

Los hitos de la literatura mexicana

Prolegómenos sobre este número

AUNQUE TODO CANON ES ARBITRARIO, la historia de la lectura va instalando una serie de obras y de autores que son imprescindibles en el conocimiento de la literatura de un país. La historia de la lectura, es claro, está mediada por los contextos educativos formales, que finalmente legitiman y reproducen un canon. Pero hay un canon detrás del canon, si nos referimos a un sinnúmero de obras de alto valor estético que por diversos factores sociohistóricos no circulan en su tiempo; en el caso de México, la obra de Sor Juana, por ejemplo, será reconocida como fundamental hacia la mitad del siglo xx, tres siglos después de su aparición; en Colombia, la obra del contemporáneo de Sor Juana, Francisco Álvarez, hoy, en el siglo xxi, no hace parte del canon literario colombiano: no es leída.

En este número de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* presentamos artículos sobre obras del otro canon, el que habita en la periferia y es objeto de reflexión en las investigaciones. Con la excepción de los artículos sobre las obras de Mariano Azuela y de Juan Rulfo, los artículos de este número nos aproximan a autores cuyas obras forman parte de la latencia de la historia literaria de México. Así, tenemos que el artículo “La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas”, de Adriana Azucena Rodríguez, nos aproxima a aquellos textos poéticos que, en la Nueva España, cultivan la écfrasis: la traducción al lenguaje poético de las imágenes pictóricas de santos, lo que permite comprender el acento descriptivo de la obra de las poetisas novohispanas referenciadas por la autora del artículo.

Por otro lado, el artículo titulado “Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada”, de Verónica Hernández Landa, nos ubica en dos narradores que son representativos de la literatura del siglo xix; los cuentos de Riva Palacio son ampliamente reconocidos, pero no tanto las novelas. El artículo introduce la discusión sobre los dos momentos del liberalismo en el siglo xix: el surgido de la Ilustración y el racionalismo que, paradójicamente,

resulta autoritario, y el del segundo liberalismo, vinculado con los idearios del romanticismo, que propende a una mayor libertad y exaltación de la imaginación; los periódicos y las revistas son los medios principales a través de los cuales se promueven los idearios de unos y otros. Las novelas, como las aquí analizadas, entronizan sobre todo, con la primera tendencia, al liberalismo de la Ilustración. Son novelas escritas con propósitos ideológicos, tal como lo señala la autora del artículo.

En el artículo “*La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro*”, de Carlos Pineda, se explica cómo la ciudad es protagonista de la narrativa mexicana y a la vez es fotografía de la marginalidad y la desigualdad social; homicidios, hurtos, alcoholismo, prostitución revisten al centro de la ciudad y a sus periferias. El paradigma de esta novela sobre la ciudad es *Los de abajo*. El foco de esta novela es la Revolución mexicana, de la cual Bernardo Subercascaux reconstruye sus contextos políticos e históricos. Los dos artículos se vinculan entre sí por el interés de sus autores al analizar los imaginarios de la ciudad y de la vida política en la Revolución.

Con el artículo “El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo”, se llama la atención sobre la novela que marcó un antes y un después de la narrativa mexicana; se trata de la novela emblemática de la transculturación: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Esta vez el análisis se dirige hacia la otra faz de uno de sus protagonistas: la del personaje con ilusiones amorosas, entregado a la melancolía, resultado de la frustración sentimental. Medir cuánto ha pesado en los escritores mexicanos y latinoamericanos la novela de Rulfo y las novelas que se desprendieron del realismo mágico es un asunto que sobreviene cuando estudiamos a los escritores posteriores.

El trabajo de renovación narrativa lo asumen también los escritores de otros países que viven en México, como lo hicieron Lawrence y Lowry en su momento. Felipe Adrián Ríos, en su artículo “El México abismal de Roberto Bolaño”, interroga el carácter nacional de las literaturas y propone considerar la neoidentidad mexicana en obras como *Los detectives salvajes*, 2666 o *Amuleto*, del chileno Roberto Bolaño. En efecto, México es una presencia en la obra de Bolaño, como lo es en los otros dos escritores nombrados, cuyos libros son considerados mexicanos porque es México el que habla en ellos. Podemos movernos en la Ciudad de México a través de las escenas angustiosas de *Los*

detectives salvajes. Además, así como Fuentes no puede eludir la relación entre México y Francia,¹ Bolaño tampoco deja de tender ese puente cultural.

“El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria”, de Ramón Alvarado, nos muestra el trayecto de una generación reciente de escritores mexicanos, cuyas obras comienzan a publicarse en la década de 1990 y en la primera década del siglo XXI. Una característica del grupo es el interés por leer a los poetas de Contemporáneos, quizás por reconocer a este grupo como el de mayor fuerza intelectual en la historia de los grupos literarios en México y por la manera como convergieron: por la amistad y los intereses comunes de renovar la poesía. El grupo *Crack* produce un manifiesto en el que también se declara la necesidad de renovar la literatura, para elevar su calidad estética. Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Ricardo Chávez son los más reconocidos, sobre todo por los premios y sus publicaciones. El artículo en referencia ilustra las tendencias de la narrativa contemporánea mexicana, a partir de la última década del siglo XX.

Además de los artículos centrales de la revista, se publica en la sección “Notas” otro trabajo sobre autores no canónicos: sobre Juan Suárez de Peralta. Se trata de “Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta”, escrito por Mario Alberto Domínguez. El texto que es objeto de análisis apareció en México, en 1589, pero fue publicado casi trescientos años después. El artículo contribuye al contraste con los discursos de los otros cronistas de la Nueva España alrededor de las figuras de Hernán Cortés y su hijo Martín Cortés.

Este número publica la entrevista al poeta mexicano Francisco Hernández, sin duda el poeta más representativo de la poesía actual; Mario Eraso realiza la entrevista avanzando hacia las señales que los poetas nos proporcionan para profundizar en su poesía y mover la investigación. Finalmente, se publican tres reseñas: sobre la obra de Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*; sobre la obra de Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (coordinadoras), *En breve: la novela corta en México*; y sobre la obra de Luis Javier Cuesta, *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*.

Por otro lado, para ser consecuentes con el perfil de este número de la revista, en la parte que sigue exponemos un panorama de algunos hitos de la literatura

1 Véase *Aura*.

mexicana como un indicio para quienes están interesados en su investigación o estudio; son solo unas puntadas sobre la literatura más fecunda y prolífica de América Latina.

Los hitos mayores

La poesía prehispánica

Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590) es el primer etnógrafo en América. Lo que conocemos hoy como poesía y “literatura” náhuatl proviene del trabajo del misionero/cronista y de sus informantes, a quienes enseñó el sistema alfabético. Sahagún aprendió la lengua náhuatl y buscó diversas vías para reconstruir el pasado cultural de los antiguos mexicas; escribió tanto en náhuatl como en español y se apoyó en escritos de los indígenas que lo acompañaron; cantos, relatos, mitos, leyendas, crónicas, explicaciones científicas y poesías son una huella de la memoria viva de los informantes de Texcoco y de Tlatelolco.

Es el deseo por aprender y aprehender la cultura ajena lo que propicia la incorporación vital de Sahagún a la cotidianidad de los habitantes de Tenochtitlan y Tlatelolco, para interactuar con ellos y comprender su cosmogonía y sus representaciones poéticas. En *La historia general de las cosas de la Nueva España* describe lo observado y transcribe lo escuchado, en un intento por ser fiel con el mundo cotidiano de los nahuas. Su escritura, nos dice Miguel León-Portilla, avalada por el poder del Santo Oficio y las autoridades eclesiásticas, tenía dos intenciones: “el saber y la palabra indígenas podrían tener un doble destino. Serían refutados y proscritos en lo que de malo tenían y, si algo bueno hubiese, recordados como ocurría con el legado de otros paganos” (4).

Sahagún comprende la cultura de los nahuas porque, como lo hace el etnógrafo, se pone en el lugar de sus pensamientos, vive y siente con ellos el derrumbe cultural, interpreta sus pictogramas y jeroglíficos, sus esculturas y cerámicas, sus sonidos, canciones, danzas y gestos rituales. Las representaciones policromáticas figurativas, o códices, lo acercan a los desarrollos de una cultura que despuntaba en todos los ámbitos; los pictogramas son signos para ser leídos y objeto de recreación en el Calmécac, en donde los jóvenes y los niños aprenden los cantos con los cuales comprenden “la cuenta de los destinos, el texto de los sueños y el texto de los años” (Segala 81).

Las recomendaciones que hacían los padres a sus hijos cuando los ofrecían al Calmécac son muy significativas:

Toma cargo de la tinta negra y roja, del color de los libros, de las pinturas. Colócate en la cercanía, en la proximidad de los prudentes y del sabio [...]. He aquí la voz completa, la palabra completa, la expresión de nosotros los viejos, las viejas. (Citado en Segala 75)

Observamos de manera temprana, en la historia de la educación en América, el nexo entre los padres y la escuela. Este es un indicio de la fuerza cultural y la organización social, que asombró a Cortés y a los cronistas. Los mexicas, en el momento de la llegada de Hernán Cortés, estaban en el proceso de inventar la escritura, en un espacio habitado por 250.000 personas, con una geografía semejante a la Venecia europea, como lo describiera Bernal Díaz del Castillo, en ese monumento de libro de crónicas titulado *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632).

