *Raíz del hombre*, y más particularmente en *Piedra de sol*, era de orientación surrealista y romántica: la amada de *Piedra de sol* ¿no es como un espectro de Nadja, una encarnación de la Mujer-Milagro? Pero Breton contribuirá a enriquecer y consolidar el discurso crítico sobre el amor y sus utopías reafirmando en Paz el interés por el Marqués de Sade y más particularmente descubriéndole la existencia de un autor que será clave en la configuración de su discurso: Charles Fourier, cuya utopía social y cuyo pensamiento de la armonía social serán de particular relevancia para el Octavio Paz maduro. Otro ascendiente de André

Breton sobre el discurso poético y amoroso de Octavio Paz lo representará el libro *Arcane 19*, donde Breton hace una lectura crítica y analógica del pensamiento del mago y esoterista francés del siglo XIX Eliphas Levi, heredero de la tradición ocultista romántica. Se puede decir, sin temor a exagerar, que *Arcane 19* fue un libro definitivo para la concepción y la escritura de ese tratado de historia literaria que es *Los hijos del limo* (1974), donde el pensamiento sobre la poesía y el pensamiento sobre el amor construyen un diálogo órfico e histórico en torno al sacerdocio de la poesía, que será sacerdocio de la palabra enamorada, binomio o mancuerna que atraviesa la obra crítica y poética del poeta y ensayista mexicano.

Estas lecturas y encuentros serán definitivos en el modelado de su pensamiento: las ideas de sacrificio, tiempo sagrado, tiempo profano, felicidad, placer, trascendencia inminente, la noción de lo sagrado, las preguntas en torno al placer y el sufrimiento quedaron marcadas en su piel mental como una cruz de fuego sobre su frente, para evocar la figura encantadora de Jules Barbey d'Aurévilly.

Al igual que la poesía, el erotismo funciona para Octavio Paz como una suerte de utopía cultural fundada en la perseverancia y sistematización de lo que podría llamarse –para emplear términos del utopista Charles Fourier, admirado por Breton y Paz– una “atracción apasionada”:

... la decadencia del amor está en relación directa con el ocaso de la idea del *alma*. Al alejarse de la tradición de occidente –o sea: de las sucesivas imágenes del amor que nos han dado poetas y filósofos– la rebelión erótica ha seguido, sin saberlo y a su manera, el camino que antes recorrieran tendencias como el gnosticismo y el tantrismo.

Pero el movimiento moderno se despliega dentro de un contexto a-religioso y así, a la inversa de los gnósticos y de los tántricos, no se nutre de visiones religiosas, sino que se alimenta de ideologías.⁵

A su vez, este pensamiento en torno al amor lo regresaría a la tradición de la poesía española encarnada en Lope de Vega (una de las maquinarias

⁵ Octavio Paz, “La mesa y el lecho: Charles Fourier”, t. X, p. 99.

verbales que inspiran *Piedra de sol*) y Quevedo, cuyo célebre soneto es interrogado magistralmente en *La llama doble* y en *Vislumbres de la India*, donde precisa: “La unión entre erotismo y religión, aunque menos intensa y explícita que en la India, es también un rasgo de la literatura hispánica de los siglos XVI y XVII: la religiosidad más ferviente y severa mezclada a un exaltado sensualismo”.⁶

Si en *La llama doble* Paz ensaya una filosofía del hecho amoroso en el ocaso de su vida, en el poema “Cantata”, de *Árbol adentro* nos ha dejado, por así decir, su testamento poético.

Carta de creencia⁷

Cantata

1

Entre la noche y el día
hay un territorio indeciso.
No es luz ni sombra:
es tiempo.

Hora, pausa precaria,
página que se obscurece,
página en la que escribo,
despacio, estas palabras.

La tarde
es una brasa que se consume.
El día gira y se deshoja.
Lima los confines de las cosas
un río oscuro.

⁶ Octavio Paz, “Vislumbres”, p. 454.

⁷ “Carta de creencia” de Octavio Paz, en *Árbol adentro*, Seix Barral, México, 1987, pp. 162-174.

Terco y suave
las arrastra, no sé adónde.
La realidad se aleja.

Yo escribo:
hablo contigo
–hablo contigo.

Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras,
el arbolito y el aire;
como el agua corriente,
soliloquio sonámbulo;
como el charco callado,
reflector de instantáneos simulacros;
como el fuego:
lenguas de llama, baile de chispas,
cuantos de humo.

Hablarte
con palabras visibles y palpables,
con peso, sabor y olor
como las cosas.

Mientras lo digo
las cosas, imperceptiblemente,
se desprenden de sí mismas
y se fugan hacia otras formas,
hacia otros nombres.

Me quedan
estas palabras: con ellas te hablo.

Las palabras son puentes.
También son trampas, jaulas, pozos.
Yo te hablo: tú no me oyes.
No hablo contigo:

hablo con una palabra.
Esa palabra eres tú,
esa palabra
te lleva de ti misma a ti misma.
La hicimos tú, yo, el destino.
La mujer que eres
es la mujer a la que hablo:
estas palabras son tu espejo,
eres tú misma y el eco de tu nombre.
Yo también,
al hablarte,
me vuelvo un murmullo,
aire y palabras, un soplo,
un fantasma que nace de estas letras.
Las palabras son puentes:
la sombra de las colinas de Meknès
sobre un campo de girasoles estáticos
es un golfo violeta.

Son las tres de la tarde,
tienes nueve años y te has adormecido
entre los brazos frescos de la rubia mimosa.
Enamorado de la geometría
un gavilán dibuja un círculo.
Tiembla en el horizonte
la mole cobriza de los cerros.
Entre peñascos vertiginosos
los cubos blancos de un poblado.
Una columna de humo sube del llano
y poco a poco se disipa, aire en el aire,
como el canto del muecín
que perfora el silencio, asciende y florece
en otro silencio.
Sol inmóvil,

los celos lo espolean,
la costumbre lo mata.

Un don,
una condena.

Furia, beatitud.
Es un nudo: vida y muerte.

Una llaga
que es rosa de resurrección.
Es una palabra:

al decirla, nos dice.

El amor comienza en el cuerpo
¿dónde termina?

Si es fantasma,
encarna en un cuerpo;
si es cuerpo,
al tocarlo se disipa.

Fatal espejo:
la imagen deseada se desvanece,
tú te ahogas en tus propios reflejos.
Festín de espectros.

Aparición:
el instante tiene cuerpo y ojos,
me mira.

Al fin la vida tiene cara y nombre.

Amar:
hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.

Amar:
abrir la puerta prohibida,
pasaje
que nos lleva al otro lado del tiempo.

Instante:

reverso de la muerte,
nuestra frágil eternidad.

Amar es perderse en el tiempo,
ser espejo entre espejos.

Es idolatría:
endiosar una criatura
y a lo que es temporal llamar eterno.
Todas las formas de carne
son hijas del tiempo,
simulacros.
El tiempo es el mal,
el instante
es la caída;

amar es despeñarse:
caer interminablemente,
nuestra pareja
es nuestro abismo.

El abrazo:
jeroglífico de la destrucción.
Lascivia: máscara de la muerte.

Amar: una variación,
apenas un momento
en la historia de la célula primigenia
y sus divisiones incontables.

Eje
de la rotación de las generaciones.

Invención, transfiguración:
la muchacha convertida en fuente,
la cabellera en constelación,
en isla la mujer dormida.

La sangre:

música en el ramaje de las venas;
el tacto:
luz en la noche de los cuerpos,
Transgresión
de la fatalidad natural,
bisagra
que enlaza destino y libertad,
pregunta
grabada en la frente del deseo:
¿accidente o predestinación?

Memoria, cicatriz:
—¿de dónde fuimos arrancados?,
memoria: sed de presencia,
querencia
de la mitad perdida.
El Uno
es el prisionero de sí mismo,
es,
solamente es,
no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;
dos no reposa,
no está completo nunca,
gira
en torno a su sombra,
busca
lo que perdimos al nacer;
la cicatriz se abre:

fuelle de visiones;
dos: arco sobre el vacío,
puente de vértigos;
dos:
Espejo de las mutaciones.

3

Amor, isla sin horas,
isla rodeada de tiempo,
claridad
sitiada de noche.

Caer
es regresar,
caer es subir.

Amar es tener ojos en las yemas,
palpar el nudo en que se anudan
quietud y movimiento.

El arte de amar
¿es arte de morir?

Amar
es morir y revivir y remorir:
es la vivacidad.

Te quiero
porque yo soy mortal
y tú lo eres.

El placer hiere,
la herida florece.
En el jardín de las caricias
corté la flor de sangre
para adornar tu pelo.
La flor se volvió palabra.
La palabra arde en mi memoria.
Amor:

reconciliación con el Gran Todo
y con los otros,
los diminutos todos
innumerables.
Volver al día del comienzo.
Al día de hoy.

La tarde se ha ido a pique.
Lámparas y reflectores
perforan la noche.
Yo escribo:
hablo contigo:
hablo conmigo.
Con palabras de agua, llama, aire y tierra
inventamos el jardín de las miradas.
Miranda y Fernand se miran,
interminablemente, en los ojos
–hasta petrificarse.

Una manera de morir
como las otras.
En la altura
las constelaciones escriben siempre
la misma palabra;
nosotros,
aquí abajo, escribimos
nuestros nombres mortales.

La pareja
es pareja porque no tiene Edén.
Somos los expulsados del jardín,
estamos condenados a inventarlo
y cultivar sus flores delirantes,
joyas vivas que cortamos
para adornar un cuello.

Estamos condenados

a dejar el Jardín:
delante de nosotros
está el mundo.

Coda

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora.
Plantó un árbol.
Yo hablo
porque tú meces los follajes.

RECORDANDO A JULIO VERNE*

Eulalio FERRER

En este recuerdo de Julio Verne, cabe empezar por el dato, que Vicente Quirarte confirma en su espléndido ensayo “Julio Verne entre nosotros”,¹ de que entre las obras póstumas de Julio Verne figura la novela *El eterno Adán*, centrada precisamente en Rosario, Sinaloa, y en un maremoto que castigó sus costas. El visionario advierte el imperio futuro del automóvil y monta a sus personajes en un poderoso Renault que los lleva a la cima más alta de Rosario. Considerado el padre de la ciencia ficción, Julio Verne, además de su enorme capacidad para la anticipación a muchas predicciones, demostró talento singular en sus estudios de geografía, griego, latín, canto, economía y política. Hombre integral y del pleno dominio de las ciencias.

Sí, Julio Verne forma parte de mis lecturas de adolescencia. Una lectura hecha memoria, junto a la de otros celebrados autores, en un tiempo pródigo en encantos y curiosidades, hasta convertirse, sin duda, en uno de los más predilectos y perdurables. Pero Julio Verne no fue sólo aliento visionario de la vida, germen de ella, sino adherencia de un hijo del mar, junto al cual nací, manantial de manantiales, corrientes fecundadoras de historias... El agua, además, como la sustancia más activa del cuerpo humano y de las tres cuartas partes de la tierra como océano. Unamuno, que fue otro exiliado en su época de maestro mayor de la palabra, pescador de metáforas en el mar de la filología, dejó escrito: “La mar es la sangre de nuestra tierra: nuestra sangre y nuestro mar”. Para Paul Valéry sería “un fresco exhalado del mar que devuelve el alma. ¡Oh, salado poder!” Joseph Conrad, un marinero que cambió las tensas jarcias por la tinta de una pluma oteante, proclamó que “el arte de gobernar barcos tal vez fuese más bello que el de

* Leído en sesión ordinaria el 23 de octubre de 2008.

¹ Leído por Vicente Quirarte en la mesa redonda “Julio Verne, viajero virtual de México. En el centenario de su viaje más largo”, celebrada en la Biblioteca Nacional de México el 17 de marzo de 2005.

manejar hombres”. Entre quienes han cantado al mar no se puede olvidar al filósofo galo Michel Serres, que lo define “como un sueño de la ciencia y una ciencia de los sueños”. Obviamente, en el resumen de su análisis, se refiere al reconocimiento desde los precursores del tema en un sentido general y, de una manera más concreta, a los autores que han contribuido o animado esta transformación literaria, convocada por Julio Verne, el bien llamado *Príncipe de los sueños*. De Flammarion a Darwin; de Conan Doyle a Wells; de George Orwell a Ray Bradbury...

Justo es que se mantenga viva la memoria de Julio Verne, anclada en la de millones de seres humanos que lo leímos y lo gozamos, no sólo en la letra impresa, sino en el cine y el teatro, en sus adaptaciones infatigables como entretenimiento y enseñanza, desde los primeros años de la adolescencia hasta los de la madurez. Ningún otro cautivó tanto y tan intensamente nuestra imaginación. Por algo sería el autor más leído de su tiempo. Una Sociedad Julio Verne se preocupa hoy de preservar el buen nombre literario del recordado escritor para que se respeten los títulos originales de sus novelas liberándolos, a la vez, de remiendos, lagunas y supercherías.

Este inventor de viajes extraordinarios, de anticipos de logros científicos y tecnológicos que muchos años después serían realidad, algunos con puntualidades sorprendentes, despierta de nuevo nuestra atención, la recupera con cierta nostalgia del tiempo vivido evocando aquella biblioteca pública de Santander, vecina de la que heredó a su tierra don Marcelino Menéndez Pelayo, donde los niños y compañeros de escuela hacíamos fila para leer las novelas de Julio Verne, título tras título disponible, cotejo ávido de hazañas que nos deslumbraban y comentábamos con entusiasmo y fijación competitiva. Desfile de nombres de personajes que serían nuestros héroes admirados y que aprenderíamos fácilmente al hilo de sus distintas aventuras. Julio Verne no sólo tuvo genio para inventarlas; igualmente para escribirlas, de modo que su lenguaje fuese accesible a chicos y grandes, dejando en ellos una huella perdurable.

Del mes de febrero se ha dicho por astrólogos y especies similares que es el mes de los seres imaginativos y sensibles. El día 8 de febrero de 1828 nació Julio Verne en un Nantes todavía próspero, ciudad francesa de navieros y comerciantes, antigua capital de la Bretaña gala en el siglo x. Es el primer

hijo de Pierre Verne, el cual se ha instalado en Nantes en 1825, con una oficina de procurador, después de haber estudiado derecho en París y de casarse con Sofía, una mujer adinerada. Hogar típico de clase burguesa, muy católico y conservador. Pierre Verne es un buen abogado, amante de la poesía y de la música. Le atraen los inventos de la ciencia, colecciona y encuaderna, como era propio de la época, revistas y papeles que hablan de descubrimientos tecnológicos y futurismo científico. Quisiera que su hijo aprendiera las letras de algunas de sus canciones y cultivara el verso, himno familiar en las grandes celebraciones.

Julio Verne crece a orillas del río Loire, un río hecho mar; un paisaje de veleros y goletas entre olor a alquitrán y especies ultramarinas. A los ocho años se imagina timonel y navega con su hermano Paul, 16 meses menor que él, y naufragan cerca de un banco de arena, sin mayores consecuencias. A los 12 años conocerá el mar adentro en una travesía hasta Saint-Nazare, el puerto mayor de entonces. Es un buen estudiante y saca excelentes notas en geografía y griego. Bajo el estímulo paterno, se convertirá pronto en un gran lector. Lo entusiasma el *Robinson suizo* de R. Wies, imitación en curso escolar de la popular obra de Daniel Defoe, escrita en 1719. Su *Robinson Crusoe* lo apasiona, será personaje y tema de su inspiración novelística. Se aprende no sólo el título original en inglés –*The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*–, sino los antecedentes de su título, esto es, la historia del marinero británico Selkirk, un náufrago que vivió cuatro años en abandono completo en la llamada isla Robinson Crusoe, en el archipiélago chileno Juan Fernández. Contrariamente a la huella literaria de Miguel de Cervantes con su *Don Quijote de la Mancha*, el *Robinson Crusoe* de Defoe, siendo otro de los libros más editados y traducidos, opacó la fama de su autor, al extremo de merecer este mordaz comentario del catalán Eugenio D'Ors: “Es el más universal de los libros, pero Defoe es el menos universal de los escritores”. Edgar Allan Poe sería otro de los autores favoritos en la infancia y a quien ya como novelista consagrado, Julio Verne dedicará uno de sus últimos libros.

En la documentación biográfica investigada por Herbert Lottman, en su *Julio Verne*, se refleja la fascinación que al niño le produjeron las máquinas de vapor. En sus vacaciones se pasaba horas enteras en una fábrica

cercana de esta clase de motores para la marina francesa. Se apunta que posiblemente estas curiosidades influirían en que sus notas escolares fueran menos brillantes con el tiempo y acicate de las tempranas oscilaciones individualistas de su temperamento. A esas curiosidades aludiría el propio Julio Verne al confesar:

He visto nacer los fósforos, los cuellos duros, los manguitos, el papel de cartas, los sellos de correos [...] el sistema métrico, los barcos de vapor, los ferrocarriles, los tranvías, el gas, la electricidad, el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo [...] Soy de la generación que nació entre estos dos genios: Stephenson y Edison.

Pierre Verne ha decidido que Julio, el hijo primogénito, tiene que ser también abogado. Sin atreverse a contrariar a su padre, el futuro novelista estudiará la carrera, pero a desgana. La que le atrae es la de escritor. En Nantes se reúne con amigos afines a su vocación y compite con ellos en aficiones poéticas. Llega incluso a componer una tragedia en verso, apuntando hacia una inclinación, el teatro, que terminará apasionándolo. Como todo joven enamorado, dedica sus primeros versos a una prima Carolina, que se casará con un próspero hombre de negocios, y a una rubia deliciosa, Herminia, que lo hará con un rico terrateniente. Julio Verne se siente defraudado por los convencionalismos de la sociedad burguesa que tanto agradan a sus padres. Cumple con los ritos impuestos por ellos: versos de cumpleaños y mensajes de cortesía que influirán en un estilo amanerado. Vale el ritual, en tanto puede eludir mañosamente sus estudios de leyes, que le han obligado a hacer prácticas de meritorio en el propio despacho de su padre. Éste no alcanza a percibir —o acaso sí— la verdadera vocación de su hijo y lo manda a París para matricularse, en 1847, en la Facultad de Derecho.

La estancia en París pone a prueba el carácter individualista de Julio Verne. Con guantes de terciopelo intenta contentar a su padre. Y le informa de sus estudios de ingreso, a la vez que le agradece su generosa dotación de dinero para mantenerse en una ciudad tan cara como París. Sin embargo, no tardará en solicitar una ampliación del presupuesto para ahorrar largas caminatas y comer mejor. En realidad, frecuenta los medios artísticos y literarios y paga el costo de alternar en ellos, convencido como está de que

su fama en la vida dependerá del teatro y no de la carrera de Leyes. Confiesa, también, en medio de la revolución libertaria de 1848, dominada por Thiers, que ha podido cumplir uno de sus mayores sueños: ver a Victor Hugo, escuchar su palabra encendida en defensa de la libertad. Secretamente, en un París, invadido por fiebres escénicas, escribe en 1849 una obra de teatro, “El envite”, que logra estrenar sin éxito mientras procura o aparenta aprender los secretos del Código Penal y del Código Civil. Lee a Shakespeare y a Racine. Admirador de Victor Hugo, se relaciona con otro gigante literario de su tiempo, Alejandro Dumas, que como dramaturgo acaba de inaugurar su “Teatro Lírico”, en el que se representarán no sólo sus obras, sino las de otros muchos.

