

TESIS DOCTORAL

María Dolores Arana.
El exilio literario republicano
español de 1939 desde una
perspectiva feminista

Mar Trallero Cordero

Director:

Manuel Aznar Soler

Bellaterra, 23 de mayo de 2018

Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras



Universitat Autònoma de Barcelona

Carta de México

MUY MEXICANO Y A LA VEZ CON TREMENDA CALIDAD DE comprensión universal es Rubén Bonifaz Nuño, poeta en que confluyen contradicciones, armonías y una secreta dulzura que le fluye desde la entraña conmovida, mezcla curiosa de ternura y vigor, de madurez y de infancia nunca desterrada del todo.

Nació el poeta en Córdoba, Estado de Veracruz (el estado de profusas y luminosas vegetaciones) hace 40 años. Aunque abogado, sus actividades giran en torno a la literatura¹ pero su verdadera vocación, la vocación a la que se entrega sin reservas es la poesía.

Cuando contestó Agustín Yáñez el discurso pronunciado por R. Bonifaz con motivo de la entrada de éste en la Academia Mexicana de la Lengua² recordó el novelista mexicano la reseña que del poeta hiciera en 1945 en ocasión de su advenimiento al reino de las letras: «Xavier Villaurrutia³ —dijo— nos hizo notar la belleza de una serie de sonetos que le cupo leer entre las composiciones recibidas; llevaban el rubro general de *La Muerte del ángel*⁴ y un epígrafe de Rilke los amparaba; ciertamente no era obra cuajada, pero aquí

¹ Actualmente, Bonifaz Nuño es Director General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Leyó su discurso de entrada el 30 de agosto de 1963.

³ Poeta desaparecido que integró junto con Agustín Yáñez el jurado dictaminador en los Juegos Florales de Aguascalientes, en 1945.

⁴ Premiada en los mencionados Juegos Florales de Aguascalientes.

y allá saltaban chispazos de genuina, profunda inspiración; poesía conturbada, concentrada, sin concesiones ni efectos premeditados.»

«Al conocer algunos días después personalmente al autor —prosigue Yáñez— pude explicarme el aire de su poesía; silencioso, ensimismado, de afilada sonrisa entre infantil y doliente; aficionado a largos paseos en soledad, como hablando consigo mismo. El curso del tiempo conserva los rasgos cardinales de la fisonomía del poeta y en cuanto a su quehacer, el quehacer que desde entonces no ha abandonado sin ansias y sin prisas, con firmeza, el ensimismado sigue a la estrella sin dejar camino por vereda. Si ha dado pasos sin descanso, pocas moradas ha levantado su exigencia; pero sólidas, desprovistas de inútiles apariencias, labradas piedra a piedra tras rechazar materiales acumulados con paciencia, sin avaricia.»⁵

De sus publicaciones primeras, la ya mencionada. *Muerte del ángel*⁶, *Poética*⁷ y *Ofrecimiento romántico*⁸ estas dos últimas pasan a enriquecer *Imágenes*⁹, su primer libro formal que va a servirnos como punto de partida al enfocar la obra poética de R. Bonifaz Nuño

⁵ Los entrecomillados proceden del discurso con que A. Yáñez contestó al de Bonifaz Nuño el 30 de agosto de 1963 cuando ingresó el poeta como individuo de número en la Academia de la Lengua para ocupar el lugar que dejara vacante José Vasconcelos.

⁶ México, 1945.

⁷ México, 1946.

⁸ México, 1946.

⁹ México, 1953. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica.

y por considerarlo una decidida afirmación de su apasionada y hazañosa travesía lírica.

Para comprender a este poeta, para vislumbrar su intención recóndita se ha de tener en cuenta los rasgos fundamentales de la poesía mexicana que como dice mi maestro Fausto Vega, ha sido discurrir «por venas horizontales: la quietud, la tristeza, la melancolía, el dolor, el abandono, han diferenciado sus cromosomas. Que no parezca que se grita, que no parezca que se dice, que no parezca que se murmura, que no se vaya a creer..., nuestra lírica elusiva, sus mejores registros, pasa rozándonos, sugiriéndonos, velándonos contornos y propiedades. Gritar y callar tienen el mismo propósito de ocultamiento: que la pobreza que somos no se muestre, pues es mejor ser dolor, pasión, celo o llanto, y no esta nada de pasión, dolor, celo o llanto, abierto y abismal, en el centro de cada persona y en el espíritu de cada poeta. Tendencia a la confesión, al impulso frenado de desgarrarse el pecho al calor del alma. El poeta ve como un agujero apuntando al agujero que es el otro para que hermanado emprenda la cuesta de las negociaciones —estado de abandono, paisaje de utilería, sed de acompañamiento, amor perdido, apreturas sensuales, apetencia de bienes, marchitamiento del albedrío— con el propósito de probar, de convencer, que se han guardado las apariencias, que la actitud mostrada es la debida y que se está en disposición de sostenerla.»

«Las apariencias tienen el ser más duro, esquivo y ahistórico, son para la eternidad, con su sello y su vasallaje indelebles. Nadie puede romper las apariencias

y asomarse detrás, para ver la entretela del fantasma; en ese instante, la ilusión se desvanece; queda, si acaso, la apariencia impenetrable de la nada, la muerte consolatriz y amiga de nuestros poetas. A pesar de este propósito encubriente, denotado en lenguaje indicativo y receloso, con profusos adornos y adivinaciones, la palabra de todos modos cumple su función y el Demonio no perece, sino que aparece, como es, sin costras defensivas ni disfraces cómplices, y entrega su secreto; el proyecto de ser otro ser que lo que es, distancia y cercanía irreconciliables, que supone especial capacitación de la temporalidad y de las relaciones humanas, negadoras de lo actual por afirmarse en lo pasado o en lo futuro; pero como la conciencia es siempre presente, lo pasado y lo futuro instantáneamente negados, también desaparecen.»

«La poesía de Rubén Bonifaz Nuño, en *Imágenes*, en *Los Demonios y los Días*, en *El Manto y la Corona*, denota el desprendimiento de lo inmediato. La poesía no es más y solamente, regodeo de la sensación, de la exposición de las ideas y valores que esas sensaciones producen y manifiestan, sino el resultado de la preocupación de un mundo inclemente, al que hay que armonizar por la comprensión sin que la acción cotidiana histórica fragmente y destruya esta visión unitaria que lo explica.»

«El poema no tendrá ya la preferencia del poeta por modelos, imágenes y palabras como escaparate para la exhibición de su bella conciencia o de sus pensamientos puros; el poema rebasará las ideas preconcebidas sobre lo poemático y recobrará el sentido de voz de la

tribu, de palabra del pueblo, como estaba dispuesto antes de que mañosos artificios reclamaran derechos. La poesía —huelgan las excusas— no valdrá como explicación temática y teórica de lo circundante; sino como su ritmo, su tiempo, su llave, que conmoverá otras fuentes de conocimiento más entrañables que las intelectuales, propias del discurso.»¹⁰

En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño encontramos al poeta y al hombre enteros (ritmo, tiempo, llave) con su sed, su fiebre, su protesta, su locura lúcida, su fervor fraternal. Hombre atravesado por todas las saetas de la angustia existencial, dispuesto a expresar su deseo, a hacer patente su esfuerzo de armonizar las dos corrientes que dentro de sí siente en lucha y pugna constantes. Las dos herencias —la latina y la indígena— que trata de compaginar, aproximar, conjugar y que enfrentadas ambas, dan la clave de su contradicción —la contradicción del poeta— de donde brotan fervores de creación. Minerva y la Coatlicue¹¹, las águilas romanas y el águila azteca serán la constante de su poesía. Porque si las raíces de su verso son latinas, de la herencia indígena se derivan sus resonancias. De ahí el incansable esfuerzo de Bonifaz para que el poema luzca:

*de una materia solamente: cristal desnudo
blando en su centro tembloroso;*

¹⁰ *Aproximaciones*, ensayo de Fausto Vega publicado por la Revista *Nivel* de octubre de 1961.