Narra Sahagún que hubo un momento en el que un grupo de sabios abandonó el pueblo llevando consigo la tinta negra y roja. Sobrevino entonces un sentimiento de orfandad, de oscuridad, incertidumbre y desasosiego, hasta cuando cuatro sabios que se habían quedado crearon de nuevo la tinta negra y roja. Los informantes de Sahagún testimonian:

Y cuando se habían marchado los sabios,
se llamaron y reunieron,
los cuatro ancianos dijeron:
¿brillará el sol, amanecerá?
¿Cómo vivirán,
cómo se establecerán los *macehuales* (el pueblo)?
Porque se ha ido, porque se han llevado
la tinta negra y roja (los códices).
¿Cómo existirán los macehuales?
¿Cómo permanecerá la tierra, la ciudad?
¿Cómo habrá estabilidad?
¿Qué es lo que va a gobernarnos?
¿Qué es lo que nos guiará?
¿Qué es lo que nos mostrará el camino?
¿Cuál será nuestra norma?

¿Cuál será nuestra medida?

¿Cuál será el dechado?

¿De dónde habrá que partir?

¿Qué podrá llegar a ser la tea y la luz? (Citado en Segala 78)

El sentimiento de orfandad está vinculado con la palabra y su transposición a la imagen como signos que representan el pasado. Sin pasado, insinúan estos versos, la humanidad estará desprotegida, tal como si hoy desaparecieran todos los libros; si no hay tintas no hay libros y si no hay libros no hay memoria: es lo que se infiere de las múltiples preguntas que el poeta hace. Esto se confirma en las crónicas de Pomar, cuando se refiere a la destrucción de los archivos de Nezahualpilli, en Texcoco, como resultado del vandalismo de la Conquista; se llora, dice Juan B. Pomar, “por haber quedado como a oscuras, sin noticia ni memoria de los hechos de sus pasados” (67). Tal era pues la importancia de la escritura, si por ello entendemos lo que se representa en los pictogramas/códices de los antiguos mexicanos:

Los códices, los libros, la palabra escrita eran, pues, el equivalente semántico, la traducción convenida, de los mecanismos pasados, presentes y futuros del universo, tanto en el horizonte cósmico como en el de la ciudad, del capulli y del hogar doméstico [...]. Además la palabra tenía un pasado, una historia que necesariamente coincidía con la de la ciudad, de la que era el rastro visible, legitimador y paradigmático. (Segala 76)

Esa ciudad, la que deslumbró a Cortés e impulsó a Sahagún a adentrarse en su cotidianidad, es la que conocemos a través de los cantos y poemas, recogidos por el misionero/etnógrafo y por los otros cronistas, como Durán, Pomar y Motolinía. Ángel María Garibay, hacia la década de 1930, traduce directamente del náhuatl escrito por Sahagún y sus informantes varios de los textos que él identifica como propios de la poesía lírica, a diferencia de los poemas heroicos o de la poesía folclórica. Entre los poemas de carácter heroico hallamos uno en el que se representa la fundación de Tenochtitlan como un evento que será una presencia en el desarrollo de la literatura mexicana hasta nuestros días; este poema, hecho para ser cantado, nos dice:

Así que se movieron a guerra los mexicanos en Chapultepec,

luego llegó a perecer Huitzilihuitl, el de Colhuacan.

En medio del agua se pusieron a reinar los mexicanos:

con esto se alcanzó y quedó cercado Colhuacan.
En guerra dominaron a los de Xaltocan,
[...]
Llegaron allí donde se da el nopal salvaje
Aatlon, el de Ahuexotlan y Tenoch, el de Ocelopan:
así promulgó su ley Huitziluhuitl:
aquí perecerán los que estaban con nosotros.
Aquí, donde se para el tordo, donde la serpiente se desenrosca,
donde el pez vuela, donde abren sus corolas las varias flores:
lugar infausto donde reinas tú, Moteuczoma. (Citado en Garibay 48)

A la llegada de Cortés, Tenochtitlan es una ciudad construida en el centro de una laguna, con infraestructuras de ingeniería quizás más avanzadas de las que hasta entonces se conocían en Europa; el correlato mítico sobre la fundación de la ciudad subyace en estos versos que describen el lugar signado por los dioses: el águila posada sobre el nopal con la serpiente en el pico.

Garibay alude igualmente a textos con tópicos festivos y de bacanales, textos profanos pero provenientes de la memoria generacional folclórica/oral; se cantaban poemas eróticos, nos dice, censurados por estar asociados con el “baile cosquilloso o de comezón” (Garibay XIII). Sobresalen entre los textos una serie de composiciones que dan testimonio de la vigencia del poeta y de su lugar en la sociedad de los nahuas:

Está triste mi corazón de poeta,
sufro porque solo cantos y flores atesoro sobre la tierra.
¡Hablen en vano los que nos odian, los que quieren nuestra muerte:
todos tenemos que ir a la mansión de la muerte!

Si alguna vez te cansares, te mostrares negligente,
habrás escondido tu gloria y tu fama en la tierra.
¡Hablen en vano los que nos odian, los que quieren nuestra muerte:
todos tenemos que ir a la mansión de la muerte!

¡Pueda uno vivir en la tierra en todas partes,
oh tú, por quien se vive, cuando haya que bajar,
cuando tenga uno que ir a tu casa!

Allá en la región donde el mortal desaparece,
tendré que olvidar nuestros cantos, nuestras flores,
cuando haya que bajar y tenga uno que ir a tu casa.

¡Ay, si sufrimos, muramos así: ojalá ya hubiera sido!
¡que hablen en contra nuestra, que nos riñan águilas y tigres! (Citado en
Garibay 135)

Un presentimiento trágico y un halo de culpa subyacen en estos versos, en los que lo épico se enhebra en lo lírico. Será en la obra del poeta Nezahualcóyotl, único nombre que sirve de testimonio del reconocimiento social del poeta en la sociedad prehispánica, en la que encontraremos la poesía como elaboración estética de lo inefable:

Nos atormentamos...

Nos atormentamos:
no es aquí nuestra casa de hombres...
allá donde están los sin cuerpo,
allá en su casa...
¡Sólo un breve tiempo
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá!

Vivimos en tierra prestada
aquí nosotros los hombres...
allá donde están los sin cuerpo,
allá en su casa...
¡Sólo un breve tiempo
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá! (Citado en J. Martínez
201)

Si bien hubo muchos otros poetas prehispánicos, que tanto Garibay como León-Portilla, basados en las obras de los cronistas citados, referencian en sus estudios, es Nezahualcóyotl el poeta mayor. Netzahualcóyotl nace en 1402, en una familia de la nobleza. Esta caracterización nos podría servir para ubicar a quienes gobernaban el territorio de Texcoco, colindante con Tenochtitlan.

El poema anterior representa las angustias de quien fuera perseguido como heredero de un trono ambicionado por grupos que se debatían por el poder. Esto se extenderá hasta la llegada de los conquistadores españoles, a quienes en parte les favorecerán las guerras intestinas de entonces, en Tlaxcala, Texcoco, Tlatelolco y Tenochtitlan.

“Entre los poetas nahuas cuyos nombres se conocen, Nezahualcōyotl es el que tiene un número mayor de poemas atribuidos: treinta y seis del conjunto total de doscientos cantos”, dice José Luis Martínez (103), compilador y crítico principal de la obra del poeta de Texcoco. Así, nos dice Martínez que

Nezahualcōyotl es el único de nuestros antiguos poetas indios cuyos cantos cubren la casi totalidad de la temática náhuatl: indagaciones sobre la naturaleza y la función de la poesía, cantos de flores o de primavera, meditaciones sobre la relación del hombre con la divinidad, lamentos por la fugacidad de la vida y los deleites, cavilaciones sobre el Más Allá, elogios de guerreros y príncipes y aun profecías. Sin embargo, no hay un solo verso de amor o de erotismo entre los suyos ni un rasgo de humor ni de burlas, acaso porque estos temas se consideraban inadecuados para la gravedad que convenía al gobernante nahua. (104)

Se trata de la poesía oral, que por el carácter nemotécnico presupone el ritmo de la música folclórica en sus estribillos y repeticiones. Además, con imágenes nos acerca a lo que fuera aquel mundo que guarda semejanzas con el griego, en el que se desarrollaban simultáneamente el arte, la palabra, las pinturas y las exploraciones científicas y la creación tecnológica. Texcoco y Tenochtitlan constituyen el epicentro cultural y científico, como lo mostrará Bernal Díaz del Castillo.