A Verne le parece un sueño ser invitado por Dumas, sentado en su palco, al estreno de *Los jóvenes mosqueteros*, una adaptación de la novela que ha hecho famoso al gran autor. El padre propicia seguramente la que será larga amistad de su hijo Alejandro Dumas, célebre ya por el éxito de *La dama de las camelias*, con el joven Julio Verne, cuatro años menor que él. Algunos críticos han asegurado que Dumas hijo, además de su amistad, tuteló generosamente a Julio Verne retocando y haciendo posible el estreno de *Once días de asedio*, una escenificación con algunas dosis imaginativas. Aunque aplaudida por sus protectores y amigos, no tiene mayor suerte. Pero con la ayuda de ambos Dumas extiende sus relaciones y su nombre empieza a ser conocido y apreciado en los círculos literarios. Sus aficiones musicales, a la vez, le permitirán frecuentar a dos figuras relevantes de la época, los compositores Victor Massé y Léo Delibes.

El problema de Julio Verne es cómo quedar bien con sus padres, cuyo auxilio económico seguirá necesitando. A éstos no les convence lo que su hijo presenta como triunfos resonantes, si bien les agrada la importancia de los personajes que brindan su respaldo y afecto a un joven de 22 años. Al margen de ellos, le reclaman su título de abogado, que Verne obtendrá de una forma no muy clara, con una tesis pródiga de ligerezas, y les razona por qué no quiere regresar a Nantes para ejercerlo. Con efusión cariñosa les dice que prefiere ser un buen escritor que un mal abogado, y les promete reintegrar algún día el dinero que le cuesta seguir viviendo en París, dinero que le permite instalarse en un cómodo y céntrico piso. Nadie percibe, sal-

vo el propio Verne, la gloria literaria que le espera a la vuelta de unos pocos años, y no precisamente como autor teatral.

Instalado olgadamente en la capital francesa, Julio Verne goza a sus anchas las seducciones y los privilegios de la vida parisiense. Su título de abogado le sirve principalmente para ampliar sus relaciones sociales con un objetivo irrenunciable y contumaz: triunfar como autor teatral. Escribe de noche y de día. Acumula vodeviles y comedias; margina textos en prosa, igualmente, como anticipos imaginativos en espera de ocasiones propicias. Nada detiene su pluma tan veloz como su pensamiento. Ni siquiera su hipocondría y su agorafobia. Padece una ligera parálisis facial, que lo obliga a rasurar la barba que ha de ser emblema de su rostro noble a lo largo de su existencia. Se queja con su madre, a quien recurre para cubrir sus necesidades económicas y las de sus males intestinales. Pero su indomable voluntad —la voluntad de la gloria— vence sus agobios físicos y las resistencias de un medio difícil que lo atrae y lo deslumbra. El teatro, no lo duda, lo hará famoso y rico. El que lo duda es su padre, al que el hijo le escribe con no poco orgullo: “Porque sé quién soy, comprendo lo que seré algún día”.

El Teatro Lírico, fundado por Dumas padre, se transforma en el Teatro Histórico, adscrito al entorno del Teatro de la Ópera. Recomendado por un amigo, Julio Verne labora como secretario, sin retribución económica alguna. Será, sin embargo, canal de facilidades para el estreno de sus obras. Así, introduce una ópera cómica *La cuadrilla de la mejorana*, que ha escrito en colaboración con Michel Carré, con música de Aristide Hignard, y otra, más ambiciosa, totalmente en verso, que tituló primero *Leonardo da Vinci* y *Mona Lisa*, después. Triunfa con la ópera cómica, en un acto, *La gallina ciega* tras de muchos ensayos y aplazamientos se le abrirán las puertas soñadas del Odeón, en cuyo teatro se repone *El envite*, aquella primera obra suya que se estrenó sin pena ni gloria. Al mismo tiempo, Julio Verne ha encontrado un hueco en la revista, bastante acreditada, *Musée des familles*, en la que llegará a ser redactor en jefe. Debemos a la estupenda biografía de Herbert Lottman, biógrafo también de Baudelarie, un dato curioso y quizá desconocido: la primera obrita en prosa que Verne publica en esta revista, tema de sus futuras dedicaciones, es una mezcla de realidad y fantasía que trata de los primeros barcos de la marina mexicana, a partir de una fecha,

el 18 de octubre de 1825, cobijada por los episodios de la independencia, lo que permite al autor, con cierto sello de autenticidad, adentrarse en el marco referencial de la época. La narración habla de un pueblo belicoso que está situado frente a las costas de una de las islas del archipiélago de las Marianas, donde dos barcos españoles han anclado. Las tripulaciones, hambrientas, se sublevan, matan al capitán Otteva, se apoderan de ambos barcos y tratan de vendérselos a México al llegar a las costas de California. Verne imagina y describe diversidad de datos sobre fenómenos físicos, altitudes y latitudes, ámbitos geográficos... Un cuarto de siglo después el relato se transformaría en una novela de texto expurgado y ampliado.

Pero el arribo a la fama todavía ha de recorrer caminos imprevisibles. Bajo el acicate de sus padres para que se case y forme familia, Julio Verne, aconsejado por un amigo experto en el negocio, se hace agente de bolsa; recibe dinero de don Pierre; compra y vende acciones, propone a la familia inversiones que le parecen ventajosas. El nuevo medio le inspira una graciosa comedia que titula *Los afortunados de hoy en día*. Coincide, además, que el amigo y asesor Ferdinand Devianne tiene una hermana que acaba de enviudar, con dos hijas. Se llama Honorina y con ella se casa Julio Verne, en 1857, romántico y enamorado. Los padres de Verne cumplen con el ritual de asignar a su hijo una dote generosa y los de ella, igualmente. El matrimonio vivirá, por el momento, en París, en un piso acogedor y bien amueblado. Sin dejar de ser agente de bolsa, Julio Verne sigue escribiendo, incansable. Frecuenta la Biblioteca Nacional y la Sorbona. Los Dumas siguen tutelándolo con sus magníficas relaciones, entre las que figuran algunos científicos y estudiosos del futuro.

Los biógrafos de Julio Verne anotan que en las narraciones que este escribe para la revista *Musée des familles* asoma claramente, al margen de las obsesiones teatrales, su talento imaginativo. Unos señalan que después del tema mexicano publicaría *Una invernada entre los hielos*, otros se inclinan por el título de *Viaje en globo*. Ambos son elocuentemente testimoniales. Sobre todo el último, porque está vinculado al viaje más importante de su futuro, el de ese visionario que anticipa las realidades. Un año, 1862, será clave. Un nombre, Pierre-Jules Hetzel, será decisivo. Julio Verne había convertido aquel relato en una novela más precisa y más ambiciosa, titulada

Cinco semanas en globo. Con ella bajo el brazo, ha visitado, sin fortuna, a más de una docena de editores. Hasta que llega con Hetzel, escritor y editor al mismo tiempo, conocido en los círculos literarios por haber publicado la monumental *Comedia humana*, de Balzac. Coincide que Hetzel está dando un nuevo giro a su empresa de cara a las aventuras que atraen al público infantil. La simple lectura de *Cinco semanas en globo* le basta al editor, perspicaz y osado, para apreciar que encaja perfectamente en sus planes. Tan confía en sus ingredientes novedosos y populares, que de inmediato le ofrece a Verne un primer contrato por el cual se compromete a pagarle 500 francos sobre una tirada de 2 500 ejemplares. En enero de 1863 se publica, en dieciochoavo, con buenas ilustraciones, el misterioso título. Su pronto éxito, mucho más allá de los cálculos de Hetzel, lo obligan a la firma de otro contrato de larga duración, 20 años, que asegura a Julio Verne la cantidad de 10 000 francos por cada una de dos obligadas novelas anuales, con un porcentaje adicional en las ediciones de lujo. Verne rebosa felicidad, cumplido así, a los 35 años de edad, el ideal de su vida. Se despide de sus compañeros de Bolsa, su ocupación hasta entonces, y les dice, ufano, que el dinero no está en ella, sino en sus novelas. Con sagacidad adopta un lema: Todo lo que sea factible se hará realidad.

Los 2 500 ejemplares previstos para *Cinco semanas en globo* se multiplican por 10. Hetzel, asombrado y especulador, lanza la siguiente novela de Julio Verne, *Viaje al centro de la tierra*. Cambio de paisaje y de personajes, pero idéntico de estilo, la composición del planeta como especulación científica, la aventura suspensiva como imán del lector, un volcán como emblema dramático. Un éxito editorial que supera al anterior y populariza en todo Francia el nombre de Julio Verne, leído por niños y grandes. No tardan las traducciones. Y las solicitudes de todo género. Antes de que aparezca *De la Tierra a la Luna*, viajando desde el Nuevo Mundo, el insaciable editor le amplía los beneficios de su segundo contrato y le incluye derechos por las publicaciones futuras en una revista *Educación y Recreación*, que Hetzel ha ideado para dar cabida a relatos por capítulos semanales, de una aventura tras otra, dentro de secuencias enigmáticas e intrigantes, que se iniciarían con las tramas del “Capitán Herrerías”. Asombra la ciencia balística que idea el lanzamiento de un proyectil a la Luna, en el que viajan una ardilla y

un gato que se come a la ardilla en el regreso a la Tierra... La Luna deja de ser sólo una metáfora. Los volúmenes en rojo y oro de la colección Hetzel son visibles en todas las librerías y bibliotecas con un nombre mágico: Julio Verne.

El dinero llega generosamente al hogar de Julio Verne y su esposa Honorina. Nacida ésta en Amiens, centro de comunicaciones al norte de Francia, deciden instalarse en esa ciudad, en busca de un rincón tranquilo para la producción literaria del famoso novelista. La casa espléndida que habitan luce un torreón de aire romántico, que cobija el camarote de un capitán, como torre de marfil, refugio del genio y sus fantasías. La permanencia en Amiens le permite a Julio Verne no sólo continuar su obra, sino cumplir tareas de servicio social como concejal del ayuntamiento local en defensa de su espíritu progresista, palpable en los años de su vida en París, influenciados por los ideales anarquistas según alguno de sus biógrafos. En Nantes construirá un chalé para sus estancias veraniegas. Fiel a su sueño de infancia, comprará también un cómodo yate, de 12 metros y 16 toneladas, alternando el lujo con los mejores instrumentos de navegación. Sería el primer *Saint-Michel*. Juntos, la familia y el mar, signos distintivos de la vida y los sueños de Julio Verne, afanoso conquistador de la fortuna y la posteridad. Pierre Verne se siente orgulloso de su hijo. De un hijo que siempre ha estado orgulloso de su padre.

Los títulos que dan fama mundial de novelista a Julio Verne surgen continuamente de una pluma pródiga, impulsada por los apremios de un editor voraz y de un público que parece insaciable. La demanda es tanta que el avispa Hetzel anticipa sistemáticamente cada obra o un compendio extenso de ella en su revista *Educación y Recreación*, dividiendo luego en varios tomos el libro correspondiente. En 1867 aparecen *Los hijos del capitán Grant* y en 1869 *Veinte mil leguas de viaje submarino*, con su legendario capitán Nemo. En 1873 alcanza la más alta cima de popularidad *La vuelta al mundo en 80 días*, novela que Mircea Eliade elogia asegurando que sin ella no podrá escribirse la historia de la Tierra que se publica, primero, como folletín en el influyente diario francés *Le Temps*. Conforme la aventura avanza y domina el interés apasionado de los lectores de todas las edades, se produce un fenómeno que recoge el escritor español Fernando

Vázquez Ocaña en su semblanza periodística de Julio Verne. Compañías navieras ofrecen fuertes cantidades de dinero a cambio de que su protagonista principal, Philéas Fogg, embarque en uno de sus buques; una firma champañera pide un contrato exclusivo para que los brindis se hagan con su espumosa bebida; otra empresa, de ropa, está dispuesta a pagar crecida suma de dólares a condición de que se identifique su marca en el uniforme de Passepartout, el fiel criado que forma parte del intrigante relato.

Convertida en noticia internacional la aventura de *La vuelta al mundo en 80 días*, los corresponsales de periódicos ingleses, alemanes y estadounidenses, situados en París, cablegrafían diariamente las andanzas de los personajes de la novela. Un diario de Estados Unidos, *The World*, que logra entrevistar a Julio Verne, presume de ser el más famoso del mundo por la extensión de sus informaciones y por las confidencias del genial escritor francés, quien no duda de que su novela será la más conocida de todas en el mundo. Otro diario, *The New York Journal*, de la poderosa cadena de William Randolph Hearst, propone al propio Julio Verne que realice, junto a uno de sus redactores, la vuelta al mundo en 80 días. Al emisario de Hearst, que lo insta a pedir el dinero que quiera, Verne, tras calcular que la vuelta se podría dar en la mitad de tiempo, se limitará a contestar: “Lo que quiero es otro par de ojos”. Según la descripción de George Kent, *La vuelta al mundo en 80 días* es la novela que más vueltas ha dado al mundo. Al ser la más vendida, será una mina de oro para el editor y una fuente de popularidad para el autor.

La lista de títulos famosos es casi interminable. Uno de los siguientes, en 1876, fue *Miguel Strogoff*, llamado primero con lo que después quedó como subtítulo: *El correo del zar*. El escritor ruso Turguéniev, a quien Verne consultó sobre el texto, es de los primeros en aplaudir la obra, por su fidelidad imaginativa al carácter ruso. En *La isla misteriosa* y en *Escuela de Robinsones* trata de competir con el personaje de Daniel Defoe, a quien admira de manera evidente, aunque a veces lo negara. No faltará una obra monumental, *Geografía de Francia*, ricamente ilustrada, en la que el editor sabe explotar el crédito alcanzado por Julio Verne como narrador del género a lo largo de todos sus viajes, exploraciones y aventuras. En una vasta bibliografía que suma 104 títulos, hay algunos que sólo tuvieron resonancia nacional

o cabida en sus *Obras completas*, como *Archipiélago de fuego*, *Aventuras de tres rusos y tres ingleses*, *La caza del meteoro*, *La conspiración de la pólvora*, *El Chancellor*, *Invasión del mar*, *Recuerdos de infancia y juventud*, *Testamento de un excéntrico*... Se calcula que, a su muerte, Julio Verne dejó nueve manuscritos terminados y apuntes de otros tantos. Se ha acusado a su hijo Michel, el único que tuvo con Honorina, de haber intervenido o escrito esos textos finales de acuerdo con editores oportunistas o poco escrupulosos. Muy recientemente se han publicado los originales verdaderos de *París en el siglo XX* y *El volcán de oro*, dos lecturas deliciosas. Si sumáramos los comentarios críticos y los ejemplares vendidos, quizá sea válida la trilogía triunfal en la obra de Julio Verne: *La vuelta al mundo en 80 días*, *Miguel Strogoff* y *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

Ya triunfador como novelista, quizá porque algunas de sus obras corresponden a ideas o inquietudes que acarició en su difícil aventura de autor teatral, Julio Verne quiso dejar su huella, también, en los escenarios de este género que se le negaron, acaso como reivindicación o como castigo. Baste con recordar las adaptaciones al teatro de *Los hijos del capitán Grant* y, sobre todo, *La vuelta al mundo en 80 días*, estrenada con impresionante acogida del público, en 1873, recorriendo los principales escenarios del planeta (sólo en Bélgica se representó más de 500 veces). Posiblemente el éxito fue superado por la adaptación teatral de *Miguel Strogoff*, en cuyo montaje se puso especial cuidado. Es indicativo de ello que dicha pieza fuese estrenada en el principal teatro de París, Le Chatelet, con sus más de 3 000 butacas, el 17 de noviembre de 1880, manteniéndose en escena durante un año. Una obra dividida en cinco actos y 16 cuadros, excelentemente musicada y con desfiles vistosos de grupos de bailarines tártaros y zingaros. Además, Julio Verne se dio tiempo para escribir algunas comedias como *Viaje a través de lo imposible* y *Matías Sandorf*. Obviamente, el crédito de gran autor teatral envanecería a Julio Verne hasta el último minuto de su vida.

Sin dejar de escribir, pese al agotamiento de su vida y de sus ojos enfermos, Julio Verne muere de diabetes terminal en la ciudad de Amiens, el 24 de marzo de 1905, recibiendo honores militares en su sepelio. Acababa de cumplir 75 años de edad y soñaba con un canal que atravesara el Sahara. La noticia de su fallecimiento conmueve a Francia y es noticia internacio-

nal. El *New York Times* le rinde homenaje en una nota destacada en la que, incluso, refiere la hora de su muerte: las 3:10 de la tarde. *Le Figaro* habla de la influencia de las novelas de Julio Verne en las generaciones que lo leyeron, de su concepto dilatado del mundo y de su enorme aportación educativa. Guillermo II, en el trance difícil de las negociaciones coloniales entre Alemania y Francia, no vacila en sumarse de inmediato a este homenaje póstumo lamentando no poder asistir al sepelio de un escritor al que había leído con profunda admiración. Entre los testimonios franceses de exaltación a la figura de Julio Verne vale subrayar el de León Blum, en el diario *L'Humanite*, órgano del recién fundado Partido Socialista, por cuanto el famoso novelista, tras de una trayectoria de hombre liberal, que lo unió espiritualmente a los revolucionarios franceses de 1848, cambiaría de signo, volviéndose conservador en la madurez, aunque fue valioso colaborador del alcalde republicano de Amiens. Por inconformarse con el *Yo acusado* —el caso del capitán Dreyfus de Emilio Zola— perdió la amistad de éste y su elogio literario. Pese a que se le tildó de antisemita, fue presidente de la Agrupación Esperantista de Amiens, un lenguaje de fraternidad universal, el esperanto, en el que no pocos creímos, concebido por el eminente judío polaco Lejzer Zamenhof.

Verne hubo de enfrentarse a la crítica adversa de quienes calificaron su obra de superficial, más prolífica que trascendente, más imaginativa que literaria. No sólo pusieron en duda su originalidad y el mérito total de su autoría, sino que algunos escarbaron en su vida privada, según refiere Herbert Lottman, para atribuirle amoríos femeninos en sus viajes secretos de Amiens a París. Más aún, otros mencionan una posible bisexualidad, con el pretexto del poco espacio dedicado a las mujeres en sus novelas, asociando su nombre al del joven Arístides Briand, nacido también en Nantes, de quien Verne sería tutor. (Arístides Briand, que ejerció el cargo más alto en el gobierno de la Tercera República, confesaría haber navegado en alguno de los yates de Julio Verne.) Justificados pueden ser los disgustos y dolores de cabeza que le causó su hijo Michel, lo que no disminuyó el cariño paternal, ya que los tres yates que alegraron la próspera vida familiar llevaron, en su honor, el nombre de *Saint-Michel* y Verne nunca descalificó, sino al contrario, las habilidades literarias de su hijo, con las que este especuló a la muerte de su padre.