¹¹ «La del faldellín de serpientes-mujer blanca.» Diosa madre en la mitología azteca.

aunque algún sentimiento oscuro

*vecino al rumor de la sangre, rija
con su movimiento sosegado
su corriente mínima y en penumbra.*

En *Ofrecimiento romántico* sigue R. Bonifaz Nuño bordeando por el soneto las zonas del sueño. Es el espectador ávido con el corazón junto a

las quietas orillas de su muerte

Poesía rica en ritmo, gracia y musicalidad que parece, en ocasiones, absorberse en el claro y terso decir de los poetas latinos que tan profundamente conoce R. Bonifaz Nuño¹², entreverada con ecos de oscuras vivencias y ese llanto de siglos, el mismo llanto del poeta prehispánico: «Lloro y mis flores se sacuden.»¹³

No sería mexicano el poeta cuyo canto no fuera continuo fluir por caminos de la soledad, la amistad o el amor, y la tristeza, hacia la muerte:

*Anhelo, soledad, tristeza
-duelo del gozo recordado-
y el amor, siempre, en la memoria.*

¹² R. Bonifaz Nuño ha traducido los poemas que figuran en la *Antología Latina*. Col. «Nuestros clásicos» de la Universidad Autónoma de México y *Las Geórgicas* de Virgilio publicadas por Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la misma Universidad.

¹³ *Poesía Indígena*. Selección, versión y notas de A. M. Caribay K. Unam, 1940.

Hasta que un golpe desesperado revele al poeta la presencia de

*Ella -la desnuda muerte- en confusos
lagos de materia sola,...*

En Rubén Bonifaz Nuño, por lo esencialmente humano (sexo, vida, muerte, amor) llegamos a los signos determinantes de su pueblo, al mito: la ideal encarnación de los fenómenos de la naturaleza, la explicación de lo que no se puede explicar, la verdad que sin comprender se cree porque, sencillamente, no cabe en la cabeza. Verdad que el hombre prehispánico empavorecido ante el Xiuhcóatl (la serpiente de fuego acercándose a la tierra entre rayos de desolación y rugidos gigantescos) creía con firmeza y que el poeta rescata y revela hecha «sangre, mirada, gesto» como quería Rilke y «juntando palabras justas en ritmos distintos». Con ellas lucha el poeta, de ellas se vale para la revelación hasta para hallar la gracia que nos la imponga. Por ellas y con ellas alzaré, seguro, su protesta.

Porque *Los Demonios y los Días*¹⁴ es protesta. No admite el poeta como justo tener el poder ni el derecho a ser feliz solo entre tantos otros, le duele que «marchemos fuera del tiempo» y que como Jacob «vendamos» la poca sangre que nos queda por una ración de papas. Arremete contra el orden establecido y quiere hombres distintos a las máquinas y bestias, los quiere libres.

¹⁴ México, 1956.

La angustia de Rubén Bonifaz afirma su preocupación por la libertad humana cuando pregunta:

¿En dónde quedaremos libres y tranquilos?

Pero la desazón no está determinada a causa del propio destino. Otra vez se acongoja ante el incierto destino de su pueblo y las palabras siguen concentrando la rudeza de la protesta aunque de vez en vez muestre su cansancio, le fatigue el absurdo trabajo de estar «tomando y perdiendo las esperanzas» mientras se estremece de angustia.

Los Demonios y los Días es el canto del poeta, un canto pleno y total. Canto de tristeza, dolor, sufrimiento sin olvidar la alegría. Los opuestos en juego: muerte frente a vida y dolor contra alegría. Lo idéntico y lo diferente, el traspaso de opuestas tendencias cuyo resultado será el poema.

Tras la protesta, el amor adquiere en *El Manto y la Corona*¹⁵ tonalidades armoniosas. Amor que es consumación del misterio indescifrable. Por él adquiere preeminencia la vida que, condicionada a la muerte, transforma amor en dolor.

Nunca creí que amar doliera tanto

El dolor de amar lleva al poeta a ser nuevamente «el discípulo fiel de la amargura», a quebrarse en dos

¹⁵ México, 1958.

y aunque sus dientes «ríen por su cuenta», por el amor se encuentra agobiado, borracho y enfermo pese a sentirse rico pues en todas partes hay lugares que le pertenecen porque la amada quedó para siempre en ellos.

Al despertar del largo, oscuro sueño del amor le queda el consuelo de recobrar, gracias a él, su lugar en el mundo. El amor llegado de manos de la amada «como el pan o como el aire», que le hace conocer los celos:

*Lleno de compasión y celos,
he llegado a cegarme en el orgullo
de contemplar la púrpura y el oro
de tu fastuoso amor.*

Amor que rescata al poeta de la muerte. A fuerza de vivir la siente como continuación de la vida. El amor convertido en símbolo de la ininterrumpida continuidad entre el vivir y el morir.

*Fuego de pobres*¹⁶ es sin lugar a dudas el libro más logrado de Bonifaz Nuño. De nuevo se hace presente su protesta contra la confusión y contra la nada, contra la fuga posible por la escala en llamas del deseo carnal. El poeta tumultuoso, encendido, ávido, nos revela su angustia militante, traspasa una realidad que ha hecho sustancia íntima y canta a nuestra ciudad, una ciudad donde llueve «para salir a enchubascarse, a descubrir como un borracho el secreto más íntimo

¹⁶ Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, 1961.

y humilde de la fraternidad», el secreto de llamar hermano a quien encuentra.

La noche confiere a este libro matices sombríos, noche que es «densa expresión de miedos primordiales», «sitio de piedras y madera». Hora en que los hombres «sólo son varados lechos aguardando la marea del alba». La hora de los soñadores y de los tristes, de la sed sin sosiego, la de ahondar en las tinieblas la ignorada dimensión de la soledad. Y tiempo de desesperanza que no lleva a ninguna parte.

Alguien «vigila este silencio» con «un temblor de viento», el viento del pensamiento mágico, el de la verdad que nada tiene que ver con la razón. Y de nuevo la cólera surge en el poeta como «creciendo en sucesivos collares», nuevamente su rencor y su amargura contra quienes le despojaron y condenaron al mestizaje, a la pobreza y al abandono.

*El corazón labial suelta su largo
gemir de rama dividida,
de lumbre ronca de animal en brama.*

Al recobrar su expresión el universo en la presencia de los grandes símbolos elementales: «sol, fuego, tierra, agua, noche y alba», en ellos se afirma el poeta; en ellos que representan la vida en su más pura esencia y le devuelven al pasado original, a la raíz primitiva y floreciente de su existencia. Es necesario ponerse en contacto con lo hondo, con lo profundo del ser para que pueda producirse el tránsito elemental del hombre con lo circundante.

Vivir es una guerra perpetua cuyo descanso es la muerte, noche del alma. Pero tras el morir nuevamente se nace. Con el alba quien vela vuelve a sentirse hombre.

No dará más frutos el viejo sol de los cantos aztecas porque la rabia y el hambre moran en el corazón, pero el corazón continúa sonando, es de un hombre como todos y exige el derecho «de deshacerse la frente contra el muro».

*Están cantando adentro
hay cantares ahora en esta casa.*

Las murallas se derrumban. Se produce la revelación del ser que deberá emprender la tarea de fabricar el mundo. Ahora ya todo está claro una vez descubierta la condición, el modo, la esencia del ser del mexicano: «no somos la tristeza, ni la cólera, ni el resentimiento, sino que viajamos entre semejantes»¹⁷.

*Entonces fue verdad. Tengo la llave
pero toco en la puerta
como cuando era el nadie que llegaba.*

Y ha llegado la hora de la fiesta y del regocijo

*Y hay cantares aquí, y he merecido
tomar mi parte en el cantar.*

*Amigos
¿Qué podemos perder con alegrarnos?*

¹⁷ Agustín Yáñez.

El canto llega a su término. No es ya la expresión de dos partes que se encuentran, sino síntesis. Bonifaz lleva a un final feliz la conciliación de herencias hasta ahora irreconciliables. «Si la sangre está mezclada, mezclados habrán de ser los frutos de la cultura mexicana» cuya misión será aportar un nuevo sentido a la creación de un arte universal y alzar la voz contra toda injusticia.

MARÍA DOLORES ARANA

Sobre Luis Cernuda

«... seguir el camino que yo mismo he elegido, por el que, con miedo, me lleva mi propia fortaleza: ésta es mi dicha, éste mi privilegio».

HÖLDERLIN (*Empédocles*, Esc. IV.)

NO MUCHOS DÍAS ANTES DE MORIR LUIS CERNUDA, EN EL curso de una conversación que sostuvimos sobre su obra poética, le expresé que recientes relecturas, en especial de la *Desolación de la Quimera*¹, me habían confirmado su actitud heroica ante la vida por la poesía, actitud con la que tenía mucho que ver Heidegger, ya que Karl Jaspers con quien se le había vinculado repetidas veces, al hablar de lo trágico, no mostraba ser genuino representante de un concepto heroico del vivir.

El «descubrimiento» muy de su agrado, me llevó a prometer intentar, por lo menos, un enfoque desde este ángulo, en algún próximo comentario a *La Realidad y el Deseo*² bien lejos de imaginar en aquellos momentos que la muerte habría de privarme tan pronto del tesoro de su amistad, de su benevolencia generosa que, superadas a la razón principal, la admiración que siempre

¹ Editorial J. Mortiz. *Las dos orillas*. México, 1962. (Agotado).

² Tercera edición del Fondo de Cultura Económica. México, 1958. Comprende diez libros completos de la poesía de Cernuda y ocho poemas del libro undécimo: la obra escrita entre 1924 y 1956.

me inspiró la poesía de Cernuda, le hicieran inolvidable amigo.

Y como las promesas se cumplen, me dispongo a cerca de dos años de distancia de su muerte, al intento, nada más intento, de llevar el agua de la poesía cernudiana al molino de la filosofía de Heidegger por considerar al autor de *Ser y Tiempo*³, el filósofo moderno más ligado al quehacer poético y el más asequible en un intento de amoldar el fondo de la actitud poética de Cernuda a la filosofía, considerada ésta no como toma de conocimiento de lo comprendido, sino como desarrollo de la posibilidad de comprender ciertas coincidencias que en actitud frente a la vida presentan el poeta sevillano y el filósofo alemán.

Y si por una parte sería imposible buscar en Cernuda un heroísmo de gran estilo al modo de Nietzsche cuyo influjo es evidente en *La Realidad y el Deseo* del poeta condenado por Dios a serlo por y sobre todas las cosas, no sería tan imposible aproximar su imagen del mundo a la de Heidegger a quien la temporalidad de la vida humana y de la vida en sí, hace concebir una imagen del mundo tan profundamente triste, tan profundamente desolada y trágica como la de Cernuda.

Para las dos esta imagen cerrada a toda esperanza significa que la muerte es tan sólo una realidad conocida y soportada de la que en vano se puede esperar información o enseñanza. De ahí, que la expresión filosófica

³ Fondo Cultura Económica. Segunda edición en español, una traducción excelente de José Gaos. México, 1962.

heideggeriana pueda hallar equivalente en los versos del poeta:

*Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta?
¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,
Caer como vilanos que deshace un soplo
Los hijos de la luz en la tiniebla avara?
Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
Que da el hombre a su miedo y su impotencia,⁴*

Ambas actitudes —la del poeta y la del filósofo— se nos aparecen con el mismo fondo trágico, con la misma tristeza (la *madre inmortal* reclamada para *acallar el miedo ante la sombra*) con idéntico miedo, no tanto inspirado en la certeza de morir como en el afán por trascender (aunque la trascendencia no signifique ningún rayo de esperanza tampoco, en Heidegger) que les impulsa a elegir la forma heroica de vida, pues conociendo lo definitivo de la muerte, la propia y la ajena, escogen afirmar la vida como existencia efímera y como tal la cumplen, sufren y apuran humanamente.

*Caminar a la muerte no es tan fácil.
Y si es duro vivir, morir tampoco es menos.⁵*

⁴ 3.^a edición de *La Realidad y el Deseo*, p. 194.

⁵ Ídem., p. 212.

Al optar Cernuda por el heroísmo como forma de vida no sólo acepta la muerte, sino que la aceptará sin desesperar, sin perder los estribos de la dignidad y con aquella tranquilidad que ni el propio Quevedo, por otros motivos, sería capaz de superar:

*La primavera acerca más la muerte
Y adondequiera que los ojos miren
Memoria de la muerte sólo encuentran.*⁶

El poeta en lugar de adoptar una decisión negativa (la del suicidio, por ejemplo) se decide por algo positivo, coincide con el «a pesar de» (Heidegger) y ni la oscura realidad del mundo —del «ser ante los ojos»— ni la constante amenaza de una posibilidad aceptada que es la imposibilidad de la existencia, impedirán al poeta amar el sabor *amargo y puro de la vida*:

*Este sentir por otros la conciencia,
Aletargada en ellos, con su remordimiento,*⁷

conciencia que tanto en Cernuda como en el filósofo es relación consigo mismo y con el mundo y el retorno a sí, la necesidad de reflexión, de meditación poética, *de inclinarse sobre el misterio de nuestro propio discurrir.*⁸

⁶ Ídem., p. 233.

⁷ Ídem., p. 229.

⁸ *La palabra edificante*. Octavio Paz. Revista de la Universidad. México, julio de 1964.

La conciencia que hace el poeta dirigirse a los otros, hablar para todos, para el *cada uno que somos todos*,⁹ que le aísla en la angustia al aceptar los pecados ajenos, los que el mismo pecador rechaza.¹⁰ Aislamiento y soledad determinantes de su asco por las falsas actitudes, de su rebeldía contra todo lo que oprime y aplasta, de su repugnancia por la comedia humana, *feria demente, carnaval estúpido*¹¹ y de su libertad origen de la dignidad de Cernuda como hombre, el oficio tan duramente aprendido.

Es más digno sentirse vivo en medio de la angustia,¹² recluso en soledad, apartado de la ensordecedora confusión de voces desesperadas, mantenerse al margen de cuantos se ahogan en un mundo de sinrazones, de crueldad, de odio a esperar que los demás acaben.¹³

Por el camino del pesimismo y de la soledad, diferentes a los señalados por Vossler cuando se refiere a la poesía española, Cernuda persigue su verdad, una verdad como la busca cualquier hombre, ni mejor ni peor que otra, pero suya absoluta y definitivamente. La verdad que tanto al poeta como a Heidegger les viene de tan lejos¹⁴ y que no se ha de tomar como

⁹ Ídem.

¹⁰ *La Realidad y el Deseo*, 3.^a edición, p. 229.

¹¹ *Variaciones sobre tema Mexicano*, de L. Cernuda, p. 68. Porrúa y Obregón. México, 1952.

¹² *Desolación de la Quimera*, p. 51.

¹³ *Historial de un libro*. PAPELES DE SON ARMADANS, n.º XXXV. Febrero de 1959.

¹⁴ Concepto de la verdad que viene desde Parménides.

propiedad del conocimiento enunciado en un juicio sino como exclusiva propiedad del ser, sólo posible por la libertad que ella confiere de caminar hacia la luz, de proyectarse en el mundo (Heidegger). Una verdad que concede al poeta o libertad para disponer de sí mismo y que le impone, a su vez, tan gran respeto por el libre albedrío humano:

*Disponiendo la vida que hoy es nuestra,
Diciendo el pensamiento al que alimenta nuestra vida.
¿Qué herencia sino ésa recibimos?
¿Qué herencia sino ésa dejaremos?*¹⁵

A la sombra de la libertad, Cernuda evoca la tierra hermosa y entrañable, querida y necesaria que por Galdós conociera:

*Como él tolerante de lealtad contraria
Según la tradición generosa de Cervantes*¹⁶

Tierra y poeta que viven y luchan por afirmar su heroísmo, repudiando el temor que doblega, las cadenas que a aquélla han convertido en tierra de muertos,

*Adonde ahora todo nace muerto
Vive muerto y muere muerto.*¹⁷

¹⁵ *Desolación de la Quimera*, p. 27.

¹⁶ Ídem., p. 30.

¹⁷ Ídem., pp. 24 y 25.

Cuando el pesimismo de Cernuda alcanza su clima es al considerarse destinado a *ser hombre sólo para siempre*, elige lo más alto a que puede aspirar el ser humano: una carrera heroica de la vida. Tan firme se arraiga en él esta creencia de la felicidad imposible que el miedo y la angustia le acompañan sin descanso. Como testimonio de que angustia y miedo acechan constantemente al poeta voy a copiar un fragmento de una carta escrita el 16 de septiembre de 1962 desde Los Ángeles:

«Querida María Dolores:

Arriba va la dirección acortada que basta escribirme. Ya tengo apartamento: en Ocean Avenue, al lado de la casa donde vive Otero. Es una casa nueva con toda clase de comodidades; hasta piscina en el patio, cosa innecesaria, ya que el mar está a un lado de la avenida y no hay sino atravesarla y bajar a la playa. Los muebles son nuevos y atractivos. Tengo toda clase de facilidades (menos librero y tendré que comprar uno). Dinero, también, y me da bastante *recelo*¹⁸ cuánto pueden durar esas cosas. Además, cuanto me faltó de joven, lo alcanzo ahora de viejo. Qué vamos a hacerle...»

«Sería difícil encontrar en lengua española —afirma Paz en el ya mencionado excepcional ensayo, *La palabra*

¹⁸ El subrayado es mío.

edificante— un escritor menos cristiano que Cernuda». En tal aserto se halla implícita una de las razones más poderosas de la actitud heroica del autor de *La Realidad y el Deseo* ante la vida, ya que la forma cristiana del vivir nunca ha sido heroica.

Cierto que no faltará quien pregunte: ¿y los mártires cristianos? Pero su heroísmo nada tiene que ver con el que en este caso importa, porque siendo, sin lugar a dudas, el cristianismo una forma optimista de vivir el paso del cristiano por este «valle de lágrimas» es sólo transición a la vida futura, a la vida eterna donde gozará de la presencia del Sumo Bien por los siglos de los siglos. Por esta razón, trabajos, padecimientos y penalidades son para él pura ganancia, la mejor inversión, puesto que le asegura la vida eterna.

Sin embargo, decir que Cernuda sea el español menos cristiano que haya escrito en nuestra lengua no quiere decir, como algunas mentes binarias, optusas y simplistas han pretendido, que el poeta estuviera enfrente, en la orilla opuesta. Tal cosa sería inconcebible, tan inconcebible como era el autor de *Desolación y la Quimera* pensar a un poeta sin la presencia de lo que llama la parte de Dios, la necesidad de una realidad distinta y superior a lo humano, el elemento imponderable, el toque mágico que anima y vivifica a la materia sobre la cual trabajan sus demás cualidades.

Muchas veces lo oí aludir, sobre todo en ocasión de asistir juntos a las misas que por el descanso eterno de Manuel Altolaguirre (éste sí, verdaderamente cristiano, con una idea baudeleresca del pecado, como afirmaba

Luis) dijeran en México los amigos del autor de las *Islas Invitadas*, el P. Ángel Martínez y J. M. Gallegos Rocafull, a la tristeza que despertaba en él todas aquellas cosas y a lo lejos que se sentía, y cada vez más, de ellas, actitud en la que persistió hasta el momento de su muerte, aunque sea justo consignar que toleraba Cernuda de mucha mejor gana el fanatismo de quienes profesaban nuestras tradicionales creencias que el derivado de otras no peor conocidas por él¹⁹. Y no era raro que entrara, tras de su «constitutional»²⁰, estando sus naves desiertas, en la catedral de Coyoacán. Pero semejantes visitas (nadie podría dudar honradamente de la sinceridad de Cernuda ya que si de algo era incapaz absolutamente el poeta era de mentir en cuestiones de este género), las justificaba con el encanto que decía producirle las iglesias coloniales de México y la nostalgia que por sus constructores sintiera, españoles apasionados, con temple de acero, fueran ángeles o demonios, cuyo recuerdo le consolaba.

En *El poeta y los mitos* OCNOS²¹ y en cuanto ocasión se enfrentaba de palabra o por escrito a la cuestión religiosa, se refería siempre a la terrible atracción que experimentaba hacia aquella *supervivencia vaga, sin castigos ni recompensas, después de esta vida* en la que los griegos creían. Como Epicuro, repudió como falsa, la

¹⁹ Se refiere al protestantismo.

²⁰ Así llamaba a los cortos paseos que daba diariamente por la mañana y después de comer.

²¹ 3.^a edición (Ficción) Universidad Veracruzana. Xalapa. México, 1963.

suposición o la vulgar creencia, de que los dioses intervinieran para causar daños o prejuicios como retribución a la conducta de los hombres²². Su única aspiración fuera que la santa majestad de estos dioses acogiera en la suave paz del espíritu, imágenes de ellos emanadas y revelaran a los humanos la divina belleza. Éstos, contagiados por ella, no debían pretender entender su misterio. Es decir, lo mágico sobrecogiéndonos, iluminándonos con algo que a los ojos del cuerpo les está vedado percibir.

A fin de que nadie afirme o niegue alegremente y especule sin fundamento alguno, sobre la idea de lo religioso en Cernuda, voy a acudir nuevamente al poeta mexicano Octavio Paz a quien debemos los escritos más agudos, lúcidos y penetrantes con relación al autor de *La Realidad y el Deseo*²³:

«En un mundo arrasado por la crítica de la razón y el viento de la pasión, los llamados valores se vuelven una dispersión de cenizas. ¿Qué sobrevive? Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. El poder del amor no proviene de los hombres,

²² Idea arraigada en él desde niño. Con relación a ella me contó una anécdota que publiqué en KENA. México, enero de 1964.

²³ Comentario del poeta mexicano a la tercera salida de *La Realidad y el Deseo* aparecida inicialmente en el suplemento literario de un diario de México cuyo texto íntegro se incluyó en el número 32 de la Gaceta de cultura, NIVEL, México, 25 de agosto de 1961. *La palabra edificante*, Rev. de la Universidad de México, julio de 1964.

seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas. La naturaleza no es ni materia ni espíritu para Cernuda: es movimiento y forma, es apariencia y es soplo invisible, palabra y silencio. Es un lenguaje y más: una música. Sus cambios no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente es toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma. Un juego sin fin, que nada significa y en el que no podemos encontrar salvación o condenación alguna. Verla jugar con nosotros, jugar con ella, caer con ella y en ella —ése es nuestro destino. En esta visión del mundo hay más que una huella de *La gaya ciencia* y, sobre todo, del pesimismo de Leopardi. Mundo sin creador aunque, recorrido por un soplo poético; algo que no sé si podría llamarse ateísmo religioso. Ciertamente, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada —y a ella vuelve. En cambio, la veneración, en la acepción de respeto por lo santo y lo divino, que le inspiran cielos y montañas, un árbol, un pájaro o el mar, siempre el mar, son constantes desde su primer libro hasta el último. Es un poeta del amor pero también del mundo natural. Su misterio lo fascinó. Va de la fusión con los elementos a su contemplación, evolución paralela a la de su poesía amorosa. A veces sus paisajes

son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner; otros están contruidos con la geometría de *Pussin*, pintor que fue uno de los primeros en redescubrir. Tampoco ante la naturaleza el hombre hace buena figura. Juventud y hermosura no lo salvan de su insignificancia. Cernuda no ve en nuestra poca valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser».

Si como dice el poeta mexicano, *el hombre es nadería* para el sevillano no por ello sino más bien a su pesar, afirmará Cernuda la vida humana plenamente:

*Encanto de estar vivo, el hombre
Sólo siente en raros momentos
Y aún necesita compartirlos
Para aprender la sombra, el sueño.*²⁴

Henos aquí al poeta entrando en la realidad del tú y yo (Heidegger), entregándose a la amistad que hace tolerable la existencia y que tan fácilmente acepta:

*El don de su amistad, su compañía
Sin maravillarte ante ellas,
Como lo milagrosamente natural se acepta, sin asombro.*²⁵

Con la amistad y la compañía aceptará también el amor, *única luz del mundo*, el amor que es lo eterno,

²⁴ *Desolación de la Quimera*, p. 61

²⁵ *Idem.*, p. 66.

que no muere, que mantiene al poeta en un deseo de vivir luminoso porque, a veces, el hombre se cansa *de estar solo con sus sueños*. Y la exaltación amorosa hace surgir su imagen del amor,

*Hermosa como siempre, sobre el papel, hablándome
Aunque tan lejos yo, de ti tan lejos hoy
En tiempo y en espacio.*²⁶

Del amor cuya gracia y sonrisa, compañeras a distancia, vuelven nuevamente

Como otras tantas veces

hasta la hora de la muerte, cuando esta imagen a su lado le sonría

*Iluminando este existir oscuro y apartado.*²⁷

A causa del amor llega Cernuda al éxtasis para encontrarse con su imagen propia, como amigo. Tal momento expresa el poeta cuando dice:

*Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado;
Tus labios son los labios de un hombre que no cree
En el amor: Entonces dime el remedio, amigo,
Si están en desacuerdo realidad y deseo.*²⁸

²⁶ Idem., p. 70.

²⁷ Idem., p. 71.

²⁸ Idem., p. 20.

Dentro de un clima igualmente contradictorio y pesimista, Paz logra el perfecto perfil cernudiano:

Pájaro por las alas

Hombre por la tristeza

Una mitad de luz Otra de sombra

No separadas: confundidas

Una sola substancia

Vibración que se despliega en transparencia

Piedra de luna

Más agua que piedra

Río taciturno

Más palabra que río

Árbol por solitario

Hombre por la palabra

Verdad y error

Una sola verdad

*Una sola palabra mortal*²⁹

En los poemas últimos de Cernuda (*Desolación de la Quimera*) la posición trágica se acentúa aún tratando de encontrar como Heidegger su razón de existir en la trascendencia humana, cuando *muda y en sombra* parece retraerse la Quimera a la noche ancestral del Caos primitivo:

²⁹ Véase *Salamandra (las dos orillas)* de Octavio Paz. Editorial J. Mortiz. 1962, p. 26. También figura este poema en el homenaje de *La caña gris*, números 6, 7 y 8 (noviembre de 1962) Valencia.

*Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,
Se anulan si una vez son: existir deben
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.³⁰*

La poesía no liberará a Cernuda, como hombre, de no ser más que un accidente en el mundo, pero gracias a ella queda unido al destino de los hombres, mientras la vida exista. Haber seguido fielmente el camino elegido será su dicha, su privilegio.

MARÍA DOLORES ARANA

*Avenida Amsterdam, 119-D.
México, D. F.*

A MODO DE APÉNDICE PARA *HISTORIAL DE UN LIBRO**

Desde 1958 en que Cernuda escribe en México *Historial de un libro*, hasta julio de 1960 el poeta siguió dando clases en la Universidad Nacional Autónoma.

³⁰ *Desolación de la Quimera*, p. 58.

* Para redactar este apéndice me he basado, más que en la memoria, en las cartas que durante el tiempo que Cernuda estuvo en Estados Unidos me escribió.

En el verano de este año marcha a dar unos cursos breves a Los Ángeles, Calif. El primero de septiembre de 1961 se halla ya instalado en la ciudad de San Francisco donde en el State College se encargó de un curso sobre Poesía Española y un seminario sobre Estilística y Retórica. Su estancia allí muy agradable, siempre la recordó con cariño y agradecimiento por las atenciones que le mostraron. No ocurrió lo mismo en lo que respecta a su estancia en Los Ángeles a cuya universidad se trasladó después de pasar el verano en México, en septiembre de 1962 con el nombramiento de profesor visitante de la Universidad de California, gracias a la gestión de su amigo Carlos Otero. En noviembre de 1962 la Editorial Joaquín Mortiz, S. A., publica *Desolación de la Quimera*, el XI y último libro de *La Realidad y el Deseo*, edición que le agradó mucho. Aproximadamente por este mismo tiempo le llegaron los ejemplares de «*Poesie*, di Luis Cernuda» impresionante edición de Lerici editori de Milán, con una selección de poemas de Cernuda cuya traducción, introducción y nota bibliográfica se debe a Francesco Tentori Montalto. Cuando el 5 de junio de 1963 regresó a México desde *Los Ángeles* parecía dispuesto a regresar en septiembre a la universidad de Southern, en esa misma ciudad ya que su estancia en la universidad oficial fue desagradable al poeta a consecuencia de los chismes y leyendas (triste sino del poeta) con que sus paisanos le hicieron la vida poco menos que imposible, con la excepción de Carlos Otero. En agosto del mismo año de 1963,

Cernuda pasa unos días muy contento en Xalapa en cuya universidad dio una conferencia como resultado de las relaciones del poeta con la Editorial de la Universidad Veracruzana ocupada por ese tiempo en publicar la edición tercera, corregida y aumentada de OCNOS (primera edición, 1942, Oxford) aparecida horas después de morir el autor. Hacia los primeros días de agosto había renunciado en forma definitiva al cargo de profesor en la ya mencionada Universidad de Southern por negarse a cumplir el requisito de un examen médico exigido en la tramitación del visado; no obstante tres días antes de morir afirmó en presencia mía, su propósito de regresar en 1965 a los Estados Unidos, otra vez, proyecto que no realizó a consecuencia de su muerte acaecida el 5 de noviembre de 1963.

Cernuda no dejó un solo poema inédito, en cambio quedaron completos los textos de *Poesía y Literatura*, 2, que editados por Seix Barral, Barcelona, así como la edición segunda de *Poesía y Literatura* que dicha editorial hizo pública en 1960.

En carta fecha 18 de octubre del 62, habla de unas seguidillas: «Ay que Luis Cernuda / Es tan antipático» condenadas, según confiesa al «limbo de lo no compuesto» y el 5 de febrero del año siguiente «una de las épocas peores que conoció» el poeta da cuenta de su «desgana indecible al trabajo literario».

Durante el verano último de su vida, poseído de una especie de fiebre por publicar la tercera edición de OCNOS mencionada y su *Poesía y Literatura*, 2,

repitió varias veces creer que ya no escribiría más poemas.

El Fondo de Cultura ha publicado la cuarta edición de *La Realidad y el Deseo*, completa, es decir, incluida *Desolación de la Quimera*, de Mortiz, S. A., agotada en poco menos de un año.

Dos libros importantes de Octavio Paz

Versiones y diversiones,¹ el nuevo libro de Paz, es resultado de la pasión y de la casualidad. Por pasión tradujo el enorme poeta de *Libertad bajo palabra* a Pessoa y a Michaux; por casualidad a algunos poetas suecos... en ambos casos son traducciones perfectas, sorprendentes que, al correr del tiempo, se han ido acumulando hasta formar un libro. Trabajo disperso pero contínuo tan alejado de la paráfrasis como de la traducción servil, la operación de sustituir una palabra por otra. Trabajo que es transformación del original, tarea paralela a la de crear e inventar y que sólo quien es poeta puede realizar.

Poseído por un espíritu que no es el suyo (Sócrates cuando habla de la *poiesis* piensa en la voz del numen, la voz del dios), Octavio Paz escucha su voz interior y hace de la palabra, del lenguaje, su instrumento aunque no parta necesariamente de él como materia prima, sino de aquel otro lenguaje que según el autor de *El arco y la lira*, es la *jaula de vidrio a través del cual vemos el mundo con la forma que da el vidrio a la luz y a la sombra, con la transparencia límpida y engañosa que nos ofrece una imagen diferente de la realidad*.

Pero independientemente de que las traducciones de Paz sean producto de su pasión o de la casualidad, que procedan

¹ Editorial Joaquín Mortiz, México, 1974.

o no de una lengua que bien conoce o que desconoce, el resultado no varía: *partir de poemas en otras lenguas para hacer poemas con la suya.*

No debemos olvidar que para el poeta mexicano traducir es sinónimo de crear y que cada traducción, es hasta cierto punto invención. Descontados los indispensables conocimientos lingüísticos, lo importante es la iniciativa del traductor así se trate de una máquina *programada por un hombre o un hombre rodeado de diccionarios.* Esta es la razón por la que el traductor de poesía tiene que ser teóricamente un poeta aunque en la realidad *pocas veces los poetas son buenos traductores* pues casi siempre usan el poema ajeno para escribir una *imitación.* Sin embargo el buen traductor se mueve en *dirección contraria:* su obligación es darnos un poema análogo, no idéntico, al original.

Aplicando esta teoría Paz parte de poemas en francés, inglés, portugués, sueco y algunas lenguas orientales como chino y japonés; aprehende su lenguaje fijo, pone a circular los signos y los devuelve al lenguaje universal de la poesía. En sus traducciones logra lo que Paul Valéry pensaba era el ideal de la traducción poética: *producir con medios diferentes efectos análogos.*

De este modo Octavio Paz logra que sintamos, palpemos y escuchemos sus invenciones. Encuentra un idioma y ofrece al lector en lengua española una suerte de antología mínima con poemas originados en otras lenguas y creados en la suya propia. La palabra se transforma en instrumento creador, intenso, próximo a descubrir el intraducible misterio de la poesía. La palabra que más que revelar, resucita una realidad y la valora, la exalta y eleva hasta lo inefable. Se hace flor,

fruto, acto. Sangre que va y viene. Sueño que es pasado y futuro. Lenguaje de cristal y, a la vez, laberinto, tumulto de gritos que confunden y maravillan.

Por eso cuando Paz traduce, vemos que más que apropiarse de la ajena sustancia poética, se arroja sobre ella, la hace su presa. Como ejemplo transcribimos el original y la traducción del intrigante, asombroso «Soneto en IX» (de Stéphane Mallarmé que además de sus dificultades sintácticas y de interpretación presenta un vocabulario enigmático. He aquí cómo resuelve el poeta mexicano los escollos que ofrece la traducción de voces como *ptyx* (de origen griego) o del germanismo *nixe* y de la feliz solución a la sorda música de este soneto espejo-espiral que se *repliega hasta anularse* o se *despliega hasta confundirse con el universo* — y *disiparse*:

EL SONETO EN IX (1868)

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophe,
Maint rêve vesperal brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

STÉPHANE MALLARMÉ

TRADUCCIÓN (1968)

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Sala sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

Mas cerca de la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellear se fija súbito el septimino.

OCTAVIO PAZ

Sin pretender juzgar los poemas reunidos bajo el título de *Versiones y diversiones* como el resultado de un notable e importante trabajo de investigación literaria, el lector deberá leerlos como páginas en blanco que se llenan de poesía, *ideogramas de un mundo que busca su sentido* por los caminos de la pasión o de la casualidad, secretos resortes que impulsan al poeta.

*
**

Refiriéndose a Octavio Paz, dice Julio Cortázar que ha sido para él «esa estrella de mar que condensa las razones de nuestra presencia en la Tierra». Poeta, ante todo, es decir cazador del ser, Paz posee la rara cualidad que sólo se encuentra en Valéry o en T. S. Elliot: el poder de hacer coexistir paralelamente sin choques (puesto que a partir de Einstein hemos aprendido que las paralelas acaban por encontrarse) el canto poético y la reflexión analítica. Resultado de esta reflexión *Los hijos del limo*,² donde sostiene que los poetas y los revolucionarios tienen la misma meta: cambiar la vida. Antes, fueron *El arco y la lira* (ensayo general en el que se analizan las relaciones entre lenguaje y poesía) o *El laberinto de la soledad* el análisis más lúcido y valiente de la mexicanidad y del destino de América Latina.

El arte, en el pasado, era celebración o condenación de vida humana. A partir de los románticos alemanes y sobre todo después de Rimbaud, la poesía tiene una meta revolucionaria, pero también política. Repartidos los despojos de la religión, el arte revolucionario y la revolución social se

² Seix Barral. Barcelona, 1974.

convierten en aliados. De ahí que la poesía moderna haya sido, y siga siendo una pasión revolucionaria, pero desdichada. Revolución y poesía son tentativas por destruir el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar su tiempo. Sin embargo, el tiempo de la poesía no es el de la revolución, «sino el tiempo de antes del tiempo, el de la “vida anterior”, el tiempo sin fechas» y una de sus funciones fundamentales es mostrar el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano. Pero no es el hombre —dice Paz— sino el amor, el miedo o el asombro lo que ha hecho hablar a los poetas.

La identificación entre modernidad y civilización se ha extendido de tal modo que muchos en América Latina hablan de nuestro subdesarrollo cultural. Mas para el autor del prodigioso poema «Piedra de sol» (densa meditación lírica sobre el tiempo circular) no hay una sola y única civilización, ninguna cultura es lineal.

Por otra parte, la historia de la ciencia, nos enseña que tampoco es exacto que los progresos en cada disciplina sean continuos y en línea recta. Paz prevé, que alguno pueda aducir que, por lo menos, el concepto de desarrollo se justifica cuando se habla de técnica y de sus consecuencias en el campo social. Pero precisamente en este sentido, el concepto se torna equívoco y peligroso. Los principios en que se funda la técnica son universales, más no su aplicación. Paz, toma como ejemplo a la vista, la irreflexiva adopción de la técnica norteamericana en México que ha producido un sinnúmero de desdichas y monstruosidades éticas y estéticas. Con el pretexto de poner fin a nuestro subdesarrollo, se han degradado nuestro estilo de vida y nuestra cultura.

Destacadas las semejanzas entre romanticismo y vanguardismo señala Paz los dos grandes acontecimientos históricos que, alternativamente fascinan y desgarran a ambos movimientos: al romanticismo, la Revolución francesa, el terror jacobino y el Imperio Napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin.

Afirma el autor que el movimiento de vanguardia comienza en lengua inglesa un poco más tarde que en el continente y que en América Latina y refiriéndose a la literatura hispanoamericana, expresa que en un principio nuestras letras fueron reflejo de las europeas. El primer gran poeta americano es una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo *americanismo* como el de Borges, es un *cosmopolitismo*. La vanguardia llega a su ocaso. ¿Fin del arte y de la poesía? pregunta el poeta mexicano. Su respuesta es: no. La poesía que comienza en este fin de siglo, no comienza en realidad. Tampoco vuelve al punto de partida. Busca simplemente el de convergencia de los tiempos. Entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente.

MARÍA DOLORES ARANA

General Cano, 58.

Col. San Miguel Chapultepec.

México D. F. 18.

Los tres Premios Villaurrutia 1974

EL PREMIO VILLAURRUTIA QUE A JUICIO DE UN SELECTO jurado se otorga cada año en México a la mejor novela, libro de versos, ensayo o cuento, excepcionalmente el correspondiente a 1974 fue dispensado a cuatro novelas. El autor de una de ellas renunció, por lo que la cantidad que le tocaba (25 mil pesos) se repartió entre las tres restantes, a saber: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* de Julieta Campos; *El tamaño del infierno* de Arturo Azuela y *La Princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sainz.

*
**

*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*¹ podría ser más que una novela en sí, la novela de un proceso de invención en un tiempo que es el de la mujer que mira desde un mirador o tal vez de la que escribe con tinta verde sobre las hojas de un cuaderno rayado que tiene su lugar sobre un escritorio de maple. Una novela cuyo tiempo no se limita al presente sino que anticipa el futuro. Historia con palabras que se bastan a sí mismas a condición de encontrarles un perfecto acomodo. La literatura, dice Julieta Campos, no es otra cosa que acomodar palabras con virtuosismo.

¹ Julieta Campos. Joaquín Mortiz. México 1974.

Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina es un «mar de palabras» que sin romper el encanto que mantiene prisioneras a las cosas, hace aflorar obsesiones que interpolan el desdoblamiento de la personalidad de quien escribe y donde la ambigüedad del personaje tiende a convertir la escritura en proyecto o posibilidad mediante un desesperado intento de cercar con palabras algo que es «aproximación al conocimiento de un absoluto intuído que luego se desvanece».

Julietta Campos no es la narradora que ambiciona «reproducir una vida ni hacer de la novela el espejo al borde del camino». Más bien hace el intento —y lo logra— de describir el instante en que un turbio personaje imaginario aspira hipotéticamente a negar que la secuencia del tiempo es inalterable.

En esta dirección *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, obedece a una especie de plan secreto cuyo propósito es liberar la esencia de las sensaciones a fin de conferirles mayor riqueza, dotándolas de una entonancia y una resonancia singulares. La escritora recuerda, sueña, prevé o inventa lo que todavía no ocurre ni ha ocurrido. Sueña con la mujer del mirador y describe cómo bajo un sol de 38 grados (desde la terraza de ese mirador en un hotel de Acapulco), fija los ojos en un punto situado frente a ella, el promontorio escarpado, inundado de luz amarilla y con bordes irregulares que, tal vez sea lo único real en la novela.

Larga observación, largo mirar arrobado bajo el impulso obsesivo de escurridizas analogías, de imágenes que se rescatan de la memoria, de textos confundidos amalgamados, juxtapuestos, o combinados con añoranzas recurrentes en ciudad fantástica, centro de un mundo alucinante y contradictorio.

Ir y venir con la mirada del punto de partida a la incandescencia del promontorio, de la mujer del mirador (cuyo trágico fin tendría perfecto acomodo en una buena novela policíaca) a un mar tan real para el lector como consolable y atroz (César Vallejo), tan cómplice de la inquietud humana (Joseph Conrad) como espejo del hombre libre (Baudelaire) y tan desolado, nocturno mar como aquel de que nos habla Villaurrutia.

JULIETA CAMPOS nació en La Habana en 1932. Reside en México desde 1955 donde ha publicado otros libros excelentes como *Muerte por agua* (1965) y *Celina y los gatos* (1968) además de importante obra crítica: *La imagen en el espejo* (1965) y *Función de la novela* (1973).

*
**

Arturo Azuela² inventa en su novela un nuevo infierno que habrá de incorporarse a la ya larga lista de los creados por el hombre y cuya víctima mayor pertenece a una familia provinciana que de padres a bisabuelos, hasta la sexta generación, nacieron en Lagunilla del Rincón. Seis de los hijos hicieron su entrada en el mundo en la misma casona, la misma cama y probablemente la misma habitación donde pernoctó don Miguel Hidalgo en su trayecto a Guadalajara, la capital. Curiosamente la familia que creció en la botica del pueblo y en el rancho La Providencia, presenta ciertas coincidencias con la del autor del libro, nieto del novelista

² *El tamaño del infierno*. Editorial J. Mortiz. Nueva Narrativa Hispánica, 1973.

de *Los de abajo*, don Mariano Azuela, médico y revolucionario desencantado que tuvo que optar por el exilio y padre también de dieciséis hijos.

Jesús tiene por nombre el hijo pródigo, el devorado por complejos, por pecados propios y ajenos que le proporcionan penas mayores que la tierra, «del tamaño del infierno». Envuelto en una atmósfera de angustia, desolación y remordimiento; anonadado por culpas que más que suyas son de la fatalidad, Jesús huye de la casa paterna y se convierte en mito familiar, en realidad flotante —diría el poeta Octavio Paz—, una realidad que se hace pasado y es a la vez futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno.

Arturo Azuela maneja a maravilla situaciones que por reales nos parecen irreales gracias a ese suspenso, a ese ambiente misterioso e inquietante cuyo origen es el lenguaje que más que representar evoca. Un lenguaje que sabe a tierra, con el mismo sabor del de *Los de Abajo*,³ de *Pedro Páramo*,⁴ de *Al filo del Agua*,⁵ de *La Feria*.⁶

El deliberado desorden cronológico de la narración, la ruptura o disloque de las secuencias temporales, así como los saltos atrás y adelante o viceversa constituyen uno de los mayores encantos de la narración ya que proporcionan al lector la sensación de que la trama se desentiende de las leyes del tiempo, dándole oportunidad de colaborar con el novelista, de establecer contactos con hechos y personajes.

Ideas y emociones contribuyen a formar el amplio fresco

³ Mariano Azuela. Fondo de Cultura Económica.

⁴ Juan Rulfo. Fondo de Cultura Económica.

⁵ Agustín Yáñez. Editorial Porrúa.

⁶ Juan José Arriola. Mortiz.

que integra la novela, mosaico de hechos aislados los cuales van cobrando significación a medida que se vinculan entre sí. Pequeñas realidades con jerarquía idéntica, lo mismo si se trata de un incesto, que de albóndigas en chipotle, de una pata de palo, del ojo de vidrio de la niña cuya aguzada compañera deja ver por diez o veinte centavos o del escaparate de una librería en la plaza de Wenceslao, en Varsovia, por donde Jesús deambula pensativo con sus pantanos a cuestas. Jesús, el hijo pródigo «hecho para los caminos abiertos, los zafarranchos y la baraja, los asaltos, los robos y que dentro de la novela halla su contrapartida en el tío Manuel, su hermano, el tío Pata de Palo convertido en guardián del rancho de La Providencia, donde quedó a conservar y cuidar el macizo tronco de la familia» de la que aún habrán de salir «muchos ventarrones y aguas pacíficas». El tío Manuel se erige en protector de una sangre de rebeldes, licenciosos y puritanos, sangre de una familia que ni distancias ni indiferencias han podido separar, aun cuando todos vivan al compás de los tiempos y de acuerdo con las normas. Tronco bien plantado cuyas ramas van a disgregarse en la ciudad de México. Lazos consanguíneos que van adelgazándose o estrechándose pero repitiendo los mismos nombres en una y otra generación pese a que los laberintos no sean los mismos ni jamás se acaben «los huecos del infierno»... esos huecos que distinguen unas ramas de las otras, una higuera de un níspero, un hijo pródigo de otro sedentario. Zoológico familiar, del que algún día, alguien abrirá las cerraduras de las jaulas y a la vez asombroso espejo en cuya superficie se reconstruye la imagen de un tiempo cuyo interés y atracción se acrecientan.

Arturo Azuela, profesor de Matemáticas e Historia de la Ciencia en la universidad Nacional Autónoma de México, inicia felizmente con *El tamaño del infierno*, su carrera de novelista.

*
**

No es ninguna novedad y menos cualquier cosa recrear o inventar un lenguaje como en reiteradas ocasiones ha manifestado querer hacer el autor de *La princesa del Palacio de Hierro*,⁷ Gustavo Sainz, optando por el camino más fácil para lograr lo que han hecho Rulfo o Vargas Llosa con la realidad actual. Pero G. Sainz a lo más que llega es a proporcionar el testimonio de una realidad limitada a la Zona Rosa o al Pedregal,⁸ lugares donde dentro de esta urbe macrocéfala que es el Distrito Federal, el lenguaje, por razones obvias para los capitalinos, es el más híbrido.

En nuestro caso, mejor dicho en el de *La princesa del Palacio de Hierro* (novela a la que no puede negarse el valor de un interesante experimento), la imagen define a la narración mucho más que al personaje que la protagoniza, diluido por completo en la clase evocada. Una clase movible, con altibajos, más rica que pobre, más vulgar que culta, según se deduce de un atroz y monótono parloteo, verborrea insulsa de torre de Babel, que responde indiscutiblemente a una realidad. Clase culturalmente mucho más dependiente de la sociedad de consumo que lo que era la mexicana típica

⁷ Editorial Mortiz, México 1974.

⁸ Zonas donde proliferan, en la ciudad de México, extranjeros y nacionales *snoob* que tratan de imitarlos.

de la colonial o semifeudal y con innovaciones que no van más allá de la pretensión de imitar modelos externos, aceptar modos de vida que por no asimilados se reducen a un servil remedo. En cambio, curiosamente, quedan a salvo de la hibridez lingüística la larga retahíla de leperadas tan auténtica e ingeniosamente mexicanas como hispánicas.

En *La princesa del Palacio de Hierro* (hasta el título coincide con el nombre de uno de los más concurridos centros de la sociedad de consumo de la capital) se hace patente una sociedad integrada exclusivamente por drogadictos, tahúres, traficantes, invertidos, golfas, jóvenes cuyo oficio se diría el más viejo del mundo, obsesos sexuales, ignorándose todo lo que no es la vomitada realidad de las agencias de publicidad o la que los medios audiovisuales divulgan ya sabemos con qué fines, así como la ignominia de las páginas de sociales o la intoxicante información tecnológica cuyos resultados son la proliferación de clisés derramados por las asfaltadas calles en zonas donde jóvenes y no jóvenes, muertos en vida, arrastran su enajenación y desesperanza.

Tampoco vaya a caer el lector desprevenido en la trampa de que el "principesco" bla bla bla coincide como se ha dicho con la plática sicoanalítica. Hay muchas diferencias y una sola coincidencia: que disparada la primera palabra se convierte en el punto de partida de la pelota de hule, del inesperado vocablo cuya ambición es conducirnos al recóndito y oscuro laberinto de la personalidad de la princesa y su cohorte.

Decir esto no significa poner en duda el talento y la capacidad de Gustavo Sainz como novelista. Simplemente se trata de justificar el desencanto de un lector que creyó a

pie juntillas, antes de leer la novela, en las desorbitadas y pretenciosas manifestaciones externadas por el autor a través del más espectacular despliegue publicitario que sobre novela alguna recordamos en México.

En resumen, si es más que dudoso que en Gustavo Sainz haya alguna aportación seria a la creación de un lenguaje nuevo e independiente, no cabe duda que ha logrado una novela poco común en la voz de una mitómana delirante que tritura un idioma que alcanza por ejemplo en *El Mono gramático*, manejado por un mexicano, tan altísimo nivel.

MARÍA DOLORES ARANA

*General Cano, 58.
México DF.*

El torrencial lirismo de Marco Antonio Montes de Oca

POCAS VECES, POR NO DECIR NINGUNA, HAN DEFINIDO LA poesía de Marco Antonio Montes de Oca, con la lucidez y brevedad de la nota que precede a sus poemas en la antología *Poesía en Movimiento, México 1915-1966*,¹ por lo que vamos a transcribirlas para que sirvan como marco de referencia en estas aproximaciones a su último libro: *Lugares donde el espacio cicatriza*.²

«...Convertir la realidad en palabra, la palabra en imagen: trocar el desorden de la experiencia en brillantes organismos verbales donde cada línea es también un poema, fue la tarea a la que Marco Antonio Montes de Oca consagró desde un principio su fresca y admirable energía. Afín a las comarcas del surrealismo y a los dominios de Vicente Huidobro, su poder metafórico, su capacidad de encontrar el vínculo insólito entre los elementos contrarios, y hallar sus materiales poéticos así en la altura como en el subsuelo, es sólo comparable al de Octavio Paz. Como él, como Pe-

¹ Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Prólogo de Octavio Paz. Siglo veintiuno editores, S. A. México, 1966.

² Joaquín Mortiz, Col. «Las dos orillas». México, 1974.

llicer, Montes de Oca se sitúa en el primer día de la Creación y emprende la tarea de dar nombre a las cosas. Invocaciones, plegarias, conjuros, las imágenes se frotan hasta la incandescencia; engastan en el tiempo joyas que no fueron, ni volverán a ser, con la naturalidad y el azar de un caleidoscopio.»

Contra los desiertos desbordados de vulgaridad con que la sociedad de consumo nos acosa, las islas del poeta, los *Lugares donde el espacio cicatriza*, que nos dan fe de una sensibilidad rica, viva, a veces violenta y son testimonio de su total entrega al ejercicio de la pasión poética. Feria de paradojas o alquimias, arma eficaz contra cualquier tipo de enajenación contemporánea, estos poemas visuales y concretos son algo más que un juguete intelectual, algo que invita a desentrañarlo, a penetrar su lenguaje que podría situarse en el estado previo al de la pureza poética. «Un poco de nada insignificante —dirá el autor—, nada que es algo tan gratuito como el juego o el silencio». Algo que inventa desde dentro para cambiarse a sí mismo; juego que rechaza dogmas y derrama su torrencial lirismo; que hace sentirse al poeta diferente y divisarse desde la ventana del tiempo y dar libre curso a los tumultos del eros. Juego, sed de encarnación, búsqueda de un espacio congénito que sigue al poeta por su universo como enorme sombra blanca, caleidoscopio «que olvida ensambles furtivos y se congela en formas escrutables».

Montes de Oca duda ante la posibilidad de que el poema gráfico represente un caleidoscopio hipnotizado capaz de paralizar al espectador y convertirlo en metáfora del olvido

no como vacío sino como sustitución, en el objeto que se niega al trasiego inútil. De ahí que para Montes de Oca hay metáforas que describen hitos, frases de cierto proceso no captado en su totalidad. Otras, en cambio, no se ocupan de las partes que definen y remodelan conjuntos, telarañas que sustentan la visión astillada. Los caleidoscopios, tras su forma de túnel «no prefiguran el paisaje, lo contienen dentro. Su materia cambia la sustancia de lo percibido. Se trata de Heráclito crucificado en un ventanal.»

La desmesura es contagiosa, pero sin duda necesaria por lo que el poeta opta por darnos la clave: «El caleidoscopio se fuga con lo que sugiere mientras el río del pensamiento aminora sus relaciones antípodas, se hace lento cuando llega al delta del lenguaje. Cada cambio es metafísico aunque uno no vea y ya no piense. En el pictograma, por modo contrario, hay una correspondencia isócrona: Ver es pensar. Pensar es ver. Y esta dualidad diluye en parte el carácter autócrata del espacio abriéndole campo a la distancia subjetiva en que se integran analogía y propósito, el poema y la conciencia que lo contempla: en la página desolada, un signo errante araña la blancura y marca también a quien lo escribe». Montes de Oca acaba por hacer suya la óptica de Mallarmé.

El poeta define la existencia como «epifanía parsimoniosa» que celebra convergencias, sorprende con la aparición del diamante» puño que ninguna fuerza abre, nuez arisca de motas errantes, ceniza vestida de otro modo. También el hombre es un espectro sin sus actos, FACETAS que pueden no aumentar pero tampoco disminuir. «El delirio es contagioso, la embriaguez alcanza a columbrar el sentido de la

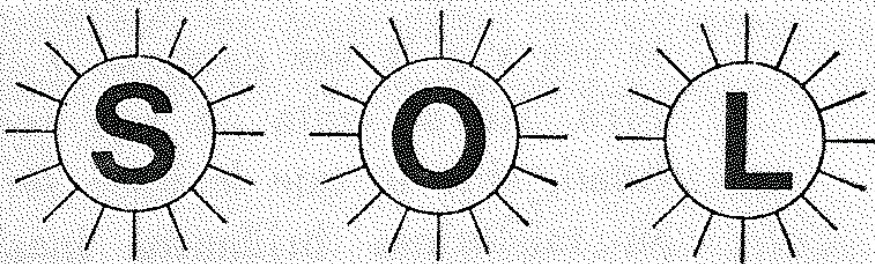
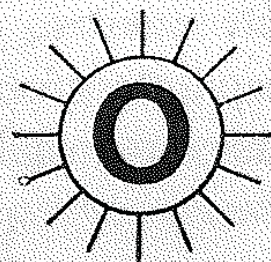
vida, a precisar la irremediable inquietud humana. Ahora, Marco Antonio Montes de Oca describe el sueño: «fábula que prohíbe lo prohibido y ahija infalibles geometrías. Espacio donde la palabra deja de ser término exacto porque la realidad que alcanza a vislumbrar con ella se hace irreductible». *Le rêve éveillé*, convertido en paradoja que explica y condiciona deseos apasionados y se hace lenguaje para expresar «todas las formas del amor y la locura». Un lenguaje intenso, fulgurante, esplendoroso; sorprendente lectura de la historia de un sufrimiento que purifica, aleja voluptuosidades y hace que el poeta se sienta «desollado como un pétalo de alcachofa». Una suerte de discurso de imágenes donde el tú queda aún más desnudo, el tú y el yo perdidos caminando junto a los pensamientos del amor, ajustados a «la brasa más alta», transpirando «galaxias impersonales, silencios, ríos de nombres».

Gime el poeta, un hombre que se niega a hablar de la «intemperie tranquila a causa de tanta luna»; que anuncia las vísperas del «vértigo rojo», que nos encontramos al «borde mismo de un tremendo ahora eterno», terror y maravilla, sombra y luz. El genio verbal de Montes de Oca va a descubrirnos realidades fracturadas, «nosotros y nuestras astillas», universos febriles, una «CASA DE ESPEJOS ensartada en un aspa de molino». En ella pondrá los ojos, «empañados a medias, húmedos de gloria, mirajes tendidos a secar, vidrio que se evapora antes de asomarse a la boca.» Es menester incinerar los espejismos previos cuya existencia se rechaza para inventarlos de nuevo.

La historia y su atareada impudicia ignora la verdadera historia; ignora que el sol inventa ensalmos, que inaugura

«caligrafías contundentes, el acantilado que separa un espacio de otro espacio», ignorando también las antinómicas premoniciones del poeta; que «los ciegos ven porque tocan» y al sol no se le ve «porque no se palpa, o deslumbra, o marcha a solas recreándose al fondo de sus grandes hornos conjeturales».

«Sol solo: basta con que una letra se levante por encima de las otras para que asuma LA CONDICIÓN DE REY...»



Juego tipográfico en el tono del refrán, una sentencia cuya raíz onírica se remonta al pasado prehispánico. Otras veces el poeta sucumbe a la tentación del juego especulativo. Sabe que los hombres son ya otros «otros y formados por los otros» en lugares donde el esplendor y el parpadeo agota «los venenos emboscados» y se canta la victoria. «Por CANTAR LA VICTORIA antes de tiempo, la presa subyugada salta sobre el puño desprevenido. El juego ganado se ha perdido».

El poeta sin embargo, se aferra a su órbita, a sus desbordantes imágenes cristalizadas con perfección casi geo-

métrica. Para él, como para Van Gogh, la vida es redonda como el mundo donde todo se aglomera y desmorona, y todo es grande y profundo y «los árboles se adueñan del silencio». «Rocas. Mar. Astros.» Todo es índice en la selva imaginable en que «los pinos chapotean en el lodo abstracto de la noche», laberinto «de donde sale y no sale porque el ancla se le ha perdido» Donde todo ocurre como si el poeta tratara de mirar o de entender la realidad que está ahí silenciosa ante nuestros ojos, escapando a la palabra, afirmando «ese disparate cósmico» que intuye es el hombre. Realidad sin base cuyo suelo es la caída sin fin.

LA REALIDAD NO TIENE BASE
 ESA ES LA BASE DE LA REALIDAD

La paradoja aparente la hallamos en cada poema, en sus palabras justas y ambiguas a la vez y a la vez cautivas y libres. No se trata de una realidad, sino lo que le hace ser: su misteriosa brillantez inasible, perdida y presente, viva, incandescente, ardiendo sin consumirse. Error del lector sería pensar como sustancia lo que sólo es fuerza, energía.

Lugares donde el espacio cicatriza es al descripción de un acto poético, descripción fulgurante y fugitiva que en el instante preciso en que se produce es revelada por la huella que deja.

Invocación o desvarío, estas palabras son realidades que el poeta vive con intensidad haciendo visible la secreta relación entre el don místico y el fondo erótico, entre la herida

que mana soledad y el ojo fascinado por la caída. Se siente morir «mientras se esponja el cráneo del paracaídas y su pensamiento —el hombre todo—, se retiene en la altura viscosa o tiente castillos en el aire que son también el aire del castillo, al filo donde se juntan concreción y abstracción y donde la realidad apalabrada, la que quedó en venir, incierta retrocede, dejándonos plantados al cuarto para las doce en el filo mismo del portento. Luego ese mismo hombre se despeña en otra caída: gases, gritos, gallos castrados sangrando, Napalm y otras golosinas. La caída mortal también era la caída moral. Mas si descender es nuestro oficio, hagámoslo en la llanura que también es una marea: nuestro propio pecho, buen sitio para morir tras de tanta ausencia y tanta elipsis, conquistada ya la identidad bajo el camuflaje del pecado, asido ya al hueso primero, el que nos abre sitio en el confín más cercano: nuestra propia entraña...»