El cronista mayor: Bernal Díaz del Castillo

El libro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, del cronista Bernal Díaz, es un hito por la intencionalidad en el modo de narrar los grandes eventos ocurridos en el desarrollo de la Conquista española. Este autor escribe su libro a los ochenta y cuatro años de edad, ya casi ciego, en la Ciudad de Guatemala, luego de trajinar como soldado desde el centro de México hasta el sur de lo que hoy es Guatemala. Insistirá en la “historia verdadera” para insinuar que aquellas otras historias sobre la Conquista no son tan ciertas:

Más lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré, con la ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra, y porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír, y por ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta mi verdadera y notable relación, como adelante en ella verán, no tocaré por ahora en más de decir y dar razón de mi patria y de dónde soy natural, y en qué año salí de Castilla, y en compañía de qué capitanes anduve militando, y dónde ahora tengo mi asiento y vivienda. (Díaz del Castillo xxxv)

Un permanente contraste con la información de los cronistas anteriores o contemporáneos suyos atraviesa la escritura de Bernal Díaz; son acuñaciones discursivas, *topoi* argumentativos, que llevan el tono de la persuasión hacia una supuesta verdad, en oposición a las mentiras de los otros:

Y esto es lo que pasó, y Cortés no entró en el río de Alvarado, como lo dice Gómara. (Díaz del Castillo 61)

Y aquél contaba el casamiento, y no como lo dice el coronista Gómara. Y la doña Marina tenía mucho ser y mandaba absolutamente entre los indios en toda la Nueva España. (62)

Porque no pasaron en la armada sino cinco o seis, y no tantos como dice Gómara. (77)

Miren los curiosos lectores cuánto va de la verdad a la mentira, a esta mi relación en decir letra por letra lo acaecido, y no miren la retórica y ornato, que cosa vista es que es más apacible que no ésta tan grosera, mas resiste la verdad a mi mala plática y pulidez de retórica con que ha escrito. (267)

La obra de Bernal Díaz nos muestra que del mismo modo como los antiguos nahuas luchaban entre sí por el poder, los soldados conquistadores venidos de España viven en una cotidianidad de celadas y confrontaciones mutuas, movidos por las riquezas encontradas en las tierras que llamarán la Nueva España. Dice Bernal Díaz que él escribe en un lenguaje llano, evitando la retórica del latín, porque su escritura busca decir la verdad de lo ocurrido. Entre sus verdades se encuentran los homicidios y las traiciones, como los viviera también el poeta Nezahualcóyotl entre los suyos.

El barroco del siglo xvii en México

La abundancia de crónicas sobre la Conquista y la profusa llegada de libros en el siglo xvii a la Nueva España propiciarán una intensa producción literaria, en la que descollarán los primeros poetas mestizos, es decir, los nacidos en Nueva España. En *Muerte y desengaño de la poesía novohispana* (1975), José Pascual Buxó llama la atención sobre cómo Bernal Díaz del Castillo “aludió en diversos pasajes de su crónica a la familiaridad con que los soldados y capitanes de Cortés acomodaban a los azares de su empresa versos y episodios del Romancero” (11). Pascual Buxó cita los versos iniciales del cantar o romance que puede considerarse “la primera obra poética castellana compuesta en México”, en la que se describe “el abatimiento de Cortés en la Noche Triste”, en una analogía con las desventuras del Cid Campeador (11):

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con muy gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado. (Díaz del Castillo 324)

Es la poesía mística y conceptista la que los criollos intelectuales asimilarán (Balbuena, Sandoval Zapata, Guevara, Sigüenza y Góngora). Sus obras constituirán, sin duda, el antecedente de la obra emblemática del siglo xvii en México: la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz. El sentimiento del desengaño frente a la muerte de personajes de la grandeza mexicana o la poesía de homenajes para quienes todavía viven se extenderán hasta la obra de Sor Juana, y aún después. La erudición será la vía más expedita para delinear progresivamente una poética, que habrá de culminar o alcanzar su nivel más alto en Sor Juana, sin perder de vista los sentimientos de la mexicanidad y las singularidades del continente americano.

El lugar de Sor Juana en el universo de la poesía novohispana ha sido identificado con tino por Alfonso Méndez Plancarte, quien prologa y estructura su obra completa. Nos dice que no es “una Decima Musa en un desierto, sino una Reina en una Corte Lírica que la merece y la realza” (xxvi), para destacar también la poesía de los autores que le anteceden o son sus contemporáneos.

La geografía, con los ríos, montañas, volcanes y recursos naturales, es un referente para mostrar, a través de los versos, las singularidades de México y de América, en la escritura de Sor Juana:

Que yo, Señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra Madre. (Cruz 74)

El juego con las analogías es una constante en la poética de Sor Juana; se trata aquí de América, la Edad de Oro y el mundo edénico. En otros romances se erige el “Águila de las Indias” o el símbolo del águila como emblema de los orígenes de los mexicanos y la reivindicación del mundo indígena:

Levante América ufana
la coronada cabeza,
y el Águila Mexicana
el imperial vuelo tienda,
pues ya en su Alcázar Real,
donde yace la grandeza
de gentiles Moctezumas,
nacén católicos Cerdas. (72)

Con el adjetivo *gentiles*, que califica a los Moctezumas, equipara socialmente a quien gobernara Tenochtitlan con los descendientes directos del rey Alfonso X (el linaje de los Cerda); algo así como decir que tanto allá como acá hay grandeza. La obra de Sor Juana encaja, entonces, en los sentimientos de la grandeza mexicana que caracterizara a los poetas novohispanos, con un barroco a veces gongorino, a veces quevediano, en todo caso singular. Es un barroco genuino, en el que aquellas poéticas son una voz subyacente, una textualización literaria que Sor Juana asimila, pero de las cuales toma distancia para construir su propuesta estética.

La escritora mexicana aporta una obra más amplia y más diversa que sus contemporáneos; los poemas de amor son los primeros que en América aluden al inconsciente, que permea los sentimientos contradictorios de los celos:

Solo los celos ignoran
fábricas de fingimientos:
que, como son locos, tienen
propiedad de verdaderos.
Los gritos que ellos dan, son,
sin dictamen de su dueño,
no ilaciones del discurso
sino abortos del tormento. (160)

Dice Octavio Paz respecto a los poemas amorosos de Sor Juana que “el conocimiento erótico que revelan [...] es, tanto o más que el resultado de una experiencia, un saber codificado por la tradición: una retórica, una casuística y hasta una lógica”. Y añade que “justamente por esto puede hacerse un tratado del amor con los poemas de Sor Juana: son conceptos y arquetipos, no confesiones” (147). Diremos por nuestra cuenta que la labor del artista implica los desdoblamientos intelectuales: dejar de ser quien es para ser otro, lo cual converge en el juego dialógico de las ideas. Sor Juana sabía jugar con estos desdoblamientos y con el lenguaje:

Escuchen qué cosa y cosa
tan maravillosa, aquésta:
un Marido sin mujer,
y una casada Doncella.
Un Padre, que no ha engendrado
a un hijo, a quien Otro engendra;
un Hijo mayor que el Padre,
y un Casado con pureza.
Un hombre, que da alimentos
al mismo que lo alimenta;
cría al que lo crió, y al mismo
que lo sustenta.
[...]

Tuvo, en fin, todas las cosas
que pueden pensarse buenas;
y es, en fin, de María esposo,
y de Dios, Padre en la tierra. (164)

Poemas como el anterior se inscriben en el contexto del juego lingüístico, con las adivinanzas y los enigmas. Están dirigidos a los lectores que quieren jugar, de quienes se requiere el ingenio para descubrir la lógica del discurso, religioso en este caso. Sor Juana enviaba los enigmas a las monjas de Lisboa, que formaban parte de la Casa del Placer, nombre con el que se identificaba a un grupo de admiradoras de la obra de Sor Juana, quienes le enviaban poemas que elogiaban sus versos, algo similar a lo que hiciera el colombiano Francisco Álvarez, aunque nunca le envió lo escrito.

En España y en Portugal, dice Antonio Alatorre, era muy recurrente el juego del lenguaje con las adivinanzas y los enigmas. Hay un flujo de paradojas en el “Romance a San José”, “aunque, de hecho, el enigma es claro desde el comienzo mismo para cualquier fiel cristiano: el marido de la casada doncella tiene que ser San José” (45). Asimismo, anota Alatorre, es notoria la gracia barroca y el efecto estético de la aliteración; es un enigma verboso, porque acumula “paradojas sobre paradojas, agudezas sobre agudezas, en torno a un solo asunto” (46).

Sor Juana se desborda en “Primero sueño”, el poema mayor, que es poética; es decir, en donde la escritora muestra la complejidad de la escritura y el reto cognitivo de quien asume la poesía como un camino para afrontar los grandes dilemas del mundo. Es una silva de 975 versos herméticos a través de los cuales transcurre la enciclopedia de Sor Juana: la astronomía, la teología, la mitología, la historia, la filosofía, la psicología, la política jurídica, la poesía. Es un poema sobre el conocimiento en busca del conocimiento.

José Gaos ha identificado cinco partes temáticas en “Primero sueño”: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar y el amanecer. El centro es el sueño, con sus extremos (la media noche y el amanecer). Entre el centro y los extremos, el acto de dormir y el de despertar, condensados en una relación tripartita: la noche (versos 1 a 291), el sueño (versos 292 a 826) y el despertar (versos 827 a 975). Señala Pascual Buxó que en los extremos hallamos “los procesos o fenómenos físicos del conticinio y del amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos fisiológicos del dormir y el despertar; en el centro el proceso psíquico y espiritual del sueño” (*Las figuraciones del sentido* 239). La

analogía nuclear del poema está constituida por la estructura del universo y la estructura del cuerpo humano: 1) la zona generable, “que va del diafragma a lo bajo de las piernas, y en [la] cual tienen su sede los órganos de la generación y el nutrimento”; 2) la zona de los espíritus vitales, “en la que se hallan el corazón y los pulmones, los cuales en perfecta semejanza con la luna, el sol y los astros participan al cuerpo su calor vital, la espiritualidad y el movimiento”; 3) la zona de la cabeza, “que es simulacro del mundo intelectual y consta —a su vez— de tres partes: ánima, entendimiento y divinidad” (239). Este modo de concebir el mundo, explica Pascual Buxó, muestra simbólicamente un campo de creencias que todavía en el siglo XVII conformaba “un telón de fondo” de las expresiones artísticas y del pensamiento filosófico de la época, una de cuyas fuentes es la obra de León Hebreo *Diálogos de amor*, del siglo XVI.