A instancias públicas de Fernando de Lesseps, constructor del Canal de Suez, el gobierno francés confirió a Julio Verne, en 1892, el título de oficial de la Legión de Honor. Pero no obtendrá el que más deseaba, el que mayor ilusión provocaba en su ánimo, el de miembro de la Academia de Francia. Su editor Hetzel procuró complacerlo, mediante el uso de sus buenas relaciones. Fue Alejandro Dumas hijo quien trató a Verne de hermano, el que más interés puso en su candidatura. Cuando Verne, que lleva un minucioso recuento de las sillas disponibles en la Academia, duda del género literario que ha cultivado, Dumas hijo le escribe, para tranquilizarlo, lo que ha opinado ante sus miembros: “Ya que mi padre no llegó a pertenecer a la Academia Francesa, debería entrar en ella Julio Verne, que es como un Dumas científico. Para mí sería como si votaran por mi padre”. El temor de Verne de terminar su vida sin recibir la espada simbólica de la Academia de Francia se cumple, para pena de sus amigos y gozo de sus adversarios intelectuales, los que no le perdonarían la gloria indiscutible de la fama literaria.

Quedará en la memoria histórica, cabalgando sobre ella después de cerca de 200 años, la obra magna de un escritor de huella profunda; el cañón de largo alcance, el batiscafo, los carros modernos de asalto, el fonotelefoto, el piano-electrocalculador, las nubes artificiales... El visionario del *Nautilus*, del *Columbia*, del *Apolo*, el que viaja del Atlántico al Pacífico, del centro de la Tierra a la Luna, anticipando el despegue coheteril de Cabo Cañaveral... El hombre genial, resumido por Ray Bradbury: “Cada cual a su modo, todos somos hijos de Julio Verne”.

Esta evocación inspirada por Julio Verne y arrullada por la música del mar nativo, tanto como por sus páginas aleccionadoras, abunda en recuerdos anecdóticos y en el aprendizaje de un vocabulario con el aroma salobre de nuestra navegación humana, con una de sus analogías más citadas: “En la política de los vientos, como entre las tribus de la tierra, la verdadera lucha está entre el Este y el Oeste”. ¿No es elocuente la sentencia de Joseph Conrad: “En el mar todos somos iguales”? ¿Vale en su extrema pasión la que llevó a Monet, el pintor francés, a pedir que a su muerte lo enterraran en el mar? No es muy sabido que el primer cuento que Chéjov firmó *El Mar. Al Mar*, fue también el título del primer poema conocido

de Borges. Otras referencias serían la de que *Proteo es el cambiante dios del Océano*, o la de que *mar es una voz masculina de origen griego*. Términos marineros como la *tilla de popa* y la *amura de proa*; el *palo de mesana*; las finas *amuras*; los *mástiles* sobrecargados; el *trinquete*; la *arboladura*... Más difícil de encontrar es el significado de *talasocracia*, o sea el poder basado en el dominio del mar...

En nombre de los cinco pétalos de la rosa náutica, es hora ya de decirles *¡Larga!*, la palabra marinera que traduce el final de una travesía o el regreso a un puerto.

VITALIDAD DEL LATÍN*

Guido GÓMEZ DE SILVA

Hay países, regiones y aun ciudades que usan un lema para expresar su posición en asuntos políticos o sociales.

Esos lemas a menudo están en el idioma local. Sin embargo, todavía hoy, después de 2000 años de uso más o menos frecuente del latín, muchos utilizan esa lengua.

Algunos ejemplos que *no* están en latín incluyen el muy conocido francés, de fines del siglo XVIII, “*Liberté, égalité, fraternité*”; el lema de la árida Botswana, que expresa un deseo en tswana, dice escuetamente “*Pula*”, “Lluvia”; el brasileño, que además aparece en una cinta blanca curva en la bandera de Brasil, “*Ordem e progresso*”; el alemán actual, que se parece algo al francés, entre otros porque es tripartito, “*Einigkeit und Recht und Freiheit*”, “Unidad y justicia y libertad”; el de Grecia, algo macabro, “*Eleuthería i thánatos*”, “Libertad o muerte”; en India lo tienen en sánscrito, “*Satyameva jayate*”, “Sólo la verdad triunfa”; en Kenya usan el swahili “*Harambee*”, “Trabajemos juntos”; en Sudán el lema jactancioso “*Al-nasr lana*”, “La victoria es nuestra”; hasta hace unos 10 años, en la Unión Soviética, se usaba el conocido lema “*Proletarii vsej stran, soedinyaytes*” “Proletarios de todos los países, uníos”.

Pero el propósito de este trabajo es recordar algunos de los muchos casos de países, grandes o pequeños, en que, cuando menos para el lema, se sigue usando el latín.

Entre los lemas nacionales o urbanos que sí están en latín, quizá el más antiguo sea el de la ciudad de Roma, “SPQR”, abreviatura de “*Senatus populusque romanus*”, “El senado y el pueblo de Roma”; en Andorra utilizan “*Virtus unita fortior*”, “La virtud unida es más fuerte”; en Austria hace algunos años (1867-1918) decían “AEIOU”, las cinco vocales, que se interpre-

*Leído en la sesión ordinaria del 27 de noviembre de 2008.

taban como “*Austria est imperare orbi universo*”, “El destino de Austria es gobernar el mundo”; en Belice dicen “*Sub umbra floreo*”, “Bajo la sombra florezco”; en Bermuda es “*Quo fata ferunt*”, “A donde me lleven los hados”; en Canadá, país cuyo territorio se extiende del Océano Pacífico hasta el Atlántico, el lema es “*A mari usque ad mare*”, ‘De mar a mar’; en Escocia “*Nemo me impune lacessit*”, “Nadie me provoca impunemente”; en Estados Unidos, el lema oficial (véase el billete de banco de un dólar) está en inglés, “*In God we trust*”, pero el tradicional está en latín, “*E pluribus unum*”, “De muchos uno”, que se refiere a que las 13 colonias británicas originales se unieron (en 1776) y de todas se hizo una sola nación; en Gibraltar, “*Nulli expugnabilis hosti*”, “Conquistada por ningún enemigo”; en la Isla de Man es “*Quocunque ieceris stabit*”, “Hacia donde lo arrojes, quedará de pie”. El símbolo que aparece en la bandera de la isla originó este lema; es un dibujo de tres piernas humanas dobladas que corren y están unidas en un centro común (un dibujo muy parecido se ve en varias monedas y objetos de cerámica griegos antiguos). Este símbolo se llama en inglés *triskelion*, palabra formada en latín moderno inspirada en el griego *triskeles*, adjetivo que significa ‘de tres piernas’ y que viene del prefijo *tri-* + la palabra *skélos*, ‘pierna’. La isla de Sicilia se ha llamado también *Trinacria* y ha utilizado un símbolo parecido. En las Islas Vírgenes Británicas el lema es “*Vigilate*”, “Vigilad”; en Mauricio es “*Stella clavisque Maris Indici*”, “Estrella y llave del Océano Índico”; en Panamá es “*Pro mundi beneficio*”, “Para beneficio del mundo”; en San Vicente y las Granadinas es “*Pax et Iustitia*”, “Paz y justicia”; en San Marino es simplemente “*Libertas*”, “Libertad”; en Seychelles es “*Finis coronat opus*”, “El final corona la obra”; en Sudáfrica, de 1910 a 2000, se usó “*Ex unitate vires*”, “De la unidad, fuerza”; en Suiza el lema tradicional es “*Unus pro omnibus, omnes pro uno*”, “Uno para todos, todos para uno”. La Unión Europea usa “*In varietate concordia*”, que al francés y al inglés traducen oficialmente “*Unie dans la diversité*”, “United in diversity”.

Además de países, también hay ciudades con lemas en latín, como París (Francia): “*Fluctuat nec mergitur*”, “Sacudido por las olas, pero no se hunde”; la capital de los Estados Unidos, Washington, tiene como lema “*Iustitia omnibus*”, “Justicia para todos”; en Brasil, la muy poblada São Paulo “*Non ducor, duco*”, “No me llevan, yo llevo”.

Por último, hay cuatro estados de México que usan lemas en latín: Aguascalientes: “*Bona terra, bona gens, aqua clara, clarum coelum*”, “Buena tierra, gente buena, agua clara, cielo claro”; Nuevo León: “*Semper ascendens*”, “Siempre ascendente”; Veracruz: “*Plus ultra*”, “Más allá”; y Zacatecas: “*Labor vincit omnia*”, “El trabajo todo lo vence”.

Y podríamos terminar recordando el lema de los juegos olímpicos modernos, que se introdujo en los de París, en 1924: “*Citius, altius, fortius*”, “Más rápido, más alto, más fuerte”.

LA FORMACIÓN DEL ESTADO MEXICANO Y LA EVOLUCIÓN NACIONAL EN EL SIGLO XIX*

Leopoldo SOLÍS MANJARREZ

INTRODUCCIÓN

México sufrió una transformación espectacular en el siglo XIX. De ser colonia de un país europeo, alcanzó la condición de nación independiente. Tuvo entonces los trastornos vinculados a su autonomía: alcanzar un contexto jurídico propio, armonizar fuerzas internas y funcionar en el contexto internacional prevaleciente.

Santa Anna se retiraría, pero regresaría volviéndose cada vez más la encarnación de ese ir y venir de la nación entre el pasado y el futuro, el mandato omnímodo y la pantalla democrática. No le interesaría tanto gobernar como manipular sus poderes de seducción para sobrevivir en medio de la borrasca y arbitrar sobre las corrientes en conflicto. El intento de San Luis fue prematuro, pero la intención ya estaba presente: decidir, en sus ires y venires, la improbable armonización entre el país que fue y el que podría llegar a ser.

Después de los desajustes de la primera mitad del siglo XIX, la Reforma fue un paso importante para crear un andamiaje jurídico propio y así crear el armazón institucional correspondiente a un Estado-nación moderno, democrático y viable.

Aunque el avance constitucional iba formando lo que sería la base del desarrollo institucional, fue necesario esperar hasta que Porfirio Díaz, un militar triunfador, fuese quien tuviera las agallas y la malicia política para ir propiciando la paz interna y construyendo el armazón institucional correspondiente que consolidara al país como un Estado independiente ubicado en la ruta de la modernidad.

*Leído en la sesión ordinaria del 27 de noviembre de 2008.

Según Andrés Molina Enríquez, la Reforma se vincula con el ascenso de los mestizos, que se convierten en el grupo político dominante. Téngase en cuenta que la Reforma constituyó, entre otras cosas, una reorganización de la propiedad. La llamada Ley Lerdo y su reglamento asociado, documentos también conocidos como Leyes de Desamortización, consistían en quitarle a la Iglesia propiedades que serían transferidas a los mestizos, sustituyendo un ente monopolista por un sistema plural diseminado geográficamente y con actividades funcionales de propietarios de bienes específicos.

No obstante, la falta de titulación de predios privados y la indefensión de los terrenos comunales convertían a los ciudadanos en víctimas fáciles de la rapiña latifundista.

EL PORFIRIATO

El porfiriato parece ser un periodo de difícil interpretación, matizado por la reelección perseverante y el advenimiento, en buena parte del siglo xx, de los investigadores del México posterior a la Revolución.

Se han dado numerosos intentos de examinar la Revolución mexicana (1910-1917) y de antagonizar al régimen que la precedió. No obstante, una visión retrospectiva insesgada –algo sumamente difícil de lograr– nos sugiere que la formación de un Estado nacional pleno y soberano se alcanzó durante el porfiriato, a finales del siglo xix.

De hecho, es posible considerar el siglo xix como el paso del México colonial al Estado nacional soberano, independiente, pero aún autocrático. Visto así, la época de Díaz entraña los obstáculos de una política liberal que favorecía el desarrollo material con base en un orden social represivo, especialmente en lo político, que a la postre sería inherentemente contradictorio con respecto al andamiaje jurídico y la represividad institucional, es decir, entre el texto y la práctica.

No hay que perder de vista que Porfirio Díaz aprovechó el marco institucional de la Reforma, como señala Paul Garner,¹ para alcanzar un equilibrio entre el caudillismo y el liberalismo, ese caudillismo regional que

¹ Paul Garner, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador, una biografía política*, Planeta, México, 2006, especialmente el capítulo V.

matizó casi dos terceras partes del siglo XIX, pero que logró conciliar con el ideal inherente al liberalismo, aprovechando el marco jurídico de la Reforma. Así se concilian las tradiciones de la autoridad personal, producto del caudillismo, con las garantías constitucionales, prácticas electorales e ideales difusos que emanaban del liberalismo decimonónico.

Los diputados de 1822 reflejaban, sin embargo, un sentir colectivo cuando se referían al “Imperio que va a ser el reino de la abundancia, la paz y la felicidad...” y a la promesa de que ese imperio había convocado, por igual, la simpatía interesada de una élite privilegiada y el fervor ingenuo de un pueblo llano, predispuesto por una tradicional veneración al soberano, a transferir el imperio a la autoridad de “un ente católico y libertador”.

La actividad más productiva seguía siendo la extracción de plata. La economía agrícola se sustentaba en las haciendas que, hacia 1810, sumaban 4 994.² La industria, aún incipiente, estaba maltrecha. La Iglesia, poseedora de un patrimonio cuantioso, mantenía su control omnipresente: educaba y velaba sobre la vida y la muerte de las personas, interfiriendo en su destino desde la cuna hasta la tumba.

Espanoles y criollos, que no pasaban entonces de 10% de la población, poseían tierras que no se encontraban en manos de la Iglesia. Los indios (60%) y las castas (30%) las cultivaban en torno a los antiguos pueblos, conservando cada vez menor proporción de las tierras otorgadas algún día por mercedes de los monarcas españoles.³

Si la mitad del valor total de los bienes raíces del país se encontraba, según lo informa Alamán, en manos de la Iglesia, es fácil entender por qué el alto clero asumía funciones bancarias de gran prestamista.

Una inmensa proporción de la población era analfabeta y, aunque por la exacerbación de agravios y el impulso libertario se había sostenido la insurgencia, su preocupación inmediata era sobrevivir. Mínima era la experiencia política y grande el peso de la inercia. No obstante, la integración del Congreso fue notable: las élites locales ganaron las elecciones. Ahí es-

² J. Coatsworth, “Obstacles to Economic Growth in Nineteenth-Century Mexico”, en *American Historical Review*, núm. 83, 1978, pp. 80-100.

³ María Luna Argudín, *El Congreso y la política mexicana, 1857-1911*, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, México, 2006, pp. 123 y ss.

taba, como lo prueban elocuentemente los hechos, lo más selecto del país. ¿Cómo logró juntarse aquel haz de cabezas pensantes? No, desde luego, por los factores reales, aunque ciertamente influyeron, ni sólo por la acción de las logias. La geografía jugó sin duda un importantísimo papel, igual que las ideas ilustradas que configuraban desde Europa el proyecto de la modernidad. Lo que más contó, tal vez, fue la historia inmediata anterior y, con ella, el espíritu del tiempo: algo que pesaba más por calidad que por cantidad. Una frase de fray Servando Teresa de Mier lo refleja fielmente: “No es un inconveniente que el voto de pocos hombres sesudos prevalezca al de la multitud”.⁴ Una élite intelectual y política sentía, en efecto, que su proyecto era el más válido para toda la nación.

EL GRAN DEBATE

El error de federalistas y de centralistas fue, por igual, desde Ramos Arizpe hasta fray Servando, que presionados por la impaciencia y la modernidad hicieron a un lado todo el pasado colonial, el “ser histórico” de México, como lo llamaba Edmundo O’Gorman,⁵ para volcarse en una calca política que, suponían, habría de instaurar la prosperidad.

O’Gorman sostiene que había algo más profundo que un “simple chantaje” en el clamor separatista de las provincias. La esperanza de un gran destino que había unido a muchos en el Plan de Iguala y que había atraído incluso a Centroamérica para buscar cobijo bajo el mando del Imperio se volvía ahora fuerza de dispersión.

En efecto: la disputa parlamentaria entre federalistas y centralistas no servía sino para patentizar con elocuencia la falta de un programa de vida suficientemente atractivo para consolidar la unión nacional que estaba a punto de desaparecer.⁶

⁴ Enrique González Pedrero, *País de un sólo hombre: el México de Santa Anna*, vol. I: *La ronda de los contrarios*, FCE, México, 1993, p. 289.

⁵ Edmundo O’Gorman, “Prólogo” a fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, *Ideario político*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. xxix. Enrique González Pedrero, *País de un sólo hombre*, p. 294.

⁶ Venustiano Carranza propuso la reforma al artículo 27 constitucional, que permitió a las sociedades civiles, los municipios y las sociedades de beneficencia adquirir y administrar bienes raíces; ahí

A falta de un proyecto propio, México tuvo que inventarse uno ajeno:

El destino que México sentía como propio era [...] sumarse a la trayectoria progresista de los pueblos liberales [...] Pero como no había acuerdo [...] la nación se desintegraba. Fueron, sin embargo, las provincias mismas las que en su rebeldía propusieron una solución al levantar la bandera en pro del sistema federal.⁷

Si el centralismo contaba en su favor con la inercia histórica, se le oponía un obstáculo muy próximo: el fracaso del imperio.

Era la magia republicana la que ahora presagiaba prosperidad y libertad, y, para un pueblo sojuzgado y miserable, un nuevo camino que, aunque inquietante, era sumamente atractivo. La magia de la Ley de Leyes obraría milagros. Sin embargo, fray Servando exhorta para oponerse al ruido y a la turbulencia, porque ahogan a la razón: “Al pueblo –dice– se le ha de conducir, no obedecer. Sus diputados no somos mandaderos que hemos venido aquí a tanta costa y de tan largas distancias para presentar el billete de nuestros amos. Para tan bajo encargo, sobran lacayos en las provincias o corredores de México...”⁸

Pocas veces se han escuchado en los recintos parlamentarios de México palabras tan erguidas y tan llenas de dignidad: “Venimos al Congreso General para ponernos como sobre una atalaya desde donde, columbrando el conjunto de la Nación, podamos proveer con mayor discernimiento a su bien universal”.⁹

El México que produjo la Constitución de 1824 se encontraba, como ha dicho certeramente Francisco Javier Gaxiola: “Entre el convento y la logia, entre los estados y el centro, entre los pretorianos y el pueblo, entre el orden y la libertad, entre el pasado y el porvenir”.¹⁰ Esas fueron las contradiccio-

se señaló que a los diputados les preocupaba que se favoreciera la concentración de tierras en manos del clero (María Luna Argudín, *El Congreso y la política mexicana*, p. 475).

⁷ *Ibidem*, cuadro I. 6.

⁸ Enrique González Pedrero, *País de un sólo hombre*, p. 295.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Francisco Javier Gaxiola, *Las primeras instituciones políticas en México*, Cultura, México, 1936, p. 105.

nes que se intentó superar asumiéndolas aquella carta constitucional tan debatida en el salón de sesiones y en la vida histórica de México.

