



del Fondo de Cultura Económica

## El oficio mayor de Gonzalo Rojas

• PREMIO CERVANTES 2003 •

Enrique Lihn • Eduardo Milán • Fabienne Bradu • Adolfo Castañón •  
Marcelo Coddou

Génesis e historia de  
*El Llano en llamas:*  
a 50 años de su  
publicación  
Roberto  
García Bonilla •



• Octavio Paz  
Juan García Ponce  
  
• David A. Brading  
Grafías  
del imaginario:  
la Guadalupana

El último juglar: Juan José Arreola,  
algunas páginas de sus memorias contadas  
a Fernando del Paso



Textos y poemas de Gonzalo Rojas, Ulalume González de León  
y Aline Pettersson





del Fondo de Cultura Económica

**DIRECTORA**  
Consuelo Sáizar Guerrero

**EDITOR**  
David Medina Portillo

**CONSEJO DE REDACCIÓN**  
Adolfo Castañón,  
Joaquín Díez-Canedo Flores,  
María del Carmen Farías,  
Lorena E. Hernández,  
Francisco Hinojosa,  
Ricardo Nudelman  
ARGENTINA: Alejandro Katz  
BRASIL: Isaac Vinic  
CHILE: Julián Sau Aguayo  
COLOMBIA: Juan Camilo Sierra  
ESPAÑA: Juan Guillermo López  
GUATEMALA: Sagrario Castellanos  
PERÚ: Carlos Maza  
VENEZUELA: Pedro Tucát

**REDACCIÓN**  
Marco Antonio Pulido

**PRODUCCIÓN**  
Snark Editores, S. A. de C. V.  
**IMPRESIÓN**  
Impresora y Encuadernadora  
Progreso, S. A. de C. V.



*La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México. Editor responsable: David Medina Portillo. Certificado de Licitud de Título número 8635 y de Licitud de Contenido número 6080, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de junio de 1995. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es un nombre registrado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, con el número 04-2001-112210102100, de fecha 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: PP09-0206. Distribuida por el propio Fondo de Cultura Económica.

Correo electrónico: [lagacetafce@fce.com.mx](mailto:lagacetafce@fce.com.mx)

## SUMARIO FEBRERO, 2004

### EL OFICIO MAYOR DE GONZALO ROJAS (PREMIO CERVANTES 2003)

**GONZALO ROJAS: Por Vallejo • 3**  
**EDUARDO MILÁN: La voz de un gran poeta • 4**  
**FABIENNE BRADU: Domicilio en el Báltico • 6**  
**ADOLFO CASTAÑÓN: Gonzalo Rojas: oscuro relámpago • 10**  
**MARCELO CODDOU: El oficio mayor de Gonzalo Rojas • 11**  
**ENRIQUE LIHN: Gonzalo Rojas: poesía y experiencia • 13**



**JUAN JOSÉ ARREOLA: Memoria y olvido • 18**  
**OCTAVIO PAZ: Juan García Ponce • 18**  
**ALINE PETERSSON: Tiempos de palomas • 20**  
**ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN: El hombre que sube  
aprisa las escaleras • 21**  
**DAVID A. BRADING: Presencia y tradición: La Virgen  
de Guadalupe en México • 23**  
**ROBERTO GARCÍA BONILLA: Una historia: El Llano en llamas • 25**



« « Las fotografías de Mariana Matthews y Claudio Bertoni que ilustran este número pertenecen al libro de Gonzalo Rojas *¿Qué se ama cuando se ama?*, de próxima publicación en nuestra casa editorial.

Asimismo, las viñetas son de Roberto Matta y han sido tomadas de *Diálogo con Ovidio*, Aldus/Eldorado, 2000 » »

## FEBRERO, 2004 SUMARIO

# Por Vallejo

 **Gonzalo Rojas**

Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: —Todavía.  
Y le arranco esta pluma al viejo cóndor  
del énfasis. El tiempo es todavía,  
la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas  
de todos los veranos, el hombre es todavía.

Nada pasó. Pero alguien que se llamaba César en peruano  
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre  
del oxígeno hermoso. Las raíces  
lo siguieron sangrientas cada día más lúcido. Lo fueron  
secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio.

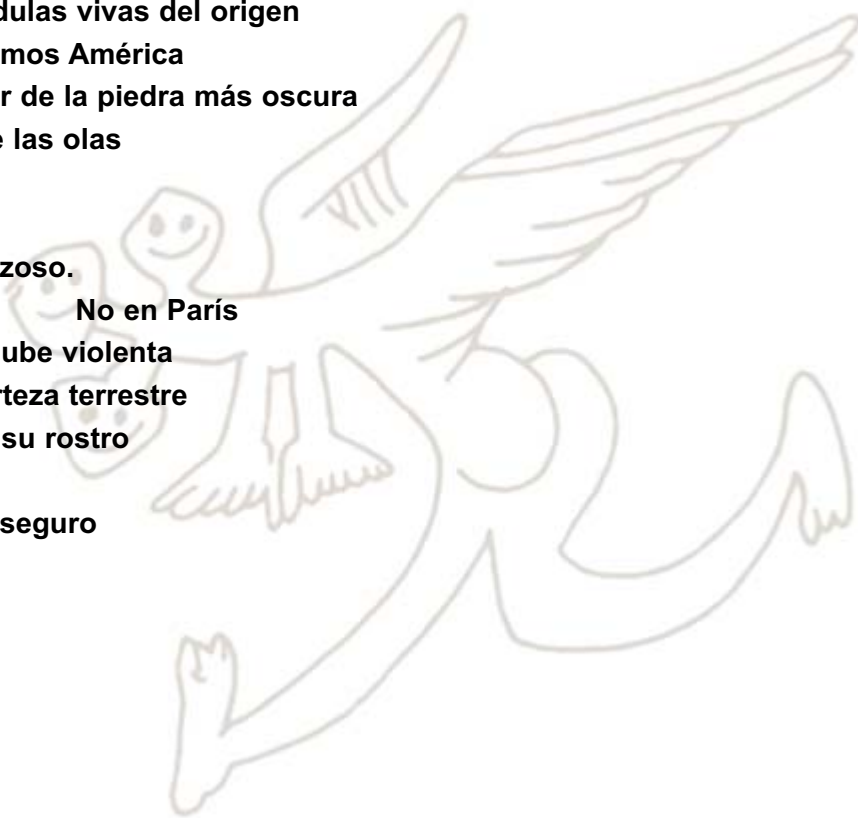
Ninguno fue tan hondo por las médulas vivas del origen  
ni nos habló en la música que decimos América  
porque éste únicamente sacó el ser de la piedra más oscura  
cuando nos vio la suerte debajo de las olas  
en el vacío de la mano.

Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso.

No en París

donde lloré por su alma, no en la nube violenta  
que me dio a diez mil metros la certeza terrestre  
de su rostro

sobre la nieve libre, sino en esto  
de respirar la espina mortal, estoy seguro  
del que baja y me dice: —Todavía.



• El Premio Cervantes de 2003 fue otorgado al poeta chileno Gonzalo Rojas: un reconocimiento indiscutible para una de las obras cumbre de la poesía contemporánea escrita en nuestra lengua.

Con este motivo, *La Gaceta* desea rendir homenaje al autor y amigo de esta casa editorial ofreciendo entre las páginas de este mes algunos textos que comentan su obra. Valga anunciar, asimismo, que el FCE publicará próximamente tres títulos más de Gonzalo Rojas: *Réquiem de la mariposa*, *¿Qué se ama cuando se ama?* y *Al silencio*, volúmenes que vienen a acompañar a dos títulos imprescindibles que el FCE ha editado anteriormente: *Del relámpago* (1981) y *Antología de aire* (1991). El poema que aquí se reproduce ha sido tomado de *Réquiem de la mariposa*.

# La voz de un gran poeta

✎ Eduardo Milán

► Prólogo de *Antología de aire*, volumen publicado por la filial chilena del FCE en 1991 dentro de la colección *Tierra Firme* (Poetas Chilenos). De Eduardo Milán el FCE ha publicado *Manto* (Tierra Firme, 1999).

Si se tratara de hacer justicia, Gonzalo Rojas (Lebu, Chile, 1917) debería ser situado al lado de poetas de la talla de un Octavio Paz o de un Lezama Lima. Debería ser situado entre los maestros herederos de la vanguardia ya que, en efecto, Rojas recibe como bagaje poético teórico toda la información proveniente de la liberación prometida por Darío y que luego pasó por Vicente Huidobro y César Vallejo. Lo que recibe son los trazos fundamentales de un mestizaje, condición *sine qua non* para que se pueda hablar de poesía latinoamericana y, dentro de ella, fundamentalmente la de este siglo. Cuando me refiero a una poesía del mestizaje no estoy haciendo una homologación con el mestizaje de la

sangre, característico de América Latina. Hablo de un mestizaje de la forma. La poesía de Rojas es característica en este sentido. Desde un ángulo fenoménico, vista como un paisaje, la poesía de Gonzalo Rojas es un híbrido, un híbrido de hablas. Esto último tiene, por lo menos, dos aspectos. El primero es el aspecto del híbrido especial entre la mimesis del habla cotidiana y el lenguaje de la poesía de invención. No se trata, sin embargo, de una poesía esencialmente conversacional: no hay aquí un trabajo con figuras o metáforas incrustadas naturalmente en la lengua. Rojas sabotea constantemente la conversación con el recurso a la imagen o a la metáfora inventiva, esto es, de creación. Entre esta oposición, por un lado casi clásica, y la creación de la imagen casi *ex nihilo*, casi de la nada, radica la especificidad física de esta poesía: un lenguaje de cuerpo abierto desde donde escapa un alma a la velocidad de la luz.

El otro aspecto de la hibridez de la poesía de Rojas se manifiesta en relación con la tradición. Rojas está lejos de una visión nostálgica del pasado. Su relación con la tradición literaria está muy cerca del *make it new* poundiano, de un gesto que, por presentificante, inventa el pasado en la medida en que su empresa se

propone como un acto de revitalización. De ahí que la poesía de Rojas que entronca con el pasado sea una correspondencia dialógica, más que un homenaje. Esto, aparte de parecer obvio, supone una diferencia capital. Vivimos en una época en que nuestra actitud frente al pasado es de tal modo reverencial, que el recurso *ad hoc* que encontramos para enfrentarlo es repetirlo tal cual fue o como creemos que fue, lo cual es lo mismo. Si se quiere un signo más marcante de la imbecilidad de este momento, creo que ese es uno. Por el contrario, una actitud inventiva respecto del pasado, una actitud creativa implica claramente una voluntad de transgresión, un flujo agresivo de descanonización. San Juan de la Cruz o el Arcipreste de Hita viven en los poemas de Rojas. Viven: están hablando. Esta actitud vital es, según creo, un indicador claro de uno de los grandes temas de la poesía de Rojas, del que se ha hablado poco: se trata de una poesía moral, de una ética de la poesía. A través de esta actitud de la voz puede aparecer Rimbaud:

No tenemos talento, es que  
no tenemos talento, lo que nos pasa  
es que no tenemos talento, a lo sumo  
oímos voces, eso es lo que oímos: un  
centelleo, un parpadeo, y ahí mismo  
voces. Teresa

oyó voces, el loco  
que vi ayer en el Metro oyó voces

(...)

Pero somos precoces, eso sí que  
somos,

muy

precoces, más  
que Rimbaud a nuestra edad; ¿más?  
¿todavía más que ese hijo de madre  
que  
lo perdió todo en la apuesta? Viniera y  
nos viera así todos sucios, estallados  
en nuestro átomo mísero, viejos







de inmundicia y gloria. Un  
puntapié nos diera en el hocico.

(*Rimbaud*)

En correspondencia con el tema moral aparece inmediatamente el otro, el del amor, ya subrayado suficientemente por la crítica. Para agregar algo, habría que decir que el amor se plantea también, más allá de las imágenes desbordadas de un aparente libertino que representa el hablante de Rojas, como un problema moral: es el amor como ciencia, la ciencia del amor y no la refriega sensualoide del Don Juan. Las mujeres que el hablante Rojas ama en sus poemas van en procesión, van en caravana rumbo al UNO. Ese UNO es Dios, del mismo modo que Dios es todos.

En cuanto a la materialidad del lenguaje, la poesía de Rojas no desdeña ninguna de sus funciones: ahí están, en convivencia pacífica, la función expresiva, la apelativa, la poética y la metalingüística. Esa correspondencia es feliz por su especial relación con el objeto poético: en el terreno de estos poemas todas las cosas están en pie de igualdad. Rojas es un anarquista de las cosas. No hay privilegio, incluso cuando anafóricamente el hablante repite una frase hasta que cala en los huesos o en la piel —si hay un adentro y un afuera— del lector.

Respecto de esto último, el manejo que Rojas hace de la entidad *lector*, de ese otro virtual que nunca es ideal, es escalofriante. El recorte sintáctico que produce en sus poemas siempre toman al lector desprevenido. No importa demasiado que el título de un poema avise por anticipado que allí se tocará tal o cual tema. La frase pautada por la respi-

ración, a veces entrecortada, a veces una respiración larga, sitúa en cada nuevo corte al lector en un espacio desconocido. ¿Y ahora qué viene? En realidad con Gonzalo Rojas nunca se sabe; por eso siempre se aprende. Para llegar a un núcleo temático hay que atravesar por una serie de avatares intermedios, ordalías por las cuales el lector debe pasar para ser aceptado en la tribu como un iniciado más. Esto me hace sospechar que la poesía de Rojas, en realidad, no tiene tema o sólo lo tiene ocasionalmente: el tema es el lenguaje, sus devenires y derivas posibles. Es un árbol que no tiene ni copas ni raíces. Hay ramas. Hay que detenerse en las ramas. Y luego, por las ramas, devenir gato, devenir Rimbaud, devenir odalisca o fenicia: una deriva interminable por las fallas —las aberturas—, del lenguaje.

Deberle algo a Gonzalo Rojas hoy en día y en la poesía latinoamericana (no sólo en la chilena) es deberle no tanto a uno de nuestros grandes poetas sino a una sintaxis: a una sintaxis liberada. De los herederos de la vanguardia Rojas ha sido el que puso a bailar todas las funciones del lenguaje en el poema. Aun la expresiva, la más estridente, la descartada por los cultores del poema objetual. “Se puede”, dijo Rojas, y el resultado fue una de las poéticas más vivaces que interactúan por nuestra planicie lírica.



## • CALENDARIO •



Con el deceso de Juan García Ponce el pasado mes de diciembre, las letras de nuestro país le dicen adiós a una de las figuras imprescindibles para entender el desarrollo de la literatura y el arte mexicanos del siglo xx. Nacido en 1932 en Mérida, Yucatán, Juan García Ponce formó parte de aquello que la crítica ha denominado como la generación de medio siglo, contexto dentro del cual se adelanta gracias a una de las obras más vastas de la literatura mexicana del siglo xx, con aportaciones importantes en el terreno de la crítica de arte, el ensayo literario, la novela, el cuento y la traducción. Así, su nombre permanecerá ligado a la Nueva pintura mexicana (Gironella, Felguérez, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Cuevas, Vlady, Fernando García Ponce), es decir, a aquellos pintores a quienes dedicó algunos de los ensayos recogidos en *Apariciones* (FCE) y que, a mediados del siglo pasado, representaron un rechazo firme a la tradición oficial del arte mexicano. En su momento, Juan García Ponce participó también en la edición de varias revistas y suplementos culturales en épocas que la tradición de nuestras publicaciones periódicas en el siglo xx registra como legendarias: *La Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura y México en la Cultura* (suplemento del semanario *Siempre!*), al lado de nombres que hablan por sí mismos: Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Fernando Benítez, Gabriel Zaid, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Jorge Ibargüen-goitia, Huberto Batis, etc.)

Una de las semblanzas más certeras que recordamos es la que Octavio Paz escribió a pro-

# Domicilio en el Báltico

👉 Fabienne Bradu

► Fragmento de *Otras sílabas sobre Gonzalo Rojas*, biografía de Gonzalo Rojas publicada por el FCE en la colección Tierra Firme en 2002.

De Fabienne Bradu hemos editado, entre otros títulos, *Antonieta (Vida y Pensamiento de México)*, *Damas de corazón (Vida y Pensamiento de México)* y *Ecos de Páramo (Cuadernos de La Gaceta)*.

Después de siete años de vivir en el paraíso de Lebu, Gonzalo Rojas parte a vivir a Concepción. Celia Pizarro ha decidido “sembrar” a sus hijos huérfanos de padre en distintos colegios en calidad de internos y becados. El internado conciliar que le toca al séptimo de sus hijos no es exactamente el orfanato que conoció el niño Rulfo, pero tiene ese mismo “frío olor a noche”, la “viscosidad fría del foso en la capilla”, la “fría y extraña oscuridad” del dormitorio, el “sol frío al otro lado de la ventana”, en el salón de clase, que Stephen Dedalus registra por doquier como si este frío fuera la cifra de la separación con la madre y de la expulsión del paraíso primigenio.

Para conservar su beca, el niño Gonzalo Rojas tiene que sacar buenas calificaciones que consigue con creces: obtiene las mejores. Convierte el encierro en conquista de conocimiento.

Temprano me fue dada la lectura en profundidad de los poetas griegos y latinos por el influjo fuerte de un maestro alemán: Guillermo Jünemann Beckshäfer, la entrada en los clásicos y barrocos españoles de los siglos XVI y XVII merced a mis lecturas hasta el amanecer de los 50 volúmenes en formato mayor de la Colección Rivadeneira. Después vine a saber que Darío hizo lo mismo en su plazo, y supongo que muchos otros. La mara-

villa es que también en el mismo ciclo de las pubertades tuve la opción de leer a los maestros de las vanguardias, de Apollinaire en adelante, lo que me permitió simultáneamente la doble vibración creadora en la punta de mi cabeza de muchacho [...] Parecerá irrisorio pero todo se me ofreció en un contraste por demás estimulante desde niño en ese internado increíble entre laico y religioso, ascético y mundano a la vez; en todo caso más espartano que ateniense; todo eso en Concepción de Chile, lo que se dice la provincia provincial pero abierta al gran juego.<sup>1</sup>

Al igual que Stephen Dedalus, aprende a aguzar el oído:

Las palabras que no comprendía se las repetía una y otra vez, hasta que se las aprendía de memoria, y a través de ellas le llegaban vislumbres del mundo que las rodeaba. La hora en que él había de participar también en la vida de aquel mundo parecía que se le iba acercando y comenzó a prepararse en secreto para el gran papel que le estaba reservado, pero que sólo confusamente entreveía.<sup>2</sup>

Para apropiarse de las palabras, mientras aprende de memoria y para siempre las obras del Siglo de Oro español y la música de los versos de Apollinaire, el niño Gonzalo se atenaza la cabeza con las manos hasta que éstas le sudan a causa de la fiebre que consume su cuerpo. La poesía se le graba “a fuego en los microsurcos” de su cerebro encorchetado por el arco de las manos. Pero no es únicamente la fiebre del conocimiento que le sube al cerebro, sino también el mismo presentimiento de Stephen Dedalus de que “él era diferente de los otros. Lo que él necesitaba era encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente [...]”<sup>3</sup>

El niño Gonzalo quería ser santo, no sacerdote, no un simple intermediario entre Dios y los mortales, sino la encarnación misma de Dios para construirlo a imagen y semejanza de “la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente [...]” Pero Gonzalo Rojas perdió la fe cristiana en el camino, se hizo poeta y transmutó la aspiración infantil en la condición de “místico turbulento”.

¿Por qué Gonzalo Rojas escoge el mote de “místico turbulento” para calificarse a sí mismo? A primera vista, el humor quiere sellar la fórmula: el adjetivo impide que se tome en serio o con solemnidad la condición de “alumbrado”. También la falta de solemnidad quisiera significar que el misticismo no está donde se pensaría hallarlo: en el ascetismo, en los libros, en la erudición o lejos de la experiencia cotidiana del hombre. El chiste sirve para dar un golpe a la imaginación, un pequeño puntapié que obliga a pensar más allá del humor. La elección del adjetivo no es casual ni se limita a un papel de autoironía. Informa del carácter y la naturaleza del misticismo vivido por el poeta.

Partiendo de la apariencia de la palabra, “turbulento” sugeriría dos velocidades, porque se oye el adjetivo “lento” al final. En efecto, parecería que, una vez más, estamos frente a un compuesto que pretendiera reunir en un solo término dos conceptos opuestos: la velocidad, la agitación del torbellino, asociada con la turbina que medio sueña en la palabra, con la lentitud. Dos velocidades que se conjugan en “El fornicio”,<sup>4</sup> transformando el adjetivo en el adverbio de “te turbulentamente besara”. Otra manera de decir las dos reglas que han regido la vida de Gonzalo Rojas: acción y contemplación, “los días inmóviles y los turbulentos en esa red”.<sup>5</sup> Pero la verdadera etimología matiza lo que se cree oír en “turbulento”. El adjetivo proviene del latín *turba* —confusión, opacidad— y el sufijo *-ulentus*, que quiere decir abun-

dante en, de la raíz *olens*: que huele, abundante en olores. Así, “turbulento” más bien tendría que ver con la turbación: agitación del estupor causado por la iluminación y, al mismo tiempo, resultado de la confusión que oscurece el sentido u opaca las cosas. La iluminación, el alumbramiento, no es un fenómeno adquirido de una vez por todas y que despejara para siempre el velo que recubre el mundo, que quebrara el vidrio que nos separa del vuelo. “Anagnórisis no es aleluya sino infinita / pérdida del hallazgo”, subrayan los versos de “Encuentro con el ánfora”.<sup>6</sup>

Quizá lo más sorprendente en la raíz etimológica esté en el sufijo *-ulentus*, que, lejos de apelar a la lentitud, apunta a la abundancia de olores, como si nos dijera que, entre los cinco sentidos, la visión es el menos preclaro y el olfato el más clarividente. Así sería porque, en las tinieblas, el olfato es el único sentido capaz de guiarnos. En la experiencia del silencio, desde la terraza de su casa de Cerro Alegre, Gonzalo Rojas dice que “olfateaba” la nada que parecía haber engullido al mundo. “Por la nariz entra Dios” suele decir en poemas y en voz viva.

“Turbulento”, además, ofrece la ventaja de inscribir en la palabra un recordatorio de la “turba” alquimista, del libro de la *Turba philosophorum* que, entre todos, habían de escribir los discípulos de Pitágoras. En todo caso, informaría sobre la clase de misticismo que pregona el poeta a través del irrisorio y risible adjetivo: es el misticismo que se vislumbra a través del desbordamiento de los sentidos, del eros, del amor: el orgasmo es la única epifanía. Así, “libertinaje y rigor” se conjugan en una sola búsqueda, una sola conducta, una sola conquista para quienes saben que el verdadero misticismo es un trabajo cotidiano, inmediato, inacabado, en aras de un perpetuo crecimiento del ser.

“Que venga Hölderlin y nos vuelva a decir que la Palabra es el más peligroso de los bienes.”<sup>7</sup>

*El alumbrado* es el único libro que yo puse al margen de mi ejercicio circular: ese libro no tiene ningún poema del pasado, y no tiene un propósito mayor tampoco. Los poemas fueron saliendo de manera más fresca y espontánea; no luche ni hice proyecto alguno. Obedecí a una suerte de fisiología onírica.<sup>8</sup>

El ejercicio circular que ha acabado por absorber la excepción de *El alumbrado* en las ediciones posteriores no se verifica únicamente en la obra poética de Gonzalo Rojas, sino también en toda la parafernalia de textos y entrevistas que giran en torno a la poesía como una variación discursiva. Si se revisa con cuidado esta parafernalia, desde 1948 hasta la fecha, se advierte que los mismos conceptos se repiten de una entrevista a otra y, a veces, hasta en términos exactamente idénticos. Al igual que los poemas se regeneran a sí mismos en una nueva *dispositio*, como si fueran escritos “ayer” o fueran los estrictos contemporáneos de los más recientes, las explicaciones dadas por el poeta en cada entrevista se sostienen en la identidad a lo largo del tiempo. Podría ser que el efecto de repetición se debiera en parte a la falta de imaginación de los entrevistadores que, imperturbablemente, vuelven a indagar lo mismo como si la condena del poeta en los medios de comunicación masiva consistiera en contestar la inevitable pregunta: “¿Qué es la poesía?” Pero, más allá de la falta de imaginación de los periodistas, existe una constancia en las declaraciones que tiene que ver con la expresión misma del poeta. “La frase mía es una frase acurada: aun cuando hablo no me gusta la frase que no tiene lo suyo, su vibración de cuchillo dinámico”, le asegura Gonzalo Rojas a Jacobo Sefamí.<sup>9</sup>

Al igual que en la poesía, Rojas siempre parece estar diciendo lo mismo, como si la parafernalia que rodea su obra fuera otro libro circular sostenido por un mismo espíritu y movimiento. Cuando en México se publicaron los cuadernos inéditos de Rulfo al poco tiempo de su muerte, la mayor sorpresa del volumen residió en el reconocimiento de su inconfundible voz desde los primeros tanteos de la obra, a veces hasta en los que el mexicano desechó en la versión final. Algo muy similar sucede con Gonzalo Rojas, como si desde los primeros “gérmenes” de su poesía estuviera afianzada la “otra voz” de su obra entera. Muchos críticos y el propio poeta han subrayado el paso expresivo que separa *La miseria del hombre* de los siguientes libros. Sin embargo, de este “libro-cantera” como lo califica Gonzalo Rojas, han sobrevivido la casi totalidad de los poemas en su integridad o a través de

pósito de *Encuentros*, título de Juan García Ponce aparecido en los años setenta. Recordemos: “A la diversidad de los géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica intelectual, la crítica de pintura y la metafísica, la especulación literaria y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el simbólico. García Ponce ha escrito con generosidad e inteligencia sobre los pintores y escritores de su generación; asimismo, ha dedicado estudios penetrantes a figuras tan distintas como Musil y Klossowski, Lezama Lima y José Bianco. Su pensamiento lúcido, sus descubrimientos y sus entusiasmos, sus negaciones y sus afirmaciones han ejercido una influencia vivificante en la literatura y el arte de México [...]; sin embargo, aunque numerosos, sus ensayos no son sino prolongaciones y reflexiones al margen de su actividad central: la prosa de imaginación. García Ponce es sobre todo un narrador y su obra crítica depende de sus ficciones novelísticas. No es un ensayista que redacta novelas sino un novelista que escribe ensayos”.

En este sentido, sin duda el legado mayor de Juan García Ponce está ahí en donde se dan cita su prosa de imaginación y sus lectores, es decir, en aquellas novelas y cuentos que nuestra casa editorial reúne actualmente en el proyecto de sus *Obras*, trabajo en cuya planeación participó el mismo autor y del que ha aparecido ya el primer volumen.



Al inicio del 2004 murió también Norberto Bobbio, filósofo italiano de renombre internacional gracias a su libro *Derecha e izquier-*





la poda del poeta, que así pretende recobrar los "gérmenes" más genuinos y, a su gusto, a veces demasiado diluidos por los excesos expresionistas de *La miseria del hombre*. "¿Qué más voy a escribir sino hilar y deshilar lo mismo de lo mismo?", pregunta y afirma en "Fax sobre el oficio de silabear el mundo".

Desde el punto de vista de recepción de la obra de Gonzalo Rojas, llama la atención la constancia con que se celebra cada uno de sus libros y cada uno de sus premios. Salvo la excepción que sancionó *La miseria del hombre* y que al poeta le encanta recordar citando las palabras de Alone a la salida del libro: "Al paso que van, las letras nacionales no prometen nada bueno", no hay prácticamente ninguna nota discordante en el coro crítico a lo largo de los más de 50 años de actividad poética. No obstante, pese a la casi unanimidad del coro, Gonzalo Rojas no es un poeta "popular" en Chile, a la manera en que lo fue Pablo Neruda o lo es Nicanor Parra. Si bien la avalancha de premios a partir de 1992 (Premio Reina Sofía 1992, que trajo en su estela el Premio Nacional de Letras de Chile el mismo año; Premio José Hernández en 1998, Premio de Poesía Octavio Paz, 1998) ha irradiado el nombre de Gonzalo Rojas en el ámbito internacional, en su país natal su figura parece provocar cierta incomodidad y algo de tirantez entre el público en general y en los círculos oficiales, académicos o políticos. El fenómeno se debe, en parte, a la dificultad intrínseca de su obra, que podría provenir de una resistencia a ser analizada según los patrones que acostumbra los profesionales de la crítica y

de la academia. También se debe a una admiración más suscitada por la publicidad de los premios que por una frecuentación y una honda comprensión de su obra. En los países del mundo hispánico, las jóvenes generaciones son la excepción a la reticencia de los mayores. Podría igualmente deberse a la actitud del poeta frente a la vida pública, que se sintetizaría en la frase de André Breton: "No soy el hombre de la adhesión total".

La herida que el paso de la dictadura militar ha abierto en Chile y aún no se cierra tiende a polarizar el pasado y el presente en una caricatura ideológica en blanco y negro, donde el espíritu crítico y los matices tienen escasa cabida. "El testimonio político, pero sin consignas", título del apartado que reúne los poemas alusivos en *Obra selecta*, sugiere la clase de sospechas que a menudo despierta la actitud de Gonzalo Rojas en materia de política y de historia. La ausencia de consignas, en contraste, por ejemplo, con parte de la poesía de Pablo Neruda, constituye precisamente el dolor de cabeza de los ortodoxos y los dogmáticos, dentro y fuera de Chile. El margen entre compromiso crítico y adhesión total es el que separa a Gonzalo Rojas de Pablo Neruda, pero es asimismo el origen de mitificaciones y desfiguraciones en la historia reciente de Chile. Su paso por un "Domicilio en el Báltico"<sup>10</sup> provocó un ligero sismo con su consecuente cisma entre la izquierda chilena.

El 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Estado, Gonzalo Rojas ocupaba el puesto de encargado de negocios de la embajada chilena en Cuba, después de haber representado la Unidad

Popular en China, en calidad de agregado cultural. A la par de muchos otros diplomáticos del gobierno de Salvador Allende, el golpe militar le significó una cesación de funciones, el retiro del pasaporte y la necesidad vital de asilarse para no engrosar las listas de los desaparecidos en campos de concentración, en fosas comunes cavadas por la caravana de la muerte en el fondo de las galerías mineras o desde el aire, en el mar, los ríos y los cráteres dormidos de los volcanes del sur. "Con el decreto 0055 del 19 de octubre, se le expulsa de todas las universidades chilenas 'por significar un peligro para el orden y la seguridad interna'", informa Marcelo Coddou en su cronología biográfica de Gonzalo Rojas.<sup>11</sup>

La Universidad de Rostock, en la República Democrática Alemana, lo acoge, le asigna una cátedra de poesía y un alto sueldo, le otorga el título de *Herr Professor*, pero nunca un horario de clase ni un solo alumno. "Seguramente yo no era un profesor enteramente de la línea metodológica que ellos hubieran deseado", especula Gonzalo Rojas a la distancia. Y añade, para otro entrevistador:

No tenía ningún sentido ir a la Universidad siquiera. Entonces escribí el poema que se llama "Error! Reference source not found". Eso me costó que algunos chilenos residentes, particularmente sectarios, me hicieran un proceso por ser "enemigo del pueblo". Era un riesgo que había que correr: yo apostaba por la libertad. Mereció los reproches de muchos intelectuales. Me catalogaron poco menos que como un réprobo. Pero en realidad, como poeta, no hice más que adelantarme a lo que hizo Gorbachov posteriormente.<sup>12</sup>

"El escape de Rostock" podría ser el título de una novela de John Le Carré, pero no es sino un episodio rocambolesco ideado por Gonzalo Rojas para recobrar la libertad confiscada por los comunistas en nombre de la solidaridad internacional. Curiosamente, un conocido comunista español, Rafael Alberti, fue el primer cómplice en la planeación del escape, que demoró tres meses en organizarse. A instancia de Gonzalo Rojas, Alberti le mandó a Rostock una invitación para participar en Italia en un homenaje póstumo a Pablo Neruda. (No deja de ser



irónico que otro comunista haya ofrecido a Gonzalo Rojas el pretexto para salir de la cárcel de oro de la RDA.) Provisto de un salvoconducto que tomaba al resto de la familia como rehenes, Gonzalo Rojas asiste al primer día del homenaje en Perugia, pero se eclipsa al segundo para tomar un avión a París en busca de un ex embajador de Chile en Zambia, Hernán San Martín, que conservaba en un baúl un tesoro más codiciado que el de Alí Baba: pasaportes chilenos en blanco. La llegada al aeropuerto de París sin otro papel de identidad que la tarjeta verde de salida de la RDA fue motivo de otro sainete que incluyó revisión corporal de pies a cabeza, interrogatorio nocturno y complicaciones para contactar al afortunado dueño del baúl africano. De regreso a Rostock, con los providenciales pasaportes, hubo que sortear otros días de interrogatorios por parte del decano de la universidad que parecía acudir en su ayuda cuando, en realidad, estaba encargado de averiguar los planes del poeta. Otra dificultad se sumaba a la urdimbre del estratagema: ¿cómo sacar los escasos bienes de la familia, en particular la famosa "cama china", sin despertar sospechas, y también cómo enviar el pequeño ahorro en dólares que permitiría la instalación en otra tierra de asilo? Gonzalo Rojas confió los dólares al embajador de Perú en la RDA, quien, a su vez, lo mandó a España sin más garantía que su palabra empeñada. "Sin un cobre" en el bolsillo pero con la cama china a cuestas, Gonzalo Rojas, su esposa Hilda May y su hijo Gonzalito se fugaron a Venezuela dejando al primogénito Rodrigo Tomás como garantía o rehén, como quiera decirse. Y así, con papeles falsos, declaraciones lisonjeras y torcidos estratagemas, Gonzalo Rojas logró escapar de la pesadilla de mentiras, hipocresías, doble lenguaje y persecución que el "Domicilio en el Báltico" le había ofrecido a modo de salvación.

Pero las sospechas hacia la probidad del régimen comunista no habían nacido en Rostock, sino un poco antes, en la isla de Cuba y a causa de inadmisibles intromisiones del gobierno local en los asuntos de la embajada chilena. Gonzalo Rojas había advertido que guardias y otros personajes cubanos entraban y salían de la misión diplomática como Pedro por su casa, y había intentado poner orden en el tránsito irregular e irrespe-

tuoso. La sencilla medida no fue bien vista por el gobierno castrista, pero la precipitación de los acontecimientos seguramente lo salvó a él de ser declarado "persona non grata", como su compatriota Jorge Edwards. En todo caso, poco después le sucedió algo quizá peor: ser acusado de "réprobo", de "enemigo del pueblo", por sus correligionarios en Rostock. La posición en que acabó Gonzalo Rojas resulta sintomática de su rechazo a la "adhesión total": para los militares chilenos era un "pericoloso" izquierdista, y para los comunistas un enemigo del pueblo. Una posición que no deja de recordar los juicios que anatematizaban la figura de Octavio Paz, según el cristal con que se leían sus críticas dirigidas sin concesiones y simultáneamente hacia el marxismo y el capitalismo. Un denominador común reúne a las dos figuras, más allá de los nudos íntimos y cómplices de la poesía: la defensa de la verdad, incluso cuando ésta va en contra de la corriente y en detrimento de la fama o el bienestar personales.

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la verdad en mitad de la calle y hacia todos los vientos.<sup>13</sup>

#### NOTAS

1. Gonzalo Rojas, *América es la casa y otros poemas*, op. cit. p. 16.
2. James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, Lumen, México, 1983, p. 65.
3. *Idem*, p. 68.
4. Gonzalo Rojas, "El fornicio", *Obra selecta*, op. cit., p. 104.
5. Gonzalo Rojas, "Poietomancia", *Obra selecta*, op. cit., p. 71.
6. Gonzalo Rojas, "Encuentro con el ánfora", *Obra selecta*, op. cit., p. 55.
7. Gonzalo Rojas, *El Sur* (Concepción, 14 de enero de 1990).
8. Gonzalo Rojas, entrevista con Ana María Foxley, *La Época* (Santiago de Chile, 23 de abril de 1989).
9. Jacobo Sefamí, *De la imaginación poética*, op. cit., p. 82.
10. Gonzalo Rojas, "Domicilio en el Báltico", *Obra selecta*, op. cit., p. 200.
11. Gonzalo Rojas, *Obra selecta*, op. cit., p. 320.
12. *Idem*.
13. Gonzalo Rojas, "Contra la muerte", *Obra selecta*, op. cit., p. 52.

da, inesperado *best-seller* en un mundo occidental afectado, vale anotar, por las incertidumbres ideológicas posteriores a la desaparición de la ex Unión Soviética y la consecuente radicalización de las polémicas entre liberalismos de diverso matiz (clásicos y *neo*) y el pensamiento igualitario, particularmente utópico y revolucionario.

Nacido en Turín en 1909, a Bobbio le tocó vivir las grandes conmociones del siglo xx, participando directamente, por ejemplo, en el movimiento Justicia y Libertad durante la plenitud del fascismo musoliniano, al tiempo que desempeñaba una labor docente en varias ciudades de Italia. Doctor en filosofía y derecho, Bobbio logró conciliar en su persona y en su obra los quehaceres del político y del intelectual, dando siempre a estos últimos la relevancia de que son prueba la sorprendente suma de cinco mil títulos, entre ensayos, artículos, entrevistas y reseñas que hoy registra el Centro de Estudios Pietro Gobetti de Turín, la institución encargada de clasificar su obra. Así, cuando en 1984 fue nombrado senador vitalicio por el gobierno socialista de Sandro Pertini, Bobbio había cimentado ya las bases de una obra clave del pensamiento político universal contemporáneo, con libros como *El futuro de la democracia*, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*, *Ni con Marx ni contra Marx*, *Thomas Hobbes*, *Perfil ideológico del siglo xx*, *Liberalismo y democracia*, etc. A estos títulos (todos en el catálogo de nuestra casa editorial) habría que añadir, además del citado *Derecha e izquierda*, su autobiografía aparecida en 1996: *De senectute*.



# Gonzalo Rojas: oscuro relámpago

## Adolfo Castañón

1) *México, octubre de 1979.* El poeta mexicano Jaime Reyes me invitó a su casa para “compartir algo muy valioso”. Era *Oscuro*, el libro de Gonzalo Rojas que se acababa de publicar en Caracas con el sello de Monte Ávila. Jaime Reyes me leyó varios poemas del libro en voz alta. Ahora tú, me dijo, y me pidió que leyera los mismos. Luego volvió a leerlos y me miró con ojos de pregunta: “¿Te diste cuenta?” “Sí, el poema cambia con el lector”, —dije. Él insistió: no, no sólo eso: el poema te obliga a leerlo.

2) *Noviembre de 1986.* De visita en casa de Álvaro Mutis: Álvaro ¿por qué estás tan contento? Es que hoy me escribió Gonzalo Rojas.

3) *Nueva York; julio de 1992.* —¿Qué tal el viaje?, me pregunta al llegar el poeta cubano José Kozer. Antes de que pueda responder: ¿me trajiste el libro de Gonzalo Rojas que Julio Sau, del Fondo de Cultura Económica, publicó en Chile?

4) *Lima, marzo de 1994.* Y ¿cómo empezaste a leer a Paul Celan?, le pregunto a Blanca Varela. El culpable es Gonzalo Rojas, claro.

5) *Medellín, Colombia, junio de 1995.* Gonzalo Rojas ha viajado a Medellín al Festival de Poesía de la Revista *Prometeo*, que se inaugura en un auditorio al aire libre. Es de noche y comienza una lluvia torrencial. El auditorio aguanta valiente e imperturbablemente el chaparrón: Gonzalo Rojas lee, hace olvidar la lluvia, hace reír al auditorio, lo conmueve. Al salir, mezclado con la multitud de jóvenes, oigo las siguientes frases: “...el que más me llamó la atención fue ese chileno, Rojas, ese señor sabe masticar el aire”.

“Déme algún tiempo para masticar esta materia preciosa”, le escribió Gabriela Mistral a fines de los años cuarenta para agradecerle el envío de *La miseria del hombre*.

A Gonzalo Rojas siempre lo he sentido cerca de Quevedo y esto tiene que

ver con la densidad, con el peso de su palabra a la vez desnuda y suntuosa: polen de aquel polvo enamorado; en él la piedra se hace semilla.

El diálogo de las serpientes —Prosa y Verso—, se cumple como un comercio entre la velocidad oral y la parsimonia escrita, un comercio entre la conversación de los difuntos y la charla viva. El mestizaje del que habla Eduardo Milán se cumple como una alianza amorosa y desesperada entre la voz y su oscuridad.

Inspiración, soplo: *Antología de aire*, Recapitulación del aliento vital. Cada poema de Gonzalo Rojas expresa un momento único, cada uno despliega un ritmo respiratorio específico.

No es un secreto que la poesía latinoamericana está enferma de adornos y elocuencia altisonante. La experiencia del Desierto, de la aridez de la palabra, de la imposibilidad de decir nada verdadero que marcó a la poesía europea posterior a la segunda Guerra, al parecer afectó tardíamente a la florida elocuencia americana. Escasas excepciones han devuelto a la palabra poética la gravedad, dignidad de su oficio.

Una de ellas, Gonzalo Rojas; gracias a la poesía de Gonzalo Rojas, algunas palabras de la tribu son menos impuras. Gracias a Gonzalo Rojas algunas palabras, algunas voces, están salvadas.

“Si me preguntaran quién fue Celan debo decir: yo soy Celan” sostiene Gonzalo Rojas y decide así encarnar al sobreviviente, al testigo del Holocausto y de la zarza ardiente. Esa conciencia de la devastación presta a la palabra de Gonzalo Rojas un poder singular entre la heterolalia y la Acalculia:

“Justamente —escribe Enrique Lihn— lo que esa poesía tiene de crispadamente hermético pone de relieve la proximidad con cierta zona de incomunicación. Es una poesía que llega a un punto en el que verdaderamente está hablando de algo que no se puede comunicar”. Comunicando algo de lo que no se puede hablar.

Cuando a Paul Celan se le dio el Premio Bremen por su poesía, en el año de 1958, su discurso recordó al auditorio que *denken* (pensamiento) y *danken* (agradecer) son palabras que vienen de la misma fuente: ambas nos recuerdan a los otros ausentes cuyo lenguaje compartía. Gracias a Gonzalo Rojas por su gratitud, gracias por su pensamiento.

En su obra, Gonzalo Rojas crea un vasto y poderoso aliento. La riqueza de su mundo gravita en torno a un eje imaginario cuya justicia poética se ordena en constelaciones a la par musicales y conceptuales, emotivas y votivas. En el concierto de su diversidad rítmica, Rojas suscita los armónicos de una tradición ineludible y singular: la lírica arcaica griega, la poesía elegiaca latina, la agudeza punzante de la poesía del siglo de oro español (Quevedo y Aldana), amén de la turbulencia seminal de la lírica expresionista y de vanguardia. Avanza la poesía de Rojas en una línea espiral, obstinada serpentina que es a un tiempo regla ascética y compás trágico. Canasta de frutas aterciopeladas y espinosas, la poesía de Rojas aparece como un reservorio de semillas cuya susceptible latencia sólo espera el contacto con la raíz receptiva inteligente del lector. De ahí su incesante urgencia, su vigencia perdurable.

“Porque dicho en confianza: ¿cuándo no se pierde?” Gonzalo Rojas,  
26 de noviembre de 1996

• Tomado de *América sintaxis. Algunos perfiles latinoamericanos*, Editorial Universidad Nacional de Costa Rica, 2002.



# El oficio mayor de Gonzalo Rojas

✎ Marcelo Coddou

► En 1997 la Biblioteca Ayacucho publicó, en colaboración con el FCE, la *Obra selecta* de Gonzalo Rojas, seguramente la mayor reunión de su poesía realizada hasta el momento. Dicho trabajo fue acompañado por el prólogo de Marcelo Coddou quien, a su vez, fue el responsable de la selección y el cuidado de la edición en colaboración con José Ramón Medina. El texto que ofrecemos a continuación es un fragmento del prólogo de este volumen.

En Gonzalo Rojas hay, cómo no, un gesto verbal —que en Nicanor Parra y seguidores constituye un rasgo abusivamente dominante—: la puesta en escena de la lengua chilena, ese “lenguaje chileno vivo de todos los días”, del que habla Waldo Rojas, pensando en los libros iniciales de los poetas de la generación emergente —y de la cual, no olvidemos, Parra y Gonzalo Rojas son polos de imantación obligados, precisamente por sus diferencias, que son muchas, y sus afinidades, más escasas—. En Rojas la “cotidianidad” se percibe en la categoría que la crítica define como *prosaísmo* y en el uso de giros familiares, populares, rescatados del sociolecto chileno:

*Habrás visto tamaño cuerpo de rubia*  
 (“Flash”)

*Juro que esta mujer me ha partido los*  
*sesos*  
*porque ella entra y sale como una bala loca*  
 (“Carta del suicida”)

son dos ejemplos —entre muchos— de la presencia en su obra de lo que Paul Zumthor ha llamado “oralidad mixta”, al referirse a la intervención de la oralidad

en el seno de una cultura escrita. Pero en nuestro poeta se da también —recordemos que él mismo lo ha hecho notar— formas de oralidad que no se refieren tan sólo al nivel icónico del lenguaje, sino que pertenecen a su dimensión fónica: lo que él reconoce como vivacidad atropellada, desvocalizaciones, las mutilaciones expresivas, tan propias del habla popular de Chile. Son estos moldes orales los que se presentan con reiterada persistencia en la expresión poética de Rojas. Y por eso, por la sonoridad portadora de sentido, es que su poesía pide la lectura oral comunitaria. Razón le asiste —volvemos a constatarlo—, cuando su voluntad autoral quiere que esa lectura se cumpla en lo que el citado Zumthor llama “performance”: acción vocal por la que el texto poético es transmitido a sus destinatarios. En una lectura silenciosa no se realizan los elementos que forman parte decisiva de su dicción lírica: sonoridades y ritmos que acompañan —habría que decir *constituyen*—, la recurrencia lingüística de palabras y frases, factores todos que llevan a una exigencia de lectura en voz alta aun cuando esa lectura se realice a solas. Todos los componentes del ritmo (metro, rima, ritmo acentual, aliteraciones y el empleo del silencio como manera de configuración) obligan a esta modalidad de acercamiento al texto.

Por otro lado, no dejemos de considerar que Rojas es buen lector de Valéry, poeta sensible, como el que más, a la vocalización de la poesía, esa “presencia/ausencia de la voz que sustenta el verbo poético”; fue él quien escribió —según recuerda Zumthor—, que es la *ejecución* del poema la que hace el poema.

Parte de esa oralidad a la que nos hemos venido refiriendo se cumple en un recurso sistemático de la poesía de Rojas: la alteración de la sintaxis usual. Cuando nos proponemos reflexionar sobre este aspecto, nos surge de inmediato el recuerdo de una iluminadora afirma-

ción del autor de *Transtierro*: “Vallejo es mi verdadero padre en poesía. Porque desarmó la lengua, la cambió y la hizo viva”. No puede haber duda de que la maestría del poeta peruano se proyecta, recreadoramente, en el chileno. En lo medular, ello se cumple, precisamente, en ese “desarmar la lengua” que el autor de *Trilce* —según aprecia con justicia Rojas—, le enseñara. No podemos, en el reducido espacio de una introducción general a su obra, considerar todas las facetas múltiples de las complejas construcciones sintácticas que, de varias maneras, significan en ella un desvío de los cánones regulares de la academia. Debemos remitir al importante ensayo del lingüista Nelson Rojas, quien ha considerado, entre muchísimas otras construcciones asistemáticas, la coexistencia de lo aseverativo con lo interrogativo, en un mensaje que, de tal modo, se constituye híbrido; las interpolaciones “prohibidas” —del tipo “Para / vertiente ser tres”, “hasta lo último / para vidente ver las multitudes”, “te turbulentamente besara”—; las conjunciones trastocadas —como en “Y el sol era María, y el placer, / la teoría del conocimiento, / y los volcanes de la poesía”—; el uso “impropio” de la conjunción —por ejemplo en poemas que se abren con conjunción copulativa: “A la salud de André Bretón”, “Cifrado en octubre”, “Celia”—; los varios tipos de elisiones, etc. De interés mayor son las observaciones del ensayista sobre lo que veníamos considerando y que él llama sintaxis “hablada”. Son tales logros en el manejo del lenguaje los que, efectivamente, y el estudioso lo demuestra con sus rigurosos análisis, dan concisión a la expresión, provista de notable economía de medios para comunicar un pensamiento de gran riqueza semántica. Así el lenguaje se hace en Rojas, por sobre todo, *sugestivo* y transmite apropiadamente aquello que constituye lo medular de su visión: el mundo padecido en su fragmentariedad, algo que tan



bien traduce esa sintaxis despedazada, descoyuntada. Lo que a Ignacio Valente le parece —y lo cito, pues su juicio ha sido repetido, sin mayor reflexión, por otros—, recursos dudosos (“una fácil distorsión de la sintaxis, el hipérbaton, el abuso de los versos encabalgados”) y que él estima “rebuscamiento gongorino”, no es otra cosa que la plasmación necesaria de una definida cosmovisión:

el mundo lo hemos hecho no como un todo; no es una totalidad, sino una pedacería, y en los trozos de espejos que están rotos se alcanza a ver el juego mayor.

Hemos sido insistentes en este prólogo en la señalización de que a la poesía de Rojas la mueve el intento de conformar una totalidad coherente y que, respondiendo a su filiación romántica —la de Novalis: no olvidemos que en él hay otra, la del romanticismo social—, cree que:

la totalidad se da desde la fragmentariedad. Desde esos trozos o esquirlas, sale una idea mayor de uno mismo, una totalidad.

Eduardo Milán —prologuista de *Antología de aire*—, en una inquisitiva nota publicada en *Vuelta* describe, de modo insuperable, lo que este aspecto de la poesía del autor de *Materia de testamento* —y en lo sustancial relacionado con lo que recién sosteníamos—, nos ofrece:

Gonzalo Rojas ha flexibilizado de tal manera la matriz de su escritura que todo tipo de discurso cabe allí. Lenguaje objeto, metalenguaje, exclamaciones e interrogaciones: todas las conversaciones son posibles dentro de esa estructura que obliga a una lectura en zig-zag, a una lectura de sintaxis quebrada donde menos se esperaba, porque su base es la respiración y la respiración es personal. En vez de cerrar, Gonzalo Rojas abre. Y abre porque sabe que solamente en una estructura abierta —una estructura casi sin estructura—, pueden dialogar todas las voces presentes y puede hablar también la tradición .

Precisamente: peculiar en Rojas, por el uso intensivo que hace del procedimiento, es plantear en un mismo texto



gran variedad de códigos, el natural, el de la lengua llamada o considerada poética, el cultural con muchas variables ideológicas. Todos se enlazan y totalizan, lo que en muchos casos —por ejemplo en “Desocupado lector”— hacen más densa y compleja la carga informativa del mensaje. Pero cuando en un poema predomina el aspecto reflexivo, generalmente de tono conversacional, se expulsa con mayor amplitud el código de la lengua natural. Hilda R. May ha observado que es recurrente en Rojas que este último sea interrumpido por el código “poético”. Por ejemplo —y serían innumerables las muestras de lo mismo—, en “Tabla de aire”, del que cito sólo unos versos:

*Consideremos que la imaginación  
fuera una invención  
como lo es, que esta gran casa de aire  
llamada Tierra fuera una invención,  
que este espejo quebradizo  
y salobre ideado a nuestra imagen y  
semejanza llegara  
más lejos y fuera la  
invención de la invención (...)*

Lo que se desprende de las observaciones recién hechas es que, en realidad, el discurso lírico de Rojas va siempre ajustado a sus proposiciones y raro sería encontrar en él juegos verbales gratuitos, en donde no hubiera fundamentación semántica para el significante. Una prueba más, la última, ésta también debida al lingüista Nelson Rojas, quien ha notado que la sintaxis que él denomina

“tartamudeante” —la *sintaxis quebrada* que nos decía Milán, o *de niño* de la que hablaba el mismo Rojas—, se percibe con mayor claridad en el ciclo de poemas que tienen su génesis y referente en la tragedia del golpe militar en Chile:

al evocar el poeta esos acontecimientos, su sintaxis se puebla de balbuceos, de tanteos, de tartamudeos (...) que tratan de expresar y apreciar el dolor del poeta frente a ese drama, responsable entre otras cosas de “diásporas” y “transtierros”.

Confío que de lo sugerido en estas notas quede claro que en el nivel del significante la poesía de Rojas alcanza logros que permiten apreciar en ella una riqueza constitutiva que resultaría inapropiado atribuir tan sólo a la validez, hondura o multiplicidad de sus temas. O sea, confío en haber mostrado que su poesía nos llega, efectivamente, desde la palabra.

#### CONSIDERACIÓN FINAL

La propuesta de Lautréamont, “la poesía no es de nadie: se hace entre todos” y que Gonzalo Rojas tiene como clave de su pensamiento poético, fundamenta la convicción suya de que no existe la originalidad absoluta, de que toda escritura es *rescritura*, voluntaria o involuntaria, explícita o implícita. El autor de “Concierto” expone sus filiaciones y re-



conoce, así, a sus antepasados artísticos. La conjunción de las voces que lo preceden con las del presente, anunciando las que vienen, ese hacer recircular las formas ya usadas para animarlas en nuevas articulaciones —que no buscan tanto el significado inédito, como dejar patente el movimiento “coral” de la poesía, su apertura continua—, han sido las bases en que Gonzalo Rojas mejor sustenta su presencia en la lírica hispanoamericana de este plazo. Tres títulos suyos han sido decisivos en la marcha de esa poesía: *Contra la muerte* en el 64, *Del relámpago* en el 81 y *Antología de aire*, de hace muy poco. Con estas obras, y la crítica que en torno a ellas viene creciendo, con su acción como animador de importantes eventos culturales (*los “Encuentros de Escritores”* en las alboradas del *boom*), como profesor en muchos espacios, y con sus viajes que lo han llevado de unos a otros extremos del planeta, Gonzalo Rojas ha logrado que permanezcan abiertas todas las puertas de la poesía chilena e hispanoamericana, aireando un recinto que otras propuestas más estrechas que la suya parecen —aun en contra a veces de intenciones manifiestas—, dejar enclaustrado en opciones limitadas. No es gratuita la resonancia que esta actitud vital y poética encuentra en los más jóvenes. Una poesía como la suya, que se atreve a defender la belleza, la imaginación, el lenguaje de lo establecido y las búsquedas de lo presentido, que no teme hablar del Misterio ni enfrentar los maniqueísmos, que grita, airoso, el goce de los sentidos y exalta el cuerpo, que busca la Unidad en lo disperso —“el largo parentesco entre las cosas”— y denuncia con nobleza las múltiples formas de la “misericordia del hombre” —el escarnio de las injusticias incluido—, logra reconocida vigencia en la literatura de este siglo. Quizás precisamente porque se mueve en varias de sus manifestaciones tendenciales sin restringirse a modos unidireccionales. Y por tocarse con todos, o casi todos, los espacios conflictivos en que esa actual poesía se configura: también, y con gran relevancia, en su misma actitud autorreflexiva, ese inquirir persistente en el ser y el quehacer del oficio mayor. Vetas temáticas múltiples y un lenguaje que las plasma con notable precisión: eso es la poesía de Gonzalo Rojas.

# Gonzalo Rojas: poesía y experiencia

✎ Enrique Lihn

**E**n 1999 Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini realizaron una edición crítica de *La miseria del hombre*, aquel primer libro de Gonzalo Rojas publicado en 1948 por el que obtuvo el Premio Sociedad de Escritores de Chile. En la edición crítica que ahora aparece, bajo el sello de Universidad de Playa Ancha Editorial, se encuentra esta entrevista al autor de *Porque escribí* (Tierra Firme, 1995) que ofrecemos a continuación.

MARCELO CODDOU: Me gustaría que siguieras hablando de muchos otros poetas chilenos, de lo que tú ves en ellos, de lo que ellos han significado para ti. Pero claro, nos vemos obligados a seleccionar. Hay uno, en particular, que me interesa mucho, tanto por el valor específico de su obra, como por lo que ha significado para todos los poetas de tu generación: me refiero a Gonzalo Rojas...

ENRIQUE LIHN: Para contestar tu pregunta quizá convenga hacer un poco de “biografía” y de “autobiografía” de la poesía chilena. Pienso en el momento en que pasé de la zona enrarecida, más o menos abstracta, aleatoria de las lecturas heterogéneas, a la relación con poetas vivientes, y que me dieron la impresión de serlo. Fue cuando conocí a Nicanor Parra y a Gonzalo Rojas, por intermedio de Luis Oyarzún que enseñaba en Bellas Artes, donde yo, a mi vez, estudiaba pintura. Me hice amigo de Nicanor, quien, en ese tiempo, se reunía con Gonzalo Rojas, profesor de Castellano en un liceo de Valparaíso [...] Eran ellos los que estaban conscientes de que había que acotar un campo dentro de la poesía donde se estableciera una determinada relación con la experiencia, de la que se había ausentado el surrealismo en su versión chilena, ese academicismo surrealista totalmente ausentado de la situación. Tenían, además, toda una cosa lúdica, muy válida. Me acuerdo de los juegos que se hacían en casa de Nicanor,

juegos poéticos, o que podían dar en el blanco de la poesía. Y algunas lecturas —que fueron también las mías en ese momento—: los *Cantos de Maldoror*, por ejemplo, para mí, desde ese tiempo, lectura de siempre. Esto es, el juego sangriento, por así decirlo, de la poesía, del texto con el texto, la destrucción de las retóricas a través de una hiperretórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje, esa especie de *bricolage* que hizo Lautréamont con todo y que aparecería, otra vez, en los *Antipoemas*, una de las primeras cosas que nosotros, de jóvenes, conocimos de Nicanor [...] Ahora, nosotros éramos verdaderamente más adeptos a la poesía de Nicanor, por el elemento nihilista de esa poesía, ninguneador y también humorista. Gonzalo nos parecía —a mí, a Jodorowski, a otros—, muy lleno de actitudes dramáticas. Nuestra tendencia era a la irreverencia, a la desdramatización, al ninguneo y al humor [...] Éramos jóvenes terribles, muy críticos respecto de las adecuaciones entre lenguaje y realidad personal, con una tendencia más hacia lo grotesco que hacia la cosa lírica. Y como Gonzalo trabaja más en lo que se entiende como una poesía lírica y dramática, se producía una especie de resistencia, que más tiene que ver con el espíritu de grupo, espíritu burlón, tendiente hacia lo grotesco en literatura... Pero claro, esa era una situación juvenil, cuando tanto nos interesaban los desplazamientos del lenguaje poético hacia otros planos y otras formas discursivas que no fueran poemas, cosa que Gonzalo no hacía. Y no lo hacía con premeditación: él construía una poesía en un terreno lírico-dramático, pero, te insisto, bajo el signo de la relación de la poesía con la experiencia. Y con elementos que, después, releyendo, me han interesado muchísimo más. Su “inspiración” erótica, por ejemplo, que invade su poesía por todos lados; las distorsiones del len-

guaje emotivo; la plasticidad de sus imágenes, intensamente, en el sentido de seguir una idea y desarrollarla en términos oratorios, en mis lecturas juveniles de Gonzalo Rojas, ahora me parecen la asunción de una retoricidad oratoria, que funciona como el marco en que se producen fenómenos de irracionalidad. Justamente lo que esa poesía tiene de crispadamente hermético, pone de relieve la proximidad con cierta zona de incomunicación. Es una poesía que llega a un punto en el que verdaderamente está hablando de algo que no se puede comunicar... Son sus mejores momentos. Es una experiencia de orden erótico-místico, con una enorme tensión textual. Entonces, ese aparataje discursivo, quizá, pone de relieve la necesaria fragmentación ante una experiencia que tiempo atrás habríamos llamado "inefable". De manera que mi lectura actual de la poesía de Rojas difiere y es discrepante respecto de la lectura discrepante que de ella hice de joven. Un libro como *Oscuro* es decisivo en el campo de la literatura moderna latinoamericana. Gonzalo es —un poco como hablábamos de la Mistral— un tipo de recorridos particulares pasando por Lautréamont, pasando por el simbolismo, pasando por el surrealismo, e inscribiendo su poesía en un campo donde la experiencia tiene un sentido. Es interesante ver cómo él se desprende del surrealismo. Quizá por su frecuentación de la poesía barroca y por su lectura extrasurrealista de Baudelaire; por la importancia que le da al lenguaje, a las operaciones lingüísticas, a los modos de producción locales, propios, de una lengua; por su instalación en una lengua; por el tipo de problemática que se le va planteando, donde siempre queda un remanente religioso. En fin, por múltiples razones, no se queda en esa cosa discipular del surrealismo ("surreachilismo", decíamos nosotros), sino que lo revienta: bota todo lo que en la poesía se convierte en lastre, porque ya no pertenece al campo de la propia experiencia, sino sólo a elementos culturales, perpetuados mecánicamente, actividad propia de coleccionistas. Gonzalo abre su poesía para que entre la situación: del surrealismo tiene todo un aire, pero oxigenante. El surrealismo le sirve, diría, para respirar y no para asfixiarnos.

# Memoria y olvido

☞ **Juan José Arreola**

► **El FCE publicó recientemente *Memoria y olvido de Juan José Arreola* (colección Tierra Firme), fruto de casi cien horas de entrevistas grabadas, transcritas y editadas por Fernando del Paso. Estas memorias logran retratar la infancia y la juventud de Arreola: desde su primer recuerdo en 1920 hasta 1947, poco después de su regreso de París a México.**

**E**se primer año de 1937 en México me gané muy difícilmente la vida. Fui abonero en la colonia Obrera. Después un paisano mío, don José J. Galindo, me sacó de la miseria y me puso a trabajar bajo sus órdenes en una oficina de don Salvador Ugarte. Fui así sumando oficios a los muchos que había desempeñado en la vida y me faltaban por desempeñar: vendedor ambulante, panadero, mozo de cuerda, comediante, maestro de secundaria, empleado en un molino de café y de una chocolatería, encuadernador, tipógrafo, empleado de una papelería, vendedor de telas, corrector de pruebas, editor y algún otro que quizás se me escapa.

Y por supuesto, también con Wagner entré de lleno al mundo del teatro, a ese maravilloso universo de los grandes directores de escena, innovadores geniales como Reinhardt, Erwin Piscator, Adolphe Appia, Meyerhold, desde luego Stanislavsky y Nemirovich-Dantchenko.

Pero también la escuela de Wagner, la gente que conocí en ella o gracias a ella, fue muy importante en mi formación política. Aunque debo aclarar que yo desperté a la vida política con el asesinato de Álvaro Obregón. No se me olvi-

dará nunca el día en que mi papá llegó con la noticia a la casa: "¡Asesinaron a Obregón!" Fue entonces que me enteré que existía un presidente de la República, que existían gobernadores y que existían presidentes municipales. La conmoción en la casa fue muy grande porque el nombre de Obregón era muy familiar entre nosotros. Esto se debió a que mi padrino de bautizo y tío, Maximiano Alcaraz, fue patrón de Obregón en el ingenio de Navolato en Sinaloa, donde en alguna época fue a parar también mi tío Daniel. Cuando llegó la revolución, naturalmente mi tío Maximiano estaba muy sorprendido y nos decía: "Cuándo me iba yo a imaginar que este muchacho, que era un tornero del ingenio, iba a llegar tan lejos". No recuerdo si Obregón comenzó desde soldado raso o un poco más arriba, desde sargento, pero el caso es que tuvo una carrera militar muy rápida y toda la familia la vivió. La seguimos paso a paso en los periódicos, como si fuera la vida de un familiar. Aunque de todos modos, todo el pueblo de México vivía entonces muy de cerca y en carne propia la revolución.

Obregón no se olvidó de Maximiano. Tan así que cuando llegó a presidente y mi padrino lo fue a visitar, junto con mi papá y mi tío Daniel, los recibió de inmediato. Otra cosa también es que mi padre y Obregón compartían los mismos gustos literarios, poetas como Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, por ejemplo, y además mi padre admiraba el talento para la poesía que tenía Obregón y su memoria prodigiosa. Cuentan que una vez Obregón, ya siendo presidente de la República, paseaba por la Alameda con dos ayudantes, cuando se le presentó un joven que dijo ser poeta y le pidió permiso para saludarlo y recitarle un soneto. Concedida la autorización, y recitado el poema, Obregón le dio una palmada en el hombro y le dijo: "Muy bien que te guste la poesía, joven, pero lástima que te atribuyas poemas que no son tuyos. Ése es un

buen soneto, y desde hace tiempo lo sé de memoria..." Y entonces se lo recitó, de pe a pa. El joven poeta se puso pálido y balbuceó algo, pero Obregón se apresuró a tranquilizarlo: "No te preocupes, lo que pasa es que yo tengo una memoria muy buena, y como me gustó tu soneto, me lo acabo de aprender..."

Ésta era la clase de anécdotas que hacían que Obregón estuviera presente con frecuencia en las pláticas familiares. Un día Obregón se enteró de que don Ramón del Valle-Inclán había estado en México durante el Porfiriato. Había huido de España, de su familia, de la Facultad de Medicina y estuvo en México varios años en el anonimato, como soldado raso. Le dio entonces por la mariguana y por inventar versiones distintas de cómo había perdido el brazo. Ramón Gómez de la Serna llegó a reunir 10 versiones distintas, y una de ellas es que el brazo lo había perdido en México, en el Bolsón de Mapimí. Enterado Obregón de la estancia de Valle-Inclán en México, le puso un tren a su disposición lleno de jóvenes, hombres y mujeres, relacionados con la literatura y la pintura, entre los que iban Guillermo Jiménez, Pedro Henríquez Ureña y Lupe Marín. El tren vino a Guadalajara, y de Guadalajara visitó Sayula, Zapotlán y Manzanillo. En cada escala se les agasajaba con golosinas de la región, como birria, tacos, dulces típicos. Esto nos lo contó mi padre también, y que en Chapala Valle-Inclán se enamoró de Lupe Marín, que era muy jovencita entonces. Yo tuve en mis manos el ejemplar de uno de los libros de Valle-Inclán, que le regaló a Lupe con una dedicatoria: "Te encuentro en mi camino / cuando ya casi blanquea mi barba de peregrino..." Es sabido también que Obregón invitaba a Valle-Inclán a las funciones principales del Teatro Nacional y ambos se prestaban mutuamente su única mano para aplaudir. De regreso a Europa, Obregón le envió 500 dólares a Nueva York, respondiendo a un llamado de auxilio de Ramón y a una promesa que el propio Obregón le había hecho de que acudiera a él en caso de cualquier necesidad.

Pero hubo también otro gran acontecimiento que contribuyó a mi formación: la Guerra Civil de España. A mi padre, desde que cayó Alfonso XIII, se le alegró el corazón. Su credo político fue la República española, y cuando vino la traición

de Franco, para él fue un desgarramiento. Empezaba yo entonces a enterarme quién era quién de los republicanos: Indalecio Prieto, Juan Negrín, Alcalá Zamora, Francisco Largo Caballero y tantos otros. Julio Álvarez del Vayo, a quien mi papá conoció cuando estuvo de embajador de España en México. De modo que vivimos, de manera intensa, primero las aventuras y después las desventuras de la guerra civil.

Siempre sustentado por mi padre yo, que era de una familia tan católica, elegí una especie de izquierda, sin tener entonces ni nunca conocimientos del marxismo. Ésa es la verdad, yo no conozco de teorías, aunque sí aprecio ciertas discrepancias de Trotski por haber leído su gran autobiografía. Sea como fuere, para mí la causa de la República española se convirtió en una gran ilusión. Años más tarde, en un libro del Fondo de Cultura Económica, *El romanticismo social*, de Roger Picard, me encontré con una cita de Victor Hugo que me vino como anillo al dedo: "Oh, sombría fidelidad por las causas perdidas: sé tú mi fuerza y mi gloria y mi columna de bronce..." Así, antes de conocer la frase de Victor Hugo, y lo mismo después, siempre he tenido una fidelidad sombría por todas las cosas que caen. Esa caída de la República española, por lo tanto, creó en mí una fe, una fidelidad a todo lo que son movimientos de izquierda, a todas las revoluciones modernas y las causas perdidas.

Esta fidelidad se consolidó con la llegada a México de los refugiados españoles, en 1939. Algunos habían llegado antes, como León Felipe. La embajada de México en Madrid le abrió las puertas a cuanto personaje republicano cupo en ella, y Lázaro Cárdenas tuvo el gran gesto de abrirles las puertas de México aconsejado, pienso, por personas como Narciso Bassols, que fortalecieron su convicción.

A su vez, mis convicciones se nutrieron en la escuela de Fernando Wagner, quien tenía una profunda formación de izquierda y que, por haber sido testigo personal de los discursos y arengas de Hitler, se daba cuenta que Alemania entraba en una época pavorosa. Wagner entonces se apoyaba en poetas socialistas alemanes como Richard Dehmel, de quien traducimos algunos poemas. Wagner hacía la versión literal del alemán y

yo le daba, en la medida de mis posibilidades, una dimensión lírica. Así nació lo que podría llamar mi socialismo místico, que se enriqueció con mi ingreso a la escuela de teatro y el contacto con Carlos Chávez, que entonces era muy socialista y quien repetía, el domingo a las 11 de la mañana, el concierto aristocrático de los viernes en la noche, con boletos de a 50 centavos. Fui también a varias conferencias en la Sala Ponce, de socialistas españoles como los catalanes Marcelino Domingo y Nicolau D'Olwer. Rafael Alberti estuvo también en México, y fue en la plaza de toros, según creo, donde comenzó a escribir su poema a la muerte de Sánchez Mejías, opacado por el de García Lorca. Pero no hay que olvidar que "Verte y no verte" de Alberti tiene un pasaje bellissimo. Sánchez Mejías, como se sabe, fue protector de los dos. Era un señorito, médico, hombre ilustrado y no nada más lector, sino escritor, que hizo comedias y cuentos, que vivía en una casa que tenía el precioso nombre de Pinomontano, y que se metió a torero.

Después conocí a Nicolás Guillén, a quien recuerdo recitando, con la mano en el bolsillo del pantalón, pero con el pulgar de fuera: "No sé por qué piensas tú, soldado, que te odio yo, si somos la misma cosa, yo, tú..." Y también: "José Ramón Cantaliso, duro espinazo insumiso, por eso es que canta liso, José Ramón Cantaliso..."

Ése era entonces mi socialismo. Un socialismo envuelto en un lirismo político. Conocí también los bellísimos poemas de Miguel Hernández, y todo esto se enriqueció con la imagen de Neruda, que al igual que Octavio Paz estuvo en España, aunque "España en el corazón" resultó en mi opinión menos intenso y eficaz que *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo. "Los yanquis vienen volando, / urracas que urraqueando, / hasta nos están llevando / el aire de las palmeras..." Uno de los sonetos que hizo Alberti en Cuba. Los recitales de Nicolás se hacían en el Teatro Hidalgo, y luego exhibían algunas películas soviéticas. Ahí vi *Camino a la vida*, *La revolución de octubre*, y una serie, en fin, de grandes películas; *El acorazado Potemkin* también.

Todos recibíamos los mensajes, los periódicos, los libros que llegaban de España, y para mí todos los refugiados españoles eran socialistas. Todos venían

de un mundo místico, de la tentativa por construir una república justa. Después supimos que todo eso llevaba desde el principio *la semilla de su propia destrucción...* No recuerdo de quién es esta frase, es magnífica. También algo que viene, creo, en los Evangelios: *si la semilla no muere, en vano aguardará su resurrección...*

Allí estoy yo, pues, recitando poemas en sindicatos. Pero sería imposible citar a todos esos autores, en prosa o en verso, que tuvieron que ver con esa formación mía un tanto fanática en el sentido del amor desmesurado a las ideas, a las personas y a las cosas que representaban ese mundo de izquierda tan vago... En esos momentos, hay que señalarlo, Lombardo Toledano era un personaje muy influyente en México, y había varios funcionarios socialistas en el gobierno, como el propio secretario de Educación, Ignacio García Téllez, y el rector de la Universidad, Chico Goerne. Y fueron tantos, tantos los refugiados españoles intelectuales que recibió México, y trajeron tantos libros, que de la noche a la mañana cambiaron y mejoraron enormemente el ambiente literario. Con ellos se enriqueció *Letras de México*, recién fundada, y también *Taller*, creada por Octavio Paz y un grupo de amigos. Miguel Prieto funda *Romance*, una revista magnífica, de la que pocos se acuerdan. Después de la escuela de Fernando Wagner y mi encuentro con los refugiados españoles, regresé a Zapotlán —era el año 40— y de allí me seguí de inmediato a Manzanillo, a la tepachería. El negocio, fundado por mi padre, estaba en auge. Allí estuve de agosto a diciembre de ese año, 40, y me volví a Zapotlán. El año del 41 fue un año decisivo, el del gran terremoto, y en el que escribo mi primer cuento formal, “Hizo el bien mientras vivió”, una narración que, como dije, fue inspirada por Georges Duhamel; tiene pasajes que casi son un pastiche de ese gran escritor francés con el que aprendí a escribir.



Muy pronto comencé a frecuentar en París a Octavio Paz y a Rodolfo Usigli. Desde el primer día, Rodolfo me dijo: “Se acordará, Arreola, que cuando hicimos la gira a Guanajuato usted invirtió 500

pesos que nunca recuperó. Me parece justo compensar de alguna manera esa pérdida”, y entonces me dio 5 000 francos. La gira de Guanajuato de la que hablamos la realizamos después de la aventura del Teatro de Media Noche. Este Teatro de Media Noche fue otra de las ocurrencias de Usigli, quien siempre tuvo grandes ilusiones y deseos de renovar el teatro en México. Como no podía tener su propio teatro, ni alquilar alguno de los que entonces había, eso era imposible, habló con los propietarios del Cine Rex en las calles de Madero —el Rex era un cine de postín— y se las arregló para que le cedieran la sala después de la última función que terminaba entre las 11 y las 11 y media. De allí el nombre del teatro.

El Teatro de Media Noche comenzó con un gran éxito y un poco de escándalo porque Rodolfo, nada tonto, puso una obra de Luis G. Basurto que se llamaba *Los diálogos de Suzette*, que era el título de una columna que tenía Basurto en *Excelsior* o *Novedades*, no recuerdo bien, pero el caso es que se trataba de una crónica social, de chismes, antecedente de la que tuvo Agustín Barrios Gómez, “Ensalada popoff”, o “Los trescientos y algunos más”, de quien se firmaba como el duque de Otranto.

Entonces a Basurto se le ocurrió hacer algo semanal, por medio de diálogos en la escena, y por su parte Rodolfo ideó que fuéramos los domingos a los templos más elegantes de la ciudad, como La Sagrada Familia en la colonia Roma, La Votiva, Santa Teresita en las Lomas y desde luego San Francisco, San Felipe y la Profesa, a repartir volantes anunciando las funciones.

Desgraciadamente, el éxito sólo fue inicial y muy pronto se acabó. La idea era tener un estreno a la semana, pero de alguna manera el público se sintió defraudado y dejó de ir. En la pieza de Basurto yo hacía el papel principal, que era el de un catrín ya maduro, más bien ya envejeciendo, con corbatita de moño. Algo que no me gustaba del papel es que a cada rato tenía yo que decir “compermiso, compermiso, ahorita vuelvo”, como si fuera un caso de anguria.

Fue una lástima, porque había actores invitados importantes, como Rodolfo Landa, que actuó en una pieza de Xavier Villaurrutia que se llamaba *Ha llegado el momento*, y era sin duda buen teatro. Con

la desventaja de que el otro Rodolfo, Usigli, se había ganado la enemistad de todos los cronistas y críticos de teatro, así que, lejos de alabar el Teatro de Media Noche, lo atacaban, o en el mejor de los casos no lo mencionaban. Alguien lo llamó *Las locas de medianoche*, ya que había algunos elementos de ciertas inclinaciones. Lo digo sin ambages porque de todos modos ya para esas épocas tenía yo una buena y bien ganada fama de Don Juan.

Sucedió después que Usigli escribió una pieza, *Vacaciones*, y siempre pensó en mí como protagonista. El papel, que me aprendí muy pronto de memoria —de hecho memoricé toda la obra—, de pronto se lo dio sin más ni más a un actor profesional, Víctor Urruchúa, que hizo muchas películas en la época heroica de los años treinta. Pero Urruchúa era ya un hombre maduro y no le quedó el papel del personaje principal, que se supone debía tener 20 años. Luego siguió una pieza del que entonces era un joven poeta, Neftalí Beltrán, con el título de *A las siete en punto*, en la que yo hice el papel de un menor de edad, con una muchacha como compañera. Éramos dos niños enamorados, y resultó muy graciosa la escena. Se pusieron también dos de los *sketches* de *Anatol*, de Arthur Schnitzler. Ya para entonces trabajaba con nosotros un buen actor que era Víctor Velázquez y los hermanos Junco, Víctor y Tito. Pero el caso es que el público era cada vez más escaso y para que la compañía se salvara, a Usigli se le ocurrió hacer una gira por la provincia... En Celaya de Guanajuato nos quedamos atorados en un hotel: no podíamos pagar la cuenta, y la cuenta crecía... Rodolfo telegrafió desesperadamente a Dolores del Río y a otros amigos que según él estaban donde no estaban. Dio órdenes para que en México se empeñaran su piano y su máquina de escribir. Algunos amigos acudían al llamado, pero la cuenta seguía creciendo y nosotros sin salir de aquel hotel carcelario. Por fin nos rescataron dos paisanos míos: el torero Pepe Ortiz y el actor José Mojica. En San Miguel de Allende dimos una representación bajo su sombra, saldamos la cuenta de Celaya y llegamos a México para contarle. Yo estaba en quiebra. Había invertido 500 pesos que pedí prestados para la aventura teatral y como ganaba 120 al mes no tenía esperanzas de pagar esa deuda.



El dinero que me dio Usigli contribuyó a una situación paradójica. Cinco mil francos era una cifra muy respetable, y además yo tenía una beca de 4 000 y tantos francos mensuales. Pero no había nada que comprar en el París de la posguerra. No pude reponer ni uno de los pares de calcetines que perdí con mi equipaje, porque sencillamente en París no se podía comprar un solo par. Y de zapatos, menos. Esto fue para mí terrible. Además, en el equipaje perdido traía yo un par de zapatos extra porque alguien me los había dado como regalo para un amigo en París. Y hasta eso, los zapatos ajenos, se me perdieron. Sólo me servía de consuelo que los zapatos con los que llegué puestos eran los mejores, unos Canadá de estilo bostoniano. Debo confesar que en París, pero llevado por una necesidad espantosa, intenté, y alguna vez consumé, alguna breve sustracción.

De mi amistad con Rodolfo Usigli podría hablar horas enteras. De él no sólo recibí una ayuda material, sino lo que fue mucho más importante: lecciones admirables de poesía, entre otras el arte de leer y estimar un texto. A lo largo de toda mi vida, su traducción de un poema de Eliot dejó una huella muy profunda, tanto que esa traducción fecundó mi conocimiento de la poesía, no nada más inglesa, sino universal. El poema de Eliot es la "Canción de amor de J. Alfred Prufrock": "Vámonos pues tú y yo cuando la tarde se haya tendido como un paciente anestesiado sobre una mesa". En diciembre, poco después de mi llegada, me encontré de nuevo con Octavio Paz, y me invitó a comer a su casa. Estuve a punto de pedirle permiso a Usigli, que era, en ese sentido, celosísimo. No lo hice, claro, y fui a casa de Octavio, a quien Usigli ya le había contado lo de la pérdida de mi equipaje, y entonces Octavio me regaló un suéter, una o dos camisas, un saco también si mi memoria no me falla, y dinero. No sé cuánto, si 2 000 o 3 000 y además, algo inaudito, la mitad de una pieza de turrón, de Alicante o Jijona, no sé, pero turrón auténtico. Quedamos en que nos veríamos con frecuencia para platicar, pero entre los dos se interpuso siempre la figura de Usigli, mi maestro, que me traía, como suele decirse, de la gamarra. Y no era nada delicado Usigli conmigo, pues alguna vez dijo: "Claro que ese Arreola, con esa cara de perro, con la lengua de



fuera y babeante, se conquista todo París". De todos modos, y a pesar de que en los últimos años de su vida ya no nos tratamos, nunca disminuyó mi afecto por él, siguió incólume. Alguna vez haré un retrato justo de Usigli. Era un hombre de una complejidad extraordinaria, de una inteligencia privilegiada, que sin embargo a veces siguió cauces un tanto rígidos o, por el contrario, desordenados. Mi relación con él fue muy distinta de la que tuve con Octavio. Con Usigli sostenía a veces algunas discusiones arduas, y nunca nos hablamos de tú. Era un hombre irascible que tenía una extraordinaria facultad para entrar en polémicas. Y en pleitos, como el que tuvo con Paul Éluard. Tampoco me olvidaré nunca de los regaños que hacía en los ensayos de obras de teatro, que eran de una enorme violencia verbal.

Con Octavio tuve una serie de encuentros de esos que son muy importantes en la vida, porque la guían, hasta cierto punto la deciden y le otorgan consistencia, aplomo. Hay que recordar que yo llegué como simple becario, y aunque había ya conocido a Jouvett y a Barrault, me faltaba mucho por aprender. Desde luego, ya en Jalisco me había iniciado en la literatura y en el trato de personas de cultura notable, como Efraín González Luna y José Arriola Adame, cuyas bibliotecas visité, y me encontré allí con una buena cantidad de libros franceses. Recibí algunos libros como regalo, y unas revistas, que me iniciaron

en el conocimiento del francés. Pero llegar a París fue otra cosa, una prueba muy dura, aunque al final de cuentas enormemente positiva.

Mi encuentro en París con Gabriela Mistral forma parte de esa maravillosa experiencia. Ella acababa de recibir el Premio Nobel de Literatura en Estocolmo, y llegó a Francia naturalmente rodeada de una aureola. El día en que la vi, hice mi primer paseo en coche por París, en un Renault de gran categoría. Como el embajador de México fue uno de los primeros que fueron a saludarla en su hotel de París, tanto el embajador como otros funcionarios fueron invitados a una recepción que *Lettres Françaises* le dio a Gabriela, y de paso, me invitaron también a mí. Cuando subí al Renault, además del conductor estaban Usigli y el primer secretario, y alguien más a quien no conocía. Resultó ser nada menos que Roger Caillois, con quien tuve una larga plática no sólo en mi francés incipiente, sino también en español. Caillois lo hablaba muy bien. En un momento dado, cuando se enteró que yo no conocía nada de la ciudad, se ofreció para ser mi primer guía en París. "¿A dónde quiere ir?", me preguntó, y yo le respondí: "A la montaña de Santa Genoveva", y sin más hicimos cita para el día siguiente. La recepción que le daban a Gabriela Mistral era en un palacio espléndido, de esos que abundan en París. Yo entré del brazo de Usigli y atrás de nosotros venían otros funcionarios de la embajada. Gabriela, al fondo del salón rectangular, traía un abrigo recto, lo recuerdo muy bien, de corte inglés, solapas anchas, que probablemente era de pelo de camello o de alpaca. Quizás de guanaco, que es una suerte de llama, pero la piel es más fina, incluso, que la de vicuña. Bueno, el caso es que Gabriela se puso de pie y me pareció muy alta. Estaba en la plenitud de su vida —tenía unos 50 años entonces— y se veía que era una mujer fuerte. Avanzó después hacia nosotros, acompañada por quien supongo era el embajador de Chile, y nos encontramos a medio salón. Rodolfo Usigli le tendió la mano a Gabriela, y en ese momento ocurrió algo extraordinario: Gabriela ignoró a Usigli y me abrió los brazos, diciendo: "Hijo mío", yo avancé y me abrazó como lo que fue para mí, como una madre: "Hijito mío, ¿por qué estás tan flaquito?"

# Juan García Ponce

## Octavio Paz

► Octavio Paz fue uno de los escritores mexicanos que manifestó siempre su aprecio por la obra de Juan García Ponce, tanto en el terreno de la crítica de arte como en el del ensayo literario y la narración. Así lo expresa en el siguiente texto que, con motivo de la muerte reciente del autor de *Crónica de la intervención*, ofrecemos a los lectores de *La Gaceta*. Dicho texto ha sido tomado de *Generaciones y semblanzas*, tomo IV de las *Obras completas* de Octavio Paz (FCE-Círculo de Lectores, 1994).

La obra de Juan García Ponce es una de las más vastas de la literatura mexicana contemporánea. También es una de las más variadas: novelas, cuentos, teatro, ensayos, crítica de arte y de literatura. A la diversidad de los géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica intelectual, la crítica de pintura y la metafísica, la especulación literaria y la reflexión

moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el simbólico. García Ponce ha escrito con generosidad e inteligencia sobre los pintores y escritores de su generación; asimismo, ha dedicado estudios penetrantes a figuras tan distintas como Musil y Klossowski, Lezama Lima y José Bianco. Su pensamiento crítico, sus descubrimientos y sus entusiasmos, sus negaciones y sus afirmaciones han ejercido una influencia vivificante en la literatura y el arte de México desde hace más de 20 años; sin embargo, aunque numerosos, sus ensayos no son sino prolongaciones y reflexiones al margen de su actividad central: la prosa de imaginación. García Ponce es sobre todo un narrador y su obra crítica depende de sus ficciones novelísticas. No es un ensayista que redacta novelas sino un novelista que escribe ensayos.

Dentro de sus ficciones los cuentos ocupan un lugar aparte. No porque sean de naturaleza distinta a las novelas; a pesar de la variedad de formas y de tentativas, el tema de García Ponce es *uno* y está presente, explícito o implícito, en todas sus narraciones. La diferencia entre novela y cuento no es de substancia,

sus cuentos dicen lo mismo que sus novelas pero con otra voz y con otra entonación. Son recodos en donde la corriente impetuosa parece quietarse; sin cesar de correr, murmura en voz más baja y lenta. El remolino, por un instante, se inmoviliza y entonces, límpida, la prosa calla: confianza sin palabras. En todos los cuentos de García Ponce asistimos al gradual desvelamiento de un secreto pero las palabras, al llegar al borde de la revelación, se detienen: el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho. Al escribir esto pienso sobre todo en ese pequeño libro que se llama *Encuentros*, publicado en 1972 y que ahora el Fondo de Cultura Económica ha tenido la buena idea de volver a editar. Está compuesto por dos cuentos cortos, *El gato* y *La plaza*, y un relato más extenso, casi una *nouvelle*: *La gaviota*. Los tres textos cuentan entre los mejores de García Ponce. Podemos decir de ellos, sin exagerar, que son tres *precipitados*, en el sentido químico de la palabra, de sus fábulas, sus invenciones y sus obsesiones.

A pesar de la extrañeza de su asunto, *El gato* es el cuento que con mayor fidelidad se ajusta a la manera habitual de García Ponce. (Tal vez por eso escribió después otra versión, más extensa y explícita, con mayor riqueza psicológica, pero menos misteriosa.) Una pareja encuentra a un gato o, más bien, el gato la encuentra. Ellos aceptan con naturalidad la presencia de ese intruso en sus juegos eróticos; casi insensiblemente, el animalito se convierte en un talismán: sin “la fija mirada de aquellos entrecruzados ojos amarillos sobre su cuerpo desnudo”, ni ella puede entregarse a él ni él la desea realmente. Su pasión depende de un tercero: una pequeña presencia animal, enigmática como el deseo y que, como él, viene de lo oscuro y los lleva a lo desconocido. El tema de *La plaza* es también el de un encuentro, no con un enviado del mundo del deseo sino con el tiempo mismo. Un hombre viejo



busca el tiempo pasado, su tiempo, en una plaza de la ciudad de provincia donde ha vivido toda su vida; lo busca al final del día, cuando la sombra desciende sobre los árboles y los últimos transeúntes abandonan las arcadas, pero lo que encuentra es una felicidad infinita y sin nombre: un tiempo más vasto, un tiempo que no pasa aunque esté pasando siempre.

Las dos experiencias, la del gato —signo del deseo— y la del anochecer en la plaza —anulación de los signos— nos enfrentan a un misterio que ha sido tradicionalmente el tema de las meditaciones de los filósofos y la substancia de las visiones de los místicos. García Ponce no es creyente pero en sus textos más logrados hay un momento en que su sensibilidad colinda con una zona magnética; es más fácil sentir la fascinación de esos pasajes que definirlos: se trata de una suerte de arrobamiento religioso que no es inexacto llamar *quietista*. En otro escritor mexicano, José Revueltas, advierto también una vena de religiosidad sólo que de sentido distinto e incluso contrario: el cristianismo marxista de Revueltas es activo y se realiza en el sacrificio; la religiosidad de García Ponce es erótica y estética: la vía contemplativa.

*La gaviota* es una obra singular. En primer término por su asunto: es la historia del encuentro de dos adolescentes en una playa de la costa mexicana. Las historias de adolescentes no abundan en las literaturas hispánicas. No se ha reparado bastante en la sequedad y rigidez de nuestros clásicos: el adolescente típico de las novelas españolas no es un *Don Quijote*, un *Gran Meaulnes*, un *Werther* o un *Tom Sawyer* sino un *Lazarillo de Tormes* o un *Guzmán de Alfarache*. Un antihéroe, un pícaro. *Calixto y Melibea* podrían ser la excepción pero los dos ya están hechos y formados cuando se enamoran: no se descubren a sí mismos al descubrir al amor. El mundo en que se mueven los dos adolescentes de García Ponce es un mundo aparte, en el sentido social: ambos pertenecen a la alta clase media. La muchacha, además, es una extranjera. Pero el aislamiento de los dos muchachos no es sólo social sino psicológico. Su pasión los aísla de sus compañeros de juegos y esa misma pasión, como el gato a los amantes del primer cuento, los lleva a descubrir una realidad violenta y sobrecogedora: la de sí mismos.



El relato está escrito en una prosa que fluye pausada como el correr idéntico de días felices, con remansos de sombras, claridades súbitas y vibraciones secretas. Luz sobre el mar: palpitación de olas, pechos, espaldas, vientres, muslos. Mundo regido por dos sentidos: el tacto y la vista. Ambos son los servidores del deseo. La presencia de la naturaleza es constante, a veces como placer (ver y tocar, ser visto y ser acariciado) y otras como enigma terrible (¿qué hay detrás de las formas, qué esconde esa mirada?). Hay un momento inolvidable: el episodio de los dos muchachos en el cementerio del pequeño puerto, al lado del mar, tendidos en la hierba y espionando, bajo la noche estrellada, la aparición de los fuegos fatuos sobre las tumbas. El deseo de los dos adolescentes tiene algo de vegetal: crece, madura, se abre. Es una cristalización, no en el sentido de *Stendhal* sino en el de *Lawrence*: no es un sentimiento sino un instinto, algo en lo que no interviene la cabeza sino la sangre. La revelación final es instantánea y atroz: el sexo es violencia, sangre, destrucción. Los niños dejan de ser niños al revolcarse en el polvo empapado por la sangre de la gaviota asesinada por el muchacho. ¿El goce es inseparable del crimen?

Hay una palabra que aparece con frecuencia en los escritos de García Ponce: inocencia. Sin embargo, en casi todas sus novelas y cuentos la inocencia está siempre aliada a esas pasiones que llamamos malas o perversas: la crueldad, la ira, la lujuria, los delirios de la imaginación exasperada y, en fin, toda esa gama de placeres que reprobamos y que, al mismo tiempo, nos fascinan. Se trata de inclinaciones que son casi siempre

irresistibles, como lo dice *Racine* en un bien medido alejandrino: *Quel que soit vers vous le penchant qui m'attire*. ¿Cómo puede ser inocente el amor si invariable y fatalmente contiene, en mayor o menor grado, una dosis de perversidad? El beso mismo es una perversión oral, nos advierten los psicoanalistas. Pero la palabra inocencia no es realmente un término moral ni científico sino religioso: la inocencia es una plenitud de ser, del mismo modo que el pecado es una falta. La inocencia es abundancia, el pecado es carencia. *Lawrence* lo sabía perfectamente y, al hablar de sus novelas, en una carta a un amigo, le dice que todas ellas giran en torno al enigma de la sexualidad "y han sido escritas desde la profundidad de mi experiencia religiosa".

En el caso de García Ponce hay que unir a la experiencia religiosa otros dos elementos: la mirada y el espectáculo. En sus novelas la vista es el sentido rey, como lo fue entre los filósofos de la Antigüedad. La mirada percibe la ambigüedad esencial del universo y descubre en esa ambigüedad no la dualidad de la moral sino la unidad de la visión religiosa: todo es uno y uno es todo. ¿Teología unitiva o estética de *voyeur*? Una y otra: entre las posiciones lascivas de *Julio Romano* y los ejercicios espirituales de *santa Catalina de Siena*, el relato se vuelve alternativamente ceremonia libertina y misterio sacro. El teatro fue una de las primeras pasiones de García Ponce; pronto lo abandonó pero vive dentro de sus novelas. No sólo, como podría suponerse, por la forma en que se sirve de los diálogos sino por la manera en que están contruidos ciertos episodios: el texto se vuelve una suerte de foro y el lector, convertido en espectador, contempla o, más exactamente, *mira* la acción. En algún caso (por ejemplo, en la versión ampliada de *El gato*) se tiene la impresión no de asistir a un teatro sino de espionar por la cerradura: los "cuadros vivos" de la pornografía transformados en un ritual de signos que se asocian y separan para formar, literalmente, figuras de un lenguaje irreductible a la palabra. Los cuerpos se enlazan como signos, forman frases —y dicen. Pero ¿qué dicen? A esta pregunta trata de responder toda la obra de García Ponce. Pregunta desesperada y quizá sin respuesta: la inocencia se mira, no se piensa ni se dice.

# Tiempos de palomas

☞ **Aline Pettersson**

**1**  
El hilo dibujaba —tarde a tarde— la silueta  
de las aves en su arrullo pueblerino  
de ciudad niña.

Amor corona las testas en remanso,  
la comba del pecho,  
el pliegue de las alas  
y la vigilia nocturna.

Mudo canto de tela que la aguja nutría.

**2**  
En los senderos adolescentes de los libros  
—entre collados y sotos—  
se despliegan historias  
de invencibles guerreros y doncellas cautivas.  
Mensajeras de amor —las aves—  
hieren los aires  
con su alada y ardiente caligrafía,  
mientras los ojos permanecen atados a las  
páginas.

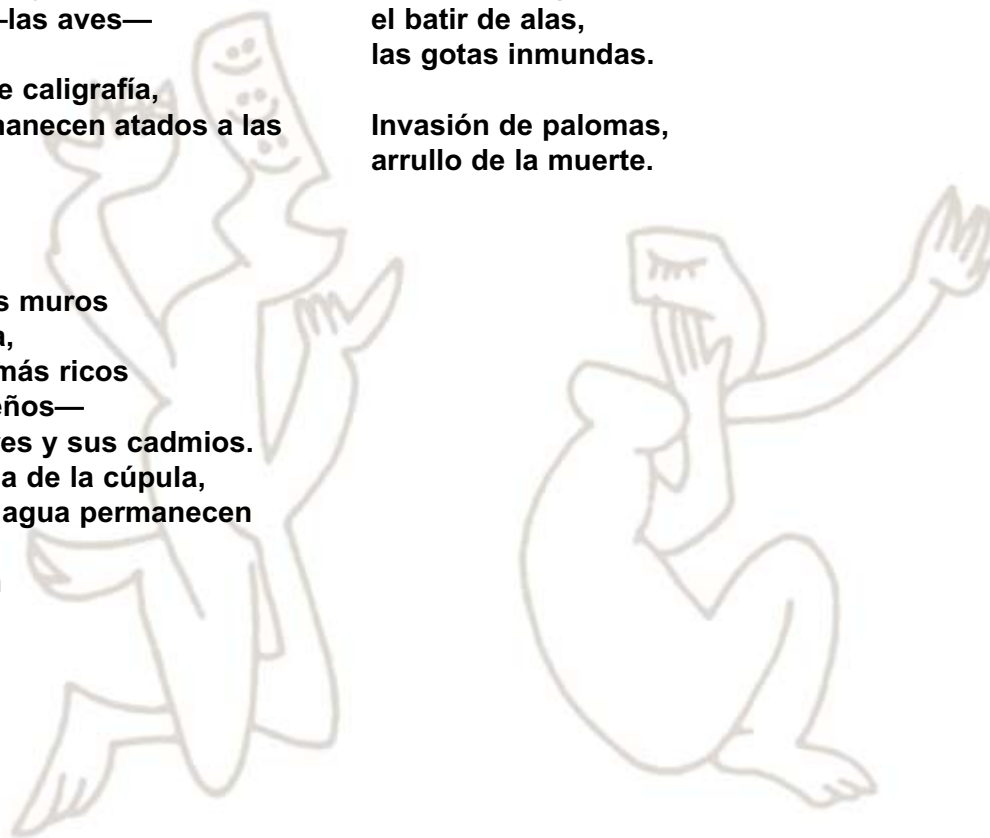
**3**  
Responde el agua  
al llamado ducal de los muros  
en la antigua república,  
y al ojo se yerguen —más ricos  
que el furor de los sueños—  
con sus rojos, sus ocre y sus cadmios.  
El sol dora la piel áurea de la cúpula,  
las calles espesas del agua permanecen  
insomnes.  
Manos y ojos se tocan

en la eterna primera vez del deseo.  
El aire tiembla y el suelo en la plaza oscurece:

Un tropel de plumas hambrientas se acerca.

**4**  
Se perfila la línea extensa de los montes.  
Nada hay que limite el vuelo  
a los ojos,  
al viaje constante del alma,  
a la vigilia del paisaje.  
Y sin embargo...  
En el pretil desvalido de mi ventana  
—del otro lado del vidrio—  
el tiempo ha cobrado cuerpo  
en el zureo agónico,  
el batir de alas,  
las gotas inmundas.

Invasión de palomas,  
arrullo de la muerte.



• Tomado de Estancias del tiempo, título publicado recientemente por nuestra casa editorial dentro de la colección Letras Mexicanas.



# El hombre que sube aprisa las escaleras

☞ **Ulalume González de León**

► El siguiente texto pertenece al libro *A cada rato lunes*, de reciente publicación dentro de nuestra colección Letras Mexicanas. De la misma autora el FCE ha publicado *Plagios* (Letras Mexicanas, 2001).

Los *suscitadores* se presentan a toda hora, en cualquier momento. Si en la mesa me quedo con el cubierto en el aire y como idiota, o en la calle cambia el semáforo a luz verde y no hago arrancar a mi automóvil, injustamente podrán tacharme de astronauta en la luna de Valencia. En realidad, departo con aquellos, me dicen sus nombres, y apunto los mejores en mi directorio privado. Pero cuando irrumpen a mitad de una traducción sobre *operational research* que debo entregar en dos días, o de la corrección de uno de los artículos sobre box, los caimanes del Paraná o el turismo en Andorra que me encarga cierta revista “cultural”, les ruego que hagan cola y esperen. Claro que son incapaces de hacer cola; siempre se pelean y gana el más fuerte, y si con el escándalo que arman no logran distraerme pierden la paciencia, me sacan la lengua y se des hacen como pompas de jabón.

Me duele no atenderlos o no poder trabajarlos más tarde, cuando me parece tener la *respuesta* en la punta de la lengua, y no hay caso: se niegan a dejarme escribirla. No importa. Si de puro susceptibles no vuelven, ya vendrán otros. El cuarto de baño, donde todo entra en actividad menos los sesos, es un recibidor perfecto. Y también la cama, cuando entre sueño y vigilia todo se acelera y ellos pasan como salmones en un torrente, y yo atrapo uno de un suave zarzapazo, y lo miro, y lo asumo, y juntos ensayamos algún cuento.

Recuerdo muy bien a “Entre chien et loup”: discreto, conmovedor, rápido. No

era más que dos siluetas diferenciadas apenas —a esa hora que se llama en mi lengua “entre azul y buenas noches”—... pero indudablemente de sexos opuestos, sobre un cielo de luces ya carcomidas por las sombras. Y “Entre chien et loup”, sonó una música. El cuento fue corto. Decía: “La primera vez que escuché por segunda vez la música de la primera vez, se recreó la magia. Pero... era cuestión de vivirla o escribirla, y guardé mi pluma”. En cambio “Hortensias azules” aspiraba a novela, pero no me encontró a la altura del juego. Era un haz de hortensias azules con las cabezas dobladas por la sed. Ensayamos primero a un niño que las regaba, hasta que se incorporaban y eran más altas que él. Era verano, por supuesto, y en medio de él surgió un día preciso en la infancia de aquel niño que de repente se llamó Diego. ¿Por qué ese día? No voy a repetir el cuento, que ya figura en este libro; sólo recordaré que ese día Diego recibió su primera vacuna: antiengaño. ¿Y las hortensias? Podíamos hacerles un pequeño lugar en el cuento, aunque nadie reparara luego en ellas: pero también podían desaparecer.

Oh mis *suscitadores*, fragmentos desprendidos de todo contexto, islas todavía indecisas entre la imagen y el signo que me proponen reanudar mi juego favorito: averiguar si son principio o fin o puente entre aquéllos, o si desertarán la fábula que hicieron nacer (en dos sentidos *brillando por su ausencia*) o la integrarán con el casi anonimato de una pieza minúscula del *puzzle*.

Contado el cuento, me duermo como los niños. No lo sueño. Lo dejo soñar en mí, igual que a los problemas de matemáticas de la adolescencia: intensamente pensados hasta el último bostezo, aptos ya para afrontar una noche (en la que yo volaba, o amaba a un ser sin rostro, o tenía aventuras increíbles con mis hermanos) y amanecer resueltos.

Pero “El hombre que sube aprisa las escaleras” con su nombre kilométrico co-

mo los de algunos aristócratas que quieren exhibir todos sus apellidos, se las traía: me tuvo despierto hasta las cuatro de la mañana, hora en que recurrí para combatirlo a un vaso de leche caliente y un valium de cinco miligramos.

\*

En cuanto se presentó recordé que ya se había insinuado durante una conferencia de Stockhausen en el auditorio de la UNAM —aunque la burbuja estalló ante la irrupción del tam-tam electrónicamente filtrado con que el músico ilustró un pasaje de su charla. También había estado de *voyeur* días antes, como el *elfo del frío techo* de Mallarmé, pero se había desvanecido en el *crescendo*. Y se había burlado de mí durante una entrevista que me hicieron para una revista femenina, espantando muerto de risa mis ideas prefabricadas acerca del sexo opuesto.

Tántas veces ignorado, “El hombre que sube aprisa las escaleras” tenía que jugarme una mala pasada. Con todo, acepté la situación, porque me cautivó: no era rostro ni nombre, sino movimiento, y la escalera de madera estaba bien diseñada, y el barandal tentaba, liso y brillante y de textura cálida.

Para comprender mejor al hombre me vestí con su cuerpo y subí con él. Subía demasiado aprisa, hacia el cuarto de una mujer, de dos en dos las escaleras. Dentro del hombre, apoyé una mano intermitente en el barandal para que no menguara su impulso inicial, y en cada descansillo giré con su brazo estirado, que se enganchaba a cada ángulo en que cambiaba de dirección el pasamanos, y el hombre daba la vuelta para tomar el siguiente tramo de la escalera y seguía ascendiendo, de dos en dos, sus escalones. Pude recorrer así tres pisos con él —seguramente teníamos en común, amén del sexo, la edad y las energías—, y me sentí listo para averiguar por qué subía



aprisa, listo para regalarme con el meollo del cuento.

En seguida me puse a funcionar. “El hombre sube aprisa”, me dije, “porque ha decidido entrenarse para poder llegar siempre, sin peligro para su salud, con el corazón agitado, y aprovechar la falta de aliento para sostener en el estándar debido —emoción jadeante— el beso que ella espera. Las escaleras eran la solución perfecta, porque a veces hace el desgano que se le vaya a uno el alma a los pies; y los labios, tán lejos allá arriba, besan desabridos. Las escaleras facilitarían la solución ‘Agítese antes de usarse’. (Variante: las escaleras como sustituto del *high ball* que se administran, para arrancar, las parejas oxidadas; que dignifica la ‘conversación plana’; que crea una magia barata: ‘Si hay escaleras, hay ambiente’, etcétera.)”

Pero mi *suscitador* no iba al grano, no agarraba vuelo y mi cuento no sabía ni cómo ni cuándo llegaría al *colorín colorado*... Se paró en seco, dejó de latir. Voy por el mal camino, pensé: no sirve mi proposición I. Y en seguida advertí que mi *suscitador* se reanimaba para arrastrarme hacia un inevitable II. “A lo mejor el hombre sube aprisa, de dos en dos las escaleras” (*galgo de ayer*, Machado, etc.), “porque ha decidido apresurarse siempre porque esa mujer, cuyo nombre me hace dudar entre Antonia o Casilda (Antonia, teléfono involuntario; Casilda, dulce teléfono a sabiendas), le hace descubrir cosas y cosas en él, aficiones insospechadas, proyectos nunca antes concebidos. El hombre se siente muy a gusto, y confunde el sentirse a gusto con el

amar, y en el fondo juega limpio ya que no sube consciente de que va al encuentro de sí mismo”.

Pensé en reconsiderar la versión I, y escoger de una vez por todas. No me esperó el *suscitador*, y en segundos yo continuaba: “Si el hombre que sube aprisa las escaleras no actúa consciente de que va al encuentro de sí mismo, ya se encargarán de que cobre esa conciencia Antonia (II-A) o Casilda (II-B)”.

Antonia (versión II-A) se aburre de ser espejo, eco, teléfono, en vez de ser amada. Un día el hombre que sube aprisa, de dos en dos las escaleras al encuentro de sí mismo, halla a Antonia con un amigo que no se mira en ella, sino que la mira. Al ver a otro hombre mirar a una mujer, comprende el egoísmo de fondo que hay en su propia velocidad, y a ver qué hace. O bien, II-B, Casilda sufre en silencio su condición de “espejito, espejito, dime quién es, etc.”, pero sabe que el hombre no sabe por qué sube aprisa y de dos en dos las escaleras, y espera que él *would finally* realize que sus soledades son disparejas. Un día él trepa jadeante y espera ante una puerta que no se abre. Suicidio de ella, cuento trágico. Variante del anterior: la dulce Casilda hace aparecer su suicidio como crimen, etcétera. Cuento policial.

“Todo cambia”, pensé a estas alturas, “si el hombre que sube aprisa las escaleras sube *consciente* de que va al encuentro de sí mismo, de que esa mujer le hace descubrir aficiones insospechadas, estrenar costumbres, formular proyectos nunca antes concebidos” Apunté: III. “Él sabe que no ama ni a Antonia ni a

Casilda, pero después de todo siente cierta ternura por ella, de modo que sube aprisa, porque ella merece un beso tipo ‘Versión I’. Y sube diciéndose: ‘¡Oh mi Delfos, oh línea desocupada siempre en la que marco mi propio número telefónico y me escucho!’ (Variante: —‘Amado estanque’... ¡Puf!, es un tema demasiado manido.)

“El hombre que sube aprisa las escaleras consciente de que va al encuentro de sí mismo aburrirá pronto a Antonia (III-A). Habla Antonia: ‘Yo también quiero sentir rico, y no sólo en la cama. Vendes caro tu amor, aventurero, y yo no estoy dispuesta a pagarte con un Delfo privado’. Ultimátum de Antonia: ‘Quiero ser conquistada’. El hombre pierde velocidad. Deja, por fin, de subir las escaleras.

“Todo cambia si sube hacia Casilda (III-B), que lo ama *malgré tout* consciente ella de que el hombre sube las escaleras consciente de que va al encuentro de sí mismo, pero también consciente (ella) de la infinita resistencia femenina. Habla Casilda (para sus adentros): ‘Yo me espero’ (y amontona en un baúl sábanas Wamsutta); ‘acabaré por ser imprescindible’ (y añade toallas Canon); ‘difícilmente podrá remplazarme como espejo, eco o teléfono’ (y dobla camisones Káiser). *Happy ending*, boda, cuento idiota.

“A menos que el hombre suba aprisa, de dos en dos las escaleras, porque subió así la primera vez, el día del primer encuentro, y tiene la secreta convicción de que aquello durará mientras él no pierda velocidad. Un viejo rito no puede abandonarse sin riesgo de catástrofe (IV).

“O que el hombre suba aprisa porque se resiste, después de leer a Machado, a que llegue el día en que también él diga: ‘Galgo de ayer que subías / de dos en dos las escaleras’ (V)...

“O que el hombre suba aprisa porque...”

¡Ay de mí! Acabo de leer mi cuento y me pareció inaguantable. La próxima vez estaré preparado: ¡no vacilaré en descargar mi revólver contra el primer *suscitador* que se me acerque!



# Presencia y tradición: la Virgen de Guadalupe en México

☞ **David A. Brading**

► El FCE ha puesto en circulación por estas fechas *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos xv-xviii)*. El siguiente texto forma parte de dicho volumen, compilado por Carlos Alberto González y Enriqueta Vila Vilar para la Sección de Obras de Historia. De Brading hemos publicado, entre otros libros, *Octavio Paz y la poética de la historia (Obras de Historia)* y *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867 (Obras de Historia)*.

**E**n 1736-1737, la ciudad de México cayó presa de la plaga, como se denominaba al *mazahuatl*, que arrojó a miles de infortunados a una prematura tumba. En esta época se practicaba todavía la sepultura de los fieles en las iglesias. Pero las bóvedas existentes quedaron pronto llenas a rebosar, las iglesias emitían un “intolerable hedor”, y las autoridades se vieron obligadas a utilizar San Lázaro, un cementerio donde hasta entonces só-

lo se enterraba a los leprosos, como lugar donde instalar una pira funeraria permanente para quemar los cadáveres de los pobres. Dirigido por Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo de México (1730-1747) y virrey de Nueva España (1734-1740), natural del Puerto de Santa María, el clero de la capital, secular o regular, multiplicó sus esfuerzos para ofrecer socorro material a los enfermos y a los pobres. Al mismo tiempo, las iglesias estaban repletas de fieles dedicados a la oración y la penitencia. Cuando los remedios materiales para detener la plaga fracasaron, la ciudad dirigió su mirada hacia sus grandes imágenes milagrosas en busca de su intercesión en el cielo. Nuestra Señora de los Remedios fue conducida en solemne procesión desde su santuario a la Catedral, y el 9 de enero de 1737 fue instalada en el altar mayor, ante el cual el canónigo Bartolomé Felipe de Ita y Parra predicó un sermón en que “*como otro Pericles vibró rayos de cristiana eloquencia, contra la hidra y rebeladas cabezas de los vicios*”.

Pero como la epidemia continuaba descargando violentamente sus ataques sin decaimiento, la ciudad se desesperó más aún, y una cantidad raramente o

nunca vista de imágenes y reliquias fueron expuestas y llevadas por las calles, expediente que alcanzó un clímax el 28 de abril, cuando el Crucificado de Ixmiquilpan, alojado en el convento carmelita de Cardonal, fue conducido en procesión por todo el clero y las cofradías, encabezados por el propio arzobispo, con las campanas tocando el *miserere* mientras entraba en la Catedral. Pero, ya en enero, el Ayuntamiento había pedido permiso al arzobispo para traer a Nuestra Señora de Guadalupe a la Catedral, citando la gran inundación de 1629 como precedente. No obstante, Vizarrón rehusó, aconsejando a las autoridades que fueran al Tepeyac para hacer una novena, con la que suplicar ayuda a la Virgen “*en su santuario de Guadalupe, refugio preciso, como nacido de Nueva España y de esta Capital, que la venera estrella de su Norte*”. Fue al concluir estos ritos el 7 de febrero de 1737 cuando el canónigo Ita y Parra, predicando ante el arzobispo-*virrey* Vizarrón y Eguiarreta y los dignatarios de la Iglesia y el Estado, formuló la pregunta: ¿por qué había sido llevada la Virgen de los Remedios a la ciudad, mientras que ahora era la ciudad la que había ido a Guadalupe? La razón era muy importante. ¿No había sido la imagen de los Remedios traída por los conquistadores desde Europa y “*vino a ser Señora de todos estos dominios*?” Pero si toda América le pertenecía, era una peregrina perpetua, “*sin lugar propio*”. En cambio, la Guadalupana se había aparecido en el Tepeyac, y era aquí donde tenía su palacio y su trono. Reelaborando las figuras tipológicas favoritas de Sánchez, Ita y Parra aseveró que “*la Arca del Testamento es la imagen de los Remedios*”, ya que había sido tallada por manos humanas y era constantemente llevada a la ciudad, tal y como el Arca de Israel había sido trasladada de un lugar a otro hasta que David la depositó finalmente en el templo. Al contrario, “*la zarza, en que se le apareció Dios a Moisés, digo, que es esta so-*





berana imagen de Guadalupe". Había sido el obispo Teodoro quien definiera la zarza como figura de María, pero aunque *"habla de la Zarza de Oreb, parece que le dice por el Ayate de Guadalupe"*. Pero si las robustas ramas de la zarza habían sobrevivido al fuego, igualmente el frágil manto de Juan Diego, tejido de fibra de cacto, había sido preservado de la destrucción a pesar de su antigüedad. En una más obvia reminiscencia de Sánchez, Ita y Parra comparaba también a la Virgen de los Remedios con Ruth y a la Guadalupana con Noemí, puesto que Ruth era una inmigrante moabita, mientras que Noemí era natural de Belén. El sermón concluía con una apelación al ayuntamiento y al cabildo eclesiástico para que se unieran y juraran fidelidad a Nuestra Señora de Guadalupe como *"su patrona universal de todo el reino"*.

Al mes siguiente, el Ayuntamiento de México y el cabildo eclesiástico votaron reconocer a la virgen mexicana como su principal patrona, y el 27 de abril de 1737 dos regidores se unieron al arcediano e Ita y Parra para hacer un solemne juramento en nombre de sus dos cabildos, en presencia del arzobispo. Y el 24 de mayo, la ciudad públicamente celebró la elección de su nueva patrona realizando una gran procesión por las calles de la capital, en que los miembros de todas sus muchas instituciones y corporaciones, tanto civiles como eclesiásticas, escoltaron una copia de plata, en tamaño natural, de la Virgen del Tepeyac. Semanas después de esta ceremonia, ayuntamientos y cabildos catedralicios del extenso virreinato de Nueva España aprobaron tomar como patrona a la Guadalupana, autorizando a los delegados de los cabildos de México para que iniciasen el proceso. El resultado de esta decisión colectiva fue que el 4 de diciembre de 1746 los mismos cuatro hombres, dos regidores y dos dignatarios del cabildo entraron en los aposentos del arzobispo Vizarrón, quien por entonces se hallaba en su lecho de muerte, y *"por sí y en nombre de todos los Venerables Cabildos Eclesiásticos, y de todas las Nobilísimas Ciudades y Ayuntamientos de los Reinos de esta Nueva España, y de los de Guatemala, Nueva Galicia y Nueva Vizcaya"*, solemnemente juraron tomar a *"Nuestra Señora la Virgen Santísima en su admirable, milagrosa imagen de Guadalupe"* como su *"Patrona general y Universal"*.

Pero ¿por qué llevó casi ocho años, de 1737 a 1746, que la Virgen mexicana fuera proclamada patrona universal? Una posible explicación es que, en 1738, apareció un panfleto escrito por el maestro de ceremonias de la catedral de Puebla, en que todo el proceso era puesto en cuestión, basándose en que la tradición de las apariciones nunca había sido aprobada por Roma. ¿Con qué derecho se habían hecho circular oraciones especiales para el 12 de diciembre? En respuesta a este reto, Vizarrón comisionó a Cayetano de Cabrera y Quintero, un clérigo poeta y dramaturgo, para que justificara el proceso. Para empezar, Cabrera subrayó que toda veneración tributada a una imagen se transfería a su original celestial y que todas las imágenes marianas no eran más que representaciones de la misma Virgen madre de Dios, incluso aunque *"Dios por algunas Imágenes obra más milagros que por otras"*. De esta forma, Nueva España estaba a punto de elegir a la Virgen María como su patrona y, puesto que la Guadalupana había atraído devotos durante más de 200 años, ésta era suficiente razón para escoger su imagen. La elección no implicaba necesariamente por sí misma ninguna aprobación del relato de la aparición. A pesar de todo, Cabrera reafirmaba esta tradición, al aseverar que san Juan Evangelista había visto la *"primera copia de la que se adora en nuestra Guadalupe, según expendió por todo su Libro y Original Profético, con muchas plumas de corazón, y la única de su elocuencia, erudición y expositiva, su primero Historiador el Lic. Miguel Sánchez, parto y honor de México"*. Igualmente importante, Cabrera apuntaba que muchas ciudades de América habían adoptado patronos sin incurrir en los gastos y dilaciones de una consulta con Roma. En cualquier caso, la elección de un patrono era *"deliberada espontánea promesa del Pueblo Cristiano a reverenciar especialmente bajo de juramento a algún santo canonizado, para lograr ante Dios su intercesión"*. Así, la función de Roma era simplemente confirmar esta acción del Pueblo de Dios. De hecho, Nueva España era una comunidad política cristiana, gobernada tanto por las leyes de Castilla y de las Indias como por el derecho canónico, por lo que la elección de un patrono no era así meramente una ceremonia de la Iglesia: la iniciativa recaía sobre el ayuntamiento, aunque apoyado por el cabil-

do eclesiástico. Si Vizarrón avalaba implícitamente los argumentos de Cabrera y procedió sin recurrir a Roma, fue, en parte, porque había sido educado en la propia Roma, donde había pasado 12 años, y después, siendo canónigo y dignidad del cabildo eclesiástico de Sevilla, había negociado con la Congregación de Ritos la extensión de los cultos de san Leandro, san Isidoro y el rey Fernando a toda la Iglesia española.

Fue en septiembre de 1756 cuando los habitantes de Nueva España fueron públicamente informados de que Benedicto XIV, en su bula del 25 de mayo de 1754, había aprobado la elección de Nuestra Señora de Guadalupe como principal patrona de su reino y había transferido la celebración de su festividad al 12 de diciembre, con oficio propio, *"con rito doble de primera clase y octava"*. La capital celebró este gozoso acontecimiento con un triduo de misas y sermones realizado en noviembre de ese año. Fue entonces cuando Cayetano de Torres, canónigo de la catedral y catedrático de teología en la Universidad de México, homenajeó a su antiguo mentor jesuita, Juan Francisco López, quien había dirigido las negociaciones en Roma. Relató que cuando el jesuita había mostrado a Benedicto XIV una copia de la Virgen mexicana pintada por Miguel Cabrera, el más célebre artista de México, el papa se había maravillado ante su belleza. Si el pontífice había quedado tan impresionado, se justificaba que los mexicanos aplicaran entonces a la imagen la frase del salmo 147, *"non fecit taliter omni natione"*, que para entonces estaba inscrita en incontables reproducciones de la Virgen y había sido insertada en la misa y oficio concedidos por la Santa Sede. En una nota, Torres advertía que había sido Francisco de Florencia el primero en aplicar la frase a la Guadalupana, y que hizo grabar en una medalla que había encargado. Pero Torres también ponía el acento en la buena fortuna de México, ya que:

Ya hizo la Santa Iglesia con la imagen de Guadalupe lo que no acostumbra hacer con otras innumerables milagrosísimas imágenes de la misma Señora [...] Sin duda, el privilegio de misa y oficio propios concedido a nuestra Imagen de Guadalupe es un favor muy singular y muy difícil de



obtener de la Sede Apostólica [...] Rarísimas son las imágenes, que lo han obtenido hasta el presente.

Lo que convertía el caso en extraordinario, según exclamaba Torres, era que los mexicanos se encontraban “sin noticias originales, ni papeles auténticos del milagro y aparición”. Tal como estaba, el *Oráculo del Vaticano* había canonizado a la imagen. Mientras que hasta el momento la identidad de la Guadalupana había sido un mero concepto para la predicación, ahora esa identidad era una “verdad sólida”. Sin embargo, Torres dejaba al criterio de su feligresía el decidir si san Juan había contemplado en su visión una “tan prodigiosa como verdadera copia del Original de Guadalupe” o si María había dado a México “una copia la más viva del Original de San Juan”.

De hecho, a los 100 años de la publicación del *Libro y original profético* de Sánchez, Nuestra Señora de Guadalupe había llegado a rivalizar con las principales imágenes marianas de Europa. La elección de la Virgen como patrona y la subsiguiente aprobación papal fueron celebradas con un estallido de sermones panegíricos en que los predicadores magnificaban a la imagen con audaces metáforas y abstrusos argumentos. Fue un célebre jesuita, Francisco Javier Lazcano, catedrático de teología suarista en la Universidad de México, quien, en 1758, afirmó que, aunque María se había aparecido en la carne en Palestina y en una visión a san Juan en Patmos, su aparición en la imagen mexicana era “superior, no en la substancia sí en el modo”. Así también, al pronunciar el *magnificat* durante su visita a Isabel en Judea, “se portó María de paso, huésped y extranjera”, mientras que “quiso ser paisana nuestra, ser natural y como nacida en México [...] ser conquistadora, ser primera pobladora”. Lazcano también invitaba a sus fieles a admitir que si no fuera por las verdades de la fe católica, estarían arrodillados adorando a María en su imagen de Guadalupe como *Suprema Deidad*. Su panegírico alcanzaba una conclusión imperial cuando, comentando la bula papal de 1754, exclamaba: “Recibió México de Roma la Fe de Jesucristo. Ya le pagó México a Roma, con el apostolado de los amores más tiernos de María. Dobló la rodilla la Soberana Tiara a la milagrosa mexicana”.

# Una historia: *El Llano en llamas*

👉 **Roberto García Bonilla**

► En 2003 se cumplió el cincuenta aniversario de la primera edición de *El Llano en llamas*, publicada por vez primera en 1953 por nuestra casa editorial.

Junto con *Pedro Páramo*, los cuentos que integran *El Llano en llamas* forman parte ya de las obras clásicas que Juan Rulfo legó a la literatura hispanoamericana y universal contemporáneas. El siguiente texto es un recorrido a través de la historia de la publicación de los diversos cuentos que componen *El Llano en llamas*.

El 30 junio de 1945 la revista *América* publica el primer texto que de Juan Rulfo (1917-1986) se conoce: el relato “La vida no es muy seria en sus cosas”. Él acababa de cumplir 28 años. Así se inicia, editorialmente, una de las carreras literarias más extrañas y sorprendentes de la literatura hispanoamericana. Pero su gestación como escritor comienza en el verano de 1932, cuando abandona el orfanatorio Luis Silva de Guadalajara; regresa a San Gabriel y se dedica a leer febrilmente. Al concluir el sexto grado del orfanatorio, intentó ingresar a la Universidad de Guadalajara, pero una larga huelga —que se prolongó por más de dos años— le llevó al Seminario Conciliar de San José en Guadalajara; el escritor señaló: “No me gusta el seminario, no quiero ser padre, pero me voy porque quiero recorrer el mundo”. Durante el verano de 1933 pasa a tercer año, el siguiente año reprueba latín; no quiere presentar el examen extraordinario y deja el seminario en agosto de 1934.<sup>1</sup>

Rulfo volvió a San Gabriel y también fue a Apulco, donde leía hasta el amanecer. Esperanza Paz viuda de Severiano Pérez —hermano mayor del escri-

tor— recuerda que estuvo unos nueve meses y, “se la pasaba en la noche escribiendo, leyendo, fumando y tomando su taza de café”. Además de literatura, Rulfo lee historia y toma fotografías. “Juan —recuerda su hermana Eva— constantemente tomaba muchas fotos desde que salió del seminario. Sacó premios en la revista *Jueves de Excelsior* y en *El Informador*.” “Tenía —evoca el escritor— una camarita *Agfa* de cajoncito. Me costó 11 pesos de segunda mano. El revelado y las impresiones me las hacían en los laboratorios Julio, en Guadalajara. Estaban frente al cine.” También practica el alpinismo, incluso gana la carrera anual de ascenso al cerro situado a espaldas del Santuario de San Gabriel, señala Juan Antonio Ascencio, biógrafo del escritor.<sup>2</sup>

Rulfo —cuyo nombre consignado en el acta de nacimiento es Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno—<sup>3</sup> a los 17 años ha definido su vocación literaria. En 1933 realiza su primer viaje a la ciudad de México, y vuelve entre el verano y otoño de 1935. Persuadido por su tío, el coronel David Pérez Rulfo, ingresa al colegio militar. El compositor Blas Galindo (1910-1993), nacido en San Gabriel, recuerda: “Una vez, ya de joven, regresó vestido de militar; traía su espadín y todo eso...”<sup>4</sup> Pocas semanas después deserta. La presencia indeleble de la violencia de la guerra cristera, pero sobre todo del asesinato de su padre a manos de un peón, fueron motivos que lo alejaron de la milicia. En diciembre de ese año el subsecretario de Guerra y Marina, general Manuel Ávila Camacho, recomienda al joven Pérez Vizcaíno con el jefe de Migración de Gobernación: al mes siguiente, el futuro escritor recibe su primer nombramiento en esta Secretaría, como “Oficial Quinto”. Al mismo tiempo intenta estudiar leyes en San Ildefonso. No lo consigue. Tampoco puede ingresar como alumno a Filosofía y Letras de la UNAM, que está en Mascarones.

Asiste como oyente a ambas carreras. Sus certificados académicos son insuficientes y no son reconocidos los estudios del seminario. Son tiempos de grandes proyectos para el joven jalisciense, aunque no los comparte con nadie; la timidez, la reserva y la pesadumbre siempre le siguieron.

Entre 1936 y 1946 Rulfo trabajó en la Secretaría de Gobernación, en medio de muchos cambios de adscripción y no pocos viajes; ahí conoce a Efrén Hernández (1904-1958) que se convertirá en mentor, amigo y único lector de sus borradores. En este lapso se gesta toda su obra y empieza a publicarla en *América y Pan*. La austeridad y una salud frágil signaron estos primeros años de Rulfo en Gobernación, en cuyas oficinas empezó a escribir —entre 1936 y 1937— *El hijo del desaliento*, esa novela fallida de la cual sólo quedó el fragmento “Un pedazo de noche”.<sup>5</sup>

La revista *Pan* de Guadalajara —hecha por Juan José Arreola y Antonio Alatorre—, en sus ocho meses de existencia, le publicó a Rulfo “Nos han dado la tierra” (núm. 2) y “Macario” (núm. 6), en julio y noviembre de 1945. La relación que el escritor de Apulco tuvo con *América*, de cuyo consejo de colaboradores formó parte, es mucho más prolongada y sólida. Efrén Hernández lo estimuló y auguró los alcances de su talento. En junio de 1946 (núm. 48) esta revista publica el primer texto crítico sobre Rulfo, escrito por su director, Marco Antonio Millán, que anota: “Juan Rulfo se ha distinguido, desde sus primeras letras publicadas, por una fresca sencillez soleada de tierra provechosamente llovida y por una hondura de visión poco comunes en nuestro medio literario, dentro del cual habrá de ocupar, tarde o temprano, el puesto que le van ganando sus pensamientos”. Y en diciembre de 1950, además de “El Llano en llamas”, aparece una nota anónima elogiosa sobre Juan Rulfo:

...cuya calidad empiezan a reconocer ya tirios y troyanos, no está conforme con ser considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México. Ahora aspira a realizar una novela grande, con una compleja trama psicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma, a la usanza de los maestros norteamericanos contem-

poráneos. Mientras realiza tal empresa estará imprimiéndose en nuestros talleres un volumen que recoge, con algunos nuevos, los cuentos suyos publicados en estas páginas desde hace cuatro años.<sup>6</sup>

Se ha repetido que Efrén Hernández sacó del basurero textos que ahora son clásicos; el mismo cuentista, editor y librero escribió en febrero de 1948 con el seudónimo de *Till Ealling*:

Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura, adivinara en su traza externa algo de lo que delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación, enseguida, a que mostrara sus trabajos y a la postre, a no seguir destruyéndolos. Sin mí, lo apunto con satisfacción, “La cuesta de las comadres”, habría ido a parar al cesto...

Inmediatamente se verá que no es mucho lo que dentro del género se ha dado en nuestras letras de tan sincero aliento.<sup>7</sup>

Y en junio de 1951 se publica en el número 66 “¡Diles que no me maten!” y concluye, así, la serie de cuentos publicados en *Pan* y *América*, antes de reunirse en *El Llano en llamas*. La aparición de los cuentos muestra la pausada constancia del escritor; al mismo tiempo que iniciaba los bosquejos de nuevos textos moldeaba y pulía los ya terminados.

Los cuentos publicados en *América* suman ocho, aunque el primero, “La vida no es muy seria en sus cosas”, no se incluye en *El Llano en llamas*; este libro contiene en su primera edición —además de los relatos publicados en *Pan* y en *América*— los siguientes: “El hombre” (cuyo título original fue “Donde el río da vueltas”), “En la madrugada”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate”, “¿No oyes ladrar los perros?”, “Paso del Norte” y “Anacleto Morones”, nunca publicados antes en periódicos o revistas.

La escritora catalana Nuria Amat nos recuerda en su biografía *Juan Rulfo, el arte del silencio* un dato significativo: todos los textos que Rulfo publicó en *América*, los acompaña con fotografías tomadas por él mismo, hasta que se reúnen en un libro. Desde entonces el escritor y el fo-

tógrafo, que son la misma persona, no vuelven a compartir sus espacios en textos de ficción. Para el escritor jalisciense la fotografía es sólo una afición; claro, tampoco se consideró un escritor profesional (en 1959 le dijo a José Emilio Pacheco, “El oficio es para los carpinteros. Si el escritor lo adquiere ganará en artesanía lo que pierde en autenticidad”). Sobre las imágenes en blanco y negro Rulfo señala que lo remiten: “a otros mundos. Son documentos de una ausencia casi metafísica. Mudadas, las figuras te miran como esperando la oportunidad de decir algo”. Amat afirma que “Fotografiar es para Rulfo poner el punto final a un relato” —pero aclara que en el caso de los textos publicados en *América*—, “las imágenes forman parte del texto, no lo ilustran”. Compara a Rulfo con G. W. Sebald, que también acompaña sus textos de imágenes. Las imágenes en Rulfo “vienen a ocupar los espacios blancos del recuerdo, ese lugar donde hasta la palabra se convierte en ruido o desaparece en un fugaz pasado”. Mientras el mismo Sebald afirma que la inserción de fotografías en sus libros, “suspenden el fluir del relato, crean hiatos de lectura”.<sup>8</sup>

Se ha visto la importancia de *América* en la carrera de Rulfo; tan significativa como después lo sería el Centro Mexicano de Escritores, donde obtiene una beca por dos periodos consecutivos, de 1952 a 1954; ahí encuentra en la escritora estadounidense Margaret Shedd, uno de los apoyos más importantes en su fortalecimiento como escritor. En el Centro se inicia el camino al reconocimiento lento pero indiscutible, a pesar de los becarios detractores y escépticos que dudaban de su obra. Rulfo terminó siendo un símbolo en el Centro donde él mismo fue asesor cerca de 20 años.

En el discutido artículo, entregado a la agencia EFE, “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, Rulfo recuerda que en 1952, “Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez-Canedo y Alí Chumacero iniciaron en el Fondo de Cultura Económica la serie ‘Letras Mexicanas’. Me pidieron mis cuentos...”.<sup>9</sup> En sus memorias, Orfila Reynal matiza un poco el hecho: el crítico José Luis Martínez fue a visitarlo, acompañado de Rulfo: “Me lo presenta y me dice: éste es un joven escritor que tiene un libro de cuentos muy interesante. *El Llano en llamas* (sic).<sup>10</sup> Rulfo se sentó ahí muy quietito, no hablaba casi nada. Me

dejó su libro y se lo publiqué”. Aunque ya antes un original se había quedado en la revista *América*. Cuenta Marco Antonio Millán que “cuando Rulfo logró la reunión de sus cuentos, le ofrecimos publicarlos [...]. Ya muy avanzado el proceso, recibí una sorpresa: *El Llano en llamas* apareció en una de las más importantes colecciones del Fondo de Cultura Económica. Reclamé a Juan. Él evitó explicaciones. No volvimos a hablar en mucho tiempo”.<sup>11</sup>

Sobre el proceso de creación de su primer libro, Juan Rulfo señaló a Elena Poniatowska en 1980 que desde la década de los cuarenta “ya tenía yo escritos la mayoría de los cuentos y otros más que nunca aparecieron ni aparecerán jamás porque escribí cerca de 40 o 50 cuentos, pero los que entregué al Centro Mexicano de Escritores fueron 15 cuentos, menos de la mitad...”<sup>12</sup>

*El Llano en llamas* se terminó de imprimir el 18 de septiembre de 1953 (número 11 de la colección Letras Mexicanas), con viñeta de Elvira Gascón. Los textos incluidos en la primera edición son: “Macario”, “Nos han dado la tierra”, “La cuesta de las comadres”, “Es que somos muy pobres”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “El Llano en llamas”, “¡Diles que no me maten!”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate”, “¿No oyes ladrar los perros?”, “Paso del Norte”, y “Anacleto Morones”.

En 1955 se publican “El día del derumbe” (*México en la Cultura*, núm. 334) y “La herencia de Matilde Arcángel” (*Cuadernos Médicos*, núm. 5); *Metáfora* también lo publica (núm. 4) con el título “La presencia de Matilde Arcángel”. Estos dos cuentos se agregaron a partir de la novena reimpresión —de la colección Popular del Fondo de Cultura Económica— de 1970, edición en la cual se suprimió “Paso del Norte”. Este cuento reapareció en la colección Tezontle en 1980 (que coincidió con el Homenaje Nacional que el gobierno mexicano tributó al escritor), aunque se le suprimieron 17 líneas. Ya en 1977 se publicó en la edición de Biblioteca Ayacucho —preparada por Jorge Ruffinelli—, pero en esta edición fueron 39 las líneas que desaparecieron, respecto de la primera edición.

Habrá que preguntarse si “Paso del Norte” no convenció estilísticamente a su autor; si al final deseaba desaparecer

cualquier vestigio que vinculara, en su ficción, a la capital del país con la provincia, o si sólo quiso evitar posibles repercusiones políticas. El dolor que le dejó la guerra y la muerte agitada e intempestiva del padre y muchos parientes, lo volvió cauteloso ante la Iglesia y el Estado. Es explicable si recordamos que en su propia familia había cristeros y anticristeros. El fragmento suprimido en la edición del Fondo dice:

—Oye, dicen que por Nonoalco necesitan gente pa la descarga de los trenes.

—¿Y pagan?

—Claro, a dos pesos la arroba.

—¿De serio? Ayer descargué como una tonelada de plátanos detrás de la Mercé y me dieron lo que me comí. Resultó con que los había robado y no me pagaron nada y hasta me ensillaron a los gendarmes.

—Los ferrocarrileros son serios. Es otra cosa. Hay verás si te arriesgas.

—¡Pero cómo no!

—Mañana te espero.

Y sí, bajamos mercancía de los trenes de la mañana a la noche y todavía nos sobraba tarea pa otro día. Nos pagaron. Yo conté el dinero: Sesenta y cuatro pesos. Si todos los días fueran así.<sup>13</sup>

Los cuentos que más le satisfacían a Rulfo eran: “Luvina”, “¿No oyes ladrar los perros?” y “Diles que no me maten”. Este último, al parecer, es el que más le gustaba. En 1979, al revisar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, su autor comentó que desearía dejar fuera “Macario” porque era muy fuerte la presencia de Faulkner.

Durante más de tres décadas *El Llano en llamas* se inició con “Macario”, pero en la revisión de 1979 se cambió el orden de los cuentos. Rulfo se propuso un orden cronológico, no de publicación sino de escritura.<sup>14</sup>

Los cambios que han tenido los cuentos no han sido pocos: en los manuscritos; en las publicaciones periódicas y después en las distintas ediciones del Fondo de Cultura (la última fue en 1996, una edición facsimilar de la primera), sin contar las erratas y los cambios de puntuación que los correctores hicieron en la primera edición y las sucesivas reimpresiones. Además de todas las variantes de las ediciones extranjeras; por ejemplo Planeta de España cambió palabras al español peninsular. Las ediciones crí-

ticas conocidas son la de la colección Archivos, de la Unesco,<sup>15</sup> y la de Cátedra.<sup>16</sup> Y la Fundación Juan Rulfo publicó lo que han llamado la edición “definitiva”, de Plaza y Janés (del Grupo Random House-Mondadori, que publica en los sellos Sudamericana en América del Sur y Debate para España), de la cual circula profusamente en México la edición de Biblioteca Escolar (su primera edición es de 2000 y en marzo de 2003 apareció la quinta reimpresión).

Un tema imposible de abarcar aquí es el de las ediciones “definitivas”. A este respecto, sólo me pregunto: ¿no sería más lógico aceptar como definitiva la última edición que el propio escritor corrigió? De otro modo, habrá que matizar y distinguir entre una edición definitiva —la última revisada por su autor— y una edición crítica y anotada a partir de documentos, borradores y contextualizaciones.<sup>17</sup>

En 1979 Rulfo realizó, si no la única, sí la última revisión sus cuentos y su novela; debemos tener presente que trabajó en una edición de 1979 y no del “original” mecanografiado, entregado a la editorial para su publicación. Los lectores de Rulfo nos enfrentamos así a un elemento que ha provocado innumerables glosas, críticas e interpretaciones sobre este autor: la ambigüedad. Volver más precisa la ambigüedad en Rulfo es un reto que exige intuición más que deducción y alcanza el enigma (por ejemplo, ¿el nombre del cuento “Luvina” —en su origen Loobina— designa al pueblo de la Sierra de Juárez descrito, o bien al profesor rural o al recaudador que —en apariencia— dialogan en la historia?).<sup>18</sup>

*El Llano en llamas* no tuvo la recepción que tuvo *Pedro Páramo* (1955), pero en ambos casos algunos críticos y comentaristas han dicho que la respuesta de la crítica hacia Rulfo fue inexistente en el primer momento. No deja de sorprender que luego de medio siglo se siga repitiendo esta afirmación equivocada. La respuesta de la crítica a *El Llano en llamas* fue más discreta que la resonancia que tuvo la novela, pero hay suficientes ejemplos que muestran que la colección de cuentos no pasó inadvertida: Francisco Zendejas, Salvador Reyes Nevares, Edmundo Valadés, Alí Chumacero, Arturo Souto, Emmanuel Carballo y Sergio Fernández publicaron varios comentarios sobre la obra de Rulfo



de noviembre de 1953 a marzo de 1954. Tal vez por modestia, por reticencia o desdén a los críticos, el propio Rulfo no quiso ver o no pudo aceptar la atención que dedicaron a su obra; y en la novela esto fue más evidente. Además del multicitado y mal leído texto de Chumacero,<sup>19</sup> Carlos Blanco Aguinaga escribió, en mi opinión, el ensayo más importante que ha dado la crítica rulfiana en muchos años: "Realidad y estilo de Juan Rulfo", publicado en octubre de 1955.<sup>20</sup> Un mes después, por su parte, Carlos Fuentes publicó una breve nota sobre la novela en la revista francesa *L'Esprit des Lettres*.<sup>21</sup> Blanco Aguinaga y Fuentes, junto con la traducción de *Pedro Páramo* al alemán de Mariana Frenk —en 1958—, abrirían el camino hacia el reconocimiento internacional de Rulfo, aunque ciertamente no fue tan inmediato. Ahora el tiempo y su perspectiva nos favorecen, pero a finales de los años cincuenta muy pocos entendían la significación de la obra de Rulfo.

Rulfo señaló que mientras gestaba en su interior *Pedro Páramo*, iba escribiendo —para familiarizarse— los relatos de *El Llano en llamas*. Es la lucha por una obsesión artística: escribir lo que nunca nadie ha escrito antes. "Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí, sólo existía esa obra inexistente y pensé que la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera. Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces tienes que inventar tu propio libro."<sup>22</sup> Y esa aspiración le exigió sacudirse los ornamentos retóricos hasta alcanzar el ideal de la síntesis expresiva: "Lo que yo quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla".<sup>23</sup>

*El Llano en llamas*, más que la creación de atmósferas —concentradas en *Pedro Páramo*— es la búsqueda de tonos y registros de concisa elementalidad; la depuración de un estilo que aspiraba al mismo tiempo a la síntesis y ambigüedad discursivas (la pluralidad significativa). La escritura de los cuentos y la novela fue paralela.

*El Llano en llamas* es la muestra de un talento insondable, incluso para el propio escritor; es la evidencia de una perseverancia que se acompañó de una rara intuición: saber llegar con cautela y seguridad al lugar idóneo, en el momento preciso. Con excepción de *El gallo oro y otros textos para cine* (Era, 1984), ningún



libro de Rulfo se publicó después de *Pedro Páramo*. El silencio<sup>24</sup> se apoderó de él y lo cubrió con una tortura indecible y le dejó la posteridad que ahora, no si extrañeza, nosotros seguimos presenciando.

#### NOTAS

1. Véase, Antonio Alatorre, "La persona de Juan Rulfo", *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, vol. X, núms. 1-2, 1999, p. 229.

2. Juan Antonio Ascencio, "Juan Rulfo un extraño en la tierra", México, 2002, pp. 82, 83. Versión compuescrita, pp. 82 y 83.

3. Alberto Vital, el biógrafo autorizado por la Fundación Juan Rulfo, señala que el seudónimo Juan Rulfo aparece por primera vez en una carta dirigida a su novia Clara Aparicio —después su esposa— fechada en octubre de 1944 (*Aires de la colina. Cartas a Clara*, México, Areté, Plaza y Janés, 2000, p. 24). Véase, Jaime Avilés, "Rulfo siempre, de nuevo, por primera vez", en Juan Rulfo, *El Llano en llamas. La Jornada*, edición especial, octubre de 2003, pp. 5, 7.

4. J. A. Ascencio, *op. cit.*, p. 92.

5. "Un pedazo de noche" se publicó por primera vez en la *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 3, septiembre de 1959, con la fecha al pie: Enero de 1940. Después se integró a los textos del escritor en *Obra completa*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, vol. XIII, 1977.

6. Véase *América. Revista antológica*, num. 64, diciembre, 1950.

7. Véase *Till Ealling* ["Causa, a un tiempo..."], *América, Revista antológica*, num. 55, 29 de febrero de 1948, pp. 31,32.

8. Nuria Amat, *Juan Rulfo, el arte del silencio*, Barcelona, Ediciones Omega, 2003, pp. 181,184.

9. En México apareció por vez primera en *Excelsior*, el 16 de marzo de 1985, pp. 1A y 14A.

10. Desde su aparición en 1953 hasta 1980, antes de la edición de Tezontle, en el cuento que da nombre a la colección, se escribió *Llano* con minúscula, es decir como sustantivo. Después se cambió. Significa que el nombre alude a la región de Jalisco llamada el Llano Grande. La "ll" minúscula parece querer alejar al lector de la geografía reconocible; además, ahonda en los orígenes no sólo de una región sino en los orígenes, rasgos, idiosincrasia y constantes históricas de un pueblo: México.

11. Marco Antonio Millán, 1987, "Dos figuras en el paisaje", entrevista de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 509, 4 de julio, p. 3.

12. Elena Poniatowska, "No me dejo fotografiar, por eso es que no me conocen: Juan Rulfo", *Novedades*, 14 de mayo de 1980, p. 1980, p. 6.

13. Juan Rulfo, "Paso del Norte", en *El Llano en llamas y otros cuentos*, 1953, México, FCE (Letras Mexicanas, 11), p. 146.

14. Felipe Garrido, siendo gerente editorial del Fondo de Cultura Económica se reunió en 1979 —a lo largo de unos cinco meses— con Rulfo; juntos revisaron los cuentos y la novela del escritor jalisciense. Garrido señala: "El acomodo que tienen ahora los cuentos de *El Llano en llamas* nos da a conocer el orden en que Rulfo dijo que los había escrito o, por lo menos, los había concebido —no apostaría la cabeza a que esto corresponda exactamente a la realidad". (RGB, entrevista inédita).

15. Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, nota filológica preliminar —y confrontación de siete ediciones— de Sergio López Mena, México, Conaculta-ALLCA, XX, (Archivos, 17), 1992, 950 pp.

16. Juan Rulfo, *El Llano en llamas*. Edición, estudio introductorio y notas de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra (colección Letras Hispánicas) 1985, 181 pp.



17. Hay detalles indicativos de que la edición “definitiva” de la obra de Rulfo todavía no existe. Alberto Vital declara en una entrevista: “Aquí [en el Centro de Estudios Literarios], con el apoyo de la Fundación Juan Rulfo, se están fijando los textos como el autor hubiera querido que quedarán. La Fundación cuenta con muchos documentos que ayudan a realizar esta fijación. Es un trabajo progresivo en que un editor resuelve un problema y luego alguien más resuelve otro [...] Aunque hace falta una edición crítica de la obra de Juan Rulfo”. (*Periódico Humanidades* núm. 258 —Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM—, 8 de octubre de 2003, pp. 1, 25). La interrogante inmediata es saber cómo se “están fijando los textos como el autor hubiera querido que quedarán”. Sobre todo si se piensa en su conciencia de autenticidad que exige la traslación de la realidad a la ficción; si se reconoce su obsesión por la síntesis y pulcritud estilística; si se recuerda que después de publicados la novela y los cuentos, Rulfo, fue renuente durante mucho tiempo a revisarlos. ¿Quién podrá igualar la reflexión y decisión del escritor en el sentido de que, por ejemplo, tendrá una misma palabra para que ésta sea utilizada como sustantivo en un renglón y como nombre propio cuatro páginas después o viceversa?

Todas las fijaciones que se hagan de los textos ya publicados —o inéditos— serán, en el mejor de los casos, acuciosas aproximaciones filológicas; nunca ediciones absolutas, es decir “definitivas”.

Ya hay posibles confusiones: existirá más de una edición crítica definitiva, incluso si sólo se toman en cuenta las aprobadas por la Fundación Juan Rulfo. Un ejemplo. En la cuarta de forros de la 16ª edición de *Cátedra* (Letras Hispánicas, Madrid) y en la cual José Carlos González Boixo actualiza su estudio introductorio (respecto de la 1ª edición) y agrega varios apéndices, se lee: “Esta edición ofrece el texto definitivo de *Pedro Páramo*, corregido por la Fundación Juan Rulfo...” ¿Dónde se situaban, entonces, las ediciones de Plaza y Janés, designadas —en el momento de su lanzamiento— como “definitivas”? ¿Qué pasará cuándo aparezca dentro de unos años otra edición con el mismo atributo, “definitivo” (que el diccionario describe como: “fijado o resuelto para siempre”)?

18. En un informe dirigido a la señora Margaret Shedd (fechado el 15 de enero de 1953), Rulfo anota: “Terminé de escribir el cuento ‘Loobina’ del cual ya estaba usted en antecedentes, habiendo alcanzado una extensión de 20 cuartillas. [...] Finaliza el relato con la clave del cuento: el profesor representa la conciencia del recaudador quien va por primera vez a Loobina y, por consiguiente, obra como muchos hemos obrado en estos casos: imagina el lugar a su manera, ya que lo desconocido, en ocasiones, violenta la imaginación y crea figuras y situaciones que podrán no existir jamás”. (Véase, expediente de Juan Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores).

En el cuento, tal como lo conocemos, el narrador en primera persona es el profesor. Pero es imposible saber que el hombre al que se dirige es un recaudador. La designación de Luvina como nombre del poblado donde se sitúa la historia es explícita, pero —a decir por el informe de Rulfo— cabe la posibilidad de que “Loobina fuera —en la historia— el nombre de uno de los hombres sentados ante una mesa. Incluso que la anécdota tuviera, en su origen, más detalles de los que conocemos, ya que el texto descrito a la señora Shedd se redujo cerca de una tercera parte respecto del publicado en 1953.

19. Véase *Universidad de México*, 8 de abril de 1955, pp. 25, 26.

20. Véase *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-octubre de 1955. (Este texto aparece en distintas antologías. Y básicamente es el mismo que aparece en el estudio introductorio de *El Llano en llamas* de *Cátedra* (14ª edición, 2003).

21. Fuentes destaca la capacidad de Rulfo para re-crear “... a través de una alteración del tiempo que no es meramente casual, sino que obedece a la acumulación desordenada de la memoria mexicana, al sentido de las sobrevivencias, las luchas sin fin...” *L’Esprit des Lettres*, núm. 6, Rhone, noviembre-diciembre de 1955, pp. 74, 76. Traducido al español por J. Sommers. Véase, Carlos Fuentes, “*Pedro Páramo*” en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, 1974, pp. 57, 59.

22. Véase Fernando Benítez, “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, INBA/SEP, 1980, p. 15.

23. Véase Reina Roffé, *Juan Rulfo. Au-*

*tobiografía armada*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992, p. 24.

24. Un espacio aparte requieren los textos que Rulfo publicó después de 1955. Ahora sólo se hacen algunas observaciones. Después del texto del cartel para la primera exposición de Pedro Coronel —de diciembre de 1954—, no encontré que Rulfo hubiese publicado otro texto sino hasta 1959: “Estamos perseverantes sobre la tierra, donde flotan mitos y ficciones que enlazan el corazón del hombre”, leído en la celebración de los 25 años del Fondo de Cultura Económica. A partir de esta fecha existen alrededor de 50 textos publicados del escritor jalisciense. Abarcan, de modo general: conferencias, ponencias, prólogos, pláticas, semblanzas de artistas plásticos, textos de arquitectura e historia, monografías y presentaciones (de libros y solapas). Habrá que añadir las reseñas que aparecieron, sin autoría, en el Boletín del Centro Mexicano de Escritores (de las cuales existen 10 borradores manuscritos en el Centro). También habrá que tomar en cuenta las adaptaciones para cine (la relación que Rulfo con el cine es un tema que todavía no se ha investigado profundamente) y los textos de presentación y las solapas que elaboró como editor en el Instituto Indigenista. Alberto Vital afirma que fueron 70 los libros que Rulfo editó (durante cerca de 23 años de labores en el INI). Sobre su trabajo como editor y redactor el propio escritor señaló, no sin ironía: “A ver si cuando hagan mis obras completas incluyen las solapas de libros del INI que he escrito”. (J. A. Ascencio, *Juan Rulfo*, 1995, p. 207. Versión compuescrita).

Sobre el misterio creativo de Rulfo se ha especulado y escrito mucho. Una leyenda más se cierne: ¿dónde quedó la novela *La cordillera* (de cuya existencia ya nadie podría dudar)?; ¿y los relatos “Días sin floresta” (que inició cuando el escritor se “atoró” con la novela? Habrá que preguntarse si existió *El gallero*, novela de la cual —según el propio escritor— sacó el guión para *El gallo de oro*: “...cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse. El material artístico de la obra lo destruí”. (Luis Leal, “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guión o novela?”, *Foro literario*, núms. 7-8, 1980, p. 35.) La lista podría continuar, lo cierto es que el enigma creativo y editorial de Rulfo después de 1955 perdurará.



# FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

## • DIRECTORIO DE FILIALES •

mmichaus@fce.com.mx - ventasinternacionales@fce.com.mx  
 Carretera Picacho-Ajusco, 227, Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.  
 Tels.: 5227-4626, 5227-4628, 5227-4672. Fax: 5227-4698 • Página en internet: <http://www.fondodeculturaeconomica.com>  
 Almacén: José Ma. Joaristi, 205, Col. Paraje San Juan, México, D. F.  
 Tels.: 5612-1915, 5612-1975. Fax: 5612-0710

ARGENTINA	BRASIL	COLOMBIA	CHILE
Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Alejandro Katz	Fondo de Cultura Económica Brasil, Ltda. Isaac Vinic	Fondo de Cultura Económica Ltda. (Colombia) Juan Camilo Sierra	Fondo de Cultura Económica Chile, S. A. Julio Sau Aguayo
Sede y almacén: El Salvador 5665 1414 Capital Federal, Buenos Aires Tel.: (5411) 47771547 Fax: (5411) 47718977 ext. 19 fceak@attglobal.net info@fce.com.ar www.fce.com.ar	Sede, almacén y Librería Azteca: Rua Bartira, 351, Perdizes, São Paulo CEP 05009-000 Brasil Tels.: (5511) 36723397 y 38641496 Fax: (5511) 38621803 aztecafondo@uol.com.br	Sede, almacén y librería: Carrera 16, 80-18 Barrio El Lago, Bogotá, Colombia Tel.: (571) 5312288 Fax: (571) 5311322 fondoc@cable.net.co www.fce.com.co	Sede, distribuidora y librería: Paseo Bulnes 152, Santiago de Chile Tels.: (562) 6972644 6954843 • 6990189 y 6881630 Fax: (562) 6962329 jsau@fce.tie.cl fdechile@ctcinternet.cl distribucion@fce.tie.cl libreria@fce.tie.cl

ESPAÑA	ESTADOS UNIDOS	GUATEMALA	PERÚ	VENEZUELA
Fondo de Cultura Económica de España, S. L. Juan Guillermo López	Fondo de Cultura Económica USA, Inc.	Fondo de Cultura Económica de Guatemala, S. A. Sagrario Castellanos	Fondo de Cultura Económica del Perú, S. A. Carlos Maza	Fondo de Cultura Económica de Venezuela, S. A. Pedro Juan Tucatz Zunino
Librería México: C/Fernando El Católico, 86 Conjunto Residencial Galaxia Madrid, 28015, España Tels.: (3491) 5432904 y 5432960 Fax: (3491) 5498652 www.fcede.es jglopezfce@terra.es	Sede, almacén y librería: 2293 Verus St. San Diego, CA. 92154, Estados Unidos Tel.: (619) 4290455 Fax: (619) 4290827 bmireles@fceusa.com www.fceusa.com	Sede, almacén y librería: 6ª Avenida, 8-65, Zona 9 Guatemala, C. A. Tels.: (502) 3343351 3343354 • 3626563 3626539 y 3626562 Fax: (502) 3324213 scastellanos@fceguatemala.com vgil@ceguatemala.com hzavala@ceguatemala.com	Jirón Berlín 238, Miraflores, Lima, 18, Perú Tels.: (511) 2429448 4472848 y 2420559 Fax: (511) 4470760 carlosmazap@yahoo.com fce-peru@terra.com.pe	Sede y Librería Solano: Av. Francisco Solano entre la 2ª Av. de las Delicias y Calle Santos Ermini, Sabana Grande, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 7632710 Fax: (58212) 7632483 solanofc@cantv.net
Almacén: Vía de los Poblados, 17, Edificio Indubuilding-Goico 4-15, 28033, Madrid Tel.: 91 7632800/5044 Fax: 91 7635133 fcespvent@interbook.net			Librerías del FCE en Perú: * Berlín 238, Miraflores * Comandante Espinal 840, Miraflores * Jirón Julín 387, Trujillo	Librería Fondo de Cultura Económica: Edif. Torre Polar, P. B., local "E" Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 5744753 Fax: (58212) 5747442

## • NUESTRAS LIBRERÍAS •

**ALFONSO REYES**  
Carretera Picacho-Ajusco 227,  
Col. Bosques del Pedregal,  
México, D. F.,  
Tels.: 5227 4681 y 82

**OCTAVIO PAZ**  
Miguel Ángel de Quevedo 115,  
Col. Chimalistac,  
México, D. F.,  
Tels.: 5480 1801 al 04

**EN EL IPN**  
Av. Politécnico esq. Wilfrido  
Massieu. Col. Zacatenco,  
México, D. F.,  
Tels.: 5119 1192 y 2829

**FRAY SERVANDO TERESA DE MIER**  
Av. San Pedro 222,  
Col. Miravalle, Monterrey, N. L.,  
Tels.: 8335 0319 y 71

**DANIEL COSÍO VILLEGAS**  
Avenida Universidad 985,  
Col. Del Valle,  
México, D. F.,  
Tel.: 5524 8933

**JUAN JOSÉ ARREOLA**  
Eje Central Lázaro Cárdenas 24,  
esq. Venustiano Carranza,  
Centro Histórico,  
Tel.: 5518 3231

**UN PASEO POR LOS LIBROS**  
Pasaje Zócalo-Pino Suárez  
del Metro,  
Centro Histórico, México, D. F.,  
Tels.: 5522 3016 y 78

**JOSÉ LUIS MARTÍNEZ**  
Av. Chapultepec Sur 198,  
Col. Americana, C. P. 44140,  
Guadalajara, Jalisco,  
Tels.: 3615 1214  
con 10 líneas

# FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

## • ALGUNAS SUGERENCIAS DE NUESTRO CATÁLOGO •

• JORGE MONTELEONE y HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA (selección y ensayo introductorio)  
*Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporáneas.* Antología bilingüe

*Puentes/Pontes* ofrece un posible itinerario poético de los últimos 50 años de la poesía argentina y brasileña. Un trazado que refleja el presente sin perpetuarlo y busca guiar al lector a través de la escritura que acaso más riqueza y desafíos puede presentarle: la de los contemporáneos. Así, *Puentes/Pontes* intenta propiciar un intercambio inédito hasta hoy reuniendo a algunos de los mayores poetas contemporáneos del Brasil y la Argentina —nacidos entre 1920 y 1950, con alguna excepción.

• MARÍA STEN  
*Cuando Orestes muere en Veracruz*  
FCE/UNAM. Lengua y Estudios Literarios

Entre el simbólico nombre de un distante Orestes y las sonoras y sugestivas sílabas de un destino que aquí se llama Veracruz, este libro resulta la doble y simultánea visión de culturas distintas; doble y simultáneo examen de contradictorias percepciones; vaivén de discusiones y proposiciones de lectura, y, para cada paso indeciso, para cada cotejo en alguna oscuridad, luces providenciales en el paralelismo que Sten propone y vigila entre lo trágico aristotélico y lo ritual ceremonioso de una Prehispania que la autora circunscribe en busca de "otro" sentido y "otros" funcionamientos.

• ENRIQUE GONZÁLEZ PEDRERO (coord.)  
*México: transiciones múltiples, gobernabilidad y Estado nacional*  
FCE/INAH. Obras de Sociología

El presente volumen recoge los trabajos del coloquio "México: transiciones múltiples, gobernabilidad y Estado nacional", realizado en México en noviembre de 2001, y constituye una reflexión colectiva sobre los retos que actualmente enfrenta nuestro país. Importante contribución al tema del análisis del Estado mexicano y sus perspectivas ante el contexto internacional, este libro, en el que participan destacados especialistas, si duda será una referencia obligada y punto de partida para un debate más amplio.

• NOÉ JITRIK  
*Evaluador*  
Tierra Firme

La "evaluación", eso que se ha impuesto y ha ido creciendo como una planta parasitaria en la sociedad contemporánea, ha dado lugar a esta novela que, con un manejo del idioma y la narración impecables y obsesivos, dibuja una gesta delirante en la que la inteligencia es la perdedora y el poder, como metáfora de la demencia, tiende sus oscuras y asfixiantes redes.

• RAÚL HERNÁNDEZ VIVEROS (sel., pról. y notas)  
*Relato español actual*  
Tierra Firme

La importancia de los narradores españoles contemporáneos es indiscutible debido a su gran calidad literaria y originalidad, así como a la riqueza de los temas, las atmósferas y las intenciones que presentan. *Relato español actual* entrega un extenso y novísimo desfile de autores que incluye nuevos cuentistas; sin embargo, la selección se rige por la notable destreza de los narradores y la valorización de las expresiones cuentísticas recientes.

• MARCELA DEL RÍO  
*La utopía de María*  
Tierra Firme

Los personajes de *La utopía de María* divagan entre el amor, las formas sociales, el abandono, la familia y la guerra. Alternando los recuerdos del abuelo Vélez —inspirado en la figura del general Bernardo Reyes— con las memorias y las ensoñaciones de María, la autora evoca las formas de vida y el ambiente intelectual que conformaron la cultura mexicana entre los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Retrato de una época de grandes cambios y convulsiones sociales, esta novela constituye la biografía no sólo de María Vélez Marrón, sino también la de un país en plena lucha por acercarse a su utopía.

• CLAUDE ALLÈGRE  
*La derrota de Platón o la ciencia en el siglo XX*  
Obras de Ciencia y Tecnología

Gracias a la habilidad que alcanzó el ser humano de poder manipular la naturaleza a lo largo del siglo XX, los misterios de la vida comenzaron a develar sus secretos. Esta transformación del saber es lo que, según el autor, ha hecho que la historia natural complete a la historia humana, que se escinda la tradicional división fronteriza entre las ciencias humanas y las ciencias naturales y que se pueda hablar de una derrota del tradicional conocimiento platónico anterior al siglo XX, en el sentido de que sí es posible captar la realidad, la única que conocemos hasta el momento, que es la de la materia que nos rodea y de la cual formamos parte.

• BENJAMÍN CARRIÓN  
*La patria en tono menor. Ensayos escogidos*  
Prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar  
Tierra Firme

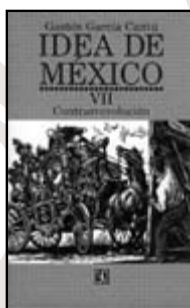
Hombre de su época, Benjamín Carrión fue sensible a los vaivenes políticos y sociales que caracterizaron el siglo pasado, aunque éstos nunca nublaron su juicio ético. Los textos aquí antologados, referentes a Paz, Vargas Llosa, Asturias, López Velarde, Machado y Unamuno, entre muchos otros, lo demuestran con claridad.



## Idea de México

**GASTÓN GARCÍA CANTÚ**

**FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO**



**H**istoriar el presente ha sido complemento del investigador acucioso. Con él ocurrirá algo semejante a sus antecesores liberales cuyas tesis se estudian y reúnen en la hemeroteca, aunque una selección comienza a ser reunida en *Idea de México*, en cuyos tomos se advierte la unidad de una obra cuyo título general coincide con el que es, en este caso, el mundo del escritor. Curioso destino el suyo ese de haber empeñado una vida en formarse como historiador para distinguirse, en plena madurez intelectual, por su labor política a través del periodismo. Es indudable, no obstante, que los embates del México actual serán estudiados en sus páginas y que las siguientes generaciones habrán de consultarlas al inquirir los procesos de cambio de un país que, en pocas décadas, ha ido de la revolución a la contrarrevolución y pasado del capitalismo salvaje a las aspiraciones democráticas sin resolver aún remanentes coloniales.

MARTHA ROBLES

GASTÓN GARCÍA CANTÚ. *Idea de México*, 7 tomos: I. *Los Estados Unidos*; II. *El socialismo*; III. *Ensayos 1*; IV. *Ensayos 2*; V. *La derecha*; VI. *El poder*; VII. *Contrarrevolución* (edición de 2003). FCE, colección Vida y Pensamiento de México.

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN GUADALAJARA:** Librería **José Luis Martínez**, Avenida Chapultepec Sur 198, Colonia Americana, Guadalajara, Jalisco, Tels.: (013) 3615 1214, con 10 líneas •

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN MONTERREY:** Librería **Fray Servando Teresa de Mier**, Avenida San Pedro 222, Colonia Miravalle, Monterrey, Nuevo León, Tels.: (018) 8335 0371 y 8335 0319 •

### ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Señores: sírvanse registrarme como suscriptor de *La Gaceta* por un año, a partir del mes de: \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_  
Domicilio: \_\_\_\_\_  
Colonia: \_\_\_\_\_  
Ciudad: \_\_\_\_\_ C. P.: \_\_\_\_\_  
Estado: \_\_\_\_\_ País: \_\_\_\_\_  
E-mail: \_\_\_\_\_

• **SUSCRIPCIONES NACIONALES:** Remitir cheque a favor del Fondo de Cultura Económica por costos de envío por la cantidad de \$150.00. O, en su caso, ficha de depósito al fax (55) 5449-1827. Este depósito deberá hacerse a la cuenta No. 51908074799 del Banco Santander Mexicano, sucursal 07, plaza 001.

• **SUSCRIPCIONES AL EXTRANJERO:** Adjuntar giro postal o cheque por la cantidad de 45 dólares.

(Llene esta forma, recórtela y envíela a la dirección de la casa matriz del FCE: Carretera Picacho-Ajusco, 227; Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.)  
[www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com)