Sor Juana introduce la tradición emblemática de la cultura del Renacimiento europeo en “Primero sueño”. Los emblemas “constituyen una clase de textos sincréticos en los que, por un lado, la ‘figura’ (o cuerpo del emblema) y el ‘mote’ (ánima o sentencia lacónica, habitualmente en latín) discurren por medios diferentes sobre una misma clase o jerarquía de conceptos” (Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido* 245). Así, por ejemplo, uno de los emblemas o hipotextos en el poema de Sor Juana es la empresa doce, explicada por Saavedra Fajardo:

Al paso que se va descubriendo por los horizontes el sol, se va retirando la noche, y se acogen a lo oscuro de los troncos las aves nocturnas, que en su ausencia, embozadas con las tinieblas, hacían sus robos, en solas doce horas que falta la presencia del sol en uno de los dos hemisferios, se confunde y perturba el otro, vistiéndose la malicia de las sombras de la noche, y ejecutando con la máscara de la oscuridad homicidios, hurtos, adulterios y todos los demás delitos. (Citado en Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido* 253).

Sor Juana continúa con el juego de reconstruir en sus versos barrocos el conocimiento aprendido a través de los libros, ahora con un ejercicio más profundo, dado que se trata de controlar la consistencia y la coherencia de lo que las ciencias y las artes de su tiempo habían abarcado, desde la Grecia antigua. Uno de los juegos, en este poema, es traducir al lenguaje articulado las imágenes icónico-visuales con las cuales se representaba el universo (la tradición emblemática). Será el poeta colombiano Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, contemporáneo de Sor Juana, quien nos ayudará a desmadejar el

hermetismo de “Primero sueño”, a través de unos versos más abiertos, con intenciones explicativas: *Carta laudatoria a la insigne poetisa Sor Inés Juana de la Cruz* (Porrás Collantes).

El poema de Sor Juana representa, a través de las palabras, la iconografía de la tradición emblemática en torno a la noche y al día, para mostrar el fracaso del alma en la consecución del conocimiento pleno: cuando se acerca la luz del día, el alma tiene que regresar a acoplarse al cuerpo que despierta. Anota Octavio Paz que “Primero sueño” es un claro ejemplo de “la poesía del intelecto ante el cosmos”, comparable a esa “extraña profecía del poema de Mallarmé: ‘Un coup de dés n’abolira le hasard’, que narra también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior” (210). Pero México tendrá que esperar hasta el siglo xx para que otra mujer escritora se erija con proyectos estéticos de alto vuelo: Rosario Castellanos.

La literatura mexicana en el siglo xx

El siglo xviii es de cierto modo un periodo desolador en las literaturas de América Latina. Para el caso de México, por la circulación masiva de los libros y por la fuerza de la cultura milenaria y la novohispana, el Santo Oficio controló las iniciativas estéticas y filosóficas que pudiesen asomar; es lo que percibimos cuando leemos a los estudiosos de dicho periodo, pero también cuando tratamos de hacer un balance, como el que acometemos aquí. No es de sorprender, dice María Águeda Méndez, “que el Santo Oficio dirigiera su atención sin descanso hacia los acontecimientos y la subsecuente producción de textos que se dieron a lo largo del siglo xviii” (70) y que, en aras de la defensa de la fe, censurara una gran cantidad de textos representativos de la época.

A su vez, Esther Martínez, al analizar las publicaciones en el *Diario de México*, periódico del siglo xviii, anota que se trata del siglo de la instrucción tradicional originada por el pensamiento de la Ilustración, que, paradójicamente, buscaba la liberalidad, pero en nuestros países parece haber condicionado la inclinación hacia “los buenos modales”. Es el siglo del orden, “de clasificaciones, de ordenamientos y reglamentos; el espíritu de un siglo que se manifiesta en la creación de las Academias neoclásicas, en lo que a literatura se refiere” (E. Martínez 132). Solo el teatro, de todos modos mediado por la censura, los cuadros y las crónicas de costumbres, los poemas moralizantes y los tratados científicos o filosóficos encuentran un lugar en el siglo de la “Ilustración”. Como ocurrirá en

otros países de América Latina, es el periodismo la impronta del siglo XVIII, lo que será decisivo para la irrupción progresiva de los ideales de la Independencia.

La modorra del siglo XVIII se romperá con la aparición, en 1816, de la primera novela mexicana: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi; esta novela picaresca es el punto de partida de un periodo prolífico de la literatura, que durante el siglo XIX y el XX alcanzará una altura comparable a la del siglo XVII con Sor Juana, cuya obra es rescatada y parece ser el referente de la literatura del siglo XX. Ya desde el XIX, durante y luego de las guerras de Independencia, todos los géneros literarios tuvieron acogida en las imprentas. Entre tantos nombres de narradores (por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano o Vicente Riva Palacio), poetas (por ejemplo, Amado Nervo y Manuel J. Othón), dramaturgos (Manuel Acuña, por ejemplo) y cronistas (Ángel de Campo, por ejemplo) es Manuel Gutiérrez Nájera el hito del siglo XIX, porque en su obra convergen los matices propios de la literatura de este siglo.

Aunque Manuel Gutiérrez Nájera incursiona en todos los géneros literarios, gran parte de su obra son crónicas y ensayos, que a su vez se convierten en materiales para los cuentos, las novelas y los poemas. Es autor de la novela *Por donde se sube al cielo*, considerada la primera en la corriente modernista, y de una serie de cuentos recogidos en el libro *Cuentos frágiles*, que data del año 1883; se trata de quince textos que guardan distancia suficiente respecto a los cuentos canónicos de carácter romántico o costumbrista. La musicalidad de la prosa, regulada por rimas interiores, procesos anafóricos y aliteraciones, acentúa las diferencias con las descripciones tradicionales de los cuentos naturalistas o realistas. Asimismo, la imbricación de la descripción narrativa con los diálogos y la argumentación, en los parlamentos, en el género epistolar y en pasajes propios del ensayo, constituye las huellas de la innovación en el cuento:

Verdad es que Clara tiene un cuerpo adorable: ágil, nervudo, como el de un gato cuando se revuelca retozando; verdad es que su cutis es blanco, con reflejos de plata dorada, como un tarro de leche expuesto a los rayos del sol; verdad es que sus párpados napolitanos parecen tallados en la cáscara delicada de un durazno; verdad es que sus labios son carnosos y parecen siempre recién mordidos, tan colorados así están; pero, al fin y al cabo, muchos la han admirado sin amarla; no tiene una celebridad de bastidores; en las tablas es una medianía; en las cenas una mujer vulgar; habla poco, come poco; tiene —como diría Henri Heine— el vino triste. (Gutiérrez Nájera 73)

Dos escritores en el siglo xx, Julio Torri y Juan José Arreola, continuarán con la poética del cuento, en la que el contraste entre la descripción narrativa y los tonos discursivos del ensayo confunden o le ponen trampas al lector. Es una constante en Gutiérrez Nájera la introducción de los nombres de autores europeos en sus ficciones, muchas de las cuales (cuentos largos y novelas) se publican por entregas en los periódicos; por la versatilidad de la escritura, al considerar diversos destinatarios, acudió a los seudónimos: el Conde Job es el más recurrente.

Como escritor modernista Gutiérrez Nájera participó en la fundación de las revistas literarias de finales del siglo xix, como los grandes hitos de la literatura mexicana del siglo xx. En 1894, funda la *Revista Azul*, que circula con el periódico *El Partido Liberal* los domingos; la revista abogó, afirman Belem Clark y Fernando Curiel, “por una literatura mexicana producto no ya del nacionalismo endogámico, sino de la heterogeneidad cosmopolita y de la aceptación de todo aquello que significando belleza hubieran aportado otros movimientos literarios” (21). En las polémicas de la época en torno a los grupos de escritores y artistas, tan comunes en todos los países, pero tan acentuadas en México, aparece en la palestra José Juan Tablada, que fundó la *Revista Moderna*, en 1898, luego del cierre de la *Revista Azul* y del periódico que la divulgaba. La *Revista Moderna* irá hasta el año 1911. En ella publicarán los escritores del modernismo mexicano y de otros países, entre ellos Darío y Lugones. Para entonces se fortalecía en Ciudad de México el proyecto literario, filosófico y artístico del Ateneo de la Juventud, en el que hallaremos la figura prominente de la literatura en la primera mitad del siglo xx: Alfonso Reyes.

La obra de Alfonso Reyes y el Ateneo de la Juventud

El Ateneo de la Juventud representa el grupo de intelectuales y artistas mexicanos (en la pintura, Diego Rivera, y en la música, Manuel M. Ponce) que desde sus conferencias, iniciadas en 1907, acompañará la transformación política y cultural de México, en el trayecto de 1910 a 1917, con la primera revolución: la Revolución agraria liderada por Francisco Villa y Emiliano Zapata. Este acompañamiento tiene como punto de partida la confrontación filosófica al positivismo de Comte, Mill y Spencer, cuyas ideas se habían asentado en los treinta años de gobierno de Porfirio Díaz. Juan Hernández Luna, en el prólogo al primer libro en el que se publicaran algunas de las conferencias, señala que en los comienzos del siglo xx “empieza a destacarse en el ambiente cultural del país un grupo de jóvenes que se revela

contra la opresión filosófica ejercida por el positivismo y se da a leer y meditar, en pequeños cenáculos, justamente aquellos autores que la filosofía oficial tenía asfixiados y proscritos de las aulas” (7). Cabe señalar que algunos participaron directamente en la revolución, como Vasconcelos (*Ulises criollo*) y Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*). Un autor como Mariano Azuela (*Los de abajo*), también participante en la revolución, tuvo acercamientos esporádicos al grupo.