ACTUM EST DE REPÚBLICA

El establecimiento de la República Federal, en 1824, fue un acto de la mayor trascendencia que comenzó una transición que todavía, en muchos aspectos, seguimos viviendo. De ahí que sea tan importante desentrañar la *trama* –¿trampa?– *de la transición*: las diputaciones provinciales crearon, *de hecho*, la República con la unión de los estados libres y soberanos, mientras que el gobierno central, debilitado por el estira y afloja de los últimos meses de iturbidismo, veía cómo las provincias y el Congreso actuaban por su cuenta.

Así, las provincias obtuvieron su federación *de jure* pero con la persistencia de fueros y privilegios para clero y ejército, centrales estructuralmente por organización y jerarquías. Federación *de jure* en la Constitución y centralismo *de facto* en la práctica.

Comenzó entonces, en el México independiente, la dualidad esquizoide de un país legal y otro país real –algo que continúa hasta nuestros días–. En concreto, el país finalmente quedó integrado por 24 estados, en un régimen bicameral, periodos de gobierno de cuatro años y una vicepresidencia que había reproducido fielmente el sistema estadounidense.

La crítica al esquema era justa. Sin embargo, hay que matizarla con un grano de sal. En la Constitución de 1824 persistió un elemento de la tradición que se incrustó en medio de lo novísimo de las instituciones republicanas: los fueros y los privilegios de dos organismos que venían de lo más profundo de la Nueva España: la Iglesia y el ejército. Es decir, las corporaciones que fueron los brazos más poderosos de la Colonia y que sólo desaparecerían como tales hasta las Guerras de Reforma. Aquella suerte de derecho consuetudinario corporativo se volvió derecho positivo en la segunda mitad del siglo XIX al desaparecer de la letra de la ley, pero que siguió persistiendo desde la nebulosidad emanada del tiempo y la costumbre, hasta un nuevo orden. El Constituyente de 1823-1824 buscó “fijar la suerte de seis millones de hombres libres que habitan las provincias mexicanas”.¹¹

En la letra de la ley se implantaron las instituciones republicanas y el federalismo. En la práctica jamás se desterró totalmente un centralismo de añejo arraigo, acompañado por obstinados vicios burocráticos y por la propensión de hacer depender todo de la voluntad de un sólo hombre. De esa concentración del poder tendría que depender, en el futuro, la suerte de los mexicanos.

Prevalció la república, pero el imperio quedó adherido a ella. Igual que el centralismo, aunque constitucionalmente fuéramos federales. Nos convertimos, pues, en una república con presidencia imperial y con una relación entre los poderes acorde con la fuerza centralizadora del Ejecutivo.

DESPUÉS DE LA REFORMA

Se puede pensar que el siglo XIX fue la época en que México pasó de ser una colonia a formar una nación independiente y soberana.

En esto se pueden distinguir varias fases que van de la guerra de Independencia a las disputas entre los poderes regionales, amén de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, matizadas las primeras por las ideas prevalecientes en el ámbito internacional, y los segundos por la resistencia al cambio y la influencia de la Iglesia católica por mantener su posición dominante en el Patrimonio Nacional, que desemboca en la Reforma, y que daría lugar a un marco institucional que a su vez derivaría en un aglutinamiento regional que finalmente centralizaría los poderes regionales en una nación soberana dentro de un marco jurídico que había superado el poder omnímodo de la Iglesia con un andamiaje jurídico competitivo en términos de producción, y comunicado territorialmente por ferrocarriles, caminos y navegación fluvial. Hacia finales del siglo, y aun cuando todo esto se traduciría en una evolución industrial, agrícola y financiera, también aparecerían las fuerzas políticas que propiciarían el cambio de los encargos del Ejecutivo federal, estatal y municipal, pero que sistemáticamente serían contradichas en la práctica por la inmovilidad de los tres órganos de gobierno. Muy cara habría de costar al país esa rigidez jerárquica.

¹¹ Edmundo O’Gorman, “Prólogo”, p. XIII.

Una interpretación de estos hechos propone: “el liberalismo y el federalismo son un conjunto de principios que paulatinamente fueron definiéndose y dando forma al Estado-nación”.¹² Y se asienta la Cámara de Diputados como representativa de los ciudadanos y el Senado como responsable de los intereses de las regiones.

Cabe apuntar que el Constituyente de 1856 definió las funciones del Congreso disponiendo que el Poder Legislativo dictaminaría la acción del presidente por conducto de la actividad legislativa.

Más aun, la Federación, carente de recursos financieros durante la primera mitad del siglo XIX, se endeudó, y para corregir tal situación el proyecto de Constitución –con el objeto de evitar la dispersión estatal– prohibiría a los estados emitir deuda estatal o establecer aduanas interestatales, para dar lugar a un federalismo armónico.

Así, el Congreso introdujo en la Constitución la Ley Juárez, que abolió los fueros eclesiástico y militar y estableció la igualdad de los ciudadanos.

Y, más aun, incorporó a la Ley Lerdo la nacionalización de los bienes de las corporaciones-entidades religiosas y cofradías, entre otras. Estas medidas anticorporativas abolieron los fueros eclesiástico y militar y fortalecieron la igualdad jurídica de los ciudadanos, de tal manera que ninguna persona o entidad podría ser regida por leyes especiales. Por fin, el poder eclesiástico se vio supeditado al gobierno. Sin duda este fue un avance muy importante. De esta manera, el ejército dejó de ser una corporación poderosa e independiente y pasó a estar subordinado al poder constitucional.

En suma, la Constitución de 1857 estableció que el ejército dejó de ser una corporación y pasó a estar sujeto al orden constitucional. Incluso se legisló sobre el particular, quedando la obligación de publicar y hacer cumplir las leyes federales.

En la Constitución de 1857 la soberanía nacional ya se basaba en el pueblo, toda vez que el ciudadano participaba en la dirección nacional con su voto en los cargos de elección popular.

Como la Cámara aprobaba el presupuesto y los ingresos correspondientes, tomaba en cuenta que las contribuciones no fueran excesivas ni en-

¹² Charles A. Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, FCE, México, 1991. María Luna Argudín, *El Congreso y la política mexicana*, p. 17.

torpecieran la iniciativa de los ciudadanos. Asimismo, supervisaría a los representantes en el extranjero mediante la ratificación de los cargos diplomáticos.

De hecho se introducía un sistema dual en el que el Ejecutivo disponía de facultades de carácter indirecto y regulaba las relaciones exteriores y de la administración de justicia civil y militar, ya que pretendía evitar el despotismo de los ejecutivos fuertes. Al no coincidir las fechas electorales del Ejecutivo con las de las Cámaras, se atendían los intereses generales de la nación en el Ejecutivo federal, y los aspectos locales y sectoriales en las elecciones de los diputados. De esta forma se pretendía que los cambios del gabinete no afectaran la dirección política.

El Ejecutivo federal tenía capacidad de iniciativa –igual que los diputados– pero requería la votación del Congreso. Los secretarios de Estado podían participar en los debates paralelamente sujetos a la revisión presidencial.

Hay que tener en cuenta que esto implicaba un sistema mixto para neutralizar el despotismo de los Ejecutivos federales omnipotentes, ya que ambos órganos de gobierno requerían de procesos electorales independientes. En un caso se ocupaban de los problemas generales de la nación y en los otros se ventilaban también asuntos locales y sectoriales. Este sistema mixto coadyuvó a una mayor estabilidad política nacional, diametralmente opuesta al caudillismo regional.

Siendo el Ejecutivo unipersonal, no se otorgaron poderes específicos a los secretarios de Estado, así que la creación de ministerios con funciones especiales obvió el establecimiento de funciones individuales específicas. De esta manera, una censura del Congreso no significaba un repudio ministerial, aunque los ministros también debían rendir informes al Congreso sobre su gestión.

El presupuesto se formaba con la suma de las erogaciones de las distintas áreas –ministerios– y comprendían las necesidades financieras de la federación, el ejercicio de la justicia, la policía, el ejército, la promoción de la cultura y el desarrollo general del país. De ese modo, el Ejecutivo y el Congreso eran corresponsables del país.

Se buscó evitar el despotismo –como el de Santa Anna– y se trató de establecer un orden liberal que garantizara las libertades individuales, el

federalismo, la representación política y el equilibrio de poderes. De ahí que en vez de un sistema unicameral, al ser los estados entidades constitucionales, su función quedaba integrada por la representación popular, y se agregó otra cámara, la de Senadores, que representaría a los estados como unidades regionales con derechos propios, pasando así a constituir un sistema bicameral, amén del propio Ejecutivo federal.

Desde el principio de la última década del siglo XIX se apreciaba que México podría tener un gobierno constitucional eficaz.

Según José Ives Limantour, las discusiones facilitadas por Romero Rubio —en las que participaban Rosendo Pineda, Justo Sierra, Joaquín Casasús, Roberto Núñez, Emilio Pimentel, José María Gamboa, Fernando Duret y el propio Limantour— en su mayoría apoyaban la unión liberal y el movimiento por la reforma constitucional de 1893, que permitiría la reelección. Ellos formaban parte del grupo de los Científicos.

Esta reforma constitucional incorporaba juicios a los delitos de prensa, la creación de una vicepresidencia y la inamovilidad de los jueces; esta última implicó cambios en varios artículos de la Constitución. Los miembros de la Suprema Corte serían nombrados por el presidente y confirmados por el Senado, y la Suprema Corte nombraría a los jueces distritales e itinerantes.

Justo Sierra y sus colegas pedían reformas constitucionales en nombre de la ciencia; sus oponentes defendían la integridad constitucional. Se trataba de dos grupos antagónicos en acción.

El debate de 1893 iba orientado a limitar, no a reforzar, la autoridad del Ejecutivo. Además, se presentó una escisión entre los partidarios de la política científica y el grupo antagónico, los constitucionalistas, amén de las disputas asociadas al establecimiento de una judicatura independiente que permitiera el equilibrio entre poderes mediante la existencia de un Poder Judicial libre. Téngase en cuenta que Justo Sierra había justificado la reelección de Porfirio Díaz de 1892 como el triángulo del sufragio popular ampliado. Más aún, pensaba que el Poder Judicial propiciaba la conciliación de la libertad con la democracia.

Había dos corrientes de hombres públicos, una que defendía la movilidad de la Constitución, y otra que pensaba que ésta debía ser modificada para adecuarla a los cambios económicos, sociales y políticos.

Sin embargo, esos grupos antagónicos buscaron que la Constitución estableciera que los miembros de la Suprema Corte se formaran, según uno, por nombramiento presidencial y, según el otro, que fuera integrada por votación popular.

Otra manera de plantear la discrepancia consistía en que mientras una de estas dos corrientes buscaba consolidar las instituciones, ambas caminaban en busca de un hombre fuerte que tuviera una posición dominante frente a la sociedad. Así, se argumentaba que la analogía con Estados Unidos no era válida porque en su caso estos hombres públicos eran elegidos por votación popular. De ahí que el designar a los jueces, pero no a los miembros de la Suprema Corte, tenía un fundamento democrático; sin embargo, en México esa práctica sólo reforzaría el poder omnímodo del jefe del Ejecutivo, quien así podría violar la voluntad popular.

Justo Sierra deseaba alcanzar un poder judicial inamovible. Pero se le señaló que pretendía colocar los derechos individuales sobre los derechos sociales, oponiéndose así a la presidencia autoritaria. Esto sucedía con la presencia de aquellos que buscaban resolver la anarquía política y que habían llegado en un momento de estabilidad política.

De hecho, significaba para algunos alcanzar la estabilidad política, y para otros, acotar al Ejecutivo, es decir, fusionar el estatismo con el constitucionalismo y el liberalismo con el positivismo.

Se puede concebir a los Científicos como un grupo de personas que ocuparon puestos importantes en el gobierno, asociados con intereses de extranjeros que se sentían guías del progreso nacional y que no sumaban ni 50 personas.

Los defensores de la inamovilidad judicial criticaron a sus antagonistas su oposición a la presidencia autoritaria, mientras que los defensores del presidente internalizaron la defensa de la democracia y de la reforma.

La tendencia que buscó la reforma constitucional, con Justo Sierra a la cabeza, y la permanencia de los jueces ocurrió en un periodo de estabilidad política (desde 1872 hasta 1893). Se buscaba fortalecer al gobierno, esto es, una autoridad ejecutiva fuerte bajo el orden constitucional; la fusión del estatismo con el constitucionalismo, amén de liberalismo y positivismo, como ya se dijo.

Para los revolucionarios (de 1910 en adelante), los Científicos eran una élite intelectual que ocupó puestos importantes en el Gobierno de Porfirio Díaz y que defendía sus propios intereses, ligados a los del capitalismo extranjero. Según Cosío Villegas, era un grupo poco coherente y no mayor de 50 personas, como ya se comentó.

En este grupo se integraban líderes que firmaron el Manifiesto de la Unión Liberal –5 de abril de 1892–, y los que hicieron otro tanto como delegados a la Convención Nacional Liberal (70 personas). También se encontraban quienes firmaron la propuesta de Justo Sierra de reforma constitucional y los que defendieron la relacionada con una movilidad judicial en la Cámara y en la prensa.

Finalmente, fue en la Segunda Convención de la Unión Nacional Liberal donde se propuso la nominación de Porfirio Díaz a la reelección.

La Constitución de 1857 fue resultado del debate en el Constituyente. Sobre el particular, conviene tener en cuenta que fue una respuesta a la experiencia histórica y un proyecto a futuro para evitar el despotismo de Santa Anna e instaurar un orden liberal genuino que evitara que la autoridad vigente fuera la que impusiera la libertad. Así fue como se impulsó que las garantías individuales, el federalismo, la representación política y el equilibrio de poderes fueran elementos estrechamente vinculados, dado que las leyes y el mandato constitucional eran un conjunto interrelacionado y consistente.

La Constitución de 1857 fue una respuesta al pasado y buscó evitar el despotismo autoritario –como el de López de Santa Anna–, aunada a un orden liberal imperante, genuino y con garantías individuales, federalismo, representación política y equilibrio entre poderes.¹³

Entonces, el Poder Judicial podría vigilar la constitucionalidad imperante y guardar respeto a las garantías individuales, mientras que la soberanía de los estados se convertiría en un freno eficaz al despotismo presidencial y un escudo jurisdiccional contra el poder presidencial.¹⁴ Así, los diputados resultaron representantes de los ciudadanos de la nación y no de los estados.

¹³ María Luna Argudín, *El Congreso y la política mexicana, 1857-1911*, p. 122.

¹⁴ *Ibidem*, p. 125.

FACCIONES EN PUGNA

Esta modificación violaba el principio de no reelección que había sostenido Porfirio Díaz, en su postulación anterior, al referirse al dictamen legislativo en el sentido de que dicha condición resultaba innecesaria, y se determinó que no podría volver a ocupar la Presidencia hasta que transcurrieran cuatro años contados desde el momento en que hubiera dejado de ejercer esas funciones. Pero la propia Cámara se dividió entre aquellos que apoyaron el dictamen y el grupo que proponía la reelección indefinida. Ambos grupos eran liberales.¹⁵ En el Senado la reforma a favor de la reelección indefinida fue aprobada por el pleno. Y a un disidente que quiso postularse le costó la vida.¹⁶

Terminado el primer periodo de Díaz como presidente ascendió al cargo Manuel González. Éste fue a su vez sucedido por Porfirio Díaz. En la gestión de González el gasto federal aumentó desproporcionadamente, al grado de provocar una crisis financiera. Díaz tuvo entonces que restablecer las líneas de crédito y disminuir los gastos de fomento. Fue durante este segundo periodo, 1887, cuando se reformaron los artículos constitucionales correspondientes y se permitió la reelección de presidente por una sola vez.

El Congreso dio al Ejecutivo facultades para legislar, lo que permitió que se emitieran los códigos minero y mercantil a pesar de la resistencia de algunos estados.

La disminución de las facultades del Legislativo facilitó que se establecieran límites entre el Legislativo y el Ejecutivo, pero entonces el presidente se convirtió en juez y parte en el ámbito económico.¹⁷ Y claro, hay que tener en cuenta que las élites actuantes apoyaron la política económica prevalectante, que vivía momentos de prosperidad.

Durante este proceso el fortalecimiento del Ejecutivo se dio a costa de los poderes de los estados, que apoyaron la política económica auspiciada por el presidente.

¹⁵ *Ibidem*, p. 210.

¹⁶ *Ibidem*, p. 276.

¹⁷ *Ibidem*, p. 206.

El dictamen de la naturaleza de la reelección se definió en la Cámara. El dictamen de la comisión respectiva fue adoptado por 172 votos a favor y 10 en contra –estos últimos se inclinaban por una reelección indefinida–.

Pero ahí se asentó que el pueblo no estaba preparado para la democracia. Téngase en cuenta que la reforma fue el resultado de grupos de fuerzas políticas que aceptaron la reelección de manera transitoria.¹⁸

EL GOBIERNO DE DÍAZ

El nombramiento de los gobernadores estatales era de suma importancia, ya que funcionaban como intermediarios entre el poder nacional y el regional, asunto al cual Díaz dedicaba mucha atención. La reelección con frecuencia se inclinaba a favor de gente con prestigio en la región correspondiente.

La guardia nacional fue sin duda un elemento de apoyo para Díaz –sobre todo al principio de su gobierno–. Sin embargo, sus elementos paulatinamente se fueron trasladando al ejército profesional; fue un proceso lento y difícil –los trasladados perdían la exención de impuestos–. En forma concomitante evolucionó un proceso de profesionalización del ejército regular a partir de la década de 1880.

El Colegio Militar empezó a funcionar en 1869. Hubo un decremento en el número de oficiales. Primero se presentó un proceso de disminución de los gobernadores militares, quienes posteriormente fueron sustituidos por civiles. Así, Porfirio Díaz socavó los pronunciamientos militares al tiempo que disminuyó la intervención militar en la política.

La Constitución de 1857 incorporó las Leyes de Reforma, que abolieron la influencia de la Iglesia en la educación y eliminaron la elección de los sacerdotes en el Congreso.

Después de 1884 se sucedieron dos décadas de paz política sin precedentes y un auge económico concomitante.

Recordemos que la Cámara de Diputados representaba a los ciudadanos, mientras que la de Senadores, el interés de las regiones. Cabe subrayar que era de la mayoría de las iniciativas de donde emanaba lo que obligaba al

¹⁸ *Ibidem*, p. 279.

Congreso a tratar con el Ejecutivo, además del nexo con las instituciones estatales, legislaturas, gobernadores y fuerzas militares regionales.

Téngase en cuenta que el Senado, que empezó a funcionar en 1875, fue muy diferente a la anterior Cámara de Senadores. Recordemos que la primera elección de Porfirio Díaz se llevó a cabo en 1876.

La importancia de la Cámara de Senadores radicaba en que representaba a los estados con sus particulares intereses económicos (minería y comercio, entre otros). Todo ello facilitó la reorganización de los principales sectores productivos.

En la elección de 1888, Porfirio Díaz obtuvo una holgada victoria que le permitió modificar el artículo 78 de la Constitución de 1857 y eliminar todas las limitaciones que afectaban la reelección indefinida del presidente de la República, lo que ocurrió en diciembre de 1890.

EPÍLOGO

Se ha estimado que el producto interno per cápita descendió 37% entre 1800 y 1860. En cambio, durante el porfiriato las vías de ferrocarril aumentaron en promedio 12% anual, la minería 7%, las exportaciones excedieron 6% y las importaciones 5%. La producción de petróleo ascendió de 8 000 barriles en 1901 a 8 000 000 en 1910. La inserción de México en la economía mundial coadyuvó a que el capital extranjero fluyera hacia el país.¹⁹

La tercera reelección de Díaz creó mucha incertidumbre. Mucho se ha afirmado que la política orientada hacia adentro de los gobiernos revolucionarios fue una reacción contra la política económica porfirista. Pero también se ha señalado que dichas políticas ya se habían planteado y llevado a cabo desde la década iniciada en 1890.

La restauración del crédito internacional hacia el país y la organización de las finanzas públicas se instrumentaron en buena medida para alcanzar condiciones propicias que favorecieran el desarrollo económico. Pero además se dieron pasos tendientes a la creación de la infraestructura financiera.²⁰

¹⁹ Paul Garner, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador*, p. 165.

²⁰ *Ibidem*, p. 171.

Se conjetura que México tuvo una caída del producto per cápita entre 1800 y 1860. Pero los avances fueron espectaculares durante el porfiriato. Así, el kilometraje del ferrocarril aumentó 12% anual; la producción industrial lo hizo en 12%; la minería 7%, las exportaciones superaron el 6% y las importaciones, 5%.²¹

Entre los liberales se creía que el camino a seguir era la integración a la economía mundial.

Pese a las afirmaciones respecto de la política económica posrevolucionaria, Garner señala que durante la década de 1890 la política económica fue intervencionista, proteccionista y nacionalista.²² A José Yves Limantour, secretario de Hacienda de 1893 a 1911, se le atribuye una administración financiera eficaz, haber impulsado a inversionistas mexicanos y extranjeros, haber funcionado con un presupuesto equilibrado, abolido las alcabalas, implantado las condiciones que lograron un superávit comercial externo, así como el control gubernamental sobre un número creciente de instituciones financieras.

En 1896 México operó con un presupuesto equilibrado y un superávit en cuenta corriente. De ahí en adelante hasta el principio de la Revolución, el país funcionó con superávit fiscal. Asimismo, la deuda externa se manejó en condiciones cada vez más favorables de intereses y plazos. El peso del pago de la deuda descendió de 38% del ingreso del gobierno en 1895 a 5% en 1910. Y más aún, las alcabalas se suprimieron en 1896.

De hecho, desde entonces se propició una participación gubernamental significativa en la infraestructura de obras públicas, así como una mayor injerencia en la regulación de la economía. Por consiguiente, en 1907 se formalizó la creación de los Ferrocarriles Nacionales de México, lo que tuvo una influencia importante como expresión de la política económica porfirista, y el Estado mexicano se convirtió en accionista mayoritario de empresas que habían sido propiedad extranjera.

En resumen, durante el porfiriato se registró un aumento demográfico persistente, pero sin incremento de la tasa de urbanización. Se llevó a cabo

²¹ *Ibidem*, p. 165.

²² *Ibidem*, pp. 221-228.

la expansión de la red ferroviaria y, en general, mejoraron las condiciones de comunicación. Asimismo, se expandió el comercio nacional y el internacional.

Hubo expansión y diversificación de la producción industrial y agropecuaria, que se aumentó, mejoró técnicamente y se privatizó como parte del proceso de comercialización que también se hizo patente.

Al revisar la gestión de Porfirio Díaz, una vez más queda en evidencia la influencia que sobre él ejercieron las presiones por la elección y la no reelección.

Cabe finalizar recordando el hecho de que los mexicanos casi nunca saben retirarse a tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Coatsworth, J., "Obstacles to Economic Growth in Nineteenth-Century Mexico", en *American Historical Review*, núm. 83, 1978.
- Garner, Paul, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador, una biografía política*, Planeta, México, 2006.
- Gaxiola, Francisco Javier, *Las primeras instituciones políticas en México*, Cultura, México, 1936.
- González Pedrero, E., *País de un sólo hombre: el México de Santa Anna*, vol. I: *La ronda de los contrarios*, FCE, México, 1993.
- Hale, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, FCE, México, 1991.
- Luna Argudín, María, *El Congreso y la política mexicana, 1857-1911*, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, México, 2006.
- O'Gorman, Edmundo, "Prólogo" a fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, *Ideario político*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

TRABAJOS LEÍDOS EN OTROS FOROS

ENTRE EL BIEN Y EL MAL.
UNA PAUTA DE LEXICALIZACIÓN
EN LA LENGUA ESPAÑOLA*¹

Concepción COMPANY

INTRODUCCIÓN

Uno de los conceptos más fructíferos de la lingüística funcional en los últimos 15 o 20 años ha sido el de Leonard Talmy (1985) de *patrón o pauta de lexicalización* (*lexicalization pattern*), tanto porque pone en evidencia la jerarquía de las relaciones internas del sistema lingüístico, cuanto, sobre todo, porque pone de manifiesto la relación entre lengua y cultura. Por *pauta de lexicalización* debe entenderse que las lenguas codifican o formalizan mejor aquello que es cultural y cognitivamente importante en una determinada comunidad lingüística. O, en otras palabras, lo que es importante para un pueblo encuentra siempre manifestación gramatical, ya sea mediante léxico, ya mediante mecanismos morfológicos, ya mediante recursos sintácticos, o bien mediante una combinación de los anteriores recursos.

El objetivo de este trabajo es analizar una pauta de lexicalización en el léxico de la lengua española que hasta donde sé, ha pasado inadvertida en los estudios especializados sobre léxico del español. Se inserta este artículo, por tanto, en la disciplina de lexicografía, y de manera específica en la de lexicografía histórica.

La pauta de lexicalización a que me refiero es que en el español se lexicaliza mucho más y son más productivos léxicamente los conceptos negativos

* Una versión muy preliminar y abreviada de este trabajo fue leída en el XV Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (ALFAL), realizado en Montevideo del 18 al 21 de agosto de 2008.

¹ Agradezco a los colegas asistentes los comentarios y ejemplos que me proporcionaron durante la discusión. Asimismo, un agradecimiento especial a Georgina Barraza Carbajal y Rosa María Ortiz Ciscamani por la generosa lectura que realizaron del manuscrito final.

que los positivos; denominaré a los primeros el *polo cultural negativo de la vida* y a los segundos, el *polo cultural positivo de la vida*.

A primera vista no parece existir motivo lingüístico alguno para que los conceptos negativos de la vida encuentren más fácil, rápida y abundante lexicalización que los conceptos positivos, y que éstos, en consecuencia, tengan una más pobre representación en el léxico del español. Más bien cabría pensar que ambos polos conceptuales se lexicalizan por igual, sobre todo si tomamos en cuenta un aspecto comúnmente aceptado en la lingüística histórica, a saber, el hecho de que el léxico patrimonial de una lengua se estructura con mucha frecuencia en pares o, para emplear el término de Malkiel (1959/1968), en *binomios estructurales*, del tipo *alegre - triste*, *blanco - negro*, *alto - bajo*, *gordo - flaco*, etc. Sin embargo, como puede apreciarse en los ejemplos de 1. y 2., más adelante, los aspectos negativos de la vida tienen mucha más codificación que los positivos o, lo que es lo mismo, aquellos se lexicalizan más fácilmente.

En 1. puede verse que hay algunos pares léxicos mínimos que muestran que, efectivamente, pueden codificarse por igual lo positivo y lo negativo, representados, respectivamente, en las columnas izquierda y derecha de la lista de ejemplos. No obstante, puede verse también en 2. que hay mucho más léxico negativo que positivo, y que el posible par positivo de la voz negativa en cuestión es inexistente o carece de documentación en la historia del español. Si se compara el concentrado de asteriscos que indican inexistencia o ausencia de documentación en la lengua en los dos polos léxicos que venimos tratando, se aprecia un mayor concentrado de asteriscos o voces inexistentes en el polo positivo que en el negativo. Por supuesto, una buena parte de las formas positivas puede construirse en usos predicativos, del tipo *un niño bien criado*, *un niño bien tratado*, *una tarea muy bien hecha*, pero, como digo, son usos predicativos que carecen del grado de cohesión, fijación y lexicalización que tienen los conceptos negativos. Un indicio de la alta fijación que tiene el léxico negativo es que las formas integrantes del compuesto perteneciente a este campo se escriben siempre juntas, como una palabra simple, mientras que los conceptos positivos, al aproximarse más a una predicación, como acabamos de ver, no llegan al estatus de palabra simple y las dos formas integrantes se escriben por ello muy frecuen-

temente de manera separada, aunque también muchos ya se han cohesionado y se escriben en una sola palabra. Incluyo en los ejemplos de 1. y 2. tanto compuestos ya fijos, con estatus de palabra, como locuciones.

1. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
bien(es)	mal(es)
bueno	malo
bondad	maldad
bienestar	malestar
bienquisto	malquisto
bendito	maldito
bendecir	maldecir
bienhechor	malhechor
biennacido	malnacido
bienparado	malparado
benevolente	malevolente
buenaventura	malaventura
bienhablado	malhablado
darse por bien pagado	(no) darse por mal pagado
darse por bien servido	(no) darse por mal servido
a lo mejor	a lo peor
2. bienvenido	* malvenido
buenmozo	* malmozo
bien mirado	* malmirado
bienes y males	* males y bienes
premios y castigos	* castigos y premios
* bienfadado	malfadado
* bienquerida	malquerida
* bienmaridada	malmaridada
* biencogida	malcogida ²

² Refiere al sentido sexual común en México de *coger* como “realizar el coito” y hace referencia siempre a una mujer.

* biencriado	malcriado
* bienencarado	malencarado
* bienpensado	malpensado
* bienherido	malherido
* bientraer	maltraer
* bientratado	maltratado
* bienbaratar	malbaratar
* bienvender	malvender
* biengastar	malgastar
* bienversar	malversar
* bienpasarse	malpasarse ³
* biensonantes	malsonantes / altisonantes
* biensano	malsano
* bienviviente	malviviente
* bienhechote	malhechote
* bienorear	malorear
* buenora	malora
* biencopear	malcopear ⁴
* bienhaya sea...	malhaya sea...
* buena leche	malaleche
* bien de ojo	mal de ojo
* de bien en mejor	de mal en peor
* beneficio y costo	costo y beneficio
* tener buena pata	tener mala pata
* buena hierba nunca muere	mala hierba nunca muere
* piensa bien y acertarás	piensa mal y acertarás
* bien de amores	mal de amores
* buenasombra	mala sombra / un malasombra
* ganancias y pérdidas	pérdidas y ganancias ⁵
* bien que mal	mal que bien

³ Común en el español de México, por ejemplo, “malpasarse con la comida”, “comer en exceso”, también “no comer suficiente” o “no comer a sus horas”.

⁴ Es español general de México y significa no tener medida con la bebida, emborracharse rápidamente; muy usado entre los jóvenes.

⁵ Como dato curioso, cabe recordar aquí que en inglés la frase hecha es la inversa, *profits and loss*, con el polo positivo encabezando la locución.

Para mostrar este planteamiento general analizaré cuatro raíces de significado positivo: *ben-*, *bien-*, *bon-* y *buen-*, derivadas de los dos étimos latinos *bene*, *bonus*, y una raíz de significado negativo, *mal-*, procedente de las latinas *male* y *malus*. No obstante que hay más morfemas de significado positivo que negativo en nuestra lengua, cuatro frente a uno, este último, como veremos, rebasa con mucho la capacidad de lexicalización y productividad léxica de las cuatro raíces de base positiva.

Como procedimiento, analizaré y compararé dos diccionarios, el *Diccionario de autoridades* y el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DRAE) en su vigésima segunda edición, es decir, el primero y el último de los diccionarios elaborados por la RAE, correspondientes, respectivamente, a inicios del siglo XVIII: 1726-1737, e inicios del siglo XXI: 2001.

Antes de iniciar el análisis daré la definición de lexicalización con la que operaré en el trabajo, ya que en los estudios actuales sobre gramaticalización y lexicalización este último término resulta un concepto bastante polisémico que requiere una acotación. Por lexicalización entenderé, siguiendo a Brinton y Traugott (2005: 18-20), la codificación léxica o adopción en el léxico de categorías conceptuales, de manera que se aumenta el inventario léxico de la lengua. Tal adopción en el léxico significa que, diacrónicamente, la forma pierde capacidad o flexibilidad gramatical o, en otras palabras, que queda fuera de las reglas de la gramática y que, en consecuencia, la nueva palabra debe ser tratada como una unidad, con una total cohesión de los formativos integrantes de la forma en cuestión.

Este trabajo, además de la presente introducción, contiene siete apartados. En el primero, §2, analizo los polos conceptuales positivos y negativos en el *Diccionario de autoridades* a través de las raíces arriba mencionadas; a continuación, §3, realizo el mismo examen en la última edición del DRAE; el apartado §4 está dedicado a hacer una breve comparación cualitativa y cuantitativa diacrónica entre los dos diccionarios; en §5 muestro muy brevemente que el léxico negativo tiene, en términos generales, una mayor capacidad de recreación metafórica que el positivo; en §6 analizo cuál era la productividad de composición y formación de palabras en latín de las voces antes mencionadas; en §7 reviso el comportamiento de estos dos

polos conceptuales en cuatro lenguas romances, para observar si se trata de una pauta de lexicalización románica o es un patrón exclusivo del español; finalmente, en §8, a manera de conclusiones, realizo el planteamiento de una hipótesis para intentar explicar lo que me atrevería a llamar la obsesión negativa del léxico de la lengua española.

LO POSITIVO Y LO NEGATIVO EN EL *DICCIONARIO DE AUTORIDADES*

El *Diccionario de autoridades* contiene un total de 144 entradas formadas por las cinco raíces arriba señaladas. De este número, 58 palabras se forman con las cuatro raíces positivas que estamos considerando: *ben-*: 23 voces, *bien-*: 11; *bon-*: 19 y *buen-*: 5 voces. Con la raíz *mal-* el *Diccionario de autoridades* registra 86 voces. Por lo tanto, proporcionalmente, este diccionario contiene 40% de léxico positivo, frente a 60% de léxico negativo; una diferencia interesante a favor del polo cultural negativo si consideramos que el polo conceptual positivo se forma con cuatro raíces y el segundo sólo con una. Algunos ejemplos de este diccionario aparecen bajo 3.

3. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
bendecir	maldecir
beneficiar	malbaratador
beneplácito	maldadosamente
bienandante	malcontento
bienaventuranza	malgastar
bienquerencia	malfetría
bonancible	malhechor
bondad	malherido
bonanza	malsinar
bonicamente	malignamente
buenamente	malicia
bueno	malhojo

Cabe hacer algunas consideraciones para entender mejor la estructuración de estos dos polos conceptuales en el *Diccionario de autoridades*. En primer lugar, además de las voces que incluye como palabras lexicalizadas, de las cuales dimos algunos ejemplos en 3. el *Diccionario de autoridades* contiene un gran número de frases con diverso grado de fijación —que no han sido incluidas en los conteos—, formadas tanto con *bien* (*bien es verdad*), *bueno-buena* (*en hora buena venga, en hora buena nazca*) como con *mal* (*mal y de mala manera, mal por mal, de mal en peor*). Muchas de estas frases se mantienen vigentes en la lengua actual, otras han desaparecido.

En segundo lugar, la flexibilidad para formar voces de distintas categorías léxicas no es la misma con las cinco raíces consideradas. En términos generales, el polo negativo no muestra restricciones categoriales y aparecen registrados de manera abundante tanto sustantivos, cuanto verbos, adjetivos y adverbios. Las raíces positivas reflejan, sin embargo, algunas restricciones en la formación de voces en cuanto a su categoría: *ben-* y *bon-* aparecen como las más flexibles ya que forman compuestos en las cuatro categorías léxicas; por el contrario, con *bien-* y *buen-* no se documentan verbos, sino sólo sustantivos, adjetivos y un adverbio para cada una de ellas.

En tercer lugar, resulta interesante observar cómo la etiqueta “voz antiquada” aparece aplicada a estas cinco raíces: para las cuatro raíces del polo positivo, cuatro voces (7%) de las 58 registradas en total llevan la etiqueta “antiquada”, mientras que con la raíz *mal-* sólo una voz lleva esta etiqueta (1%); es decir, más voces obsoletas en un menor número de léxico, el del polo positivo, y menos voces obsoletas, únicamente una, en un mayor número de entradas léxicas, las del polo negativo. En otras palabras, para inicios del siglo XVIII hay más léxico anticuado en el polo positivo que en el negativo.

En cuarto y último lugar, el tipo de definiciones varía ligeramente al considerar los dos polos léxicos conceptuales. En ambos, las definiciones pueden aparecer tanto con otras palabras sinónimas o mediante predicaciones glosadas. Sin embargo, con *mal-* —al compararlo con las raíces positivas—, la mayoría de compuestos muestra un alto grado de lexicalización y las definiciones están conformadas por lo regular no por una glosa, sino por palabras simples sinónimas, como se aprecia en (4a). Con las palabras del

polo positivo, en contraste, se emplean muchas más definiciones en forma de glosas, muchas de las cuales se aproximan más a una predicación que a una lexicalización propiamente, como se observa en (4b). Así, por ejemplo, en la forma *bendiciente* se trata al definido como derivado de *bendecir*, forma esta que está incluida en la definición, además de que emplea la base de composición, *el que habla y dice bien*, como parte de la definición misma. Es decir, las entradas del polo negativo, dado el elevado grado de lexicalización que reflejan las definiciones, están más próximas a ser consideradas ya palabras simples, mientras que las del polo positivo parecen todavía ser transparentes en cuanto a su composición y pueden por ello ser tratadas como compuestos o locuciones más que como palabras simples.

4. a. MALMIRADO -DA. adj. Descortés, falta de urbanidad y política [...].
MALHOJO. f. m. El desperdicio, follage u desecho, que se arroja o echa mal de alguna cosa [...].
- b. BENDICIENTE. part. act. del verbo Bendecir [...]. El que habla y dice bien.
- BONDAD. Tomada en general significa virtud, honestidad y justicia[...] Se toma también por sencillez y blandura de natural y condición[...].

LO POSITIVO Y LO NEGATIVO EN LA VIGÉSIMO SEGUNDA EDICIÓN DEL DRAE

El DRAE contiene un total de 274 entradas, consideradas las cinco raíces que venimos analizando, de las cuales 80 pertenecen a las cuatro raíces positivas y 194 a la raíz negativa. Las raíces positivas se distribuyen de la siguiente manera: *bien-* es la raíz más productiva de las cuatro, con un total de 32 voces; le sigue de cerca *ben-*: 29 entradas, y en orden decreciente siguen *bon-*: 11 entradas y *buen-*: 8. Por lo tanto, proporcionalmente, comparados los dos polos de manera general, los conceptos positivos arrojan 29% y los conceptos negativos 71%, es decir, algo más de las dos terceras partes del léxico que estamos analizando está representado por el polo cultural negativo de la vida y sólo una tercera parte por el positivo. Algunos ejemplos de ambos campos léxicos, contenidos en el DRAE, aparecen bajo (5).

5. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
bienandante	maldiciestamente
bienmesabe	maldoso
bienoliente	maleador
benevolencia	maleante
beneficio	maléfico
beneplácito	maleducado
bonachón	malignar
bonificar	malgeniado
bondadoso	malhadado
buenmozo	malhumorado
buenazo	malintencionado

Hagamos algunas matizaciones cualitativas sobre los datos cuantitativos generales expuestos arriba para valorar mejor el comportamiento de los dos polos conceptuales, base de nuestro análisis. La primera tiene que ver con la distinta flexibilidad categorial que muestran las raíces de los dos campos conceptuales: la raíz *mal-*, como acabamos de ver, no sólo es muy productiva en el léxico, sino que tiene amplia representación en todas las categorías léxicas de la lengua: verbos (*malbaratar*, *malgastar*, *maldecir*), sustantivos (*malandanza*, *maldad*, *malignidad*), adjetivos (*maloso*, *maldoso*, *malgeniudo*, *malmodiento*) y adverbios (*malamente*, *maliciosamente*). Las raíces del polo conceptual positivo no sólo tienen una más baja productividad en el léxico, sino que muestran una menor variedad categorial en su representación léxica, ya que se concentran, sobre todo, en sustantivos y adjetivos; así, por ejemplo, con *bien-*, aunque hay algún verbo esporádico (*bienquerer*, *bienquistar*), la mayoría de voces son sustantivos (*bienmesabe*, *bienquerencia*, *bienteveo*) y adjetivos (*bienoliente*, *bienplaciente*, *bienvenido*, *bienquisto*). Una concentración categorial restringida semejante muestran las otras raíces positivas: para *ben-* se documentan muchos sustantivos (*benemerencia*, *beneplácito*, *beneficio*, *benevolencia*), bastantes adjetivos también (*benemérito*, *benéfico*, *beneficioso*, *bendito*), algún adverbio (*benévolamente*) y algún verbo esporádico (*beneficiar*). Concentraciones categoriales similares muestran *bon-* y *buen-* en la vigésimo segunda edición del DRAE.

La segunda matización tiene que ver con la distinta vigencia en uso de las voces que se construyen en los dos polos conceptuales. En el DRAE, las voces del polo positivo registran un número nada desdeñable de entradas para las que cabría asignar ya la etiqueta de “obsoleta” o “arcaica”, o por lo menos “desusada”, del tipo *benemerencia*, *benefactoría*, *bonaventuriano*, *bonapartista*, *buenaventuriano*, *buenandanza*, etc. Con la raíz *mal-*, aunque se registran también algunas voces desusadas, del tipo *malacuenda*, *malaestanza*, *malandar*, etc., la mayoría de las voces tiene plena vigencia en el español del siglo XXI. Es decir, el polo cultural positivo no sólo tiene una menor productividad en el léxico, sino que tiene también una menor productividad en uso, dado el fuerte concentrado de voces obsoletas; el polo negativo, por el contrario, es el de mayor productividad en léxico y en uso.

La última y tercera matización es que, curiosamente, muchos de los compuestos con *mal-*, pero no así los compuestos del polo positivo, llevan la marca de americanismo, ya sea general o restringido a algunos países; por ejemplo, *malenseñar* está registrado para Cuba, Chile y Uruguay; *maldoso*, para Costa Rica, Nicaragua y México; *malevo*, para Argentina y Bolivia; *malmodear*, para Ecuador; *malgenioso* y *malcriadez* son etiquetados como americanismos generales, etc. Debo comentar que no tengo por el momento una explicación para tal concentrado de léxico negativo en los países hispanoamericanos.

COMPARACIÓN DIACRÓNICA DE LOS DOS DICCIONARIOS

Si concentramos los datos cuantitativos aportados en los párrafos §2 y §3 en un cuadro (cuadro 1 abajo), podemos percatarnos de que en el siglo XXI, comparado con el siglo XVIII, se ha producido un incremento de léxico negativo de 11%, ya que se pasa de 60% a 71%, incremento que va de la mano, como es lógico, de un decremento de léxico positivo (40% > 29%). De cualquier manera, tal incremento debe ser tomado con cierta cautela, ya que no necesariamente refleja la lengua en uso real, porque ya hemos comentado que hay en ambos diccionarios voces obsoletas y muy posiblemente, como sucede en la mayoría de diccionarios, no todas las voces realmente empleadas en la lengua aparecen registradas.

CUADRO 1. Comparación cuantitativa de *Autoridades* y DRAE

	<i>Léxico positivo</i>	<i>Léxico negativo</i>
XVIII- <i>Autoridades</i>	40% (58/144)	60% (86/144)
XXI-DRAE	29% (80/274)	71% (194/274)

Es importante señalar que el incremento de 11% (60% > 71%), aunque a primera vista pudiera considerarse poco relevante, sí es estadísticamente significativo y no se debe al azar, ya que los datos del cuadro 1 arrojan una χ^2 de 5.2368, con un grado de libertad de 1 y un valor $-P < .025$. La χ^2 superior a 5 nos informa que sí existe una asociación positiva entre el incremento de léxico negativo y la comparación diacrónica de los dos diccionarios, lo cual nos permite desechar la hipótesis nula de que el incremento de léxico negativo se debiera al azar.

CAPACIDAD CREATIVA-METAFÓRICA DE LO POSITIVO Y LO NEGATIVO

Un aspecto sobresaliente del comportamiento de los dos polos léxicos que conforman el campo conceptual que venimos estudiando y que, a nuestro entender, apoya el análisis aquí presentado es que las formas de significado negativo, normalmente verbos o adverbios, aunque también algún sustantivo, rebasan fácilmente su significado originario y adquieren valoraciones positivas, como se aprecia en los ejemplos (6) y (7). Puede tratarse estrictamente de la forma adverbial *mal*, como en (6), o bien de conceptos que, aunque en sí mismos no son necesariamente negativos, contienen connotaciones negativas, tales como *matar*, *puta*, *morir*, *cagar* u *horror*, como se aprecia en los ejemplos de (7). El léxico positivo, por el contrario, ya sean las raíces analizadas o en general léxico de contenido positivo, no parece tener igual capacidad metafórica para recrearse y codificar aspectos negativos y, de hecho, sólo he encontrado un ejemplo, (8), con la forma *bien*, proporcionado por un colega, perteneciente a una canción española y que parece un poco dudoso respecto a si constituye propiamente una metáfora.

Es decir, también en cuanto a capacidad metafórica es mucho más productivo el léxico negativo.

6. Está flaca **mal** (Argentina) “está muy bien, muy buena”
7. **Morirse** de la risa
 Los postres **me matan** “me gustan mucho”
 Un niño cagadísimo (México) “un niño agraciado”
 Está que **te cagas de bueno** (España) ‘está buenísimo’
 Está de **puta madre** (España) “está buenísimo”
 La pachanga estuvo **horrenda**, hubieras ido (México) “estuvo magnífica”
8. La **bienpagá** (España) “se refiere a una prostituta”

LOS ANTECEDENTES. LÉXICO POSITIVO Y LÉXICO NEGATIVO EN EL LATÍN

Con el fin de saber si la pauta de lexicalización que acabamos de exponer constituye un patrón estructural propio de la lengua española o tenía ya antecedentes en la lengua madre, hemos examinado las cuatro voces arriba mencionadas, *bene*, *bonus*, *male* y *malus*, en tres diccionarios latinos: Lewis y Short (1980), *Oxford Latin Dictionary* (1968) y Blánquez (1960). Es necesario adelantar que, como veremos, hay diferencias importantes entre los dos diccionarios de origen inglés, de un lado, y el diccionario de origen español, de otro, en cuanto a la cantidad de voces consignadas, ya sean voces simples, *bene*, *malus*, *bona*, etc., o compuestas, *benefactum*, *maledictio*, etc., con las cuatro formas base del análisis.

Los datos arrojados por los tres diccionarios son los siguientes: Lewis y Short contiene un total de 94 entradas formadas con las cuatro voces, de las cuales 29 están formadas con *bene*, 9 con *bonus*, 53 con *male* y 3 con *malus*. Porcentualmente, el reparto de léxico positivo y negativo es el siguiente: 40% (38/94) del primero y 60% (56/94) del segundo. Como podrá percibirse el lector, hemos sumado, por una parte, las dos voces de contenido positivo y, por otra, las dos de contenido negativo.

Cifras bastante aproximadas arroja el *Oxford Latin Dictionary*: de un to-

tal de 72 entradas en los dos polos, 23 voces están formadas con *bene*, 4 con *bonus*, 40 con *male* y 5 con *malus*, las cuales proporcionalmente arrojan las siguientes frecuencias: 38% (27/72) de léxico positivo y 62% (45/72) de léxico negativo. Es decir, ambos diccionarios de origen inglés contienen más léxico negativo que positivo y en proporciones muy similares ambos, lo cual parecería sugerir que la pauta de lexicalización que estamos analizando ya estaba arraigada o, al menos, era incipiente en la lengua madre.

Sin embargo, el diccionario de Blánquez invierte la documentación de léxico positivo y negativo, con una preferencia notable a favor del primero. Consigna este diccionario un total de 132 voces, de las cuales 57 están formadas con *bene*, 16 con *bonus*, 56 con *male* y 3 con *malus*, lo cual porcentualmente arroja las siguientes frecuencias relativas: 55% (73/132) de léxico positivo y 45% (59/132) de léxico negativo.

Cabe hacer tres consideraciones relativas al registro de las voces positivas y negativas en los tres diccionarios latinos. En primer lugar, podría decirse que hay menos palabras que las que en realidad aparecen asentadas, ya que bastantes de ellas son meras duplicaciones con alternancia vocálica en la raíz de las vocales anteriores media y alta, del tipo *benevolens* - *benivolens*, *benevolus* - *benivolus*, *benevolentia* - *benivolentia*, *malevolenter* - *malivolenter*, *malevolentia* - *malivolentia*, *malevolus* - *malivolus*, etc. En segundo lugar, llama la atención que, a diferencia del español, muchas voces positivas tienen su exacta contrapartida negativa, *benedictio* - *maledictio*, *benefactum* - *malefactum*, etc., es decir, parecen estar más equilibrados estos dos polos conceptuales en la lengua madre que en el español. Por último, parece haber mucho más consenso, o menor variedad léxica, en el polo negativo que en el positivo al comparar los tres diccionarios. En efecto, en el polo conceptual negativo, considerando conjuntamente los tres diccionarios, las palabras se repiten bastante más que en el polo positivo, pues en éste los compuestos son más variados, recorren casi todas las categorías léxicas y se repiten menos las voces que en el campo conceptual negativo. Ello quiere decir que el polo negativo está más fijo o más lexicalizado mientras que el positivo tiene más flexibilidad de composición. En (9) presento algunos ejemplos de ambos polos conceptuales en el latín, en diversas categorías léxicas, considerados los tres diccionarios de manera global.

9. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
benedictio	maledictio
benefactio	malefactio
benevolentia	malevolentia
beneficiosus	malememoratus
boniloquium	malignosus
bonimoris	malesuadus
benigniter	malefice
bonuscula	maletractatio
beneficentia	maledicentia
benemorius	malicorium

Si cribamos los tres diccionarios y contabilizamos sólo las palabras no repetidas, encontramos unos resultados cuantitativos sumamente interesantes, que apuntan a que en latín no existía una pauta de lexicalización negativa como la que hemos analizado para el español y que, por lo tanto, tal pauta constituiría una innovación romance o, al menos, castellana. El total de palabras diferentes con *bene* es de 61 formas y con *bonus* de 17; es decir, hay 78 palabras diferentes en el polo positivo en latín. En el polo negativo hay un total de 81 palabras diferentes repartidas de la siguiente manera: 75 con *male* y 6 con *malus*. Convertidos estos números en porcentajes, el latín arroja 49% (78/159) de léxico positivo y 51% (81/159) de léxico negativo; es decir, los dos polos conceptuales están bastante equilibrados, mitad y mitad prácticamente, y no hay evidencia –al menos no en los diccionarios consultados– de que exista una pauta de lexicalización inclinada a alguno de los dos campos conceptuales que estamos comparando.

Respecto de las categorías que aparecen representadas en los dos polos conceptuales latinos, puede decirse que ambos contienen voces de las cuatro categorías léxicas básicas: sustantivos (*benivolentia*, *bona*, *maleficentia*, *maledictor*, etc.), verbos (*benenuntio*, *benemereor*, *malefio*, *maledico*, etc.), adjetivos (*benignus*, *benesuadus*, *malitiosus*, *maleficus*, etc.) y adverbios (*benigniter*, *benigne*, *malefaber*, *maledice*, etc.). No obstante, merece la pena señalar que un buen número de voces compuestas latinas está concentrado,

en ambos polos conceptuales, en participios de presente (*benemerens*, *maledicens*) y, mucho más aún, en participios de pasado (*benedictus*, *benefactus*, *maledictus*), que funcionan, básicamente, como adjetivos. Esta alta productividad de los participios se ve debilitada en parte en el español cuando se consultan el *Diccionario de autoridades* y el DRAE.

Si el aumento de léxico negativo en el español es, como parece, una innovación de nuestra lengua –compartida en buena medida por otras lenguas romances, como veremos en el siguiente apartado– cabe preguntarse en qué categorías léxicas se realizó la innovación. Una ojeada comparativa a las listas de voces de latín y español indica que fueron en primer lugar los sustantivos y en segundo lugar los verbos las categorías léxicas más proclives a crear nuevas palabras negativas; en tercer lugar los adjetivos y, por último, los adverbios. Sustantivos nuevos son *malamujer* “especie de hortiga”, *malahierba*, malandanza, malarrabia, malandrín, malaire, malacrianza, malcriadez, etc., y verbos nuevos: *malanocharse*, *malbaratar*, *malversar*, *malgastar*, *malacostumbrarse*, *malandar*, etcétera.

LO NEGATIVO Y LO POSITIVO EN ALGUNAS LENGUAS ROMANCES

Con el fin de saber si se trata de una pauta de lexicalización exclusiva del español o fue una innovación romance compartida por otras lenguas hermanas, he consultado cuatro diccionarios no bilingües, uno para cada una de las otras dos lenguas iberorromances: catalán (Fabra, 1932/1977) y portugués (Michaelis, 1998), además de uno de francés (Littré, 1881) y uno de italiano (Zingarelli, 2001).⁶ En líneas generales, como veremos enseguida, todas las lenguas romances han aumentado, respecto del latín, el léxico negativo, pero la distancia en frecuencia léxica entre los dos campos conceptuales no es tan grande en esas lenguas como resulta en la lengua española. Veamos.

El diccionario de catalán consultado contiene 247 palabras, sumando los dos polos conceptuales, que se reparten de la siguiente manera: lo

⁶ Soy consciente de las diferencias cronológicas de edición de estas cuatro obras, pero es el material que tenía disponible en la ciudad de México.

positivo arroja 38% (94/247) y lo negativo 62% (153/247). Los detalles cuantitativos para cada una de las raíces base del análisis son los siguientes: *bene-* contiene 68 voces, *bonus-* 26, *mal(a)-* 153. Abajo en (10) aparecen algunos ejemplos de estos dos polos conceptuales en catalán.

10. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
benefecte	malaconsellar
benanada	malcasar
benvinguda	malbaratar
benparlat	malmenjat
benastrugança	malagradados
benamat	malacostumar

El diccionario de portugués, por su parte, contiene un total de 809 voces repartidas entre los dos polos conceptuales, que se distribuyen de la siguiente manera: al polo léxico positivo corresponde 38% (309/809) de las voces documentadas y al polo léxico negativo corresponde 62% (500/809). No obstante las diferencias importantes que existen entre los diccionarios de catalán y de portugués en cuanto al número de voces contenidas en estos dos polos conceptuales, puede verse que la frecuencia relativa se mantiene idéntica en ambas lenguas: 38% de voces que designan lo positivo y 62% para lo negativo. La información cuantitativa detallada del portugués es la siguiente: *bem-* arroja 64 entradas, *ben-* 90, *bom-* 153, *buen-* 2 y *mal-* 500. Vemos que una sola raíz, la negativa, rebasa con mucho las otras cuatro raíces positivas, una situación bastante parecida a la que ofrece el diccionario del español. Algunos ejemplos de portugués aparecen en (11).

11. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
bem-avindo	mal-apeçoado
bem-querer	malversar
bem-ouvido	maltrabalhado
benfazejo	mal-agourado

benevolente	maltreito
bom-sucesso	malposto
bom-repousense	malpropiedade
bonomia	malquerente
bunaço	malsentido

Pasemos ahora al análisis de las lenguas romances no iberorrománicas. El diccionario de italiano arroja, en los dos polos conceptuales, frecuencias relativas muy similar casi idénticas, a las de las dos lenguas iberorromances ya examinadas: de un total de 397 palabras consignadas entre los dos polos conceptuales, 37% (148/397) corresponde al polo positivo y 63% (249/397) al polo negativo. Vemos, por tanto, que los diccionarios de las tres lenguas romances hasta ahora examinadas en este apartado tienen una proporción de dos a uno de palabras negativas frente a las positivas: dos tercios de palabras negativas, un tercio de positivas. Los detalles cuantitativos para el italiano son los siguientes: *bem- ben(e)-* arrojan 99 voces, *bon(a)- buon(a)-* 49, *mal(a)-* 249. Algunos ejemplos de italiano para los dos polos conceptuales aparecen en (12).

12. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
bemparlante	malacetto
benavventurato	malacarne
benemeritare	malmaritata
benefattivo	malassorbimento
bonavoglia	malusanza
bonaccione	malavventura
buonanotte	malumore

Por su parte, el francés contiene un total de 278 voces repartidas entre los dos polos conceptuales analizados, de las cuales 43% (119/278) corresponde al polo positivo y 57% (159/278) al negativo. Es el diccionario que menos voces negativas consigna de las fuentes consultadas para las cuatro lenguas romances aunque, como en las otras lenguas, también en francés

el léxico negativo rebasa por un amplio margen al positivo. Los detalles cuantitativos para las distintas raíces analizadas son los siguientes: *ben(e)*-documenta 25 voces, *bien-* 25, *bon-* 69 y *mal(a)-* 159. Algunos ejemplos de francés en ambos polos conceptuales aparecen bajo (13).

13. LÉXICO POSITIVO	LÉXICO NEGATIVO
benéfice	maladivement
benévole	maladresse
bienfaire	maladroit
bienfaiteur	malaire
bienheureux	malchance
bonair	malcomplaisant
bonbanc	malcontent
bondissant	malement
bonhomie	malsonnant

Comparemos ahora, cuadro 2, las cinco lenguas romances examinadas para apreciar con detalle en qué se parece y en qué es diferente el español, para evaluar si se puede hablar o no de una pauta de lexicalización negativa en nuestra lengua, y si tal pauta de lexicalización constituye una innovación compartida por varias lenguas romances occidentales. Las cifras del español corresponden al DRAE en su vigésimo segunda edición.