José Vasconcelos, en la conferencia de 1916, es quien referencia a aquellos autores “proscritos”: Platón, Schopenhauer, Kant, Bergson, Poincaré, Nietzsche, Schiller, Taine, Wilde, Menéndez Pelayo, Croce y Hegel, entre otros, también confirmados por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien se integra al grupo y será uno de los interlocutores tanto de Vasconcelos como de Antonio Caso y Alfonso Reyes. Este último hará su primera participación en el programa de las conferencias-conciertos, de 1907, con la lectura de poesía suya; para entonces ya escribía cuentos e iniciaba el proyecto teórico sobre estética, filología y teoría literaria, los ámbitos más ilustrativos del valor intelectual de su obra completa (veintisiete volúmenes publicados por el Fondo de Cultura Económica).

El retorno a la filosofía griega, con Platón y Aristóteles, y a las literaturas helénicas, con los poemas homéricos y la tragedia griega, constituye el aporte fundamental de Reyes al grupo ateneísta en su etapa inicial. El libro magistral *La experiencia literaria* (1942) comienza precisamente reivindicando los *Diálogos* de Platón: “El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella”. Y aclara que “la escritura[,] al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización” (9). Explicará también la fuerza de la oralidad y su simbiosis con el lenguaje de la gestualidad, para lo cual retomará las teorías del signo, esclareciendo muchos de los postulados del lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure (*Curso de lingüística general*, 1916). Además, sus reflexiones coincidirán con las teorías formalistas y estructuralistas de Roman Jakobson en torno a las funciones del lenguaje.

En “Apolo o de la literatura” nos dirá que

la literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Solo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma. (Reyes 70)

Y ampliará estas explicaciones, que, por entonces, en las décadas de 1930 y 1940, se discutían en el círculo lingüístico de Praga. Esta es la tesis nueve de Alfonso Reyes:

Discrimen esencial: no confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal. Este discrimen ha de seguirnos a lo largo de nuestro estudio, plegándose a todos sus accidentes. La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras. Para los fines de la poesía ¿de qué me sirve la sola emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción? (73)

Reyes acude a Valéry para confirmar que “la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje” (74) y glosa a Poe y a Baudelaire para esbozar cómo la poesía subyace en toda expresión literaria, si bien las funciones del lenguaje se jerarquizan (hibridismo), sin perder la dominancia de la poesía, según sean los géneros: la lírica, la novela, el cuento, el drama. *La experiencia literaria* es la mejor entrada a quienes se inician en las prácticas literarias. Es indudable que este libro tiene una presencia en los proyectos estéticos de quienes constituirán el grupo Contemporáneos y, por supuesto, en el otro poeta y gran ensayista del siglo xx mexicano: Octavio Paz.

El grupo Contemporáneos

La poesía moderna de México converge y fluye en otra revista de gran aliento estético: *Contemporáneos*, fundada en 1928. Bernardo Ortiz de Montellano es su primer editor. En la revista participan los poetas Jorge Cuesta, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo, sin duda los que más reconocimiento han alcanzado por el carácter innovador de sus obras. La revista proviene de otras dos revistas, de corta perduración: *La Falange* (1922-1923) y *Ulises* (1927-1928). Contemporáneos fue identificado como el grupo sin grupo, porque no hubo una poética común que los vinculara, ni tampoco se propusieron hacerla; por eso sus libros, publicados hacia finales de la década de 1930, son muy distintos.

El principio de universalidad es el mismo del movimiento intelectual del Ateneo de la Juventud: miran la literatura de afuera para luego mirar la de adentro. En este sentido, Alfonso Reyes constituyó el puente, dada su condición de viajero y representante diplomático.

También este grupo se interesa por reivindicar la obra de Sor Juana, cuestión que Amado Nervo había intentado, en 1910, con el libro *Juana de Asbaje*. No es que “Primero sueño” sea objeto de investigación crítica por parte de los Contemporáneos, pero sí es objeto de lectura y de aprendizaje, al asumir la poesía como un trabajo de investigación y de re-creación ficticia, según lo percibieran en la obra de Sor Juana. Publican textos de la monja jerónima en ediciones diversas. Poetas como Villaurrutia y Cuesta escriben ensayos sobre su obra para conferencias. Puede decirse que desde los Contemporáneos la obra de Sor Juana es objeto de lectura y relectura e investigación continua.

Del mismo modo como los Contemporáneos rescatan la obra de Sor Juana, divulgan y promueven a otro poeta que los lectores mexicanos solo logran descubrir a partir de sus reflexiones: Ramón López Velarde (1888-1921). Xavier Villaurrutia escribe un ensayo, titulado simplemente “Ramón López Velarde”; en él, introduce algunas notas biográficas: López Velarde, que era de provincia, fue profesor de literatura española en la preparatoria. Siendo adolescentes, Villaurrutia y Salvador Novo lo buscan para mostrarle sus versos. Una “poesía poliédrica, irregular y compleja” (645) es la de López Velarde, dirá Villaurrutia; una poesía en la que

cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios en el espíritu de Ramón López Velarde. (Villaurrutia 647)

Con la literatura nos encontramos en escenarios de ida y vuelta; se hace literatura a partir de la literatura. Tres poemas extensos de los Contemporáneos remiten a “Primero sueño”, de Sor Juana: “Sueños”, de Ortiz de Montellano; “Muerte sin fin”, de José Gorostiza, y “Canto a un Dios mineral”, de Jorge Cuesta. En Gorostiza, en “Muerte sin fin”, leemos este pasaje:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre

las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos,
ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
el curso de la luz, su instante fúlgido,
en la piel de una gota de rocío;
concibe el ojo
y el intangible aceite
que nutre de esbeltez a la mirada;
gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanos espigas. (Gorostiza 70)

La estructura hermética es una constante en la poesía. Ella busca esclarecer el misterio del conocimiento sobre el universo y sus relaciones con la condición humana; pero la búsqueda conduce siempre al fracaso. Tanto en Sor Juana como en Gorostiza hay elevación y caída, es decir, ambición de saber y frustración en la resolución. En la interpretación de los dos poemas, Anthony Stanton explica que hay “una visión mental que recorre si no el universo entero al menos aquella parte que es visible desde la tierra” (292). Concluye afirmando que dicha visión muestra un desplazamiento en dos direcciones: “sobre un eje horizontal (que busca recorrer el mundo) y sobre otro vertical (que se mueve entre la zona sublunar o terrenal y las alturas celestes)” (292). Algo parecido puede describirse en la versificación hermética de Jorge Cuesta, en “Canto a un Dios mineral”.

Los narradores en el siglo xx: Revueltas, Rulfo, Arreola y Fuentes

Sobre la obra de José Revueltas

La búsqueda de la innovación en el arte de narrar tiene como antecedente a la narrativa de la Revolución. Max Aub realiza un paneo y reconstruye los itinerarios de los autores que desde 1911, un año después de iniciado el movimiento, escriben cuentos y novelas breves cuyos tópicos giran en torno a la Revolución agraria (1910-1917). Aub identifica como punto de partida la obra de Azuela

Andrés Pérez, *maderista* (1911) y señala que la “cumbre del género” es la novela *Los de abajo* (1915). En una perspectiva diacrónica, destaca a Francisco Monterde, cuyas obras son contemporáneas de las de Azuela; asimismo, resalta las obras de Martín Luis Guzmán, Rafael Felipe Muñoz y José Revueltas.

El luto humano (1943), de José Revueltas, novela con acentos líricos, constituye un puente hacia la narrativa que logra desprenderse del realismo social y modernista, iniciado por Mariano Azuela en *Los de abajo*. Revueltas interpela el trayecto de la vida política de México y sus revoluciones desde una perspectiva simbólica. Siempre se reconoció como un escritor de izquierda. Fue un buscador de proyectos estéticos que respondieran a sus propósitos políticos, sin caer en el naturalismo. Cultivó la novela, el cuento, el teatro, el guion cinematográfico, la crónica, el reportaje y, con intervalos, la poesía.

Los días terrenales (1949) y *Los errores* (1964) son dos novelas emblemáticas en la relación literatura-política. Son novelas representativas de los dilemas ideológicos de Revueltas; uno de estos está relacionado con el rol del artista y el rol del militante. Al respecto, señala Marco Antonio Campos que “la crítica más profunda a los comunistas mexicanos no la fundamentaron o retrataron los escritores burgueses sino un ex miembro del PCM” (76). José Revueltas, quien interrogó la orientación ortodoxa del partido, es el mejor ejemplo de la autocrítica del militante, del orientador de las discusiones internas en aras de la cohesión partidista; pero pudieron más las posiciones radicales de los dirigentes que las intenciones heterodoxas de Revueltas.

Durante trece años, Revueltas persiste en los idearios políticos de izquierda. Aunque sus posiciones democráticas lo conducen al aislamiento, se reintegra al partido comunista en 1956 y reniega de *Los días terrenales*, novela que produjo la desconfianza de los dirigentes del partido. Entonces escribe que

para un escritor —quienquiera que sea—, el escribir es siempre una continua búsqueda y una continua comprobación, en procura de acertar con sus materiales. Pero para un escritor que pretende conducirse como comunista el imperativo es más violento, más riguroso y la exigencia infinitamente mayor. No quiero entrar en consideraciones de detalle respecto a *Los días terrenales*, la novela que tan duramente me fue criticada por mis amigos y compañeros. La situación política de un escritor, sus dudas, sus vacilaciones, siempre estarán indisolublemente ligadas al carácter de su obra. Mis años de contradicciones políticas y de confusión, a partir de mi ausencia del partido, podrán explicarles, mejor que cualquier cosa,

el porqué de las deformaciones teóricas, las inexactitudes y el cuadro de la vida, distorsionado y negativo, que pinto en *Los días terrenales*. Por otra parte, este libro es un libro muerto, porque nació muerto y yo me encargué, por lo demás, de conducirlo al cementerio. (*Escritos políticos* 44)

Al leer nuevamente *Los días terrenales* se siente la poesía, no las proclamas o los rasgos propios de una novela de tesis, que quizás esperaran los dirigentes del partido, alineados con la estética del realismo socialista. En cambio, en *Los motivos de Caín* (1957), la novela con menos vuelo poético, percibimos a un escritor maduro con el estilo de un principiante: el realismo socialista fue de cierto modo un fantasma que asedió a Revueltas.

Con respecto a *Los días terrenales*, es necesario preguntarse por la lectura que hizo Neruda, quien como militante también se opuso a ella:

Acabo de leer un libro de José Revueltas. No quiero decir cómo se llama. Para algunos de los que aquí están, este apellido puede no tener significación. Para mí la tiene y muy grande. Es el nombre de una dinastía del pensamiento americano, es el nombre de una familia del pueblo que ha traducido en un alto lenguaje, en la pintura, en la literatura y en la música las victoriosas luchas de un pueblo. Y hoy, este nombre me trae, en las páginas de mi antiguo hermano en comunes ideales y combates, la más dolorosa decepción. Las páginas de su último libro no son suyas. Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte. (Citado en Campos 83)

Así se inicia la novela:

En el principio había sido el Caos, más de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana. [...]

En el principio había sido el Caos, antes del Hombre. Hasta que las voces se escucharon. [...]

Entonces, como si lanzase pequeñas chispas invisibles desde alguna remota hoguera —el mismo breve y menudo estallar de los troncos lejanos al abrazo de un fuego igualmente lejano—, la noche produjo en uno y otro sitio, en uno y otro rincón de las tinieblas, un extraño rumor de misteriosas crepitaciones,

herida aquí y allá por un viento de puñales, primero dulce y espaciadamente y después en un allegro cruel, imperioso y joven. (Revueltas, *Los días terrenales* 9)

El mito del origen es un recurso permanente en la obra de Revueltas. El relato bíblico y las imágenes sobre lo que fuera la cosmogonía náhuatl son voces que aparecen de manera constante en una escritura decantada por el ritmo de la poesía. Hay fuerza simbólica en sus obras. Los materiales bíblicos son un pretexto para acentuar la condición humana; en sus novelas muestra lo que somos. No renuncia a sus convicciones políticas, si bien tuvo dudas transitorias sobre sus convicciones estéticas.

En el movimiento estudiantil y obrero de 1968, que desembocó en la masacre de Tlatelolco, acontecimiento referenciado en las crónicas de Poniatowska y Monsiváis, Revueltas es detenido y encerrado en la cárcel de Lecumberri. La experiencia de cuatro años en la cárcel (noviembre de 1968 y mayo de 1972) le proporciona los materiales para la textura de una de las mejores novelas breves de Latinoamérica: *El apando* (1969-1978). La analogía y la paradoja se entrecruzan en los ritmos de esta novela:

Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en su derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes, estos rincones y su cara estúpida era nada más la forma de cierta nostalgia imprecisa acerca de otras facultades imposibles de ejercer por ellos, cierto tartamudeo del alma, los rostros de mico, en el fondo más bien tristes por una pérdida irreparable e ignorada, cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos, el tórax, los güevos, decían y pensaban ellos que para comer y para que comieran en sus hogares, donde la familia de monos bailaba, chillaba. (*El apando* 13-14)

Con el título *Los días terrenales* Revueltas quiso nombrar su obra completa; este título sintetiza, en efecto, los propósitos literarios relacionados con los contextos culturales y políticos de México. Las novelas nos dicen: estos son los días que pasamos por la tierra. Las voces de los narradores y la personificación de un espectador de

los eventos narrados dejan ver la presencia del existencialismo de Camus. En *Dios en la tierra* se representa el ámbito sórdido de las prostitutas, la ambivalencia de la policía, de México y de Estados Unidos, las niñas limosneras, los campesinos “compadres” matándose entre sí... Son las pinturas de Goya, proyectadas en las novelas; en estos lienzos sobre la condición humana, hallamos siempre al único ser no alienado: el protagonista/espectador en cuentos y novelas. Por eso, como lectores, presenciamos en la obra de Revueltas el gran teatro del mundo.

Sobre la obra de Juan Rulfo

Los cuentos compilados (algunos publicados con antelación en revistas) en *El llano en llamas* (1953) y las novelas *Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1959, 1980, 2010) son los tres libros de Juan Rulfo, además de los de fotografía (2001, 2002) y el que recoge las cartas enviadas a Clara Aparicio, *Aire de las colinas* (2000), publicados luego de su muerte en 1986. *El gallo de oro* fue identificado como un argumento para cine en ese año (1959).² En este se juntaron García Márquez, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Arturo Ripstein, José Luis Cuevas, Juan Rulfo y Luis Buñuel, por su interés en los guiones y las filmaciones cinematográficas. En 1980 se publicó, con correcciones del editor Jorge Ayala Blanco, el título *El gallo de oro y otros textos para cine*. Se dio a entender así que se trataba de un argumento para cine y no de una novela. Alberto Vital aclara las confusiones sobre el género de este texto:

La familia conserva un manuscrito de esta novela breve o nouvelle, y en la carátula se lee la siguiente frase:

Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del S. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5985, en México, D. F., a 9 de enero de 1959.

Por lo tanto, el texto debió escribirse en 1958.

En una solicitud para obtener la beca Guggenheim, del 14 de febrero de 1968, el autor apunta en el lacónico protocolo:

2 En la presentación a la edición del 2010, la Fundación Juan Rulfo señala: “Los documentos muestran que en 1956 Rulfo se encontraba trabajando en una historia sobre el mundo de las peleas de gallos y lo urgían a terminar la misma para llevarla a la pantalla, aunque solo en enero de 1959 procedería a registrar su ‘argumento para cine’, como fue designado entonces. Rulfo no había avanzado a la velocidad que los productores de cine deseaban, pero cuando su texto llegó finalmente a manos de ellos tuvo que pasar un lustro para la realización de la película” (8).

[...] *El gallo de oro*. Novela. 1959. No se publicó por haberse utilizado como argumento para la película del mismo nombre.

El despojo. Novela corta. 1960. También fue convertida en película. [...]

Un documento autobiográfico avisa:

Otra novela, *El gallo de oro*, escrita años más tarde, no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla. (160)

Más allá de las confusiones y las aclaraciones es necesario señalar que es el lector quien construye el género, según el horizonte de la lectura, si bien los editores pretenden definirlo. Hoy podemos decir que la experiencia de lectura de *El gallo de oro* es la sensación singular de una novela sobre el azar y los imaginarios populares de las peleas de gallos y el juego de cartas. En el 2010, la Fundación Juan Rulfo publica por primera vez como novela lo que en efecto fue para Rulfo una versión inicial de su segunda novela. Los editores procedieron con la depuración unificando “los criterios discrepantes utilizados en el ‘original’ en materia de puntuación y signos que deberían acotar al narrador y los distintos personajes, así como en los bandos y agrupamientos de versos cuando de la transcripción de canciones se trata” (Fundación Juan Rulfo 10). Es una novela ya no con la polivalencia acentuada e intencionada de *Pedro Páramo*, pero sí es una novela que se integra al proyecto estético narrativo de Rulfo: los signos de la cosmovisión de las comunidades rurales, el remodelamiento de la oralidad a través de la escritura literaria y la dualidad y la circularidad en permanente movimiento como una impronta estética del autor.³

Los procesos de enunciación en las obras del escritor mexicano son objeto de continua investigación;⁴ esto confirma que el valor estético de la obra de Rulfo radica en la innovación en los modos de narrar, lo que García Márquez y Álvaro Mutis supieron reconocer. Es indudable que la técnica narrativa de *Cien años de soledad* proviene de Pedro Páramo y algunos de los personajes

3 Al respecto, José Carlos González Boixó atina en sus aproximaciones analíticas a la novela, en su trabajo introductorio a la edición de la Fundación Juan Rulfo (2010).

4 El trabajo de Françoise Perus (2012) es, sin duda, el resultado de la investigación más puntual respecto al análisis de los narradores de Rulfo y la inserción de sus voces en el monodialogo, ya insinuado por Carlos Pacheco en *La comarca oral* (1992).

y espacios rulfianos son palimpsestos de la gran novela de García Márquez: Petra Cotes/Bernarda; Susana San Juan/Remedios, la bella; el padre Rentería/el padre Rentería; Prudencio Aguilar/Dionisio; Macondo/Comala.