CUADRO 2. Léxico positivo y léxico negativo en cinco lenguas romances

	<i>Español</i>	<i>Catalán</i>	<i>Portugués</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>
Positivo	29%	38%	38%	37%	43%
Negativo	71%	62%	62%	63%	57%

Puede apreciarse en el cuadro 2 que todas las lenguas romances aumentaron considerablemente el léxico negativo respecto de las documentaciones que arrojan los diccionarios de latín consultados que, recordemos, propor-

cionaban una media de 51% de léxico negativo. Por lo tanto, el aumento en el inventario léxico de palabras negativas parece ser una pauta de lexicalización que constituye una innovación compartida por varias lenguas romances. Sin embargo, se aprecia también en el cuadro 2 que la lengua española aumentó más que ninguna otra la lexicalización de voces negativas, ya que se distancia casi 10% del catalán, del portugués y del italiano, y en 14% del francés. Por lo tanto, puede decirse que tal pauta de lexicalización es más productiva en español o que, al menos, el diccionario consultado para esta lengua es más sensible o tiene una especial preferencia por incluir voces del polo negativo de la cultura.

Si realizamos una comparación entre el español y el portugués, las dos lenguas iberorromances que, como se sabe, comparten más léxico –algo más del 80%–, puede apreciarse que ese, a primera vista, escaso 9% de diferencia porcentual entre las dos lenguas (71% en el polo negativo para español, 62% para portugués) sí es significativo, ya que arroja una χ^2 de 7.19, con un grado de libertad de 1 y un valor $-P < 0.01$. La χ^2 superior a 7 nos informa que el incremento de léxico negativo en español respecto del portugués sí es significativo en aquella lengua o, lo que es lo mismo, que existe una asociación positiva en el incremento de léxico negativo en el español, lo cual permite desechar la hipótesis nula de que la diferencia porcentual entre ambas lenguas se deba simplemente al azar.

UNA POSIBLE HIPÓTESIS A MANERA DE CONCLUSIÓN

Hemos mostrado una pauta de lexicalización en el español y en otras lenguas romances por la cual el campo conceptual negativo se lexicaliza mucho más que el positivo. Hemos visto también, sin una explicación por el momento, que el español americano tiene una especial preferencia por realizar lexicalizaciones en el polo conceptual negativo.

Creemos que la explicación de este comportamiento léxico no se encuentra en la lengua misma, sino en la cultura, en la visión de mundo y en la sociedad usuaria de la lengua. Plantearé una hipótesis que, por el momento, a reserva de una investigación más profunda, tiene un necesario carácter provisional.

La expectativa en una sociedad es que las cosas salgan bien, que la conducta de sus integrantes sea correcta y que los hablantes actúen según lo esperado en la normativa cultural y social de la comunidad. Por tanto, lo positivo sería lo no marcado; de ahí que encuentre menos forma o menos código. La transgresión a la expectativa, lo negativo, es el polo socialmente marcado del campo conceptual y por ello encuentra código rápidamente o encuentra más forma léxica. En otras palabras, los hablantes narramos con más frecuencia lo accidental, lo que se sale de la norma, lo que no es cotidiano y consabido, y por ello codificamos y lexicalizamos más fácilmente aquella zona léxica, el polo cultural negativo, que está al servicio de esa accidentalidad y carencia de cotidianidad.

Lo positivo y lo negativo construyen un campo conceptual analizable en términos de una oposición de marcación social y cultural: el *bien* (con sus cuatro raíces) lexicaliza lo no marcado, lo que es esperado; el *mal-*, por el contrario, lexicaliza la contraexpectativa social. Lo que se está lexicalizando con formas negativas son, por tanto, las *contraexpectativas* sociales y culturales de la sociedad. La constante transgresión que refleja la fuerte lexicalización de lo negativo en la lengua española debe en última instancia, en mi opinión, ponerse en relación con los planteamientos sobre lo que es aceptable y no aceptable en la visión de mundo de la cultura católica, la cual permea sin duda la lengua.

En resumen, los datos resultantes del análisis lexicográfico que acabamos de realizar es que existe una elevada frecuencia de lexicalizaciones negativas en las lenguas romances con una especial inclinación del español por el léxico negativo. Hemos visto también que el polo negativo muestra una gran flexibilidad categorial, que tiene una mayor capacidad metafórica para invadir el otro campo conceptual y que todo ello, en conjunto, nos informa, al parecer, de que en la sociedad usuaria de la lengua española se produce una frecuente transgresión a las normas y expectativas sociales, transgresión que amerita ser narrada, codificada y comentada en nuestra vida diaria.

CORPUS

- Real Academia Española (1726-1737), *Diccionario de autoridades*, 3 vols., ed. facs., Gredos, Madrid, 1990.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22^a ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blánquez Fraile, Agustín, *Diccionario latino-español*, Sopena, Barcelona, 1960.
- Brinton, Laurel, y Elizabeth Closs Traugott, *Lexicalization and Language Change*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Fabra, Pompeu, *Diccionari general de la llengua catalana*, revisión y ampliación Josep Mirade, Edhasa, Barcelona, 1932-1977.
- Lewis, Charlton T., y Charles Short, *A Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1980.
- Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols., Hachette, París, 1881.
- Malkiel, Yakov, “Studies in irreversible binomials”, en Yakov Malkiel, *Essays on Linguistic Themes*, Basil Blackwell, Oxford, 1959-1968, pp. 311-355.
- Michaelis, Adalberto, *Moderno dicionário da língua portuguesa*, Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998.
- Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1968.
- Talmy, Leonard, “Lexicalization patterns: Semantic structure in lexical forms”, en *Language Typology and Syntactic Description*, vol. 3: *Grammatical Categories and the Lexicon*, ed. T. Shopen, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 57-149.
- Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, s. l., Zanichelli, 2001.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Acosta, Martín: 29
Adame, Domingo: 28
Agustín, José: 29
Adatto, Victoria: 34
Aguilar, Alan: 31
Agustín, san: 65, 66, 67, 70, 89
Aquino, santo Tomás de: 65, 67, 68, 70, 76, 77, 137n
Alighieri, Dante: 65, 66, 67, 68, 68n, 70, 74, 77, 78, 79, 82, 154n, 214, 218
Alamán, Lucas: 253
Alarcón, Alfonso G.: 199
Alarcón, Juan Ruiz de: 26, 33, 34, 36, 43, 44
Albee, Edward: 45
Alberti, Rafael: 178, 218
Albornoz, Aurora de: 91n
Alciato: 131
Alcina Clota, José: 130
Alexander, Brígida: 35
Aleixandre, Vicente: 179
Alemán, Miguel: 33
Almada, Francisco: 41
Alonso, fray: 64, 66, 67, 68, 69, 79, 80, 82
Álvarez, José Rogelio: 8, 21, 22, 23
Álvarez de Lugo Usodemar, Pedro: 122, 147, 148, 150, 151, 153, 154
Álvarez de Velasco Zorrilla, Francisco: 122
Amarizca, Rubén: 31, 43
Anselmo, san: 89
Apollinaire, Guillaume: 178
Aragón, Luis: 178
Arango, Doroteo: 40
Aristóteles: 67, 68, 70, 76, 82, 83, 84, 89, 129, 130, 130n
Argüelles, Hugo: 20, 30, 31
Arouet, François: 79
Arras, Mario: 35
Arrau, Claudio: 200
Arreola, Juan José: 26
Artaud, Antonín: 178
Asís, Francisco de: 24
Aurelio, Marco: 67, 76, 80, 81, 82
Avidio, Casio: 81, 82
Azar, Héctor: 20, 21, 23, 26, 31, 37
Azcárate, Leonor: 30
Azuela, Arturo: 7, 15
Azuela, Mariano: 25
Balzac, Honoré de: 240
Ballón, Enrique: 129n,
Bauer, H.: 63n
Barca, Calderón de la: 36, 37, 46
Barenboim, Daniel: 200
Barra, León de la: 161

- Barraza Carbajal, Georgina, 14, 271n
 Barroterán: 164
 Barvey d'Aurévilly, Jules: 221
 Bataille, Georges: 179, 214, 219, 220
 Baudelaire, Charles: 178
 Beethoven, Ludwig von: 13, 105, 198, 200
 Bello, Andrés: 52
 Berasátegui, Blanca: 178, 179, 189
 Bergson, Henri: 70, 89, 98, 99
 Berman, Sabina: 29
 Bernárdez, Aurora: 177
 Basurto, Luis G.: 26
 Bert, Bruno: 44,
 Beverido, Francisco: 28
 Beuchot, Mauricio: 8, 12, 13, 65, 67n, 89, 137
 Blake, William: 178
 Blanchot, Maurice: 179, 220
 Blanco, E.: 124n,
 Blánquez Fraile, Agustín: 282, 283, 291
 Blum, León: 244
 Bonifáz Nuño, Rubén: 138, 138n
 Bonilla, María: 44,
 Borges, José Luis: 178, 246
 Borromini: 194
 Bradbury, Ray: 234
 Bretón, André: 179, 214, 218, 220
 Briand, Aristides: 244
 Brinton, Laurel: 275, 291
 Broch: 178
 Brook, Peter: 45
 Brown, Norman O.: 214
 Bruno, Giordano: 91
 Burton, Richard: 45
 Caballero, José: 29, 31
 Cabrera, Francisco José: 81, 124n,
 Cantarino, E.: 124n
 Caillois, Roger: 214, 219
 Calderón, Fernando: 24
 Calleja, Diego padre: 122, 122n, 125, 125n, 146
 Calvino, Italo: 178
 Calvo Martínez, Tomás: 130n, 138n
 Campesino, Pilar: 29
 Campodónico, Hermes: 129n
 Casio, Avidio: 81
 Caso, Antonio: 40, 72
 Casares, Bioy: 178
 Carballido, Emilio: 25, 26, 27, 29, 31
 Carballo, Emmanuel: 214
 Cárdenas, Lázaro: 165, 168, 169, 170, 203,
 Cárdenas Batel, Lázaro: 49
 Cárdenas de la Peña, Enrique: 8,
 Cardiel Reyes, Raúl: 66n
 Cardona, Cora: 43
 Carpentier, Alejo: 179, 181
 Carlos V: 84
 Carolina: 236
 Carranza, Venustiano: 161, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 254n,
 Carrington, Leonora: 26
 Carroll, Lewis: 178
 Carré, Michel: 238

- Carrouges, Michel: 220
 Casasús, Joaquín: 73, 260,
 Castañón, Adolfo: 8, 13,15
 Castillo, Dante del: 29
 Castillo, Julio: 11, 26, 42
 Castillo, Germán: 29
 Cavalcanti, Guido: 214
 Celaya, Jorge: 29, 30
 Cernuda, Luis: 179, 182
 Cervantes Saavedra, Miguel de: 109,
 110, 174, 182, 183, 235
 Chabaud, Jaime: 30, 31
 Chaikovski, Peter Ilich: 198, 200,
 Chávez A. Ezequiel: 123, 123n
 Chávez, Carlos: 33
 Chávez, Ramberto: 42
 Chejov, Antón: 37, 178, 245,
 Chesterton: 71
 Chías, Edgar: 30
 Chopin, Federico: 200
 Cicerón: 62, 64, 67, 79
 Celorio, Gonzalo: 7, 13, 14, 15, 177
 Chumacero, Alí: 7, 21, 74, 219
 Claudel, Paul: 71
 Clavijero, Xavier: 68
 Clemencín: 119, 119n
 Cleopatra: 213
 Closs Traugott, Elizabeth: 291
 Coatsworth, J.: 253n, 267
 Cocteau, Jean: 25, 45
 Colio, Bárbara: 30
 Company, Concepción: 8, 12, 13,
 49, 56, 271
 Conan Doyle, sir Arthur: 234
 Conesa, María: 24
 Conrad, Joseph: 233, 245
 Correas, Gonzalo: 52
 Cortázar, Julio: 13, 177, 178, 179,
 180, 181, 182, 183, 184, 185,
 186, 187, 188, 189, 190, 191,
 192, 194, 195
 Cortés, Hernán: 53, 60
 Cosío Villegas, Daniel: 262
 Courbes, Jean I de: 60
 Courtés, J.: 129n
 Couttolenc, Gustavo: 8
 Crestani, Antonio: 29, 30
 Cristo: 128, 133, 135, 136n, 137,
 137n, 140, 142, 143, 144,
 146, 152n
 Cruz, sor Juana Inés de la: 13, 43,
 121, 121n, 122, 122n, 123n,
 124, 126, 128, 133, 135,
 135n, 136, 136n, 137, 137n,
 138, 140, 140n, 141, 143,
 144, 145, 146, 147, 150n,
 151, 152, 152n, 153n, 154,
 155
 Cuesta, Jorge: 212, 219, 220
 Custodio, Álvaro: 25, 45
 Dámaso, Alonso: 89n, 122
 Darwin, Charles: 234
 Dávalos, Marcelino: 24
 Defoe, Daniel: 235, 242
 Delgado, “Nena”: 27
 Delibes, Léo: 237
 Descartes, René: 69, 89, 98, 99

- Devianne, Ferdinand: 239
 Dewey: 6, 89
 Díaz, Porfirio: 161, 251, 252, 252n,
 260, 262, 263, 264, 265,
 265n, 267
 Díaz del Castillo, Bernal: 53, 59
 Díaz Mas, Paloma: 64n
 Díaz y de Ovando, Clementina: 7
 Dickens, Charles: 178
 D'Ors, Eugenio: 235
 Dostoievski, Fedor: 178, 183
 Dumas, Alejandro: 237, 238, 239,
 245
 Duret, Fernando: 260
 Dvorak, Antonín: 200
- Edison, Tomás Alba: 236
 Edmund Keil, Ernest: 206
 Eliade, Mircea: 241
 Elizondo, Salvador: 26, 220
 Enríquez, José Ramón: 29, 30
 Enríquez, Sonia: 27
 Espeusipo: 75
 Espinoza, Tomás: 29
 Escalante, Ximena: 30
 Escárcega, Ignacio: 23
 Escobedo, Federico: 73
 Escoto, Duns: 76
 Esquilo: 46
 Estrada, Genaro: 166
- Fajardo, Saavedra: 153n,
 Fabela, Isidro: 13, 157, 158, 158n,
 159, 160, 160n, 161, 161n,
 162, 162n, 163, 164, 164n,
 165, 165n, 166, 167, 168,
 169, 170, 170n, 171n, 172,
 173, 174, 174n, 175
 Fabra: 285, 291
 Faetón: 131
 Faulkner, William: 178
 Faustina, emperatriz: 81
 Fediuk, Elka: 28
 Félix, Ana: 114
 Félix, Sandra: 29
 Fell, Claude: 219
 Fernández, Juan: 235
 Fernández de Lizardi, José Joaquín:
 24
 Ferrari, Américo: 209
 Ferrer, Eulalio: 7, 13, 15, 233
 Fichte: 89
 Ficino: 149n
 Fierro, Julieta: 8, 14,
 Flammarion: 128n, 234
 Flores, Cristina: 27
 Flores García, Fernando: 20
 Flores Magón, Ricardo: 20, 159
 Franco de Ulloa, Gaspar, fray: 125
 Franco, Teresa: 23
 Frenk, Margit: 8, 13, 109, 111n
 Freud, Sigmund: 29, 219
 Frishman, Donald: 28
 Fontanier, Pierre: 128n,
 Fourier, Charles: 220, 221, 221n,
 Fuentes, Carlos: 15, 179, 187
 Fuentes Mares, José: 41,
 Galindo, Hernán: 27

- Galindo, Pilo: 31
 Galindo, Sergio: 27
 Galván, Margarita: 43
 Gámbaro, Griselda: 32
 Gamboa, Federico: 25, 161
 Gamboa, José María: 260
 García Lorca, Federico: 32
 García Márquez, Gabriel: 179
 García Máynes, Eduardo: 82
 Garcíadiego, Javier: 158, 158n, 162n, 165, 165n
 García, Sergio: 27
 Garibay, Ángel María K.: 73
 Garner, Paul: 252, 252n, 265n, 266, 267
 Gaos, José: 68, 123n
 Garrido, Felipe: 8, 15
 Garro, Elena: 25, 26, 179, 180, 212, 213, 214, 215, 216, 220
 Garro, José Antonio: 214
 Gaxiola, Francisco Javier: 255, 255n, 267
 Gentili: 69
 Gilberti, Maturino. 12, 49, 52, 59, 60, 61, 62, 62n, 63, 64
 Gilson, Étienne: 68
 Giménez Cacho, Daniel: 29
 Genet, Jean: 25, 128
 Glantz, Margo: 8
 Göebbels: 219
 Goldsmith, Barckley: 44
 Gómez de Silva, Guido: 7, 13, 15, 247
 Gómez Robledo, Alonso: 79
 Gómez Robledo, Antonio: 12, 65, 65n, 66n, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85
 Gómez de la Vega, Alfredo: 33
 Góngora, Luis de: 121n, 136, 140n
 González Caballero, Antonio: 26, 29, 31
 González Flores, Anacleto: 71
 González, Manuel: 263
 González Mello, Flavio: 30
 González, Pablo: 163, 164
 González Pedrero, Enrique: 254n, 255n, 263, 267
 Gorki, Máximo: 178
 Gorostiza, Celestino: 23, 25
 Gorostiza, Manuel Eduardo de: 24
 Gracián: 124, 132
 Granados Chapa, Miguel Ángel: 8, 11, 15
 Green, Graham: 71
 Greimas, A. J.: 129n
 Grijalva, Juan de: 80
 Grocio: 72
 Guillaumín, Dagoberto: 27
 Guillermo II: 244
 Gurrola, Juan José: 29
 Gustav Jung, Carl: 218, 219
 Guevara, Ché: 181
 Guzmán, Martín Luis: 40, 41, 159, 171
 Guzmán, Nuño de: 80

- Habsburgo, Maximiliano de: 24
 Hale, Charles A.: 258n, 267
 Havel, Vaclav: 45
 Hebreo, León: 150n
 Hegel, Georg Friedrich: 89, 92, 103
 Heidegger, Martin: 89, 89n, 90, 96, 98, 99, 100, 102
 Henestrosa, Andrés: 7, 12, 15, 74
 Henríquez Hureña, Pedro: 158, 159n
 Heredia, Roberto: 126n
 Herminia: 236
 Hernández, Felisberto: 179, 183, 186
 Hernández, Luisa Josefina: 25
 Hernández, Javier: 26
 Hernández Triviño, Ascensión: 8, 12
 Hernández, Victoriano: 58
 Herrera Zapién, Tarcisio: 7, 12, 13, 70, 105
 Hetzel, Pierre-Jules: 239, 240, 241, 245
 Hidalgo y Costilla, Miguel: 24
 Hiemsley, Louis: 45
 Hignard, Aristide: 238
 Hitler, Adolf: 102, 103
 Hobbes: 89
 Hölderlin: 178, 183
 Horacio: 73, 74
 Hoyo, Arturo de: 124n
 Huerta, Efraín: 203
 Huerta, Victoriano: 162, 166, 167
 Huertas, Luisa: 28
 Hugo, Víctor: 237
 Hume: 89
 Husserl, Edmund: 69, 89, 99
- Ibargüengoitia, Jorge: 25
 Ionesco, Eugène: 25, 45
 Iturriaga, José E.: 160n
- Jarry: 178
 Jerónimo, san: 62
 Jerónimo de Alcalá, fray: 62, 62n
 Jiménez, Carlos: 32
 Jiménez, Juan Ramón: 179
 Jiménez, Mauricio: 29
 Jiménez Rueda, Julio: 23
 Jodorovski, Alejandro: 25
 Junco, Alfonso: 72, 73, 74
 Justiniano, emperador: 75
- Kafka, Franz: 178
 Kant, Immanuel: 82, 89, 98, 101
 Keats, John: 178, 183
 Kelsen, Hans: 82, 85
 Kent, George: 242
 Kierkegaard, Sören: 89
 Klossowski, Pierre: 220
 Kircher, Atanasio: 149n
 Krishnamurti: 215
 Kuri, Jorge: 28
- Labastida, Jaime: 7, 12, 16, 82
 Lambert, J.C.: 218
 Lausberg, Heinrich: 126n, 128, 131n, 147
 Lawrence, D.H.: 203, 204, 204n, 212, 212n, 214
 Leal, Eusebio: 192
 Leander, P.: 63n