Carlos Pacheco⁵ ya había señalado en *La comarca oral* (1992), acogiendo los planteamientos de Rama, el carácter transculturador de ese equipo intelectual de narradores latinoamericanos que renueva la literatura en América Latina. Pacheco destaca la tendencia a transformar los puntos de vista de los autores de la primera mitad del siglo xx, en el arte de la novela, y exalta la autonomía de las voces de los personajes rurales y sus visiones ideológicas y culturales, en las obras que despuntan en la década de 1950. Es el neoregionalismo, dice Pacheco, que pone al descubierto la marginalidad y la manipulación de los gobiernos, pero también la sabiduría de los campesinos y los contrastes con las ideologías del poder, entreveradas simbólicamente en la escritura literaria.

La impresión de oralidad, su representación a través de la escritura transcultural, alcanza su punto más alto en Rulfo. Se confirma también en Guimarães Rosa, con *Gran Sertón: Veredas*; en Roa Bastos, con *Hijo de hombre*; en García Márquez, con *Cien años de soledad*. Estos autores, junto con Arguedas, en *Los ríos profundos*, escriben la “ficcionalización de las comarcas orales latinoamericanas”, para representar las dinámicas de la “comunicación intercultural”. Tal proyecto estético apuntó a la “ficcionalización de una cultura oral”, tan propia de los países con ancestros indígenas y afro, para develar los conocimientos y las singularidades políticas de sus regiones. Incluso algunos de estos autores son investigadores profesionales de la etnoantropología.

Sobre la obra de Juan José Arreola

Como Juan Rulfo y Antonio Alatorre, Juan José Arreola es de origen jalisciense. Los tres crecen juntos en su primera etapa de búsquedas estéticas; son interlocutores en torno a las lecturas fundamentales de su tiempo y del pasado. Arreola renunciará de manera temprana a la escuela para dedicarse a la lectura y al trabajo con los libros. Como lo hiciera Borges, con cuyas poéticas se encuentra,

5 En el año 2015, escribí el prólogo de *La comarca oral revisitada*, de Carlos Pacheco, que a la fecha (2016) está en la prensa universitaria; quiero de nuevo hacer un homenaje a este investigador venezolano, cuya muerte inesperada, en Bogotá, impidió que tuviese en sus manos un libro tan fundamental para la investigación sobre los autores de la transculturación en la literatura de Latinoamérica.

asumió la lengua como un juego imprescindible en la desenajenación del siglo xx. Reconocido como un gran conversador, por su memoria prodigiosa, también Arreola es heredero de lo que fueran los efectos de las imágenes visuales, sea de la fotografía, de la pintura o del cine, en los escritores que van configurando sus obras a partir de 1950. El libro *Bestiario* (1959) tuvo como amanuense a José Emilio Pacheco,⁶ cuya obra debe mucho a los talleres literarios de escritores coordinados por Arreola. A diferencia de Rulfo, la oralidad y la escritura, en el caso de Arreola, constituyen un mismo fundido, pues escribía como si estuviese hablando y conversaba como si escribiera. Anota Emanuel Carballo que Arreola hablaba tanto de lo que conocía como de lo que deseaba conocer.

Como una constante en los escritores mexicanos, Arreola explora en los diversos géneros: el cuento, la minificción, las viñetas, los anagramas, los palíndromos, la crónica, la epístola, el versículo, el poema en prosa, la novela, el diario, la pieza de teatro y la pieza de circo. Su proyecto literario es, de cierto modo, una extensión de la poética de Torri, cuya premisa es el diálogo entre los libros. Es una literatura mediada por las escrituras ajenas, literarias y no literarias:

“Un pacto con el diablo” está basado en la obra de Stephen Vincent-Benet, *The Devil and Daniel Webster*... Pienso que las influencias literarias, en esos mis primeros textos, son muy claras. Para comenzar, en “Hizo el bien mientras vivió”, se transparenta la influencia de uno de mis primeros grandes maestros, Georges Duhamel. Por otra parte, el primer cuento, “El sueño de navidad”, padece la influencia de Andreiev. En “El silencio de Dios” se nota levemente la influencia de Rainer Maria Rilke: se desprende de *Las historias del buen Dios*. “Un pacto con el diablo” también tiene el tono rilkeano. (Arreola 75)

El cuento magistral, el más referenciado por la crítica, es “El guardagujas”. A través de la parodia, recurso magistral en Arreola, se intenta descifrar los roles de las sociedades burocráticas y corruptas; la vida es como un espejismo, un resultado de la casualidad y del azar; los seres humanos buscan cambiar de sitio, mirar lo que ocurre al otro lado, pero la vida es una ilusión, un espectro nihilista. En cuentos como “Parábola del trueque”, interroga la sordidez del matrimonio: un agiotista intercambia esposas viejas por esposas nuevas (esposas ajadas y desteñidas por

6 Es de gran importancia en este panorama sobre la literatura mexicana destacar la poesía de José Emilio Pacheco y sus dos grandes novelas breves: *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981).

esposas rubias y brillantes). En “Anuncio”, el hombre puede encontrar a la mujer deseada y a la vez prescindir de ella cuando los deseos sexuales hayan sido satisfechos:

Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Plastisex es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los reclutas el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas.

Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina. Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada: todas están en el mercado. (Arreola 101)

Arreola ve en la mujer el centro del mundo, es la propiciadora del equilibrio social. En la minificción “Eva”, la mujer redime al hombre, lo perdona y asume la conjunción como la garantía en la continuidad de la especie, pero sobre todo como la posibilidad de la conciliación y del pacto, porque ella sabe tanto como él (Jurado, “Representación de la mujer”).

En la novela *La feria* (1963) convergen los tópicos y los géneros cultivados con antelación. Esta novela condujo a la perplejidad, pues su estructura en forma de mosaicos constituye una apuesta experimental para innovar el arte de narrar, luego de la altura inalcanzable de la novela de Rulfo: “no hay una anécdota principal”, dice Ignacio Trejo Fuentes; de allí que “quien lee no puede tener idea de lo que ocurre sino hasta muy avanzada la lectura” (99). Cabe preguntarse si la opacó *Rayuela*, de Cortázar, que aparece en el mismo año, o si influyó el desinterés de los editores que estaban detrás de los escritores del *boom*, como Fuentes, pues Arreola estuvo al margen de dicho movimiento editorial.

La obra narrativa de Carlos Fuentes

Dos géneros constituyen las rutas principales del proyecto literario de Carlos Fuentes: la novela y el ensayo, si bien incursionó también en el cuento, la crónica y el teatro. En la novela, son tres las obras decisivas para deconstruir su propuesta estética: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962) y *Terra nostra* (1975).

La primera sobresale por la estrategia en el proceso de enunciación, esto es, el juego con los tiempos y con las voces de narradores y personajes, y por el anclaje histórico y su tratamiento alegórico. Es la novela que de manera simbólica nos introduce en las falacias de lo que fuera la Revolución agraria de 1910: la burguesía del siglo XIX es derrotada y una *nueva burguesía*, como titula Azuela una de sus novelas breves (1941), se erige en el poder; esa nueva burguesía viene socialmente de abajo, de los descastados, y asciende para reproducir el sometimiento social.

En *La muerte de Artemio Cruz* se muestra de manera progresiva la agonía del protagonista, un militante “revolucionario”, quien en una especie de estado catatónico, en un diálogo interior, o un fluir libre de la conciencia, con entradas discursivas desde la segunda y tercera persona, evoca el pasado arrastrando consigo los entornos del movimiento revolucionario y sus paradojas políticas. Pareciera que Fuentes tratara de comprender el fenómeno histórico de México a través del arte de la novela, dado que el discurso referencial, nos insinúan los narradores, ha sido parcial e insuficiente. Así, Fuentes desentraña desde su ficción las ambivalencias políticas de la Revolución agraria (1910-1917), y los lectores comprendemos la complejidad de la historia. Tal desentrañamiento es también la búsqueda de una explicación de los orígenes, que igualmente interesará a Octavio Paz; en esto convergen los dos escritores, siendo tan distintos: el dilema sobre la identidad y los orígenes de los mexicanos y los latinoamericanos.

El problema de la representación ficcional de la búsqueda de la identidad es una constante en la literatura de Latinoamérica. La obra de Fuentes hace énfasis en ella. Esta representación tiende a focalizar la violación y el nacimiento de los protagonistas. Las dos novelas que más se ajustan a esta especie de *topos* son *Pedro Páramo*, elogiada por Fuentes desde su primera edición (1955), y *La muerte de Artemio Cruz*. Artemio Cruz es hijo de una mulata, trabajadora doméstica en la hacienda de Cocuya, quien fuera violada por el hijo mayor del dueño de la hacienda. La palabra *cruz* es símbolo y señal, como cuando el analfabeto pone una cruz en un papel para identificarse: no es nadie, es decir, es un hijo de la chingada o simplemente un cristiano mestizo nacido de la Conquista. Es violación, dirá Fuentes, en varios de sus ensayos, el acontecimiento de la conquista, porque los “extranjeros” penetran el centro de la ciudad antigua y horadan la tradición milenaria. Esto lo mostrará alegóricamente en sus criaturas ficticias.

María Stoppen (1982) propone leer la novela a partir de las analogías: de ser un hijo de la chingada, Artemio Cruz se transformará “en un Gran Chingón”; en sus aspiraciones de ambición y poder Artemio Cruz “encarna a Hernán Cortés,

quien, por su fuerza y poder, ha quedado en la mente de los mexicanos, como la representación original del Macho, el Gran Chingón, símbolo de lo fuerte, lo agresivo, lo cerrado” (29). Asimismo, el hijo de Artemio Cruz, Lorenzo, por su espíritu de sacrificio (se involucra en la guerra civil española) está asociado con Cuauhtémoc, el último guerrero en rendirse y quien puso en duda el vínculo entre Cortés y Quetzalcóatl.