- Lefèvre, Marcel: 76
 Leibniz: 89, 91
 Liera, Óscar: 33
 León, Concepción: 27
 León, fray Luis de: 62, 140, 140n
 León, Hebreo: 150
 León, María Teresa: 216
 León-Portilla, Miguel: 7, 16, 40
 Lély, Gilbert: 220
 Lemercier: 26, 34
 Leñero, Estela: 29, 30
 Leñero, Vicente: 20, 26, 30, 34
 Leonard, Talmy: 271, 291
 Lesseps, Fernando de: 245
 Levi-Bruhl: 219
 Levi, Eliphaz: 221
 Lewis, Charlton T.: 282, 291
 Lezama Lima, José: 178, 179, 186,
 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 194, 195
 Littré, Émile: 285, 291
 Lizalde, Eduardo: 8, 16
 López, Alonso: 131
 López, Cutberto: 27
 López, Juan Guillermo: 6
 López Junqué, Guillermo Fernando:
 192
 López Mirnau, Rafael: 42
 López Portillo, José: 71
 López de Santa Anna, Antonio: 262
 López, Wilebaldo: 26, 29
 López de Zárate, Francisco: 190
 López Velarde, Ramón: 42, 72, 172
 Lottman, Herbert: 235, 238, 244
 Lucas González, Rosa: 62
 Lucas, san: 144
 Lucero, Diego: 35
 Lugo Usodemar, Pedro Álvarez: 122n
 Luna, Marta: 20, 27, 35, 42
 Luna Argudín, María: 253n, 255n,
 258n, 262n, 267
 McCarthy, Joseph: 33
 Machado, Antonio: 13, 89, 89n, 90,
 90n, 91, 91n, 92, 95, 96, 97,
 98, 99, 101, 102, 103, 179
 Macrobio: 150
 Madero, Francisco I.: 160, 215
 Mairena, Juan de: 89n, 90, 90n, 91,
 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101,
 102, 103
 Magaña, Sergio: 25, 26
 Malkiel, Jakov: 272, 291
 Mallarmé, Stéphane: 178
 Mandiargues, Bona de: 218
 Maquiavelo, Nicolás: 70, 89
 March, Juan: 177, 178, 186, 192
 Marchamalo, Jesús: 177
 Margadant, Floris: 20
 Margules, Ludwig: 29
 Maritain, Jacques: 71
 Marlowe, Christopher: 46
 Martín, Abel: 89n, 90, 90n, 91, 92,
 93, 94, 95, 96, 97, 98
 Martín, Luis: 27
 Martínez Barrio, Diego: 170
 Martínez, Jesús "Palillo": 25
 Martínez, José Luis: 40, 159n

- Marx, Karl: 89
 Massé, Victor: 237
 Mazín Gómez, Óscar: 63
 Mateo, san: 144
 Maugham, Somerset: 182
 Mauss, Marcel: 219
 Maytorena: 163
 Mejía, Silvia: 30
 Michaelis, Adalberto: 285, 291
 Mijares, Enrique: 27
 Miller, Arthur: 31, 45
 Miranda, Diego de: 113
 Miró, César: 186, 187
 Medina, José Toribio: 135n
 Méndez Plancarte, Alfonso: 72, 73,
 74, 122, 123, 123n, 124,
 134n, 136n, 138n, 139, 145,
 148n, 150n, 153, 153n
 Mendoza, Héctor: 29
 Menéndez Pelayo, Marcelino don:
 234
 Moctezuma, rey: 60
 Molière: 36
 Molina Enríquez, Andrés: 252
 Monet, Édouard: 245
 Montemayor, Carlos: 7, 11, 16, 20,
 21, 28, 39, 105
 Monterde, Francisco: 23
 Montero, Marco Antonio: 27
 Monteros, Rosenda: 26
 Montoro, Manuel: 27
 Montoya, María Tereza: 28
 Montúfar, Alonso de: 61
 Monsiváis, Carlos: 26, 192
 Monzón, Cristina: 62
 Moreau, André: 25
 Moreno de Alba, José G.: 7, 12, 14,
 19
 Morelos y Pavón, José María: 26,
 29, 34
 Moret, María: 30
 Morton, Carlos: 43
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 198,
 199
 Muñoz, Rafael F.: 41
 Murguía, Ana Ofelia: 27
 Muro, María: 30
 Musil: 178
 Nadja: 218, 220
 Narciso: 128, 137, 137n, 138, 139,
 140, 141, 142, 143, 144,
 145
 Navarro, Martha: 34
 Navarro Vélez, padre: 122n, 125n,
 147
 Navokov, Vladimir: 178
 Nebrija: 50, 52, 63
 Newman: 71
 Neri, Eduardo: 16
 Neri Alvarado, Sergio Manuel: 27
 Neruda, Pablo: 178, 179, 180, 181,
 182
 Nerval, Gérard de: 178, 185, 214
 Nicolás: 181
 Nietzsche, Friedrich: 89, 102
 Noriega, "Chato": 74
 Norzagaray, Ángel: 27
 Novales Gil, Alberto: 89n, 90n

- Novalis, Friedrich von Hardenberg: 204, 205, 206, 208, 209, 212, 214
- Novo, Salvador: 23, 25
- Núñez, Roberto: 260
- Obregón, Álvaro: 26, 28, 34
- Obregón, Rodolfo: 28
- Oceransky, Abraham: 28
- O'Gorman, Edmundo: 254, 254n, 257n, 267
- Olguín, David: 28, 29
- Onetti, Juan Carlos: 178
- Ornelas, Óscar: 35
- Orozco, Efrén: 26
- Ortega: 89
- Ortega, Aniceto: 105
- Ortiz Ciscomani, Rosa María: 271n
- Ortiz Monasterio, Luis: 30
- Orwell, George: 234
- Ostrosky, Jenny: 43
- Otero Silva, Miguel: 182
- Othón, José Manuel: 24, 172
- Ott, Ludwig: 152n
- Ovidio Nasón, Publio: 129, 138, 138n, 144, 153n
- Oviedo, Juan Antonio de: 129n
- Owen, Gilberto: 25
- Pablo II, Juan: 71
- Pablo, san: 81
- Pacheco, José Emilio: 26
- Pagaza: 73
- Papini, Giovanni: 71
- Paredes, condesa de: 135
- Parménides: 89
- Parr, J. A.: 109n
- Pascal, Gabriel: 29, 65, 69, 70
- Pascual Buxó, José: 7, 13, 121, 122n, 127n, 140n
- Paz Gago, José María: 109, 109n, 110, 111n, 112n, 113n, 117n, 118n, 119, 119n
- Paz, Octavio: 13, 179, 180, 185, 203, 204n, 205, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 221n, 222, 222n
- Paulhan, Jean: 220
- Pedraza, Pilar: 131n
- Peguy: 71
- Peláez, Angelina: 27
- Peláez, Silvia: 30
- Pellicer, Carlos: 72
- Peña de la, Ernesto: 7, 16
- Peña, Juan: 171
- Peñalosa, Joaquín A.: 72
- Peón Contreras, José: 24
- Perelmuter Pérez, Rosa: 125n
- Peret, Benjamín: 220
- Pérez Martínez, Herón: 12, 59, 63n
- Pérez Quit, Ricardo: 27
- Pérez Riesco, José: 126
- Pérez, Reynold: 27
- Pérez, Rosendo: 27
- Pérez Tamayo, Ruy: 7, 13, 16, 197
- Pieyre de Mandiargues, André: 214, 218
- Pimentel, Emilio: 260

- Pineda, Enrique: 27, 29, 33, 42, 43
 Pineda, Rosendo: 260
 Pino Suárez, José María: 160
 Pío V: 81
 Pitágoras: 89
 Pitol, Sergio: 16
 Platón: 66, 67, 68, 68n, 70, 74, 75,
 76, 76n, 82, 83, 85, 89, 98,
 150
 Pletnev, Mikhail: 200
 Poe, Edgar Allan: 178, 235
 Polanco, Isabel: 15
 Pompeu, Fabra: 291
 Ponce, Manuel: 72
 Poot Herrera, Sara: 135n, 137n
 Prados, Emilio: 183

 Quijote: 13, 14, 15, 109, 109n, 110,
 110n, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 117n, 118, 118n,
 119, 119n, 120, 120n, 173,
 174, 174n, 190, 235
 Quimi, David: 63
 Quintanilla, Raúl: 29
 Quintiliano, Marco Fabio: 126, 126n,
 128, 131n
 Quirarte, Vicente: 7, 233, 233n
 Quiroga, Vasco de: 61

 Racine: 237
 Ramírez, Jesús: 27
 Ramírez, José Fernando: 39, 40, 41
 Randolph Hearst, William: 242
 Rascón Banda, Víctor Hugo: 8, 11,
 12, 19, 35, 39, 41, 44, 45,
 46
 Ravel, Maurice: 190
 Rea, Alonso de la: 64
 Respighi, Ottorino: 200
 Retes, Ignacio: 26, 34, 42
 Reyes, Alfonso: 16, 77, 121n, 158,
 158n, 159, 159n, 160, 163,
 171, 185
 Reyes, Luis Eduardo: 29, 30
 Reventós, Jordi: 150
 Rico, Francisco: 110n, 114n
 Rilke, R. M.: 178, 214
 Rimbaud, Arthur: 178
 Río, Marcela del: 29
 Ríos, Claudia: 29
 Riva Palacio, Vicente: 29
 Rivas, José Luis: 205
 Rivera, Diego: 220
 Rocabrana, José: 198
 Rogelio Álvarez, José: 8, 21, 22, 23,
 27
 Román, Alejandro: 30
 Román Calvo, Norma: 29
 Rojas, Fernando de: 46
 Rojas, Javier: 29
 Rojo, María: 27
 Rooner, Charles: 25
 Rosa, Perla de la: 27
 Roso de Luna, Mario: 215
 Rougemont, Denis de: 214
 Rousseau: 89
 Rousset, David: 215
 Rubinstein, Arthur: 198

- Rubio, Romero: 260
 Ruíz de Alarcón, Juan: 26, 33, 34, 36, 43, 44
 Rulfo, Juan: 178
- Saab, Salma: 37
 Sabido, Miguel: 29
 Sade, Marqués de: 220
 Salcedo, Hugo: 29
 Salinas, Pablo: 29
 Salinas, Pedro: 178
 Salomón, (rey): 140, 141
 Sánchez Barbudo, A.: 89n, 90n
 Sánchez Robayna, Andrés: 122n, 147, 148n
 Seki, Sano: 25
 Sarrás, Dimitrio: 25
 Scarlatti: 200
 Schelling: 89
 Scheler, Max: 88, 99
 Schopenhauer, Arthur: 89
 Seligson, Esther: 89
 Selkirk: 235
 Serres, Michel: 234
 Sheridan, Guillermo: 203, 216
 Schönberg, Arthur: 200
 Schoeman, Boris. 28
 Short, Charles: 282, 291
 Schubert, Franz: 200
 Sebastián, Santiago: 131n
 Shakespeare, William: 36, 37, 46, 183, 237
 Shelley, Percy B.: 183
 Shepard, Sanford: 131n
- Sierra, Justo: 73, 260, 261, 262
 Silva Herzog, Jesús: 161n
 Simónides de Ceos: 131
 Seféris, Giórgos: 181
 Serrano Migallón, Fernando: 8, 13, 157
 Sigüenza y Góngora, Carlos de: 136
 Spinoza: 91
 Soberón, Guillermo: 20
 Sócrates: 68, 70, 89
 Sófocles: 46
 Solares, Ignacio: 30
 Soliá, Alberto: 27, 67
 Solís, Leopoldo: 7, 13, 251
 Solé, José: 29
 Solyenitzin, Alexander: 215
 Soriano, Juan: 26
 Spengler: 89
 Stein, Edith: 65, 69, 70
 Stephenson: 236
 Stoopen, María: 110n
 Suárez: 69
 Supervielle: 178
- Talavera, Manuel: 27
 Talens, Genaro: 206, 291
 Talmy, Leonard: 271
 Tavira, Luis de: 27, 29, 34, 43
 Tenorio, don Juan: 24
 Tenorio, Miguel Ángel: 29
 Teresa de Mier, fray Servando: 254, 254n, 267
 Terzaga, Alfredo: 208
 Titelman: 148, 148n

- Trabulse, Elías: 8
 Trasilo: 75
 Trépat, Berthe: 184
 Treviño, Medardo: 27
 Toral, León: 26
 Torquemada, fray Juan de: 136n
 Torre, Guillermo de: 91n
 Torre Villar, Ernesto de la: 8, 40
 Tovar, Juan: 29
 Turguéniev: 242

 Unamuno, Miguel de: 77, 89, 90,
 92, 99, 233
 Urtusástegui, Tomás: 29, 30.
 Urs von Balthasar, Hans: 78
 Usigli, Rodolfo: 26, 30, 33, 37, 43

 Valadés, Diego: 7, 14, 21
 Valbuena Briones, Ángel: 135n
 Valdés, Juan de: 53, 63
 Valdés Kuri, Claudio: 29
 Valdés, Luis: 33
 Valdés, Octaviano: 72, 73
 Valéry, Paul: 100, 178, 233
 Vargas Llosa, Mario: 179, 182
 Vasconcelos, José: 73, 159, 160, 167,
 215
 Vázquez, José F.: 198
 Vázquez Ocaña, Fernando: 242
 Velasco Zorrilla, Francisco Álvarez
 de: 122
 Veracruz, Alonso de la: 66, 67, 68,
 68n, 79, 80
 Verne, Julio: 13, 233, 233n, 234,
 235, 237, 238, 239, 240, 241,
 242, 243, 244, 245
 Verne, Michel: 243
 Verne, Pierre: 235, 236, 241
 Vega, Lope de: 36, 46, 126, 221
 Vico: 103
 Videla, Jorge: 32
 Villalón, Cristóbal de: 52
 Villareal, Roberto: 27
 Villareal, Rogelio: 27
 Villaurrutia, Xavier: 25, 44
 Visconti, Luchino: 45
 Virgilio: 73, 77, 78
 Vitoria, Francisco de: 65, 67, 68,
 69, 76, 82, 84, 85
 Vives, Luis: 62

 Warren, Ben: 62
 Weisberg, Ionna: 29
 Weiss, Peter: 32
 Wells, H. G.: 234
 Whitman, Walt: 178
 Wies, R.: 235
 Wilamowitz: 75

 Xirau, Joaquín: 89
 Xirau, Ramón: 8, 214

 Yakov, Malkiel: 291
 Yates, Frances A.: 149n
 Yourcenar, Marguerite: 178
 Yves Limantour, José: 260, 266
 Zaid, Gabriel: 72, 72n
 Zamenhof, Lejzer: 244
 Zanolli, Uberto: 105

Zapata, Martín: 25, 28

Zavala, Silvio: 7

Zea, Leopoldo: 68

Zenón: 89

Zermeño, Raúl: 27

Zingarelli, Nicola: 285, 291

Zolá, Émile: 244

Zorrilla, José: 241

Zúñiga, Antonio: 30, 31

Zúñiga, Pedro de: 90n

ÍNDICE GENERAL

ACADÉMICA

Vida académica: año 2008.	11
Ingresos, 11; Académicos elegidos, 11; Fallecimientos, 12; Homenajes y conmemoraciones, 12; Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias, 13; Trabajos leídos en otros foros, 14; Otras actividades académicas, 14; Premios y distinciones, 15.	

DISCURSOS DE INGRESO

Víctor Hugo RASCÓN BANDA	
<i>Un acto de fe</i>	19
Carlos MONTEMAYOR	
<i>Respuesta al discurso anterior</i>	39

HOMENAJES Y CONMEMORACIONES

Concepción COMPANY	
<i>La formación del español novohispano y la gramática del español</i> .	49
Herón PÉREZ MARTÍNEZ	
<i>El arte de la lengua de Michoacán de Fray Maturino Gilberti</i> . . .	59
Mauricio BEUCHOT	
<i>Homenaje a Antonio Gómez Robledo</i>	65

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN	
<i>Don Antonio Gómez Robledo, sabio jurista y filósofo</i>	70

TRABAJOS LEÍDOS EN SESIONES ORDINARIAS

Mauricio BEUCHOT	
<i>Ontología y poesía en Antonio Machado</i>	89

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN	
<i>La pircua de Beethoven y la del Paricutín</i>	105

Margit FRENK	
<i>Juegos del Narrador en El Quijote</i>	109

José PASCUAL BUXÓ	
<i>Riesgo y fortuna de la interpretación simbólica.</i>	
<i>En torno al Primero Sueño de sor Juana Inés de la Cruz</i>	121

Fernando SERRANO MIGALLÓN	
<i>Isidro Fabela, la cultura de la justicia</i>	157

Gonzalo CELORIO	
<i>Julio Cortázar, lector</i>	177

Ruy PÉREZ TAMAYO	
<i>Medicina y melomanía</i>	197

Adolfo CASTAÑÓN	
<i>Algunas notas para situar el amor en la poesía</i>	
<i>y en los ensayos de Octavio Paz</i>	203

Eulalio FERRER	
<i>Recordando a Julio Verne</i>	233

Guido GÓMEZ DE SILVA
Vitalidad del latín 247

Leopoldo SOLÍS MANJARREZ
*La formación del Estado mexicano
y la evolución nacional del siglo XIX* 251

TRABAJOS LEÍDOS EN OTROS FOROS

Concepción COMPANY
*Entre el bien y el mal. Una pauta de lexicalización
en la lengua española* 271

ÍNDICE ONOMÁSTICO 293

Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua
tomo XXXIV [2008]

se terminó de imprimir en Jaime Salcido y Romo Editor, en el mes de noviembre de 2012. En su composición, levantada por Iván Salcido Macías, se utilizaron los tipos de la familia Garamond en 9:13, 11:14, 12:15, 14:18 y 18:20 puntos. La edición, en papel Cromos ahuesado de 90 g, consta de 500 ejemplares, y estuvo al cuidado de Jaime Salcido y Romo e Iván Salcido Macías, con la colaboración de Gustavo Peñalosa Castro, Elizabeth Ocampo Salgado y Fernando Pouliot.