Por otro lado, la novela corta, o breve, *Aura* (1962), puede considerarse una síntesis del proyecto estético de Fuentes. Es una novela de cincuenta páginas cuya complejidad enunciativa proviene del tratamiento fantástico de la historia. Como en toda su obra narrativa, el juego con el tiempo y con las voces de los narradores y los personajes produce el efecto de la ambigüedad artística. La prevalencia de la segunda persona en la voz del narrador da tonos líricos (el yo que se expresa en forma de tú) y propicia la polivalencia semántica del texto. El anclaje histórico es la figura del general Llorente. Un joven historiador organizará y completará sus memorias, según la solicitud y pago de honorarios de la viuda de Llorente. El narrador describe el espacio exterior, “el viejo centro de la ciudad”, antes del ingreso del protagonista, Felipe Montero, a la casa en donde realizará el trabajo y de la cual, como si fuese un laberinto, no podrá salir.

La novela incorpora el tema de la cultura francesa, pues se pide que el historiador sepa francés y preferiblemente haya estudiado en Francia, porque las memorias están escritas en ese idioma. No es un indicio trivial la referencia a Francia, cuya cultura arquitectónica y modelo político tuvo una presencia en México durante los gobiernos de la década de 1850 y los de Porfirio Díaz; como este último, el general Llorente nació en Oaxaca. Es extraño el trabajo que hará el historiador: completar las memorias, para lo cual tendrá que apropiarse del estilo del general, muerto hace sesenta años, y seguir las indicaciones de la anciana, viuda del general Llorente.

El espacio interior de la casa es de penumbras, de muchas puertas y corredores, de gatos, ratas, un conejo y una joven de nombre Aura, sobrina de la señora y de quien el joven historiador se enamorará. Lo que se narra en las memorias está asociado con lo que el joven experimenta dentro de la casa, a la manera de un espejo cóncavo. El efecto del espejo permanece a lo largo de la obra: la anciana es Aura y Aura es la anciana; es una pesadilla para el historiador, pues al ver las fotografías del baúl emerge la anagnórisis: él es el general Llorente y Aura es Consuelo. El tiempo es mítico: parece avanzar pero es estático y circular. Llorente en Montero y Consuelo en Aura, fundidos, representan la parálisis

del tiempo. Hacia el final de la novela, Felipe aparece entre las penumbras de la habitación de Aura acostado con la anciana de 109 años de edad. Se trata del retorno al vientre materno y la señal para una una lectura psicoanalítica:⁷ el problema de la otredad y de la búsqueda del origen, tópico desarrollado en *Terra nostra* (1973).

Si *Aura* es la síntesis de los mundos imaginarios de Fuentes y de su proyecto literario, *Terra nostra* es la expansión y concreción no solo de su proyecto sino también del de sus lectores. En casi 800 páginas, ahora Fuentes se libera y deja fluir sus mundos, a través de una escritura que demanda de sus destinatarios conocimientos de la *Enciclopedia universal*. El pasado literario y contemporáneo, cultural, artístico y político, se proyecta en esta *summa* y materialización de su poética. Convergen aquí sus cuentos, sus piezas de teatro, sus novelas, crónicas y ensayos; es como si la incompletitud de las obras hasta entonces escritas pudiera superarse en la gran novela.

Como lo esboza Begoña Pulido, *Terra nostra* conduce a la inevitable pregunta sobre qué papel ocupa la ficción en el conocimiento de la historia. Fuentes mismo lo ha respondido en *La gran novela latinoamericana* (2011), al identificar los valores estéticos de la novela emblemática de la Revolución mexicana: *Los de abajo*, de Azuela. Así, nos dice que el autor, “levanta la pesada piedra de la historia para ver qué hay allí abajo. Lo que encuentra es la historia de la Colonia que nadie antes había realmente narrado imaginariamente” (111). Además, señala que quien solo lee la corteza exterior de la novela, la fábula, los hechos contados, sin sumergirse en la profundidad de su polivalencia semántica, es como si no la hubiera leído. Es precisamente lo que Fuentes espera con *Terra nostra*: un lector que trabaja, que sale y entra del texto, para confirmar, con las señales discursivas, los correlatos históricos, filosóficos y literarios que constituyen su polifonía. No hay mejor manera para comprender la historia de Occidente que a través de las literaturas: este es el mensaje que se desprende de *Terra nostra*.

Begoña Pulido, a propósito de *Terra nostra*, parafrasea de manera atinada el planteamiento de Fuentes, esbozado en los intersticios de sus novelas y sus cuentos y explicitados en sus ensayos:

El nexo entre historia y ficción está en esa insuficiencia de la historia y en esa defensa de los poderes de la imaginación, de la ficción, para buscar lo que falta,

7 Véase Castellanos.

para completar la realidad, para mirar en la cara oculta, en la otra mitad del tiempo perdido. (33)

Fuentes fue un estudioso. A diferencia de muchos otros escritores contemporáneos suyos, analiza en profundidad las teorías de los filósofos, los lingüistas y los semióticos; sin duda, Bajtín y Ricœur, entre otros, le proporcionan señales para asegurar su proyecto estético en un proceso que nunca podrá cerrar, porque, como lo mostrara Sor Juana en “Primero sueño”, es inevitable la sensación del fracaso en la búsqueda del conocimiento pleno del mundo y de lo que somos y hemos sido.

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*. México D. F.: Colegio de México, 1994. Impreso.
- Arreola, Juan José. *Obras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- Aub, Max. *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1969. Impreso.
- Campos, Marco Antonio. “Los días terrenales y el escándalo de las izquierdas”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 6 (2004): 75-107. Impreso.
- Carballo, Emanuel. *Ensayos selectos*. México D. F.: UNAM, 2004. Impreso.
- Castellanos, Carlos. “Reflexiones sobre el tiempo lógico en *Aura*”. *Texto Crítico* 9 (2001): 197-214. Impreso.
- Clark, Belem, y Fernando Curiel. *Revista Moderna de México. El modernismo en México a través de cinco revistas*. México D. F.: UNAM, 2000. Impreso.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México D. F.: Fondo de Cultura Mexicana, 1951. Impreso.
- Cuesta, Jorge. *Obras reunidas II*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México D. F.: Porrúa, 1955. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- . *La gran novela latinoamericana*. México D. F.: Alfaguara, 2011. Impreso.

- Fundación Juan Rulfo. Esta edición. *El gallo de oro*. Por Juan Rulfo. México D. F.: Editorial RM, 2010. 7-14. Impreso.
- Gaos, José. "El sueño de un sueño". *Historia Mexicana* 37 (1960): 56-78. Impreso.
- Garibay, Ángel María. *Poesía indígena*. México D. F.: UNAM, 1982. Impreso.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. Nanterre: ALLCA XX, 1996. Impreso. Colección Archivos.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras XII*. Ed. Ana Elena Díaz Alejo. México D. F.: UNAM, 2001. Impreso.
- Hernández Luna, Juan, comp. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México D. F.: UNAM, 1984. Impreso.
- Jurado, Fabio. "Los aportes de la semiótica en la formación del lector crítico". *Acta Poética* 29 (2008): 329-360. Impreso.
- . *Oralidad y escritura en la obra de Juan Rulfo*. Bogotá: Común Presencia, 2015. Impreso.
- . "Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola". *Tema y Variaciones de Literatura* 15 (2000): 21-44. Impreso.
- León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Martínez, Esther. "Costumbrismo ilustrado en el *Diario de México*: antecedentes en México de los cuadros de costumbres". *Tres siglos: Memoria del Primer Coloquio Letras de la Nueva España*. México D. F.: UNAM, 2000. 127-140. Impreso.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcōyotl, vida y obra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.
- Méndez, María Águeda. *Secretos del Oficio. Avatares de la Inquisición novohispana*. México D. F.: UNAM, 2001. Impreso.
- Méndez Plancarte, Alfonso. Introducción. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1951. Impreso.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.
- . *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. México D. F.: UNAM, 1975. Impreso.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

- Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México D. F.: UNAM; Bogotá: UNAL; México D. F.: Fundación Juan Rulfo, 2012. Impreso.
- Pomar, Juan B. *Relación de Texcoco*. 1891. *Relaciones de la Nueva España*. Ed. Germán Vásquez. Madrid: Historia 16, 1991. 7-125. Impreso.
- Porras Collantes, Ernesto. “La prosaica vida del poeta neogranadino Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla”. *Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla. Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989. XLV-CIII. Impreso.
- Pulido, Begoña. *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000. Impreso.
- Revueltas, José. *El apando*. México D. F.: Era, 1969. Impreso.
- . *Escritos políticos*. México D. F.: Era, 1984. Impreso.
- . *Los días terrenales*. México D. F.: Era, 1973. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. Impreso.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México D. F.: Alianza, 1989. Impreso.
- Segala, Amos. *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. México D. F.: Grijalbo, 1990. Impreso.
- Stanton, Anthony. “Sor Juana entre los Contemporáneos”. *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. Ed. Álvaro Ruíz Abreu. México D. F.: Conaculta, 2003. 279-307. Impreso.
- Stoppen, María. *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*. México D. F.: UNAM, 1982. Impreso.
- Trejo Fuentes, Ignacio. “La feria, de Juan José Arreola”. *Tema y Variaciones de Literatura 15* (2000): 99-108. Impreso.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1953. Impreso.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México D. F.: UNAM, 2003. Impreso.

Fabio Jurado Valencia

Editor invitado

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia