



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

Poesía y Exilio: Luis Cernuda y Alfonso Reyes

T E S I S

Para obtener el título de

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

Daniel Alonso Juárez Monzón



A S E S O R

Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria. Junio 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Le ocurren tantos accidentes a un hombre cuando va errando solo por el mundo sabe usted. A veces zozobran canoas, a veces hay necesidad de partir a toda prisa, porque el pueblo se enoja

Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*

La mayor parte de los acontecimientos son indecibles; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna, y más indecibles que todo son las obras de arte, existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra, que pasa.

Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*

[...] toda nuestra existencia camina hacia el olvido, pero necesitamos al menos un simulacro de pervivencia, una ilusión de pervivencia, para emprender algo.

Amin Maalouf, *El viaje de Baldassare*

Nunca he aprobado los crímenes cometidos por imbéciles.

Ceślaw Miłosz, *El poder cambia de manos*

Agradecimientos

Quisiera dedicar este humilde trabajo, escrito casi en su totalidad con más tropezones que aciertos, a mis padres: Martha y Daniel, quienes, como dice José Agustín Goytisolo, “a pesar de los pesares” siempre me ampararon ya sea con presencias o ausencias y a quienes debo más de lo que mis pobres palabras pueden enunciar.

También me gustaría agradecer a mis mentores en la Facultad de Filosofía y Letras, de quienes aprendí tanto que en con estos discursos jamás podré abarcar. En particular al Dr. Sergio Ugalde Quintana un humanista total, y un total humanista; al Lic. Ariel, que no el espíritu de Rodó, Contreras en quien encontré un inmediato interlocutor con la poesía, el teatro y la vida; al Mtro. Rafael Mondragón, un grandísimo hermano mayor; a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, a quién le agradezco su calidez, sus precisas anotaciones y buenas palabras con mi trabajo; y al Dr. Miguel Ángel Esquivel, quién a pesar de su muy ocupada agenda tuvo hizo un pequeño espacio en su agenda para este trabajo. Y por supuesto que a esta *alma mater*, mi UNAM, que tantos claroscuros me hizo ver. A todos ellos, mi más profunda admiración y respeto.

Sin duda que no puede quedar atrás la familia, en particular a mis abuelos: Daniel (†) y el *Panda* y a los *Chatos*, Guadalupe y, muy en particular a, Manuel (†).

También, este agradecimiento, a los inmortales, no borgianos ni mucho menos persas, amigos “guanajuatenses” con quienes recorrí las sendas luminosas y amargas en del pueblo: Camilo (†) e Isolda; Jorge, Mónica, Julia, Rodrigo, Mariana, Axel, Pilar, Eduardo (alias *Lalelilolú* o *Laloca*), Schönstat y la recién llegada al mundo Camila, el matrimonio Mr. & Mrs. Gordo (alias Diego y Andrea), *Dyma Ezban*, Paulina (a pesar de sus huidas), *Cuernas* (alias Ricardo) y Kate, a Daniel, Laura, *Lú* y al nuevo integrante, que aún nada sé de él o ella, a Luba (Люба) y al Fauno, al Galo, a todos aquellos los que ahora mi pésima memoria me hace olvidar. También a los amigos adquiridos en la jungla de asfalto: Ushuaía, Ricardo, Jessica, Simón, Natalia, Armando, Paty y Sebastián, a Mafer, a los Pablitos “Jalapitos” y “Comunista-Comandante” Gómez, Mafer, Fanya, al buen Gabino, Yafté, a mis *hippies*: Nayeli y Sara, a la Nanis (que tanto me apoyó con Tennyson y Browning), los tres Méndez (que no los tres huastecos, pero algo parecido), Teresa, a los *Coyotes*: R2ro, Drako, Abu, *Niño Lanz*, Pablito (*el Capitano*). También al grupo no alineado de historiadores: Erandi, Daniel, Prats, Weber; a los filósofos: Clemente, Abu, entre otros tantos. Este trabajo no hubiera podido ser sin el constante apoyo, las risas y lágrimas, las borracheras y las *guitarreadas* que tanto se condolían. A las musas que inspiraban los agridulces momentos entre la realidad y el deseo, a los aniversarios que pesan y que llagan. A las lesiones y los ensayos. A Silvia Dolz por sus consejos.

Y, lugar común yo lo sé, no puedo dejar de agradecer ante todo a la irracionalidad de la partícula inasible que se transforma en tiempo, ese futuro posible que se proyecta en *Clio*, y que reverbera al interior de todo. Camus en *Calígula* grita para cerrar el último acto “A la Historia, Calígula, a la Historia”, sí también. A esa Historia le agradezco el recuerdo y el olvido. La oportunidad de lo que fue y la posibilidad de lo que pudo haber sido. A la memoria y a la risa.

También me gustaría agradecer a mi música; a mis autores: comenzando por supuesto por quienes inspiraron este trabajo: Luis Cernuda y Alfonso Reyes; pero también a Gaarder y su *Misterio del Solitario* (la primer novela que leí), Miguel Hernández, Ibargüengoitia, Murakami, Maalouf, José Ángel Valente, Sartre, Nicol, Wilde, Steiner, Scott, Dumas, Verne, Lezama Lima, Cortázar, Borges, Sábato, Onetti, Kapuściński, Faulkner, Conrad, Chesterton, Jayyam, Celan, Pessoa, Novo, Paz, Martí... en fin. Podría seguir enumerando, pero hay que saber hasta dónde detenerse.

También, quisiera agradecer particularmente, al Dr. Akram Jawad Thanoon por su pronta respuesta e interés por mi trabajo, y por la posibilidad que me brindó con sus comentarios.

A mi propio exilio y sus espacios, que me acogieron y al mismo tiempo me desterraron: Guanajuato y la Ciudad de México, Praga y Varsovia.

Pero sobre todas las cosas agradezco a la soledad y al desamor, porque sin ellos jamás hubiera valorado a todas estas personas y momentos en que me mantuvieron respirando y evitaron que me volara la tapa encefálica con un pedazo de plomo. Porque esa soledad es la del *poeta*, el «yo» monológico, quién asume el deber de construir en colectividad el desierto, para así poder buscar la verdadera vida.

Abreviaturas utilizadas

CONACULTA.....Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México)
FCE.....Fondo de Cultura Económica
UNAM.....Universidad Nacional Autónoma de México
FFyL.....Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)
INAH.....Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

Alfonso Reyes

“OC, t.”.....*Obras Completas de Alfonso Reyes*,
México, Fondo de Cultura Económica.
La “t.” indica el tomo, que irá en números
romanos.
“UABC”.....Universidad Autónoma de Baja California
“NRFH”.....Nueva Revista de Filología Hispánica (Colegio de México)
“ARHFFyL”.....*Alfonso Reyes, Homenaje de la Facultad de
Filosofía y Letras*

Luis Cernuda

“RD”..... *La realidad y el deseo*, en diversas ediciones.
La nota al pie especifica a qué edición se refiere.

OBERTURA

Introducción

De una génesis infantil

La primera vez que escuché hablar de Luis Cernuda fue gracias a un disco que mis padres compraron en alguna ciudad andaluza o castellana, durante un viaje familiar donde recorrimos algunos países europeos. El disco, doble por cierto, era un concierto que Paco Ibáñez había dado en 1969 titulado *Paco Ibáñez en el Olympia*. Fue gracias a este valenciano y a un catalán, también abocado a la música, por quienes conocí poemas de Miguel Hernández, Blas de Otero, Luis de Góngora, Federico García Lorca, Antonio Machado, León Felipe, el Arcipreste de Hita y Jorge Manrique entre otros tantos. El catalán, cantautor también y habrá que decirlo el amor platónico juvenil de mi madre, envolvía sus letras con composiciones bastante elaboradas mientras que el valenciano sólo su guitarra y su voz.

Recuerdo repetir las pistas interpretadas por *cantores* una y otra vez, de los poemas de Miguel Hernández “Menos tu vientre”, “Nanas de la cebolla”, “Elegía”, “El niño yuntero” pero sobre todo “Andaluces de Jaén”. En ese entonces, tiempos de secundaria, yo sufría de una dura “enfermedad”, una muy severa «fiebre roja», parecida a la de Gilberto Owen durante su estancia en Bogotá. De esos tiempos datan playeras del Subcomandante Marcos, de la estrella roja y también mis primeras aproximaciones al marxismo. Busqué en la biblioteca familiar títulos como *Manifiesto del partido comunista*, *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, *Marxismo e historia* y el primer volumen de *El Capital*, de los cuales poco entendí. Sin embargo, la idea de la revolución estuvo siempre presente en mí, sumada a un idealismo, quisiera decir estético pero creo que sería un tanto anacrónico, que buscaba una exaltación sensorial. Recuerdo también el fragmento de un discurso que el *Ché* Guevara dio en el pleno de la ONU en diciembre 11 del '64 que inicia así: “La representación de Cuba ante esta Asamblea se complace en cumplir, en primer término, el agradable deber de saludar la incorporación de tres nuevas naciones al importante número de las que aquí discuten problemas del mundo”. Yo me declaraba marxista-leninista-guevarista y zapatista, pero también “ibañista-serratista y chavista” (de Óscar Chávez).

En este momento fue cuando conocí los primeros versos de Cernuda, “Las playas parameras/ al rubio sol durmiendo/ los oteros, las vegas/ En paz, a solas, lejos;” del

poema “Un español habla de su tierra”¹ incluido en el poemario, escrito entre 1937 y 1940, *Las Nubes* cuando el poeta sevillano justo huye de España, primero a París y luego a su exilio anglosajón. Algo había en esas palabras que me cautivaron y que me atrajeron como nada lo había hecho antes. Inmediatamente busqué algo de él y me topé con un pequeño poemario llamado *Poemas para un cuerpo*. Había una afinidad tan grande con esas palabras escritas en soledad que no podía describir, sólo repetir incansablemente. Me volqué a un asombro que se configuraba como emoción mayestática, mucho más cercano a la rabia y a la inarticulación que a otra cosa: mi primer experiencia con lo indecible.

Con Alfonso Reyes las cosas fueron un poco más tardías. Durante mi tercer semestre en la Universidad recuerdo estar un día paseando por la librería Julio Torri, cuando apareció un librito titulado *Los 10 mejores cuentos mexicanos del siglo XX*, editado por la UNAM, selección de Luis Leal, Introducción de Emmanuel Carballo y el Epílogo corría por cuenta de Hernán Lara Zavala. Sinceramente no conocía a ninguno de los editores. Cuando lo abrí, cuatro nombres me brincaron inmediatamente: José Vasconcelos, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Alfonso Reyes. De los cuatro autores yo había leído ya algo de los tres primeros, de Vasconcelos algún fragmento de *Ulises Criollo*, de Rulfo *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (ambas lecturas en la preparatoria) y de Fuentes *El naranjo* y *Aura*. Pero de don Alfonso sólo tenía referencias que dos profesores de literatura hicieron en sus respectivos cursos. A los otros seis autores apenas había escuchado algo, así que decidí comprar el libro: al fin que, con el descuento del 50%, no resultaba un oneroso gasto para mi bolsillo de estudiante.

Llegando a casa tomé el librito y comencé a leer la Introducción y las Acotaciones, apenas unas siete páginas. El primer cuento fue una extraña revelación. Se trata de “La cena” del escritor regiomontano que nos reúne en este trabajo. He de reconocer que el cuento, escrito en 1912, me dejó confundido puesto que no lo entendí muy bien. Así que decidí volverlo a leer. Su lectura provocaba una confusión particular, ya que su envolvente forma de narrar los acontecimientos que se desarrollaban filtraba una muy sutil sensación onírica. Recuerdo también haber pensado en *Aura* y no sabía muy bien porqué, luego de su segunda lectura me gustó. Continué leyendo los demás cuentos, pero las imágenes alfonsinas no me dejaron de perseguir por unos cuantos días. Decidí entonces buscar en Biblioteca Central algo más de ese tal Reyes y descubrí, con total asombro, los 26 tomos que componen sus *Obras Completas* editadas por el FCE. Llegado este punto, me di cuenta que no se trataba de un autor marginal, sino todo lo contrario

¹ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, México, FCE, p. 182.

un autor al que, en algún momento de mi vida, debería leer con algo más que “cierto detenimiento”.

Esta oportunidad llegó un par de semestres después de este descubrimiento, y unas pocas lecturas más de este regiomontano, cuando asistí en la Facultad de Filosofía y Letras a un curso llamado “De Monterrey a Weimar. Alfonso Reyes lee a Goethe” impartido por el Dr. Ugalde Quintana. El curso tenía como propósito contrapuntear al poeta francfortés y a don Alfonso, al final sólo pudimos, por la complejidad que este tema plantea, atisbar brevemente las lecturas que el mexicano había hecho del autor de *Fausto*. Entre las lecturas que recuerdo haber hecho con más detenimiento fueron *Rumbo a Goethe*, *Vida de Goethe*, *Trayectoria de Goethe*² y una particular polémica entre Ortega y Gasset y Zambrano con Reyes. Los textos “Entre el fuego divino de Goethe”³ y “Pidiendo un Goethe desde dentro”⁴ polemizaban sobre si Goethe había sido un poeta que se había entregado por completo a ese *ethos* poético decimonónico, contrastándolo con sus coetáneos románticos (Schiller, Novalis o Hölderlin), del *Sturm und drang*. De porqué, luego de su viaje a Italia, había renunciado a esas tormentas pasionales, y qué papel jugaba la muerte del pobre Werther en todo esto. Dentro de las lecturas que hicimos en este curso figuraban también las Ifigenias de ambos: *Iphigenie auf Tauris* (1779) de Goethe e *Ifigenia cruel* (1924), de Reyes. Cuando leímos esta última El Dr. Ugalde nos comentó, ya al final de la clase, que el mexicano había tenido que, por la maldición de sangre acaecida en su familia, huir a un exilio que lo alejaría del país cerca de veinticinco años

El exilio: un intento de explicación desde lo filosófico y lo literario

Poco a poco, y sumado a lo gitanos que somos en la familia, comencé a interesarme por el exilio, la identidad y otros temas muy de moda en el Colegio de Estudios Latinoamericanos (CELA). Sin embargo, la mayoría de los exilios que se estudian al interior del CELA, fueron obligados por los regímenes militares en el Cono Sur: recuerdo con particular desasosiego la lectura de *En estado de Memoria* (1990) de Tununa Mercado, un testimonio novelado del exilio argentino en nuestro país. Algunos, muchos menos, se dedican a los exilios centroamericanos. Las investigaciones en la Facultad sobre los refugiados de la Guerra Civil Española que llegaron a México, se hacen generalmente en el Colegio de Historia (CH) y a partir de una perspectiva, válgame la redundancia, más

² Alfonso Reyes, *OC*, t. XXVI, México, FCE, 1993, pp. 17-82/ pp. 83-250/ pp. 251-384.

³ *Cfr. Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes, 1939-1959*, Alberto Enriquez Perea (ed.), México, ColMex/Taurus, 2009, pp. 133-151.

⁴ José Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro”, *Revista de Occidente*, XXXVI (1932), pp. 1-41.

histórica que literaria. Los pocos trabajos que encontré sobre estudios que parten de textos literarios responden en su mayoría a novelas testimoniales sobre la experiencia de vivir en el exilio.

Es decir, lo que se investiga es, generalmente la experiencia explícita de los exiliados, pero ¿qué hay de esa que se encuentra escondida en textos literarios?, ¿cómo leer los textos que cifran poéticamente la revelación extática de la experiencia de lo indecible?

Sin querer, por supuesto, demeritar estos trabajos que algunos me parecen muy buenos, me parece que muchos se quedan en una explicación socio-histórica y una interpretación monográfica de esta experiencia que Jaspers sitúa en el origen mismo de lo filosófico y la filosofía. Una «situación límite» que parte de un contexto del

[...] que no podemos salir y que no podemos alterar. La conciencia de estas situaciones límite es después del asombro y de la duda el origen, más profundo aún, de la filosofía [...] Entonces sólo tenemos que habérmolas con las situaciones concretas, que manejamos a nuestro gusto [...] Llegamos a ser nosotros mismos en una transformación de la conciencia de nuestro ser.⁵

De lo que Jaspers está hablando es de la reflexión y la creación que resulta de los momentos en que se pone en juicio la supervivencia, ya sea real o metafóricamente hablando, del propio ser: la vejez, la enfermedad, el fracaso o la muerte.

Por otro lado pero en este mismo sentido la filósofa malagueña, María Zambrano, sitúa la génesis de la poesía y la filosofía en la revelación extática de la realidad que tiene hombre. Un acontecimiento que nos recuerda sin duda la caverna platónica. La diferencia estriba en que el que logra huir de sus ataduras y regresa para fungir como una especie de Prometeo, enseñando que lo que ven proyectado en la pared son formas informes que encubren la realidad, el filósofo, mientras que el aedo canta a esa ficción, a pesar de que sabe se trata de ilusiones, y a estas formas describiendo sus representaciones. Lo que Zambrano defiende, oponiéndose a la separación platónica, es que se trata, en esencia de lo mismo, su diferencia radica en la manera que estas formas se le revelan al hombre y este a su vez las narra. Filosofía y poesía son desde su origen lo mismo, y, a la par de Nietzsche, denuncia el mal que el racionalismo socrático hizo a la poesía, puesto que para ella el encubrimiento poético sólo es una forma distinta (pero no clara, como dicta la tradición cartesiana) de alcanzar una dimensión que lo filosófico sólo puede asir desde un

⁵ Karl Jaspers, *¿Qué es la filosofía?*, México, FCE, 2003, p. 20.

marco teórico: la estética. La poesía puede, o por lo menos mejor que la filosofía, describir y provocar eso bello y sublime, puesto que lo hace cuerpo y lo transmite sensitivamente, y no lo disecciona y lo somete al racionalismo.

El exilio, como práctica iniciática, forma parte de ese cúmulo de situaciones límites inexplicables experiencialmente para la interpretación histórica o filosófica, pero no para la poética, puesto que esta es en sí estética y por lo tanto individual y sensitiva. Sólo mediante volcar el cuerpo hacia esas sensaciones se puede describir una experiencia del estilo, pero jamás se podrá “experimentar en cabeza ajena”. En este sentido recuerdo una frase de la Dra. Valquiria Wey cuando, revisando una lectura de Terry Eagleton o Fredric Jameson, nos comentó que la literatura puede detectar y colarse por las grietas de la historia. Por supuesto que esta paráfrasis no alcanza a sistematizar todo lo que la Dra. Wey afirmó, pero sí expone el punto central. El ejemplo que nos ponía era con los trabajos de Jane Austen y nos decía: “Si se fijan, los personajes generalmente pasan ocho meses en la casa de campo, entonces ¿de dónde sacan el dinero necesario para vivir?, claro que del sistema capitalista e imperialista que en el siglo XIX se estableció en Inglaterra”. La afirmación podría ser muy lógica ahora, pero en ese momento reveló una función central en la literatura que yo desconocía: esta puede ser también una fuente primaria para la historia, y al mismo tiempo la historia, como narración, toma elementos literarios para su ordenamiento ideológico. Algo así como lo que dice Tabucchi “la filosofía parece ocuparse sólo de la verdad, pero quizá no diga más que fantasías, y la literatura parece ocuparse sólo de fantasías, pero quizá diga la verdad”.

Nuestros autores

El presente trabajo inicia con el *Preludio*, un acercamiento personal a un intento de definir la poesía y lo poético a partir de la tradición griega, es decir desde su origen etimológico y abordando también a los clásicos Platón y Aristóteles. De este estadio hago un gran un brinco epocal y aterrizo en el romanticismo alemán y Kant, para finalizar con María Zambrano y su «razón poética», la idea de Karl Jaspers sobre el origen del pensamiento filosófico y la poeticidad espacial que desarrolla Gaston Bachelard.

En primer término, nos enfrentamos a don Alfonso Reyes, su muy particular visión del mundo griego y la adaptación que hace del mito de la historia de la sobrina de Helena de Troya en *Ifigenia cruel* (1924), texto que referí con anterioridad. Este texto esconde diversas interpretaciones posibles, pero casi todas ellas apuntan a la liberación de una sensación de hallarse atado a un pasado inacabado que lo arrojó al exilio

Este acontecimiento significa en él un rompimiento muy duro respecto a su vida anterior, puesto que, de vivir como hijo del sucesor imperial porfirista y ser una de las mentes más prometedoras en su ámbito intelectual, se convierte en un segundón que apenas tiene para vivir y mantener a su familia. Esta experiencia sin duda le marca, pero gracias al casi inmediato contacto que realiza, ayudado también por su facilidad diplomática, con otro mexicano, comienza poco a poco a habitar su nuevo espacio. Reyes no sabe si su exilio será temporal o permanente, pero lo que intuye con toda certeza es que no será breve. De esta forma comienza a participar del ambiente cultural e intelectual de su nueva ciudad, hasta que al final se convertirá en pieza fundamental en ese contexto. Entabla relaciones con el pináculo intelectual de Madrid en función de hacerse un nombre en ese nuevo ámbito.

Reyes, como lo describen muchos, siempre se caracterizó por su buen humor y por la firmeza en que enfrentaba las situaciones adversas. Por esto *Ifigenia cruel* es, en cierto modo, un revés en la linealidad de su creación. Este regiomontano que durante esos diez años madrileños estuvo constantemente trabajando a la par de los críticos más destacados, necesita devolver la experiencia que lo empujó a una doble orfandad: la de su padre y la de su patria. Después de reprimirlo tanto debía cerrar el ciclo de *ololygmoi* silenciados con una representación dramática de su mismidad.

El título de Luis Cernuda que abordo, *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) es un libro al que llegué por error, uno fortuito y afortunado por cierto. En alguna de mis visitas a la biblioteca Samuel Ramos y en búsqueda de nuevos versos cernudianos, encontré este particular librito, que en su primera edición no excede las 81 páginas. A diferencia de Reyes, Cernuda es en términos prácticos un inadaptado social, puesto que jamás logra, porque tampoco le interesa, pertenecer al ámbito cultural en Inglaterra o Estados Unidos. Sin embargo, apenas llegado a México realiza diferentes vínculos con la academia de nuestro país y, gracias a un “amor de adolescente” recobra cierta felicidad perdida. El texto llama la atención por la forma en que devela las imágenes, pero también el tono que adopta, más abierto y menos agreste.

La experiencia del exilio en Cernuda, me atrevo a decir, es permanente y de la que nunca se recupera. Vive esclavo de ella y sumido en una profunda depresión que estará latente en toda su obra posterior a 1939. Por eso es importante abordar en su mayoría la obra del sevillano. También es importante señalar que luego de salir de España este poeta vive el resto de su vida prácticamente en soledad, lo que le hace ganar el mote de amargado. Esto en parte porque cuando huye al Reino Unido habla apenas algunas

palabras de inglés y por vergüenza, evita el contacto con la gente. Por otro lado es importante señalar que su auto-segregación social es, en un principio, debido a la idea y la esperanza en la posibilidad de un pronto retorno a España, por lo que evita “echar raíces” en parajes desconocidos, puesto que considera que su exilio será temporal y muy corto. De esta forma su carácter se irá ensombreciendo con el paso de los años. La particularidad de *Variaciones sobre tema mexicano* es su expresión diáfana y, por decirlo de algún modo, “alegre”. Lo que llama la atención si la comparamos con el resto de su obra.

Finalmente, como es menester en la academia, presento las Conclusiones de este trabajo que me ha costado más de lo que creía, pero que escribí con la mayor disciplina que mi mente digresiva alcanza. En estas conclusiones se plantean también una serie de interrogantes que no alcanzo a responder puesto que rebasan al trabajo mismo, pero que se señalan en virtud de demostrar que existe una reflexión *a posteriori*.

Me gustaría señalar que este trabajo tiene sólo por objetivo principal el de conectar a dos autores que parecerían no poseer vínculos entre ellos, pero que si hacemos unas calas no muy profundas en ciertos textos, nos daremos cuenta que existen siempre muchas más coincidencias que divergencias entre quienes alguna vez ejercieron el mismo oficio y soportaron experiencias similares. Al fin y al cabo que, como Javier Cercas afirma en sus *Soldados de Salamina* “[...] gane quien gane las guerras, las pierden siempre los poetas [...]”.

PRELUDIO

La *Poética* y sus enunciaciones

Lo *poético* a partir de lo estrictamente etimológico⁶ deriva la voz latina *poēsis*. Esta por su parte, del griego ποίησις /*poiesis*/ que significa «creación», «poesía». Por su parte el filósofo polaco, Władysław Tatarkiewicz afirma que esta palabra era utilizada en general para hablar de cualquier tipo de creación, posteriormente su significado se limitó exclusivamente a la producción en verso.⁷ Otro concepto que asoma de la misma raíz es el de *Poética*. Ferrater Mora afirma que el origen etimológico es ποιέω /*poiéō*/ y su infinitivo ποιεῖν /*poiéin*/ con el mismo significado que propone Corominas. El concepto original muy pronto se empezó a utilizar para «representar o crear algo artísticamente» y posteriormente derivó en ποιεῖν que se particularizó para significar «crear algo de la palabra». De esta acepción deriva el término ποίημα /*poiíma*/ «el poema» -obra poética normalmente en verso-, a la acción *en sí* se le denominó «la poesía».⁸ Me permito afirmar, parafraseando a Tatarkiewicz, que los conceptos que hoy aplicamos a diversas disciplinas artísticas y que derivan de voces griegas, no tienen el mismo significado que como se utilizaban en la antigüedad. Para ellos, el esquema que tenían las artes era muy diferente a como hoy se conciben,⁹ esta diferenciación conceptual radica en la carencia en el grado de tecnificación en la lengua, lo que no significa que el griego antiguo se trate de una lengua subdesarrollada, sino que funcionaba social y culturalmente bajo una lógica distinta.

Para aclarar estos conceptos lanzados al aire debemos recurrir a otro término que engloba la reflexión sobre lo *bello* y el *arte* en el espectro de lo filosófico el de *estética*. Esta idea si bien no es aplicada particularmente para este fin hasta 1750 por Baumgarten en su libro *Aesthetica*,¹⁰ la reflexión sobre lo bello y el arte se puede rastrear desde el

⁶ Cfr. Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico. Volumen IV ME-RE*, Madrid, Ed. Gredos, 1985. De la entrada «POETA», p. 589.

⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2004, p. 105. El étimo ποιεῖν /*poiéin*/ significa producción en general.

⁸ Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía 3, K-P*, Barcelona Alianza Editorial, 1988. De la entrada «POESÍA, POÉTICA», p. 2612.

⁹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ El significado del concepto es ‘susceptible de percibirse por los sentidos’ αἰθητικός /*aíthi-tichós*/ que deriva de αἶσθησις /*aísthī-sis*/ ‘facultad de percepción por los sentidos’ y finalmente esta deriva de αἰσθάνεσθαι /*aísthánensthai*/ ‘percibir’ o ‘comprender’. J. Corominas y J.A. Pascual. *Diccionario... Volumen II CE-F*. Ed. Gredos, Madrid, 1984. De la entrada ESTÉTICO, p. 786. El sentido que lo utiliza Baumgarten alude que el objeto de arte “[...] son las representaciones confusas, pero claras, o sea sensibles,

pensamiento griego clásico. Paradójicamente en este definir lo *poiético* como «creación en función del arte» no se presentará sino hasta el romanticismo alemán cuando sea Schelling quien lo establezca. Esta definición pensada como la «actividad creadora de lo Absoluto», porque “[...] el mundo es un «poema» y el arte humano es una continuación, en especial a través del genio, de la actividad creadora de Dios”.¹¹ Las otras definiciones de arte que propone Abbagnano nacen del pensamiento platónico -el arte/ lo poético como imitación artificiosa de la realidad- y la kantiana -una construcción que surge cuando no se considera el quehacer estético sólo como receptividad o creatividad pura, cuando el hombre agrega parte de su obra a la naturaleza.

Tatarkiewicz por su parte, nos recuerda que el concepto de «arte» para los griegos no significaba precisamente lo que es para nosotros, ni tenía tampoco esa connotación estética. El concepto τέχνη / *téchni*/ se aplicaba a cualquier producción hecha con destreza, es decir, de acuerdo con los principios y reglas establecidos. Esto no sólo significaba la habilidad física para realizar cualquier actividad, sino también la capacidad intelectual de imaginar su potencialidad,¹² puesto que requería un profundo conocimiento de la materia. El arte entonces era definido como la habilidad sumada al conocimiento en la ejecución de actividades más técnicas.

Antes de proseguir con esta monografía es preciso establecer lo que entendemos por *poética*. Abbagnano define la poética como “[...] el conjunto de las reflexiones que un artista hace acerca de su propia actividad o acerca del arte en general [...] con el uso de esta palabra no se intenta aludir a una forma menor de E[stética], depuesta o provisional, el uso mismo no suscita objeciones”.¹³ Es decir partiremos para afirmar que el *ars poetica* refiere a la reflexión sobre el arte y la poesía.¹⁴ En este sentido se presenta una primera encrucijada en el camino de lo estético, si se considera al arte como placer o como imitación. Por el lado del placer debiéramos pensar la relación entre el arte y el hombre; mientras que si lo consideramos como imitación la relación sería entre la naturaleza y el

pero «perfectas», en tanto que el objeto del conocimiento racional son las representaciones distintas (los conceptos). Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1985. De la entrada «ESTÉTICA», p. 453.

¹¹ *Ibid.*, p. 454.

¹² Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 109.

¹³ *Ibid.*, p. 453.

¹⁴ Regresando a las reflexiones de Tatarkiewicz, sólo es preciso señalar que con este término latino pretendo no sólo referirme a la maestría en la creación, el profundo conocimiento y la justa ejecución en la versificación, sino que asimismo me interesa agregar la dimensión literaria que el término adquirió mucho después, y que son palpables en ejemplos como el poema de Archibald MacLeish o el poemario de Czesław Miłosz.

arte. Platón reflexionará acerca de lo *bello*, lo *poético* y su función, y será precisamente él quien introduzca el concepto de *poética* al arte.

En este mismo sentido me permito introducir una pequeña discusión en torno a la idea de *poesía* en el mundo Helénico. Ellos pensaban que a poesía, como la entendemos en la actualidad, no estaba involucrada en el mundo «artístico» porque estaba desprovista de dos rasgos “artísticos”: por un lado señalaban que se no se trataba de una producción en el sentido intelectual; y por otro no se regía por leyes generales, sino su creación estaba guiada por ideas individuales, su justa ejecución era considerado más como la obra del arrebatado inspirador de las Musas¹⁵ y Apolo. Otra razón por la que era excluida era de que se trataba de una actividad mimética y sujeta a interpretación. Estos versos eran dotados de elementos divinos y, al mismo tiempo, proféticos. Este concepto estaba trazado con ejes pertenecientes a órdenes superiores procedentes directamente de los dioses. A esto también se debe añadir su capacidad de influir en la cotidianeidad, da do que “[...] la poesía fascinaba, embrujaba y seducía a las mentes”.¹⁶ De esta forma debemos considerar que el mundo griego basaba mayoritariamente sus actividades en la idea de conocer el mundo, espectro del cual la poesía se escapaba, igual que del concepto de arte, como lo señalé anteriormente. Lo filosófico se incorporaba en parte a estas categorías, con la salvedad de que a través de la filosofía el conocimiento de la realidad sí era posible, numínicas. De esta forma la relación que podemos encontrar entre lo filosófico y lo poético es mayor de la se podría pensar “[...] especialmente en sistema como el platónico, poeta y filósofo era[n] algo parecido”,¹⁷ del mismo modo como lo señala María Zambrano.

La poesía carecía del elemento artístico pero ello no significaba que no poseyera elementos propios que la definieran. Por el contrario, tenía dos formas en ser concebida:¹⁸

1. Contenido: Fruto de la inspiración con un importante arrebatado poético. Este ejercicio consistía en una interpretación del arrebatado poético que proporcionaban al aedo las Musas o Apolo, así como las Pitias de Delfos y de Dódona.
2. Forma: Por otro lado, se consideraba también poesía a cualquier escrito en verso mucho más técnico que numínico.

Esta ambigüedad conceptual evitaba que la poesía se definiera entre lo artístico o lo filosófico, no significaba tampoco que su proceder estuviera aislado de otras

¹⁵ Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 116-117.

actividades. La poesía siempre se ligaba, por lo menos su justa ejecución, con la música y la danza bajo la premisa que podrían ser fuente del frenesí y del éxtasis, ligadas al concepto nietzscheano de lo dionisiaco, y no a lo puramente epistemológico.

Todos estos conceptos evidencian la complejidad para comprender etimológicamente lo poético, sin embargo no es menester de este humilde trabajo hacer ningún estudio arqueológico del concepto ni tampoco una monografía de lo que se ha dicho sobre el tema históricamente. Esta pretensión mefistofélica debiera recurrir a las principales tradiciones literarias de Occidente y significaría un esfuerzo de dimensiones homéricas y kafkianas. Y digo sólo de las diferentes tradiciones occidentales no para negar los diferentes debates, que en otras literaturas también significativas (pensando, por ejemplo en la gran tradición árabe), ha suscitado el tema. Presentar una explicación solamente con lo que se ha escrito y se ha reflexionado dentro de la propia tradición, rebasaría de manera exponencial el espacio de este trabajo y sobre todo, mi desconocimiento al respecto se vería severamente vapuleado. La intención al plantear las anteriores preguntas es antes que nada poner en cuestión la importancia que tiene para el desarrollo posterior del trabajo y para evitar problemáticas conceptuales debido a la carencia de un marco teórico sustentable.

El pensamiento filosófico racionalista se ha impuesto como el único y verdadero *ethos* cognoscitivo. Platón en la *República* condenaba, muy a su pesar, el pensamiento poético acusándolo de artificioso y de ir en contra del fin último del libro: el establecimiento de un Estado perfecto basado en la razón como único medio. Al poeta se le debe relegar, sólo cuando se deba cantar a los dioses y cuando sea menester elogiar a los hombres famosos es cuando debieran aparecer en escena. Esta idea plantea una pervivencia de esta premisa platónica: la verdad responde a lo racional, la imitación (mimesis) poética la cubre y la oscurece. Pensando en esta lógica -esclava de la razón-, lo poético funciona como un engaño cuando “El poeta, ahora iluminado por la veracidad del Estado y del «logos», tiene que dejar de ser poeta para someterse a los dictados del Bien y de la Verdad”.¹⁹ Del mismo modo se afirma que los guardianes no deben hacer imitaciones, ya que cada uno es apto para una sola tarea, pero si llegasen a imitar, debieran restringirse a imitar sólo caracteres valientes, moderados, piadosos, etc. La emulación debe ser un fiel facsímil de la verdad/realidad. Cabe señalar en este sentido que Platón piensa en el ideal de *perfección* como «lo que tiene límites perfectamente establecidos». Por otro lado *lo racional* deviene del *logos* (λόγος), en contraste, *lo poético*

¹⁹ Ramón Xirau “Poesía y significado” en *Entre la poesía y el conocimiento*. FCE, México, 2004, p. 551.

posee un carácter de irracional y deviene de un arrebato inspiracional casi epifánico. Lo que se puede pensar, posee una delimitación clara, lo que sólo se puede expresar carece de estas fronteras perfectamente establecidas. En este mismo sentido en el libro X -de acuerdo con Eggers Lan-²⁰ señala que la poesía imitativa está alejada de la verdad. Platón recurre a la *Idea de la Cama* para explicar lo imitativo antinatural: existe la Idea y su representación en la naturaleza creada por Dios, la concreción artificial copiada por el hombre de acuerdo con esta idea universal, y en tercer lugar está la que “inventa” el artista, que no la “[...] imita como es, sino como le parece según de dónde la mire. Lo mismo los poetas: son imitadores de imágenes de la excelencia, sin acceder a la verdad”.²¹

Concibe Platón lo *bello* como ruta más sencilla y evidente al mundo de Ideas (valores) y es, por lo tanto la obvia vía de acceso a tales valores, en tanto que el *arte* es imitación de las cosas sensibles o de los acontecimientos que se desarrollan en el mundo sensible y constituye más bien una renuncia a ir más allá de la apariencia sensible hacia la realidad y los valores.²² Para Aristóteles, por su parte, lo *bello* está ligado con las nociones de orden, simetría y a la magnitud que la representación se preste a ser fácilmente percibida como conjunto por la vista,²³ mientras que el *arte* adopta una teoría de sí misma como imitación a través de la noción de *catarsis*,²⁴ es decir la liberación de lo extraño a la esencia o naturaleza de una cosa, y que, por tanto, la perturba o corrompe. El concepto de *poética* para ambos fluctúa entre el arte y el artificio y lo podríamos definir como “arte de crear imágenes” (Plat. *Sof.*, 265 a; Arist., *Ret.*, I11, 1371 b 7).²⁵ Sin embargo este proceso de creación de artificios será atacado abiertamente cuando se trate de poesía mimética, sin limitarse sólo al drama, incluyendo asimismo a la épica y a la lírica. Este asedio a la poesía-imitación basa su argumentación en los grados de realidad o de irrealdad que deforma el lírico y que encubre finalmente el acceso al mundo real y al mundo de las Ideas.

El romanticismo será el movimiento, como se mencionó con anterioridad, que potencialice lo poético como *acto creativo*. Primero será Schelling y le secundará Fichte. De esta tesis romántica se pueden distinguir dos nociones: el arte es originalidad absoluta y sus productos no se reducen a la realidad natural; y del mismo modo se podría

²⁰ Conrado Eggers Lan “Introducción” en Platón, *Diálogos IV. República*, Ed. Gredos, Madrid, 2003, p. 34.

²¹ Platón, *La República X*, 602c.

²² *Ibid.*, X, 598 c.

²³ Aristóteles, *Poética*, 7, 1450 b 35ss.; *Metafísica*, XIII, 3, 1078 b1.

²⁴ Del griego *καθάρισις*. Purificación, liberación o transformación interior suscitada por una experiencia vital profunda. La tragedia en el mundo griego buscaba producir esta purificación ritual a través de la compasión, el temor u horror y otras emociones. (RAE; 22º ed., 2001).

²⁵ Cfr. Abbagnano, *Diccionario...*, p. 453.

entender, también como originalidad absoluta, pensando el arte como parte de la actividad creadora de Dios. Es decir, el hombre participa de la divinidad al asumir un rol activo en la actividad *poiética*. Por su parte, Hegel en el último volumen de las *Lecciones sobre la estética (Vorlesungen über die Aesthetik)*²⁶ se exponen las artes particulares, definirá lo *bello* de igual forma que Platón, sin embargo dirá que fondo y forma, en íntima relación, constituyen el objeto estético. Asimismo, la manifestación de la Idea pertenece a un devenir histórico concreto y sitúa las *formas de lo bello*: la forma simbólica, clásica y la romántica o cristiana. A las primeras dos corresponden la arquitectura y la escultura respectivamente; las *artes románticas* por su parte significan una superación de la búsqueda del símbolo y del perfecto acuerdo entre forma y fondo para volverse a sí misma y ejercer ese papel de creador para con el arte. Es en este último estadio justo donde se sitúan las reflexiones hegelianas sobre la poética.

Por último tenemos la noción kantiana de lo estético, que la configura como una construcción que relaciona la naturaleza con el proceso creativo que deviene cuando el hombre “[...] encuentra un sentimiento de placer (esto es, de liberación de una necesidad) cuando esta realización le parece posible, cuando la naturaleza se le presenta para servir a los fines humanos [...]”²⁷. Dentro de esta actividad artística, el filósofo alemán piensa lo bello mediante un el mecanismo natural y la libertad humana, por lo que la naturaleza no prescinde del arte sino que la subordina para sí, pero es el hombre quien goza de esta subordinación. En este mismo sentido es como la noción de *juego* entra en el debate del arte. El arte como recreación (como esparcimiento) genera mayores puentes entre el hombre y lo natural cuando se trata de una ocupación placentera y liberadora por sí misma. De esta forma coincide con la postura aristotélica del arte catártico, pero también con la de Schiller en tanto que es el juego un proceso liberador donde el hombre es razón y naturaleza al mismo tiempo y que “[...] está denominado por dos tendencias contradictorias, la tendencia *material* y la tendencia *formal* y estas tendencias se concilian por la tendencia al juego, que tiende a realizar la *forma viviente*, esto es, la belleza [...]”²⁸. Todas estas tendencias armonizan la libertad humana como necesidad natural.

El debate entre lo poético y la razón irrumpe de manera estrepitosa: ¿existe en lo poético una posibilidad de conocimiento?, en caso de poder responder esta pregunta de manera afirmativa: ¿de qué posibilidades cognoscitivas estaríamos hablando?; por otro

²⁶ Cfr. G.W.F. Hegel, *Poética*, Trad. Manuel Granell, Espasa-Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1947.

²⁷ *Ibid.*, p. 456.

²⁸ *Ídem*.

lado si nuestra interrogación matriz se tuviera que resolver de manera negativa: ¿lo poético, la poesía y el poema sirven simplemente como un goce estético para el lector?, ¿el poeta es sólo un artífice de artificios retóricos vacuos? La pregunta entonces que debiéramos formular es: ¿Poesía, para qué?

La condición efímera de un momento ‘bello’ fue el detonante para que en Grecia surgiera la ‘poesía’ como concepto. En la práctica se generalizó como cantos en memoria de los héroes caídos en batalla. Así la poética de la eternidad se cristaliza en función de ver una posible reconciliación entre diversos opuestos; lo efímero-inmaterial con su posibilidad de eternizarse en materia de acción.

María Zambrano afirma que estas dos formas de comprensión de la realidad han sido separadas en virtud de cientificar y clarificar el conocimiento mediante procesos exclusivamente racionales, poseen una génesis originaria: la curiosidad. Esta a su vez nació de la admiración y la contemplación extática de un fenómeno (Jaspers habla de las *situaciones límite*, lo que Heidegger denomina como *angustia* de la existencia),²⁹ y que tiene un ser común.³⁰ No obstante durante el devenir histórico, una de ellas se impuso y soslayó “[...] en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía”.³¹ Filosofía y poesía tienen ambas un origen común: el asombro ante la totalidad del mundo y su admiración. La dicotomía existente se presenta en primer término, según Zambrano, en Platón, quien plantea la primera ruptura de estas facetas del pensamiento y “Parecen sugerir que un pensar puro, sin mezclar poética alguna, no había hecho sino empezar”,³² lo que resulta paradójico en Platón ya que el mismo confiesa su gusto por ella, y se ve claramente una “[...] lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos filosófico, iniciándose lo que pudiéramos llamar la «condenación de la poesía»”.³³ Esta condena, para finalizar, se da en términos morales donde censura la corrupción del alma y la deformación moral y religiosa de los atenienses derivada del sistema ideológico generado por Homero. La labor que debiéramos emprender es la de puentear nuevamente lo poético con lo filosófico.

Llevar la poética al espectro filosófico requiere un ejercicio de aplicación inverso de sistemas. No se puede pensar el acto poético desde el *racionalismo activo*, sino que se

²⁹ Este problema radica en la percepción del fenómeno mismo, problema de cual el presente texto no pretende abordar.

³⁰ María Zambrano, *Filosofía y Poesía*, México, FCE, 2006, p. 14.

³¹ *Ibíd.*, pp. 14-15

³² *Ibíd.*, p. 19.

³³ *Ibíd.*, p. 14.

debe pensar lo poético dentro del propio marco de la *imaginación poética*. “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen [...]”.³⁴ Esto quiere decir que ningún sistema general de pensamiento podría explicar, como agente externo y desligado, la creación poética. Esto último por las sencillas razones que sentar las ‘bases’ del acto sería ruinoso, pero también puesto que “[...] la reflexión filosófica [...] se ejercita sobre un pensamiento científico largamente elaborado [que] exige que la nueva idea se integre en un cuerpo de ideas experimentadas [...]”,³⁵ la poesía por su parte “[...] no tiene un pasado próximo”.³⁶ No significa que la poesía sea *ahistórica*, puesto que responde a diversos elementos anclados en el pasado, sino que depende en primera instancia del *acto poético* y posteriormente cobra vida cuando se ejerce activamente. La misma temporalidad del poeta es transformada en un elemento dotado de una tradición y un momento situado en un contexto muy particular, sin embargo el momento de la *imagen poética* carece de ese *tempo* y esa tradición puesto que está fondeada en el presente, su presente: momento de enunciación y configuración. Más bien habríamos de señalar que la poesía intenta comunicar el tiempo con lo atemporal, cristalizado en el poema: lo eterno del instante poético.

La querella que presento aquí tiene que ver con la diferenciación entre lenguajes, Ramón Xirau afirma que

La diferencia esencial entre los dos lenguajes –lógico y poético- se debe a una divergencia clara en el referente [...] el poema en busca de universalidad basada en los matices, las coloraciones, íntimas de la conciencia, es “mismo” y “otro” a un tiempo, semejante para todos y también distinto para los que, más allá de la lectura, pueden percibir los matices de una conciencia dentro del marco de su propia conciencia de lectores.³⁷

El acto poético se desenvuelve siempre en el presente puesto que pertenece al espectro de la imagen y esta “[...] no está sometida a un impulso. No el pasado en sí sino bien en un acústica: [...] resplandor de una imagen [donde] resuenan los ecos del pasado [...]”,³⁸ esa resonancia se devela al hombre en un presente continuo. Aunado a que la poesía constituye su propia temporalidad a través de métrica y la articulación de una respiración propia. Por otro lado, el acto poético no es el poeta ni viceversa, puesto que el

³⁴ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, FCE, México, 1986, p. 7.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ Xirau, *op. cit.*, p. 557.

³⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 8.

poeta puede ser sujeto de psicoanálisis y biografía, incluso en el poema se pueden encontrar referencias “[...] el acto poético, la imagen súbita, la llamarada del ser en la imaginación, escapan a tales encuestas. Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación [...] un estudio de la imagen poética cuando [...] surge en la conciencia como un producto del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”.³⁹

Entonces ¿qué es el instante poético? Para responder esto debemos echar mano del concepto de eternidad ligado intrínsecamente con lo efímero.

Entre líneas

La intención de este breve apartado es la de delimitar brevemente dos de las tradiciones que convergen en Alfonso Reyes y Luis Cernuda y que ambas desembocan en la tradición española poética. Como veremos más adelante, ambos poetas parten de tradiciones distintas aunque compartan la lengua madre. Así, pretendo atisbar el cómo se establecen y alteran las tradiciones poéticas.

La tradición y la modernidad coexisten en un apuro contrapuesto, donde por un lado la primer variante significa una propuesta de renovar las estructuras poéticas sin alterarlas a modo de una linealidad histórica, en este mismo sentido se podría afirmar que la tradición se conserva de manera artificiosa en virtud de pervivir las embestidas de la fuerza modernizadora. En oposición, la segunda significa una visión más “progresista”, en tanto que la modernidad significa una reestructuración de estos elementos y, en cierta medida, una resignificación de ellos. Anthony Stanton, propone que esta visión se trata de una postura maniquea en tanto que, “[...] las tradiciones también se inventan y las que son capaces de sobrevivir se transforman para adecuarse al presente”,⁴⁰ y las renovaciones “modernizadoras” por su parte son capaces de hacerse mediante la actualización de autores o corrientes olvidadas. En este mismo sentido cabe señalar que estas renovaciones poéticas no siempre se hacen a través de la incorporación de elementos «novedosos» que se extraen del presente inmediato del autor, sino que muchos de ellos son rescatados de usanzas y formas del pasado para ser orientados hacia un simbolismo del presente.

De esta forma podemos jugar con las tradiciones que marcaron profundamente a los poetas que nos atañen. Y me atrevo a afirmar que tanto nuestro sevillano como

³⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁰ Anthony Stanton, “Prólogo”, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana*, México, FCE/Colmex, p. 9.

nuestro regionmontano coinciden en mezclar e incorporar a su poética elementos de tradiciones y modernidades distintas. Estos dos poetas dan vida a otros ya muertos o desconocidos cuando los incorporan a sus propias poéticas y volviéndolos elementos constitutivos de su modernidad, así “[...] los modernos crean a sus precursores reescribiendo el pasado a la vez que los antecesores parecen rehacer el presente en cada actualización”.⁴¹ En este sentido podríamos afirmar en interés Alfonsino por el mundo griego y el siglo de oro español, y particularmente por Góngora, y el interés cernudiano por la el romanticismo alemán, claramente inclinado por Hölderlin, y la poesía inglesa decimonónica, en particular Bowring y Tennyson. Tan sólo como aclaración me atrevo a invertir papeles, puesto que Cernuda es también un lector de la tradición clásica helena como del siglo de oro español (no olvidemos que pertenece al Grupo poético del ’27), como Reyes lo es del romanticismo alemán (recordemos sus trabajos sobre Goethe), sin dejar atrás su interés por la literatura inglesa con diversas traducciones, como por ejemplo *El hombre que fue jueves* de G.K. Chesterton. Es decir, “[...] una tradición poética no es un simple conjunto de obras sino un sistema de relaciones que permite articular ciertos textos entre sí y situarlos frente a otros [...]”.⁴² Del mismo modo es toral señalar que la creación de una tradición personal reside en el estudio crítico en forma de apropiación y no un reflejo mimético del rechazo o incorporación del canon individual. En este momento brincan un par de preguntas que son necesarias responder para poder pasar al *corpus* del trabajo: ¿cómo relacionar la práctica poética, en ambos autores, con lo que se preluvió en este apartado?, y ¿es posible vincular ambas poéticas en algo más que una relación de mutuo respeto y admiración?

Para responder la primer cuestión es necesaria una profunda explicación de cada una de las poéticas presentes en cada uno de nuestros autores y una sistemática explicación de las tradiciones desde donde parten tanto Reyes como Cernuda, sin embargo por la incapacidad de ampliar este trabajo simplemente me abocaré a señalar los puntos centrales, con la esperanza de que en algún otro momento y con mayor experiencia y conocimiento de causa, pueda realizar este trabajo que bien podría ser planteado como una tesis doctoral.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 14.

Tradiciones

Respecto a Reyes como poeta existe una división en la crítica. Por un lado sus adherentes, señalo principalmente a Pedro Henríquez Ureña y a Jorge Luis Borges, señalan que ante todo Reyes es poeta y en el otro polo, no quiero decir detractores, a Xavier Villaurrutia principalmente. Esta última crítica señala que el regiomontano no es en esencia un gran poeta sino más bien la inteligencia alfonsina se manifiesta en sus ensayos,⁴³ esta postura señala que la poética más profunda de Reyes está mucho mejor expresada en su prosa poética. Esta polémica basa su argumentación principalmente en la producción polifacética de la obra alfonsina, que oscila entre la poesía, el ensayo, la crítica literaria, la narrativa, los estudios culturales y sus escritos políticos, principalmente. De esta forma podríamos pensar que su poética carecería de una lógica que engloba todos estos géneros y terminaría por diluirse en virtud de universalizarse enciclopédicamente. Nada más alejado de la realidad puesto que si descendemos al nivel más íntimo de don Alfonso encontraríamos –coincidiendo con Stanton– una “[...] profunda coherencia en la escritura del mexicano, una unidad subyacente que se cifra en el desmesurado proyecto de apropiarse de la cultura occidental, asimilarla y recrearla para proveer las bases de una cultura auténticamente americana”.⁴⁴ En este nivel tan profundo es donde surge la lógica *poiética* de Reyes-poeta: la incapacidad de cifrar su poética en alguna escuela o movimiento determinado, es decir en alguna tradición. Reyes-poeta es el forjador de su propia tradición modernizadora.

Así entonces el clasicismo alfonsino “[...] aparece como una estética de conciliación entre lo nuevo y lo viejo: es decir, constituye una forma distinta de entender y practicar la tradición”,⁴⁵ lo que nos revela que sus estudios helenos, como muchos de los críticos erróneamente le imputaban y algunos le siguen imputando, son profundamente contemporáneos a la necesidad de vincular la tradición con el presente. Otro elemento que me interesa abordar brevemente, es, y lo digo con toda ironía, su actitud apolítica frente a las tradiciones anteriores. A pesar de ser gran lector de muchos poetas y críticos Reyes no busca ni reivindica los movimientos vanguardistas decimonónicos ni de principio del siglo XX, su actitud no es polémica o combativa sino que él parte de la necesidad de incorporarlas todas a un movimiento poético mayor que signifique la justa apreciación de ellas como parte del gran discurso literario de occidente. Así, las diferentes dimensiones comienzan a salir a flote: la estética, la política,

⁴³ A. Stanton, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, A. Stanton, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁵ A. Stanton, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 15.

la ética y la histórica que se cifran, por lo menos en la obra de este proteico autor, en su poética más profunda.

El caso de Cernuda es bastante diverso, si bien no presenta esta vocación universalista ni, creo, podríamos considerarlo como un gran humanista, sí posee una serie de elementos dónde cifrar su poética. Nuestro poeta sevillano, en términos mucho más simplistas y superficiales, es fácilmente encasillable en una tradición. Él mismo, al inicio de su carrera como poeta, se ciñe al Grupo poético del '27 que reivindica una poética peninsular española como eje *poiético*. Así, como veremos en el capítulo dedicado a él, parte de autores como Bécquer, Lope, Góngora y Quevedo, principalmente. Su poética es marcadamente española en sus albores, sin embargo, y a partir de su condición de exiliado, comienza a incorporar elementos de diferentes poéticas en lenguas extranjeras, muchas veces con un cierto desdén y otras a través de lo que podríamos me atrevo a llamar «transliteraciones poéticas».

Sin embargo, me parece que lo central en la producción poética de Cernuda no son estas incorporaciones *per se*, sino, en primer término, los temas que desarrolla y en segundo, las formas en que estas transliteraciones poéticas funcionan formalmente en su obra. Los temas a los que me refiero son tres: la realidad como imposibilidad; la muerte como eternización; y el amor como deseo inalcanzado. No es entonces coincidencia entonces que el título de sus “poesías completas”, compiladas por él mismo, sea el de *La realidad y el deseo*. Es importante señalar que estos tres temas están atravesados por un sentimiento que pervivirá desde la infancia del autor hasta su muerte, y que será el que incluso lo lleve a incorporar por vez primera el género poético, quizá más importante del siglo XIX inglés: el monólogo dramático. Me refiero claramente al sentimiento de soledad que se verá reflejado en una poética nostálgica, esquiva y muchas veces desdeñosa y confrontativa,⁴⁶ pero también profundamente ética, estética, histórica y política.

Este recorrido inicia con una, quizá fallida, incursión al suprarrealismo quebradizo de sus primeras poesías que reflejan una calidad extraviada en el poeta.⁴⁷ La realidad es sumamente desalentadora puesto que el deseo es inasible en un mundo donde no se pueden eternizar los cuerpos. Para Cernuda lo único que rescata esta condición pesimista, es el papel que el arte juega en las conciencias humanas, un arte que debe ser descifrado mediante la palabra viva. La forma en que Cernuda conceptualiza la muerte va muy de la mano con las posturas existencialistas y particularmente heideggerianas, donde

⁴⁶ José Luis Martínez, “La poesía de Luis Cernuda”, James Valender (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, p. 63.

⁴⁷ *Ídem*.

ese ser que desea yecto en la realidad, sólo habla al vacío, que es la muerte así “[...] Se vive y se es para la muerte, y en la muerte nos *decimos* a nosotros mismos”.⁴⁸ Por último resta señalar lo referente al amor. El español, que nunca escondió su homosexualidad aunque esto le significara rechazo inmediato, veía en el amor “[...] el refugio del hastío, un olvido, nunca una presencia de plenitud, un descubrir y aprender por él la esencia oculta de los cuerpos y de los espíritus”,⁴⁹ lo que refleja el profundo erotismo a lo largo de su obra, dos elementos que son indisolubles de su producción poética. Sin embargo, este amor tan erótico termina sólo por reflejar esta incapacidad por asir la realidad, porque a pesar de tratarse de placeres prohibidos carnalmente tangibles jamás será posible proyectarlos hacia el *ethos* de la eternidad y serán, por ende, efímeros.

La importancia que tiene el espacio en estos dos autores es total, México y España juegan un papel relevante puesto que son expulsores pero receptáculos al mismo tiempo. Son las patrias reales que se rompen con los exilios, pero que son recuperados utópicamente al trasladarse simbólicamente a otro espectro, y a través de la invención y significación de los espacios alegóricos se realiza el proyecto de vuelta, en Reyes, y el de liberación, en Cernuda. Así la recuperación simbólica se hace efectiva, y la materialización de la Utopía se alcanza.

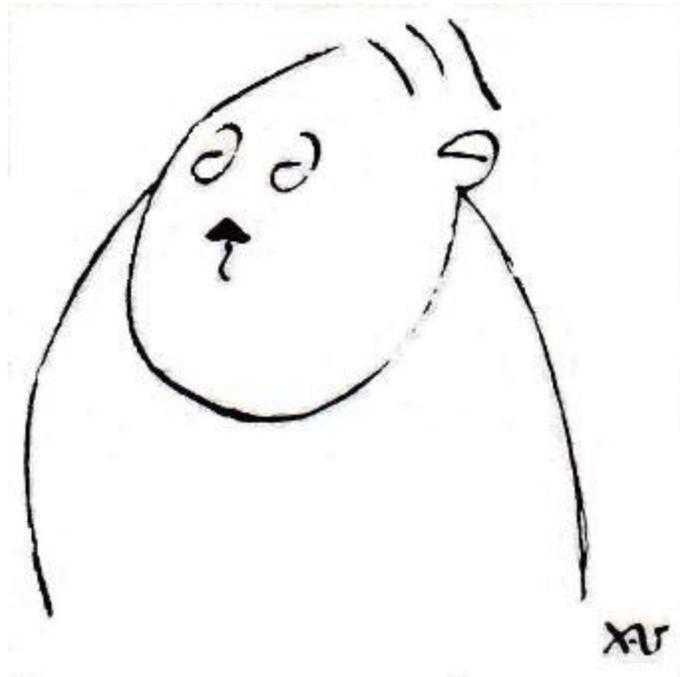
En cuanto a la segunda pregunta planteada, ¿es posible vincular a ambos poetas en algo más que sólo una relación de mutuo respeto y admiración? Sólo adelantaré un dato que podría parecer insignificante, pero que desarrollo en el último capítulo del trabajo. Estos dos poetas tienen, además de la tradición que representan, tienen un elemento que les vincula íntimamente. Me refiero a otro poeta, el premio Nobel de Literatura de 1990 Octavio Paz. Por un lado es él mismo se autoproclama discípulo de Reyes e íntimo amigo de Cernuda, quienes se conocieron en 1937 por motivo del Segundo Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia en solidaridad con la causa republicana española.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, A. Stanton, *op. cit.*, p. 221.

ALFONSO REYES
(1889-1959)



Hay en la vida quienes dejan que la vida les viva
Y quienes imponen a la vida dirección y sentido,
Mas son excepcionales los unos y los otros:
El hombre medio, si no acepta
Enteramente que la vida se le imponga,
Tampoco acepta el imponerse a ella.

Luis Cernuda

PRIMER MOVIMIENTO

Un heleno regiomontano

La verdadera actualidad de Grecia consiste en lo humanamente griego en nosotros mismos.

Eduardo Nicol

Se pueden señalar diversos temas que cruzan la vida y obra de Alfonso Reyes. Uno de ellos, que le acompañará el resto de su trayectoria, es el estudio de los temas referentes al mundo griego clásico. Primero, durante su paso por el Ateneo de la Juventud, una sociedad de conferencias fundada en 1909 que sesionaba quincenalmente en la Escuela de Derecho. Las conferencias trataban temas relacionados con el conocimiento y el estudio de la cultura mexicana, las grandes figuras de los Siglos de Oro Español, las diferentes tradiciones literarias (inglesas y francesas especialmente), las nuevas direcciones del pensamiento filosófico y las letras clásicas, es decir, los estudios clásicos. Estos últimos fueron los más importantes para Reyes, que dice:

La afición a Grecia era común, si no a todo el grupo, a sus directores. Poco después, alentados por el éxito, proyectábamos un ciclo de conferencias sobre temas helénicos. Fue entonces cuando, en el taller de Acevedo, sucedió cierta memorable lectura del *Banquete* de Platón, en que cada uno llevaba un personaje del diálogo. El proyecto de estas conferencias no pasó de proyecto, pero la preparación tuvo influencia en la tendencia humanística del grupo.⁵¹

Estos directores a quienes se refiere, son sus compañeros José Vasconcelos, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña. En el último período de su vida, como veremos más adelante, Reyes se dedicará casi por completo a su producción helenista, de esta forma se convertirá en el único de los ateneístas que cultivó la afición helénica con tanto ahínco durante toda su vida. Reyes mismo es considerado por muchos de sus contemporáneos, y por otros tantos de los nuestros, como el máximo representante del helenismo en México.

Al referirse al Ateneo, cabe destacar que la línea de estudios clásicos del grupo no fue exclusiva en México. En Estados Unidos entre 1919 y 1939 surge una corriente similar llamada *New Humanism*, con tendencia académica y literaria, siendo Irvin Babitt (1865–1933) y Paul Elmer More (1864–1937) representantes notables. La tendencia ideológica de esta corriente coincidía en diversos puntos con el Ateneo: el acatamiento de

⁵¹ Cfr. Ernesto Mejía Sánchez “Estudio preliminar”, en Alfonso Reyes, *OC*, t. XX, México, FCE, p. 7.

la razón helénica y la reacción contra la mentalidad exclusivamente científica y positivista. Por su parte en el Cono Sur, un movimiento similar se gestó basado en el ensayo iniciático “Ariel” de José Enrique Rodó: «el arielismo». El propio Reyes afirma “[...] hoy nos volvemos hacia él como en busca de una arquitectura sagrada que resista al fuego de la barbarie, mientras le enviamos, arrobados, el vuelo de nuestras más altas promesas”.⁵²

En esta primera etapa del Ateneo es cuando Reyes publica *Cuestiones estéticas* (1911), que consiste en una selección de ensayos que refieren a los temas que lo acompañarán el resto de su vida. El índice revela los temas alfonsinos: “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, “La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta”, “Sobre la estética de Góngora”, “Sobre la simetría en la estética de Goethe”, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto Armas”. El primer ensayo, que inaugura su obra, dedicado a Henríquez Ureña, es un ensayo comparativo entre la forma en que se trata al personaje de Electra por parte de los tres grandes del teatro griego: Sófocles, Eurípides y Esquilo.

Reyes tiene acceso a los textos clásicos desde muy temprana edad, los cuales lo incitan a explorar las experiencias y los ideales presentes en ellos, pero al mismo tiempo lo encomian para que a partir de su interpretación proponga una serie de transformaciones en su medio cultural acorde con los ideales helenos.

El Ateneo de la Juventud, surgido en 1909, “[...] se empeñó en combatir los sistemas demasiado rígidos del pensamiento positivista dominante bajo el régimen de Porfirio Díaz [...] y promover una liberalización de la cultura, abriendo de este modo el paso a lo que se ha dado en llamar «una nueva era del pensamiento en México»”.⁵³ Este grupo liderado por Pedro Henríquez Ureña, apodado *Sócrates*, encontró en los griegos la substancia necesaria para fundar la transformación política y cultural que el país necesitaba, oponiéndose a los valores anquilosados en un sistema institucionalizado. Vertiendo un discurso contestatario fundaron una oposición intelectual que fue calificada, a mediados de la década de 1960 por el estadounidense Martin Stabb como un

⁵² Alfonso Reyes “Rodó” en *OC*, t. III, p. 137. “Publicado primeramente en la revista *Unión Hispanoamericana*, Madrid, 11 de junio de 1917. (No confundirlo con una notita anónima en que meramente resumi palabras de Pedro Henríquez Ureña y di a la revista *España*, Madrid, 14 de octubre de 1915.)–1950” (Nota del editor). Francisco García Calderón firma que Reyes “[...] es también paladín del «arielismo» en América. Defiende el ideal español, la armonía griega, el legado latino, en un país amenazado por turbias plutocracias”. Prólogo en *OC*, t. I, p. 12.

⁵³ Paola Vianello de Córdoba, “Alfonso Reyes y el estudio de las culturas clásicas” en *Alfonso Reyes homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, Margarita Vera Cuspiner (ed.), México, UNAM, 1981, pp. 131–132.

humanismo radical, un movimiento mucho más «peligroso» (en términos reales), hacia el imperialismo norteamericano, que cualquier otro movimiento pro-comunista.⁵⁴

Este grupo de jóvenes intelectuales propusieron y apoyaron la fundación de la Universidad Nacional en 1910, proyecto que fue encauzado por Justo Sierra, la Escuela nacional de Altos Estudios (hoy Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) y la Universidad Popular en 1912. El grupo estuvo comprometido con la lucha “[...] contra la opresión intelectual del régimen [...] ejercida en contra de todo el pueblo mexicano [...] que comenzaba a tambalearse por la embestida de la gran insurrección popular”.⁵⁵ Los ateneístas hicieron frente común en contra de la política educativa del Estado, una doctrina esquemática y definitiva. Del mismo modo que los prerrafaelitas en el siglo XIX victoriano, los ateneístas luchaban contra el arte académico, el afrancesamiento elitista de la sociedad, y en contra de la tensa calma vivida en el territorio imperial mexicano. El pensamiento griego, filosófico y estético, en mayor medida, y el latino, jurídico y político, en menor medida, fueron las guías para que esta selecta, que no elitista, tropa hiciera la “[...] valoración del propio ser nacional y de las tradiciones formativas y constructivas de su misma civilización”.⁵⁶

Todo este grupo conformado no sólo por intelectuales sino también por artistas y políticos se aglutina en torno a nociones helenas desde donde se puede partir en función de construir un presente propio y nacional. La vocación por Grecia es explicada por Henríquez Ureña en “La cultura de las humanidades”, texto de 1914:

El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso [...] El conocimiento del antiguo espíritu griego es para el nuestro fuente de fortaleza, porque lo nutre con el vigor puro de su esencia prístina y aviva en él la luz flamígera de la inquietud intelectual [...] Grecia no es sólo mantenedora de la inquietud del espíritu, del ansia de la perfección, maestra de la discusión y de la utopía sino también ejemplo de toda disciplina.⁵⁷

Este modelo, tal y como lo describe *Sócrates* Henríquez Ureña, era tan importante porque significaba la posibilidad de malear la cultura mexicana en virtud de un bien colectivo superior, donde el “[...] libre desarrollo del pensamiento y la ausencia de dogmatismos

⁵⁴ Martin Stabb, *América Latina en busca de una identidad: modelos del ensayos ideológico hispanoamericano*, Caracas, Monte Ávila (Eds.), 1967.

⁵⁵ P. Vianello de Córdova, *art. cit.*, p. 132.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos* Colección Archivos #35, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coords.), Madrid, ALLCA (ed.), 1998, p. 27.

[fuese] terreno fértil para las ideas y la creación [...]”.⁵⁸ Grecia era la génesis *poiética* para una nación en surgimiento; era la utopía autorreflexiva que se comprometía con un futuro proyectable; era la aspiración nacional al borde de una revolución. Vianello de Córdoba se plantea la pregunta de “[...] cómo y por qué surgió entonces en México [...] esta visión novedosa, justa y actual de Grecia, que la acerca a la realidad problemática del mundo moderno haciéndola descender del pedestal de la perfección lograda y de la tranquila imperturbabilidad del sabio en que el clasicismo la había colocado [...]”,⁵⁹ revelando tres posibilidades:

1. Existe la disposición espiritual por parte de la juventud laica en abrazar los ideales helenos, y al mismo tiempo la exigencia de encontrar nuevas empuñaduras y arquetipos intelectuales que respondieran a los nuevos procesos sociales.
2. Existe un abierto compromiso con las lecturas de los clásicos, abiertas y dialógicas, entrevistas a los ojos de las nuevas interpretaciones. Estas lecciones están en su mayoría mediadas por la lectura de Nietzsche y el resquebrajamiento del análisis seco y rebasado de una literatura clásica estática y marmórea. Este grupo no filosofaba a martillazos, como recomendaba el filósofo sajón, pero sí interpelaba directamente a autores como Homero o Virgilio, y se atrevía a buscar nuevas interpretaciones de la cultura griega, acordes a su tiempo.
3. Por último –según señala la académica– se encuentran las diversas lecturas que complementan el cosmos intelectual que circunda el grupo: Kant, Croce, Bergson, Schopenhauer, Lessing, Heine, Goethe, Wilde, Menéndez Pelayo y Burckhardt, entre tantos. Estas lecturas articularon un pensamiento crítico colectivo entre los miembros del Ateneo, que acoplaba una visión compleja de la realidad entre lo histórico y lo estético del pasado.

Margo Glantz opina que “Si helenismo es sinónimo de humanismo, éste, a su vez y antes que nada, es la capacidad de alcanzar una armonía interior y una perfección moral; en la obra de Reyes, como en la de varios ateneístas, ética y estética están intrincadas indisolublemente.”⁶⁰

De todos los ateneístas el único que cultivó durante toda su vida la vocación por Grecia fue Alfonso Reyes, quién quedó prendado de su literatura, su mitología al tal grado que es considerado como el mayor helenista mexicano. Este perenne interés puede ser

⁵⁸ P. Vianello de Córdoba, *art. cit.*, p. 134.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 136-137.

⁶⁰ Margo Glantz, “Apuntes sobre la obsesión helénica de Reyes”, *NRFH*, Tomo XXXVII, 1989, núm. 2, p. 426.

cifrado en el “[...] de reconstruir con suficiente vitalidad, con actitud creadora y crítica [...] formas de vida y modos de pensar y de crear que, si bien pertenecen al pasado, cargamos todos como herencia, a veces sin saberlo”.⁶¹ Esta forma de pensar estuvo presente incluso cuando tuvo que partir a su exilio español.

Hacia 1913, bajo la convulsión del movimiento revolucionario mexicano, convocado tres años atrás por el empresario parrense Francisco I. Madero, muere asesinado quién ocuparía en cinco períodos distintos la gubernatura del estado de Nuevo León, el General de División Bernardo Reyes, padre de Alfonso. Este acontecimiento, sumado al rechazo ideológico que el propio Reyes tenía del nuevo régimen huertista, le orilló a abandonar el país, iniciando una vida itinerante. “Llegó a Madrid pobre, con su mujer, su pequeño hijo y la nana bretona. Empezó a buscar trabajo para poder sostener a su familia y, al poco tiempo, recibió cierta cantidad de dinero por algún artículo o traducción que apenas le alcanzaba para lo necesario”.⁶² Poco a poco, el mexicano se hace de un círculo de amigos. Esta experiencia dentro del período español en el exilio, hará que se solidarice con la Segunda República Española teniendo esta como sede oficial fuera de España, primero en la Ciudad de México para después trasladarse, el 8 de febrero de 1946, a París.

El exilio alfonsino lo llevó a recorrer, de la mano con su carrera diplomática, Francia, Argentina y Brasil para, finalmente, regresar y establecerse definitivamente en la Ciudad de México en 1939 hasta su muerte en 1959.

Entre 1914 y 1924 Reyes vive en Madrid, escondiendo su exilio entre los estudios filológicos griegos y españoles, y se impone una «pantufla filológica» de disciplina, como confiesa a Henríquez Ureña. En este período frecuenta las librerías madrileñas en búsqueda de textos clásicos y estudios modernos sobre ellos. Madrid y España estarán presentes siempre en la obra del regiomontano.⁶³

Durante el tiempo que funge como diplomático, en Argentina y Brasil, al servicio de una Revolución de la que una vez huyó, jamás abandona su pensamiento medular. En este momento Reyes encuentra un móvil para espacializar su ideal helénico. América puede ser esa utopía colectiva. En el mismo tenor en que Bolívar, Martí y Rodó personificaron una «América colectiva», Reyes sitúa los mitos fundacionales clásicos. Por su parte José Luis Martínez define los catorce años que van de 1924 a 1938 como los «Años mundanos» dado que es en este período en Reyes se dedica a la “Vida diplomática y

⁶¹ P. Vianello de Córdoba, *art. cit.*, p. 134.

⁶² Alberto Enriquez Perea “Introducción” en *Páginas sobre una poesía*. México, Ed. Resistencia, 2003, p. 9.

⁶³ *Cfr.* Héctor Perea, *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1997.

social, haciendo respetar, comprender y amar a México en París y Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo”.⁶⁴ Es en este período cuando escribe su poesía más refinada y, a grandes rasgos, vive un tipo de *jet-set* intelectual, lo que no significa que haya dejado de escribir. También es en este período cuando se cartea con gente dispersa por el mundo. La catarsis de *Ifigenia cruel* ha pasado, y ahora se dedica a su correo literario *Monterrey* y “[...] de las afinaciones de Mallarmé, vertido al español [...]”.⁶⁵ Es en 1939 cuando nuestro poeta regresa para instalarse definitivamente en la Ciudad de México, en la calle de Benjamín Hill No. 122 en la Colonia Condesa.

A lo largo de las últimas dos décadas de vida, Reyes se dedica a organizar “La Casa de España en México”, proyecto inicialmente propuesto por el historiador Daniel Cosío Villegas al entonces presidente Lázaro Cárdenas en 1938 destinado a solidarizarse con el republicanismo español exiliado. Inicialmente establecida en la plaza Río de Janeiro, en la colonia Roma, esta gestión iniciada en 1940 buscaba dar cabida en el ámbito académico, social y cultural, principalmente, a los españoles exiliados en México. El primer Presidente es el propio Reyes, quién renuncia a sus funciones en 1958, también preside la Academia Mexicana de la Lengua (1939–59) ocupando la silla XVII, es también miembro fundador de El Colegio Nacional bajo el mandato de Manuel Ávila Camacho en 1943, donde abordaba temas de humanismo y enseñaba literatura.

A partir de entonces, numerosas universidades le otorgan diferentes distinciones. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1945. Al año siguiente fue Delegado en la Conferencia sobre Problemas de la Guerra y la Paz (de febrero a marzo). Fue miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional de México 1945 a 1960. Así como también Presidente de la Delegación Mexicana ante la Asamblea de la Conferencia Internacional de la UNESCO, (París, noviembre a diciembre de 1946). En ese mismo año la Universidad de La Habana le otorga el grado Doctor Honoris Causa. Recibió este mismo reconocimiento de la Universidad de Nuevo León el 6 de diciembre de 1933; en 1950 Doctor en Letras Honoris Causa de la Universidad de Princeton. En septiembre de 1951 Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de México, Presidente Honorario de la Federación de Alianzas Francesas en México, 18 de febrero de 1954. Diversas organizaciones europeas y americanas lo propusieron como candidato para recibir el premio Nobel, y en 1955 en el quincuagésimo aniversario del inicio de su carrera

⁶⁴ José Luis Martínez, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México, UNAM-FFyL, p. 54.

⁶⁵ *Ídem*.

literaria el Fondo de Cultura Económica (FCE) comienza a publicar *Obras completas de Alfonso Reyes*.

Al interior de la obra de Reyes –según José Luis Martínez–⁶⁶ el período español se conoce como el periodo de madurez, pues es en ese momento cuando realiza su mayor producción acerca de temas clásicos.

El tema de la Grecia clásica siempre está presente en Reyes. También poco a poco irá internándose por uno que se hará recurrente en su pluma. El tema, presente en libros como *Última Tule* (1942), es el del papel de América en el panorama intelectual y las discusiones a nivel internacional que esto suscita. Reyes se convierte en un férreo defensor del americanismo, e incorpora el ideal heleno como proyecto utópico, en virtud de construir un espacio operativo para el americano. Así, concentra discusiones en torno al papel del intelectual en la sociedad y la función que este tiene para el desarrollo de las sociedades americanas. Seguro conocía la obra de Simón Rodríguez.

Alfonso Reyes heleno

A pesar de que cuando se habla del «mundo clásico» casi siempre se refiere a lo griego y romano, Reyes se inclinó siempre más hacia lo griego, “Roma y la cultura latina no representaron [...] un área de atracción en igual medida en que lo fueron Grecia, España, Francia o Inglaterra”.⁶⁷ Reyes veía una falta de originalidad en lo romano y sentía que su filosofía y su literatura eran un mero producto de la incorporación de elementos que sólo pretendían imitar. Sabía, en cambio, que el punto fuerte de los latinos era el Derecho y la Política, y rescató figuras como Quintanillo, Cicerón y Virgilio. Los trabajos sobre los primeros dos, están incluidos en *La antigua retórica* (1942),⁶⁸ y sobre el autor de las *Geórgicas* escribe “Discurso por Virgilio” y “Virgilio y América”, incluido en *Tentativas y orientaciones* (1944).⁶⁹ En el artículo sobre Virgilio, que escribe con motivo de la conmemoración del segundo milenario de Virgilio, se refiere a él como la gloria de la latinidad y compara algunos elementos de la *Eneida* y la conquista de América (personificando a Cortés como Eneas y a Moctezuma como Rey Latino), añade también que México recibe, mediado por España, la sustancia latina y que a través de éstos, los cimientos de la formación nacional europea.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁷ Roberto Herdía Correa “Algunas notas sobre Alfonso Reyes y los autores latinos” en *Alfonso Reyes homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, UNAM, 1981, p. 155–156.

⁶⁸ Cfr. A. Reyes “Cicerón o la teoría del orador” y “Quintanillo o la teoría de la educación liberal” en *OC*, t. XIII. México, FCE, 1997, pp. 403–440 y pp. 441–558.

⁶⁹ Cfr. Alfonso Reyes. *OC*, t. XI, México, FCE, 1997, pp. 157–181.

Haciendo un balance de los aspectos positivos y negativos de la obra helénica de Reyes, Montemayor señala que lo negativo es no incluir la impresión personal que se tiene de los textos y las citas defectuosas tomadas de malas traducciones.⁷⁰ Por otra parte, lo positivo, es que Reyes busca estar siempre actualizado en el tema y pretende, en la medida de lo posible, hacer un trabajo serio y profundo de divulgación sobre los estudios helenistas contemporáneos. Por lo que podemos considerar al propio Reyes como el introductor y divulgador de los trabajos helénicos en México y América Latina.⁷¹ Montemayor también afirma que Reyes era un “Lector asiduo del *Journal of helenic studies*, así como lector cuidadoso de Berard [sic.], Guthrie, Jaeger, Egger, Edmonds, etc. [...]”.⁷² Durante el siglo XIX repunta el interés social y académico por la antigüedad clásica, por lo que estudios en torno a Grecia y Roma –principalmente de académicos ingleses y alemanes– comienzan a divulgarse por todo Europa. Este interés generó que diversos académicos se dedicaran al trabajo arqueológico, que a su vez generaron múltiples hallazgos en este campo.⁷³ Del mismo modo las investigaciones de filología clásica generaron gran interés y produjeron el surgimiento de la filología comparada, como las publicaciones de Karl Lachmann. La profundización en los tratados sobre literatura, historia, lingüística y otras áreas gracias a la influencia de los románticos, comienzan a tener bastante popularidad y el campo se amplió enormemente.

Reyes, el Humanismo y los estudios helénicos en México

Para Reyes, como para muchos de sus contemporáneos, Occidente tiene como plataforma común el mundo helénico. México y América Latina, como parte de ese Occidente, es también heredera de la tradición greco-latina. Esta tradición, empero, no es “pura” puesto que llega hasta nosotros mediada por el humanismo renacentista, siendo catalizador de la crítica literaria de los autores y obras clásicas. Su progreso puede dividirse en cuatro períodos: el descubrimiento y acumulación de la literatura clásica; el

⁷⁰ En este sentido me permito disentir profundamente con la opinión de Montemayor. A mi parecer Reyes no explicita, es cierto, su impresión personal sobre algunos temas, no obstante la forma en que los maneja y el hecho mismo de incorporar al debate público e intelectual los temas que él considera centrales, significa una postura y una impresión personal respecto al tema implícitamente. Es decir, el hecho de que Reyes hable de un tema cualquiera puede significar un cierto interés, pero el hecho de que guíe sus textos de la forma en que lo hace, significa explícitamente una postura política con relación al tema.

⁷¹ Carlos Montemayor en “El helenismo de Alfonso Reyes” *Vuelta*, 1989, no. 154, pp. 12–16. <http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol13_154_03HlARyCMyr.pdf>, Abril 2, 2012.

⁷² *Ibíd.*, p. 14.

⁷³ Heinrich Schliemann, arqueólogo germano, descubre la ciudad de Troya en la temporada 1870–71 dedicando entre 1870 y 1890 siete temporadas de campo. También trabajó en Micenas (1876), Trinto (1876–884) y Orcómeno (1880). Entre los “tesoros” descubiertos, destacan «El tesoro de Priamo» y la llamada «Máscara de Agamenón».

arreglo y traducción de estos trabajos; la formación de academias de estudio de los clásicos; y, por último, la declinación de esta erudición.

En la Nueva España, el humanismo fue introducido por los jesuitas en el siglo XVIII, siendo ellos quienes establecen el estudio de las “lenguas clásicas”, que llegaría a ser la base de la educación superior. El siglo anterior Francisco Javier Alegre hacía una traducción de *La Ilíada*, en el siglo XIX José María Vigil y luego, durante el siglo XX, Antonio Gómez Robledo y Eduardo García Máynez dedicaron una buena parte de su vida académica al estudio y traducción de Platón y Aristóteles. En 1973 se funda el Centro de Estudios Clásicos, dependiente del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, sustituyendo al Centro de Traductores de Lenguas Clásicas (1966–73), bajo la dirección del rector Barros Sierra a partir del acuerdo No. 919 que sustentaba:

Tomando en consideración la importancia que para la formación cultural de los universitarios tiene el conocimiento del mundo clásico grecolatino, en cuanto es raíz y fundamento de la cultura mexicana, y la prosecución de la tradición de nuestro país en materia de humanidades, se crea, a partir del 24 de octubre de 1966, el Centro de Traductores de Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁷⁴

Esta tradición helénica y humanista ayuda de manera muy importante a contextualizar la obra de Reyes, puesto que significa la continuación de un espacio de estudio que ha existido y se ha transformado desde el periodo colonial.

De su vocación humanista y helenista, el propio Reyes afirmaba:

Me avergüenzo cada vez que se me llama «helenista» porque mi helenismo es una vocación de cazador furtivo [...] no me avergüenzo de que se llame «humanista», porque hoy por hoy humanista ha venido casi a significar persona decente en el orden del pensamiento, consciente de los anhelos humanos [...] «Grecia» es un modo de hablar, es un lenguaje cuya ventaja es ser universalmente comprensible y, además, el encontrarse un común denominador, en la base de todos nuestros lenguajes de cultura. Mi «Grecia» soy yo.⁷⁵

Y, respecto de sus trabajos sobre temas clásicos, afirmaba que:

[...] la obra nada enseña al especialista, informa al lector general y recoge las conclusiones de los estudios actuales [...] Grecia es el origen de nuestra civilización, está en el origen de nuestra vida, pensamiento, arquitectura

⁷⁴ Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. <<http://filologicas.unam.mx/cechist.htm>>, Marzo 7, 2012.

⁷⁵ Ernesto Mejía Sánchez, “Alfonso Reyes y el mundo clásico” en *ARHFFyL*, p. 30.

lingüística y hábitos [...] es el embrión, un modelo aún no superado [...] Es una rosa de los vientos.⁷⁶

Es justo, dentro del mensaje cifrado que se revela en la propias palabras de Reyes, donde se reafirma el carácter humanista al tener como labor central acercar al lector a la literatura helena haciéndolas más accesibles, esto con el fin de educar al pueblo, puesto que esa literatura y esos estudios literarios no los escribe Reyes sólo para los eruditos encerrados en torres de marfil, sino también se preocupa por difundir la “alta cultura” en el público más general. Reyes, como miembro del Ateneo, es considerado como uno de los «Maestros de América», junto con Martí, Rodó y Henríquez Ureña.

Reyes mantiene un diálogo constante con los hermanos Alfonso y Gabriel Méndez Plancarte, fundadores en 1937 de *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, publicación abrigada bajo la bandera del humanismo católico, doctrina social–demócrata cuyo lema rezaba “Cristianismo e hispanidad”. Surgida un par de años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, denunciaba el peligro que corrían la democracia y el cristianismo, en medio de los debates nacionalistas en México,⁷⁷ y adoptó también una actitud militante a favor de las letras clásicas y la divulgación de la cultura grecolatina. Los colaboradores de la revista reclamaron vigorosamente el estudio de la literatura grecolatina y, aún mediada por una visión tomista y agustiniana, tuvieron una gran capacidad para dialogar con lo escéptico y lo laico.

Reyes recibió el primer número de *Ábside* durante su segundo periodo como embajador en Argentina (1936–37),⁷⁸ junto con una invitación personal del propio Gabriel Méndez Plancarte a participar con un trabajo para la revista. Reyes responde con una vaga respuesta prometiendo enviar algún trabajo después. La revista citaba constantemente trabajos de Reyes, pero no fue sino siete años después, en 1944, cuando envía una breve reseña sobre la obra de Ángel Zárraga y, posteriormente, publicará algunos fragmentos de *Homero en Cuernavaca*.⁷⁹

⁷⁶ A. Reyes, “Presentación de Grecia” *OC*, t. XVIII, FCE, p. 25.

⁷⁷ Entre 1926 y 1929 se libró la llamada “Guerra Cristera” entre el Gobierno Federal, presidido por Plutarco Elías Calles, y los llamados *cristeros*, grupos de partisanos católicos liderados por sacerdotes y prelados católicos. El conflicto se originó por la resistencia armada de estos últimos a la aprobación de la Ley Calles del 14 de junio de 1926 y otras reformas políticas que limitaban el poder del Episcopado Mexicano. Si bien el armisticio se firmó en el '29, aún durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934–40) diversos grupos de la *Cristiada* mantienen actividades en contra de instituciones federales, se calcula que alrededor de 300 maestros rurales fueron asesinados entre 1935 y 1939. Sobre el tema revisé algunos capítulos de la trilogía, del académico mexicano de origen francés Jean Meyer, *La Cristiada I* (1973), *II* (1973) y *III* (1974) México, Siglo XXI Eds.

⁷⁸ Braulio Hornedo “Reyes el memorioso”, <<http://www.alfonsoreyes.org/amigo.htm>>, Abril 1, 2012.

⁷⁹ Leonardo Martínez Carrizales “Una amistad al abrigo de la tradición clásica. Los hermanos Méndez Plancarte, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez”, *Nova Tellus*, 20–1 (2002), pp. 183–207.

En la última década de su vida, don Alfonso se abocará casi por completo a su más clásica pasión, “[...] el estudio de la Grecia antigua ocupa un lugar ya exclusivo”.⁸⁰ Es en este período, que podríamos situar dentro de los últimos quince años de vida (1944–59), cuando brotan de la pluma alfonsina sus textos teóricos más profundos y cultiva amistades que lo consagrarán como filólogo “profesional”. Una de estas amistades fue con Werner Jaeger, quien publica entre 1934 y 1947 su libro cardinal en tres volúmenes: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen (Paideia: los ideales de la cultura griega)*. En respuesta Reyes publica en 1949 *Junta de Sombras*. Al respecto César A. Salgado postula que la cúspide del neohelenismo mexicano inicia cuando Reyes finaliza su período como diplomático mexicano ocupando la Cátedra de Humanidades en el Colegio de México y la Universidad Autónoma, al respecto afirma que en esta última etapa de su vida Reyes dedica casi todo su tiempo al favorecimiento de los trabajos sobre Grecia y la Hélade. A partir de los trabajos exploratorios de Bérard (a quien por cierto dedica un prólogo en *Junta de sombras*),⁸¹ Gilbert Murray, Jane Harrison, el profesor de Cambridge G. W. H. Guthrie y al autor de *Paideia*, que se encontraba exiliado en Harvard, con quien sostuvo correspondencia entre 1942 y 1956, Reyes publicó una serie de títulos de divulgación sobre estudios helénicos, a la par que dictaba numerosas conferencias. De este período destaca el libro antes señalado *Junta de sombras*, donde reúne diversos ensayos y artículos que sintetizan los estudios helénicos, dirigidos también a los neohelenistas más destacados en Europa, E.E.U.U. y el resto del mundo, el texto rescata también y reescribe trabajos que don Alfonso había realizado varios años atrás. Este libro incluye también un estudio del libro de Jaeger antes mencionado, titulado “De cómo Grecia construyó al hombre”.⁸² Podemos afirmar entonces que tanto Bérard como Jaeger son dos de los helenistas más importantes para don Alfonso de quienes retoma

[...] la idea de que el mundo griego es un mundo de intelecto y medida, obra del “hombre razonable” de las culturas jónicas y egeas. Con Bérard y Jaeger, Reyes no sitúa el origen del *ethos* griego en los logros de la Atenas de Pericles en el siglo V, sino que considera este periodo como la cúspide del desarrollo de un racionalismo antropocéntrico (el término que usa Jaeger es “antropoplástico”) que despuntó en la época jonia de Homero.

⁸⁰ P. Vianello de Córdoba, *art. cit.*, p. 141.

⁸¹ La primera versión de este texto se publicó en 1945 en *Cuadernos Americanos* bajo el título “En torno a Homero (Prólogo a Bérard)”. Ese mismo año Reyes lo utiliza para prologar una traducción que hace de *L’Odyssée d’Homère* (1930) de Bérard publicado por Ed. Jus. Me permito señalar en esta nota que en 1910 Reyes escribió una reseña del ensayo *Les Phéniciens et l’Odyssée* que el propio Bérard había escrito entre 1902 y 1903.

⁸² Cfr. A. Reyes, *Junta de sombras*, México, FCE, 2009, pp. 315–370

Los ensayos de Reyes se caracterizan por su concentración en la épica homérica y en la naturaleza antropomórfica del panteón mitológico de la *Odisea* y la *Iliada*, asumiendo la convicción de Bérard y Jaeger de considerar a Homero (y no a Platón) como la clave del espíritu griego.⁸³

Junta de sombras, puede ser tomado como el culmen de la última etapa de la producción de Reyes, que, como dijimos con anterioridad, se advoca casi exclusivamente a los estudios helénicos. En este período la *Iliada* se convierte en «El Libro» para nuestro autor, quién lo traduce parcialmente en una versión dirigida no al público erudito y académico, sino se enfoca en crear un texto de divulgación que genere interés, más que aburrimiento.

El interés por traducir esta obra nace de la necesidad de un texto que permitiera “[...] conocer a fondo el poema homérico que, desde su ángulo, explicaría a personas no necesariamente enteradas del poeta de Quíos no de su obra”.⁸⁴ En el ambiente académico y cultural mexicano –afirma Viveros– existen sólo dos traducciones “de uso” del texto homérico: “[...] la de don José Gómez Hermosilla (Madrid 1882–1883), la publicada por la UNAM en 1921 [...], y la de don Luis Segalá y Estalella, de la que se ven diversas ediciones”,⁸⁵ las cuales cumplen su función dentro de los círculos académicos pero que no llegan a reflejar el carácter poemático del texto. De esta forma, Reyes se propone, en 1948, hacer una traducción que obedezca a necesidades sociales y estéticas de la obra. Entonces se propone a traducir «concepto a concepto» ciñéndose al “[...] documento original y conservando las expresiones literales que deben conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético [...]”.⁸⁶ Sobre las traducciones filológicas, Reyes apunta que son para los estudiosos de la gramática griega y que son muy buenas, pero que él pretende hacer una que no ahuyente ni fatigue a los lectores no eruditos. Además el interés impreso en la traducción iba más allá de hacer una traducción amena, nuestro autor se propone también brindar al lector una traducción filológica precisa que comunique un *ethos* heleno.

⁸³César A. Salgado "El periplo de la *Paideia*: Joyce, Lezama, Reyes y el neohelenismo hispanoamericano" *Hispanic Review*, Vol. 69, No. 1 (Winter, 2001), pp. 77–78.

⁸⁴ Germán Viveros, “Alfonso Reyes, traductor de la *Iliada*”, *ARHFFyL op. cit.*, p. 161.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

como científicas”.⁹⁰ De la misma forma en que Miguel Ángel Cano lo hizo con la *Eneida* de Virgilio.

El helenismo fue un tema que obsesionó a Reyes tanto que muchos lectores y críticos afirmaban que estaba tan embelesado por ese mundo clásico que se le escapaba la realidad mexicana. En el estudio crítico que hace a *Ifigenia cruel* Reyes postula la necesidad de aproximarse al mundo griego en virtud de apropiarse de él para sentar las bases de una sociedad nueva. Reyes encuentra en esa Grecia tan suya, el proyecto de utopía frente a la realidad distópica representada en la materialidad política. México es el proyecto, Grecia simplemente la vía.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 166.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Cruel análisis

Autores consagrados como Mallarmé, Valéry, Elliot, Pound, Camus, Rilke, Joyce y Mann, sólo por esbozar una lista, se preocuparon por abordar algunos mitos clásicos a partir de una visión muy particular para situarlos en su contexto y dotarlos de nuevos sentido o también para explicar un fenómeno de su contemporaneidad. Esto gracias a la versatilidad de los mitos helenos y la posibilidad que poseen de ser interpretados en distintas épocas y aprehender, casi, cualquier realidad. En ellos lo «histórico» adquiere características de atemporalidad permaneciendo parmenideo con el paso del tiempo. Según Ortega y Gasset

La misma causa que nos impide acercarnos demasiado a los objetos míticos, y proporcionarles una excesiva juventud –la del presente–, conserva sus cuerpos inmunes a la obra de la vejez [...] Las cosas se hacen viejas porque cada hora, al transcurrir, las aleja más de nosotros indefinidamente. Lo es cada vez más viejo. Aquiles, empero, está a igual distancia que Platón.⁹¹

Es decir, la incapacidad de envejecer –de los personajes mitológicos– no significa la imposibilidad de sobrevenirles nuevas historias. Reyes, consciente de ello, se aventura en diferentes ocasiones a recrear mitos, como lo demuestran diversos textos, desde “Una ventura de Ulises”,⁹² donde sitúa a Hermes en una realidad moderna imaginaria que no se siente descontextualizada por la verosimilitud del relato, hasta la tragedia de la hija de Agamenón y la reina Clitemnestra, hermana de Electra, Orestes y Crisótemis. Cabe señalar que Reyes no es el primero en abordar el tema de Ifigenia, de hecho el tema ha sido abordado por diversos autores a lo largo mucho tiempo. Desde *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, pasando por la *Ifigenia*, de Jean Racine e *Ifigenia en Táuride* (1787) de Goethe, hasta las óperas, basadas en el poema dramático del propio Reyes, de Roberto Téllez Oropeza (1979) y Leandro Espinosa (1989), ninguna de las cuales ha sido aún estrenada, con la excepción de la *Obertura* de la segunda.⁹³

⁹¹ Cfr. Luis Diez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 80–81.

⁹² Cuento originalmente publicado en 1908 –cuando el regiomontano tenía 19 años– en la *Revista Moderna*, publicada en la Ciudad de México entre 1903 y 1911. El texto fue recopilado posteriormente para incluirse en el primer volumen de las OC, en la sección *III. Varia*, pp. 325–334.

⁹³ De la *Obertura* sólo existen dos grabaciones, la primera hecha por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México bajo la dirección de Eduardo Diazmuñoz (1999) y por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo León bajo la batuta de Félix Carrasco.

La *Ifigenia* cruel de Reyes, a partir del manuscrito original fue escrita en Madrid en 1922.⁹⁴ Sin embargo, la «Breve nota» de las *Obras Completas* afirma que fe escrita entre septiembre y agosto de 1923. Publicada la primera edición en Madrid por Biblioteca Calleja en 1924. La segunda edición, que consta de 200 ejemplares, fue publicada en México por Ediciones La Cigarra en 1945. La 3ª en *Obra poética*, de 1952 por el FCE. La cuarta edición está incluida en A. Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XX*, t. 2, México, FCE, 1956 (Letras Mexicanas, n° 26), pp. 302–347. La última es la incluida en el tomo X de las OC “Constancia poética”, México, FCE, 1ª Ed., 1959 (3ª reimpresión 1996).⁹⁵

Análisis

Ifigenia cruel. Poema dramático un texto largo de 884 versos equilibrado en cinco tiempos. En términos formales si se adopta el criterio de una división en actos del texto, su equivalente en el poema son los tiempos. Estos tiempos junto con los movimientos al interior del tercer y quinto tiempo, forman una pieza musical. Según Carlos Solórzano propone a la idea de que esta obra

[...] está montada, de manera análoga, según una partitura musical neoclásica del siglo XVIII [...] Esta situación explica el delicado guiño de Reyes con sus amados clásicos del Siglo de Oro (Lope de Vega en particular) al intercalar en el tercer tiempo del poema un «casi-soneto» y que el último, «andante largo», esté montado «sobre trama de los alejandrinos».⁹⁶

La trama es sencilla, que no simple, pero transluce múltiples elementos: Ifigenia olvida quién es y por qué es que se encuentra en Táuride y cómo es que ha llegado a ser sacerdotisa del «culto bárbaro». Al haber perdido su pasado se empecina en recuperarlo para evitar sentirse “[...] huérfana del pasado y distinta de las demás criaturas [...]”.⁹⁷ Sin embargo, cuando por fin recupera su memoria y se da cuenta que proviene de una

⁹⁴ Rogelio Arenas Monreal da noticia de este suceso en una carta que Reyes escribe a José Ma. Chacón, fechada el 10 de diciembre de 1922 que dice “No se lo cuentes a nadie: se trata ¡al fin! De mi *Ifigenia*. Se llama *Ifigenia cruel*. Y es cruel hasta por el esfuerzo que me ha costado. Está en verso, verso libre, libérrimo, de tono incisivo y prosaico; está tallada a hachazos y, más que en madera, en roca. No quiero que acaricie, no: salgo todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella. Es el último grito de mi juventud.” Arenas Monreal, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, México, UNAM/UABC, 2004, pp. 117–118. Véase la nota 11.

⁹⁵A. Reyes, “Noticias sobre esta edición”, OC, t. X, p. 12.

⁹⁶ R. Arenas Monreal, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁷ En este apartado todas las citas, a menos que se señale lo contrario, serán de A. Reyes, OC, t. X., México, FCE, 1996, pp. 311–401. El número de página se indica en el paréntesis. Esta cita corresponde a la página 313.

estirpe ensangrentada y “[...] perseguida por la maldición de los dioses, entonces siente asco de sí misma” (*Ídem.*). En ese momento se ve obligada a regresar a Micenas, lugar donde reside su familia. Sin embargo, prefiere permanecer al servicio del Templo de Artemisa en Táuride, rodeada de «bárbaros» puesto que es el “[...] único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que la sujetan a la fatalidad de su raza” (*Ídem.*).

Dramatis personæ:

IFIGENIA, *sacerdotisa y sacrificadora*

ORESTES, *náufrago*

PLÍADES, *su amigo*

TOAS, *rey de los tauros*

PASTOR, *mensajero de noticias*

CORO *de mujeres de Táuride*

Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos.

I.

El primer tiempo del poema recorre las emociones que Ifigenia tiene respecto a la pérdida de su memoria,

Ay de mí, que nazco sin madre
y ando recelosa de mí
acechando el ruido de mis plantas
por si adivino adónde voy.
[...]
Otros, en figuras de baile
alternan amigos y familias,
contrastando los suyos con los pasos de otros:
y yo no, que caigo cada noche
en mi regazo propio. (p. 317)

llena de miedo y turbada por sentir una distancia entre ella y las mujeres de Táuride quienes, por cierto, integran el Coro, y por su parte sienten un “pavor religioso”,

Íbamos a envolverte compasivas,
a ti, montón de cólera desnuda
cuando nos traspasaste con los ojos,
hecha ya nuestra ama (p. 319)

Ifigenia pide a estas mujeres del Coro que la doten, a través de sus memorias y con el ardor de sus almas juntas de un pasado humano, de sustancia real.

Yo os envidio, mujeres de Táuride
Alargando mis manos a la canción perdida. (*Ídem.*)

Como principal aliado de la protagonista, el Coro es un elemento que debe hacer presente a lo largo de la obra reforzando su presencia. Este personaje colectivo, es el interlocutor que “[...] nutre y refuerza el diálogo; le corresponde incluso la importante función de remarcar los resortes dramáticos mediante los cuales la obra adquiere su unidad estructural”.⁹⁸

Sin embargo, para que esto suceda debe operarse un prodigio: la aparición de Orestes (sucederá hasta el tiempo III., pero desde el II. se anuncia como un naufrago), Reyes anota en la acotación entre los versos 215 y 216 “*El coro/ engendra/ al héroe*”. “Por eso es fuerza que el coro esté presente a todos los acontecimientos y que penetre a los secretos del héroe: para sí conocer el drama íntimamente, para vivir de su contacto [...]” (p. 355). En este momento el Coro de mujeres danza en círculos invocando, mediante una canción, la aparición del héroe, sólo así será posible el portento.

Cantemos, dando al tiempo
alma y copo, rueca y voz.

Horas inútiles tejen
Tierra y cielo, tarde y mar.

Arañita de la casa,
no me dan oficio mejor

Consejos me da la rueca,
sintiéndome a solas reír.

Hay quien de noche duerme,
y hay quien de día trabaja.

Hay quien aún se acuerda,
y secretea y calla.

Hay quien perdió sus recuerdos
y se ha consolado ya. (p. 323)

⁹⁸ R. Arenas Monreal, *op. cit.*, p. 156.

Respecto al coro, también afirma que “[...] los parlamentos de ambos personajes se van alternando, al parecer con el único propósito de satisfacer el deseo que Ifigenia comunica a las mujeres del coro, momentos antes de que se cierre este acto”⁹⁹

Os amo así: sentimentales para mí,
haciendo, a coro, para mi uso, un alma
donde vaya labrada la historia que me falta
[...]
Tal vez me apunta un resabio de memoria
hecha de vuestras ansias naturales,
y el imán de vuestras voluntades,
parece que la estatua que soy arriesga un pálpito. (p. 324)

En palabras del propio Reyes este es el tiempo que más le gusta y que prefiere por sobre los otros, porque, entre otras cosas, le parece «relativamente el mejor logrado». Respecto a la “Función de coro” Reyes apuntala “[...] es un embrión de la tragedia y representa, arqueológicamente, las danzas de sátiros alucinados. Sus alucinaciones engendran al dios, al héroe, al actor trágico [...] funciona periódicamente [...] por donde estalla, en cantos, en gritos, en *ololygmoi*, el sedimento [...]” (p. 355) más adelante dirá “El coro es el dios que lo ve todo, eres tú, soy yo, y es –más que nada– la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo” (p. 355)

En este tiempo se explica sólo el papel que tiene Ifigenia entre los tauros, el de sacerdotisa al servicio de Artemisa. Por un lado, se advierten con etérea sutileza dos polos en el personaje central. Por un lado, ya lo señalábamos con anterioridad, el miedo que se le tiene a sacerdotisa “carnicera”, y por el otro una profunda pretensión de aproximarse al lado humano y ser como las mujeres del Coro. Ifigenia es con Artemisa sin ser ella misma. Este acto tiene una extensión de 252, versos siendo el segundo más largo.

II.

“El segundo tiempo es un compás de reposo, que intenta aliviarnos de las abstracciones del primer tiempo recurriendo a la visualidad y al color [...]” (p. 315), este tiempo, que es el segundo más breve, tan sólo 94 versos.

Inicia el Coro con el uso de la palabra, quién anuncia la llegada de un Pastor,
Pero callemos, que un pastor color de tierra,
vago engendro de las lanas y hojarasca,
se acerca aquí, como bulto que echa andar

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 156.

[...]
Con el cayado bate el aire,
y parece irradiar palabras con la honda;
que al hombre cogido entre sorpresas
no hay útil cuyo oficio con se esconda; (p. 326)

preconizando la llegada de «unos náufragos», también revela su procedencia y el nombre de uno de ellos.

PASTOR
Náufragos, náufragos hay, señora,
Si lo es el que pisa tierra ingrata a sus plantas, (*Ídem.*)
[...]
IFIGENIA
¿De dónde son?

PASTOR
Helenos.
Uno llamaba Pílates al otro.
son dos amigos como dos manos bien trabajadas.
[...]
Son como un alma repartida en dos cuerpos;
Cuando habla el uno, calla el otro
[...]

IFIGENIA
¿Y los habéis cazado?
Pastor

Nuestros y tuyos son. –Y de la Diosa. (p. 327)

El pastor lleva ante Ifigenia a los dos náufragos, el tal Pílates y el otro del que desconocemos su nombre, los presenta y este último prisionero parece estar poseído por la demencia, y también bajo los influjos delirantes por un crimen cometido.

Este tiempo, respecto a la musicalidad que señala Solórzano y con palabras del propio Reyes, se trata de un compás de reposo. Este momento antecede el estrépito que encontraremos en el siguiente tiempo, podríamos decir que se trata del momento exacto en que el director marca el momento justo en que los primeros violines irrumpirán en auditorio con un *presto*, así como irrumpe el verano de Vivaldi en su tercer movimiento.

III.

Primera aparición de Orestes. Este tercer tiempo, que el propio Reyes divide en dos movimientos, es el primer encuentro entre Ifigenia y Orestes,

–Helenos:

¿De dónde traéis carga de destinos,
para dar en playas donde mueren los hombres?

[...]

Helenos: la fortuna está en no buscarla
y habéis tentado los pasos del mar.

[...]

Helenos: forzadores de la virgen del alma:

Los pueblos estaban sentados, antes que echarais a
andar. (p. 330)

significa un careo entre el mundo bárbaro y la Hélade. En ese increpar a los forasteros, Ifigenia pretende extraer información extra de ellos, puesto que el grito de Orestes le recuerda, de algún modo, o intuye de alguna forma, que están hechos del mismo material. Entre los versos 407 y 408, existe una acotación que dice *Titanes*, Reyes con esta nota pretende presentar también el argumento de la lucha entre los Titanes y los Olímpicos.

En un tono confesional, Reyes afirma que “[...] provoca entre Ifigenia y Orestes un diálogo en que me atreví, sin remedio, al anacronismo, pues claro está que, en aquellos tiempos heroicos, las perspectivas y contrastes históricos no se apreciaban como lo hacemos hoy [...]” (p. 314), de esta manera, el texto alfonsino, subraya el tema del recuerdo y el olvido. Al mismo tiempo, en el marco de este choque, Ifigenia se deslinda de su identidad olvidada, asumiéndose como una mujer de Táuride. Ifigenia al verse vulnerada, ordena que los liberen

En vano, por primera vez, aguardo
que me sacuda la cólera Diosa.

–Liberad al griego; recoged mi manto:
sobran horas al tiempo. (p. 332)

En ese momento, la acotación indica el inicio de la anagnórisis.¹⁰⁰ El segundo movimiento inicia cuando Ifigenia se prepara para el sacrificio de los extranjeros al entender que toda

¹⁰⁰ Aristóteles define la *ἀναγνώρισις* como el reconocimiento y lo define como “[...] es un cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura.” (1452 a) Debe surgir del contexto mismo de la trama. Este reconocimiento “[...] más apropiado a la trama o argumento y mejor adaptado a la acción es el dicho; [...] Y puesto que el reconocimiento lo es de personas

la discusión con Orestes ha sido tiempo perdido. En este momento comienza el mutuo reconocimiento entre los hermanos, abordándose, en un principio, como extraños pero en la medida en la que se desarrollan los diálogos se reconocen el uno al otro gracias a una «inferencia o accidente». Orestes es quien la reconoce primero. El reconocimiento filial es progresivo.

Detente, Pilades, que siento
el indeciso vaho de los dioses;
y, entre los ojos de la carnicera,
me sorprende el halago de una mirada rubia
[...]
No está lejos, no, la fuerza que me trajo rodando:
y ya no vacilo, que estoy en tierra de Tauros.
de Artemisa es, Pilades, el templo que venimos buscando,
y esta mujer– (*Ídem.*)

IFIGENIA

–¡Oh, calla, por tus enemigos los dioses!
Mira que estás por quebrar la puerta sorda
donde yo golpeo sin respiración.
[...]
calla, por tus amuletos; calla, por tus cabellos,
en los que reclavo con ansia mis dedos;
calla, por tu mano derecha;
calla, por tus cejas azules: (p. 333)

Y es en este momento donde, a partir de lo que dice Arenas Monreal, comienza “[...] una escena cargada de erotismo, recorriendo el cuerpo de Orestes, lo conoce por el lunar de su cuello gemelo del que ella tiene en el hombro”¹⁰¹

y por ese lunar que hay en tu cuello,
gemelo –mira–,
gemelo del lunar que hay en mi hombro. (p. 334)

se dan acaso simplemente de una por otra, cuando consta claramente quien es una de ellas, y otros en que es preciso doble reconocimiento, pongo por ejemplo: Ifigenia es reconocida por Orestes mediante el envío de la carta, mas para que ella lo reconociera a él fue [sic.] menester otro reconocimiento” (1452 b). Aristóteles, *Poética*, Juan David García Bacca (Ed.), México, UNAM, 2000, pp. 16–17. Relacionarlo con el apartado de Xirau.

¹⁰¹ R. Arenas Monreal, *op. cit.*, p. 160.

Casi al final del III tiempo, Pílates hace su única intervención en todo el poema dramático: una respuesta monosilábica a una pregunta de su amigo, donde lo interroga si debe callar el objeto de su viaje:

ORESTES

¿Callaré, Pílates, cuando vine a decirlo?

PÍLADES

No (*Ídem.*)

El coro recobra la palabra para dar razón a Orestes e intentar subyugar a Ifigenia

[...] Uno conduce

y la otra le sigue –antes tan fiera.

Manda el varón, y al fin es hembra ella

Pero ¿esas miradas que se hunden

la una en la otra, como en propio elemento?

Y la gota negra de aquel cuello

resbala aquí, camino de este seno. (*Ídem.*)

VI.

El cuarto, y más corto acto de tan sólo 32 versos, comienza con la aparición del rey Toas de Táuride, que –según Reyes– significa el Impetuoso, a quién pinta como “[...] el más dulce de los hombres, y algo alambicado por la conciencia de su responsabilidades” (p. 315). Este exige a Ifigenia que se cumpla la ley de Artemisa, el sacrificio de los náufragos. Empero, ella se niega a hacerlo puesto que ella espera una revelación más profunda de ellos

IFIGENIA

Oye la voz de tu sacerdotisa,

Rey de nombre de ave:

Éstos me vencieron sin manos

Y me ataron con la amenaza

No los quiere la Diosa; traen a cuestras

El nombre que he perdido

TOAS

El nombre que tenías lo has perdido en el mar.

IFIGENIA

Éstos, del fondón de los mares
Llegan, vomitados de olas (p. 335)

TOAS

Náufragos son, ley igual los condena.

IFIGENIA

Ley que un hombre trazó y otro quebranta
[...]

TOAS

¿Qué pretendes?

IFIGENIA

Que hablen

TOAS

Hablad, hombres oscuros. (p. 336)

Nuevamente Reyes filtra los elementos musicales, puesto que si el tiempo II era de «reposo», éste es uno de «espera», donde Ifigenia aguarda la máxima revelación de los náufragos. Hablará Orestes sobre la verdadera identidad y la familia de Ifigenia. Este compás, recuerda, a decir de Arenas Monreal, la carta de 1922.¹⁰²

V.

En este último *tempo* está, del mismo modo que el tercero, dividido por dos movimientos internos. Este primer movimiento lo inaugura Orestes pidiendo ser liberado para así, como buen conocedor de la oratoria y el lenguaje con las manos, expone su discurso monologado.

–Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos,

Porque no sé contar sin libertad mi historia. (p. 337)

El discurso teogónico sigue el ejemplo del texto de Hesíodo –confiesa Reyes– que explica la “[...] maldición de la estirpe a que está sujeta Ifigenia. Es un fragmento pesado y voluminoso, al estilo de la poesía genealógica” (p. 315)

¹⁰² *Ibid.*, p. 196.

Dos veces Urano engendraba en el seno de Gea,
ensayando monstruos que la vergüenza rechaza.

[...]

En los Cíclopes era espanto la mal trazada frente
y los brazos de de Briareo eran fuerza desperdiciada.

[...]

Perra ululante, Gea sus cachorros le disputaba.

–¡Hijos del Padre loco! ¿Quién me vengará? –les
decía–

Y el último, Cronos, contraído bajo sus tetas
tiembla de furor y designios. (p. 337)

Ifigenia, en la medida en que se desarrolla el relato filial, comienza, cada vez más y más, a penetrar en los oscuros valles de su inmemoria.

IFIGENIA

Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente
y se abren paso entre tumultos de sombra;
y, por primera vez, mi dorso cede
con un espanto conocido.

Me devuelvo a un dolor que presentía,
Me reconozco en tu historia de sangre,
Y gime, son que yo lo entienda todavía,
Un grito en mis orejas que dice: “¡Áulide, Áulide!

CORO

Asisto a los misterios –y callo. (p. 339)

Es justo ahora cuando, propiciado por la situación –al inicio del segundo movimiento–, ella se encuentra confundida entre escoger retornar, conmovida por la «ternura fraternal y la dulzura de las memorias juveniles» pero también aterrada de pertenecer a la ralea maldita. La anagnórisis se ha completado, ella le ha reconocido.

ORESTES

La casta de adivinos es ávida de males.
Hija de Agamenón: fuerza es traerte
engañada hasta el sitio de la ofrenda,
donde adelanta en pago de lágrimas la madre
el crimen que ha de cometer más tarde. (p. 441)

Ahora viene el desenlace. Redoble por favor... gracias. Reyes, en ese mismo tono de charla confesional nos aclara “En las versiones de la tragedia ateniense, Orestes e Ifigenia saben bien quienes son, y simplemente se reconocen el uno al otro. En mi interpretación, Ifigenia se ignora, y sólo se identifica a sí misma al tiempo de reconocer a Orestes.” (p. 84). Ifigenia se siente aterrorizada de recordar quién es y sentencia

Huyo, porque me siento
cogida por cien crímenes al suelo.
Huyo de mi recuerdo y de mi historia,
como yegua que intenta salirse de su sombra. (*Ídem.*)

Orestes la confronta e intenta obligarla a que se recargue de memorias, que escuche todo, hasta el final

Sujetadla y que beba la razón
hasta lo más reacto de sus huesos. (*Ídem.*)

Ifigenia se niega

Orestes, soy tu hermana sin remedio,
y en la torrente de la carne, sentí
latir la maldición del Tántalo. (p. 342)

Y le reclama haber llegado a perturbar su oficio al servicio de Artemisa, lo que no esconde su profundo afecto hacia él. “Orestes responde de la misma manera en su intento de enjugar las lágrimas de su hermana, pero ella nuevamente duda e invoca la protección de la diosa”,¹⁰³ ahora se rompe el ensueño e Ifigenia retorna a la realidad y reprime la emocionalidad. Orestes le revela el objetivo último de su pequeña odisea

ORESTES
He aquí que te encuentro muerta y viva,
Sacrificada y sacrificadora.

IFIGENIA
¿A qué viniste, dí?

ORESTES
En busca tuya. (p. 346)

[...]
Me seguirás hasta Micenas de oro,
y volverás a la casera rueca,
y cumplirás con dar brotes nuevos

¹⁰³ *Ibid.*, p. 164.

a la familia en que naciste hembra. (p. 347)

Ifigenia decide permanecer con los bárbaros de Táuride, optando por romper con la fatalidad, tan presente en el mundo clásico, con un gesto donde su “Basta” pretende terminar con las “[...] persecuciones y rencores políticos de su tierra, opera en cierto modo la redención de su raza, mediante procedimientos dudosamente helénicos desde el punto de vista filológico [...]” (p. 316). Esta nota resulta pertinente, puesto que explicita a través de la afirmación de sobre los «procedimientos dudosamente helénicos» la postura de Reyes respecto a su exilio. El prodigio por lo tanto se ha invertido, del final que se esperaba, la única redención posible de Ifigenia está en el negarse en el pasado reafirmandose en el presente atemporal

IFIGENIA

Huiré de mí propia,
Como yegua acosada que salta de su sombra.

ORESTES

Me seguirás, y ceñirás la vida (p. 347)
A que las alturas te condenan. (p. 348)
[...]

IFIGENIA

¡Virtud escasa, voluntad escasa!
¡Pajarillo cazado entre palabras!
Si la imaginación, henchida de fantasmas,
No sabrá ya volver del barco en que tú partas,
La lealtad de mi cuerpo me retendrá plantada
A los pies de Artemisa, donde renazco esclava
[...]

Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
Estas dos conchas huecas de palabras: *¡No quiero!* (*Ídem.*)

Y corre para refugiarse en el templo. El rey Toas y el Coro entonan los últimos versos. Este último, en un tono paternal de protección cede la protección que reclama el coro

Nadie que no sea sensato
mande en las plazas de los hombres.
Oh rey de leves pies de ave:
hay sed de tu clemencia. (p. 348)

Al liberar a Ifigenia, Reyes se libera de una lápida que cargaba desde el momento en que su padre fue asesinado y tuvo que huir del país, pero también Ifigenia-Reyes debía permanecer en Táuride para no sucumbir a la locura del retorno, del mismo modo hizo Goethe suicidando a Werther, negándose a entregarse al arrebato del *Sturm und drang*.

Al final, Orestes y Pilades se hacen a la mar para regresar a Micenas. La ruptura que Ifigenia desencadenó nos deja sin datos sobre la fatalidad de los naufragos.

Ifigenia cruel me trae a la memoria el cuento, publicado en *El Aleph* de 1949, “El guerrero y la cautiva” de Borges. El entramado de la segunda parte del cuento narra la historia de su abuela y el encuentro con una inglesa entregada a la pampa.

A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Quizá se pueda leer como un homenaje intertextual que el narrador argentino hace del poema dramático del regiomontano, en donde la inglesa (Reyes mismo) rechaza una imposición ideológica de civilización, para construir mediante sus propios paradigmas y utopías, una posibilidad literaria donde redimirse como apóstata.

Una breve aproximación a la función del Coro en la tragedia griega

La poesía era fundamental en el mundo griego, así como lo señalamos en el *Preludio* de este trabajo. Sin embargo no se podría entender los visos poéticos desligados a la idea de tragedia, y esta a su vez, sería intrascendente sin la centralidad que posee el coro en el desarrollo del género.¹⁰⁴

El desarrollo del arte griego significó la acumulación de procesos reflexivos y preocupaciones sobre el hombre en relación con su entorno. La tragedia fue uno de esos elementos artísticos, en el sentido en que hoy se entiende el concepto de arte, que pervivieron en la conciencia colectiva gracias a la idea de que “[...] todo lo humano es trágico y que todo lo trágico es necesariamente humano”.¹⁰⁵ Este género literario confronta al hombre, en su completud ontológica, con la realidad trágica que vive cotidianamente y lo liga trágicamente con su destino-fatalidad “[...] en un sacrificio

¹⁰⁴ Ángel Ma. Garibay, *Teatro helénico*, México, INBA, 1965, p. 21.

¹⁰⁵ José Antonio Míguez, *La Tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 12.

cruento e inexcusable, pero también paradigmático, que se dignifica formalmente con la belleza de la poesía y la ingeniosidad de los artificios escénicos”.¹⁰⁶ La tragedia pone de manifiesto también la partícula divina interiorizada en el hombre, puesto que este está en directa relación con los dioses. Como la poesía, el teatro, estaba relacionado con manifestaciones catárticas, rituales, proféticas e inspiradas por las Musas y Apolo.

Orígenes de la tragedia

Los «corifeos» o «entonadores» (ἑξάρχοντες) eran los encargados de iniciar los cánticos rituales, quienes se careaban con un Coro, integrado casi siempre por 48 personas, que los interpelaba directamente. Este evento de entre el cantor ditirámbico “[...] embriagado, embargado o enajenado de sí mismo por la embriaguez [...]”¹⁰⁷ reflejada en la corporalidad actoral en combinación con el *corpus* lírico–coral son esencialmente la base de la tragedia griega. El lenguaje coloquial del género debía contemplar tres cualidades que lo hacían grato al espectador: ritmo, musicalidad y belleza. Para Aristóteles, estos elementos, debían generar en el espectador una catarsis purificadora para cumplir su función en la acción dramática. Esta experiencia es rescatada por el filósofo polaco, que revisamos con anterioridad, Władysław Tatarkiewicz cuando afirma que esta experiencia poético–musical y dancística es en sí una catarsis colectiva cuando se relaciona con las experiencias del miedo y la piedad principalmente, si son llevadas de la mano por la consecutiva descarga emocional materializadas en la expresión de la música y la poesía.¹⁰⁸ Que coincide simétricamente con la definición aristotélica de la tragedia. En este mismo tenor, los cantos fúnebres constituyen la problemática inicial de la tragedia cuando mezclan indiscriminadamente el mito con la realidad y se conjuntan “[...] virtualmente dentro de una problemática que era, ante todo, profundamente ética y religiosa”.¹⁰⁹ Para Aristóteles la tragedia fungía como un artificio que representaba a los hombres superiores a la realidad, mientras que la comedia pretendía que fuesen peores de lo que realmente eran.

En interpretaciones más cercanas a nosotros, destaca la idea que tiene Burckhardt quién afirmaba que no su génesis no era la del esparcimiento sino que se trataba de un acontecimiento que socializaba el papel de la divinidad al interior de una comunidad,

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 13–14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2004, pp. 126–127.

¹⁰⁹ J.A. Miguez, *op. cit.*, p. 27.

evento en el cual participaba todo el pueblo, así “El coro es por sí mismo un concepto general, no individual, que se corporeiza materialmente cuando las imágenes representadas se impregnan profundamente en los sentidos”.¹¹⁰ El coro entonces fungía como el interlocutor dionisiaco entre el actor y el diálogo, es importante señalar que el corifeo, o director del coro, según Burkhardt, era un mensajero de Dionisio y en algunos casos representaba a la deidad misma.

Por otro lado Nietzsche sitúa el papel del coro en el centro de la discusión, afirmando que se trataba de una sublimación que acogía a la cultura griega en su regazo. Este género, según el autor de *El papel de la tragedia...*, era en sí el origen mismo de la cultura griega y el coro su principal móvil. En lo cual me permito intervenir para rescatar el papel de la colectividad en el mundo griego reflejada políticamente en la democracia ateniense. Por otro lado es deber afirmar que, así como en la poesía helénica en relación con la tragedia, no se trata de elementos que se yuxtapongan arbitrariamente, sino ejercen funciones de complementariedad, por lo que sin uno no podría existir el otro.

Ifigenia catártica: una dimensión filosófica

Todo poema posee una dimensión hermenéutica particular, y propone una multiplicidad de perspectivas. De la voz del poeta se escurre el *Logos* de Heráclito, ofreciéndonos, como lectores, la posibilidad de que el poema se recree en el preciso instante que se lee atentamente “[...] la lectura de un poema requiere una delicadísima armonía de comprensión tejida de semejanzas y de variaciones”.¹¹¹

El poeta catalán, Ramón Xirau, propone cinco puntos desde los cuales se enfrentará al poema dramático de Reyes, puntos que él mismo llama “[...] vías, cinco caminos que naturalmente no agotan el significado de la obra.”¹¹²

I. De la intención general del poema

Xirau plantea una Ifigenia que se libera de sí misma al pasar por el proceso de anagnórisis, es decir, la memoria funciona a como un elemento que la redime de su pasado familiar. Ella “[...] encarna la lucha por ser libre, autónoma: persona viva, mujer no estatua sino mujer que de la roca pasa al sueño y del sueño a la libertad

¹¹⁰ Bernhard Zimmermann, *Greek Tragedy*, trad. Thomas Mariner, Londres, John Hopkins Press, 1991, p. 21. El texto original dice: “The chorus is itself not an individual, but rather a general concept represented in material, whose corporal presence impinges deeply on the senses”. La traducción es una versión libre hecha por mí.

¹¹¹ Ramón Xirau “Cinco vías a «Ifigenia cruel»” en *Entre la poesía y el conocimiento*, Adolfo Castañón y Josué Ramírez (eds.) México, FCE, 2004, p, p. 141.

¹¹² *Ídem*.

encarnada”.¹¹³ En este punto contrasta con los personajes de Eurípides y Goethe, quienes carecen de este elemento manumisor. Al mismo tiempo, le otorga una categoría más: al ser libre, posee la capacidad de elegir su propio destino, el sentido de su vida y libera también a su razón y a su inteligencia que coadyuvan para el desvanecimiento de los mitos. Entre estos, podríamos situar, la doble orfandad paternal que pende de la conciencia de Alfonso. En esta medida el personaje Alfonsino es también uno que se rebela a la divinidad puesto que se involucra con su propio destino para romper con el maleficio que cae de su linaje.

El tema que está tratando, siguiendo a Xirau, es el del triunfo de la inteligencia sobre la barbarie, que no el decimonónico debate entre la “civilización y barbarie”. Y sale este debate a colación puesto que podríamos afirmar que el proceso intelectual es en sí un proceso civilizatorio, a lo cual no podríamos oponernos. Sin embargo, la inteligencia que defiende Reyes, partiendo de Xirau, tiene que ver con una inteligencia que hace consciente y reluce esa libertad blandida por Ifigenia. Así, la decisión en libertad de Ifigenia es lo que corona esa inteligencia, aun cuando decide permanecer su Táuride de bárbaros y no regresar a la Civilización, o por lo menos lo que se entendía como tal. Podríamos incluso decir que este mecanismo de liberación es también el que utiliza Cernuda cuando rechaza regresar a España. Reyes también se libera a sí mediante la inteligencia de sostener una decisión en libertad. Por lo que uno de los temas que también aborda Reyes, es lógicamente el de la libertad.

Al mismo tiempo, otro elemento se esboza poco a poco, una dupla que posee un carácter fundacional y que también hace que el poema dramático de Reyes se diferencie de todas las versiones anteriores de la tragedia. Desde aquí también podemos ir reforzando lo que el propio Reyes dice cuando habla de la apropiación personal que desde muy joven hizo: “Somos uno con ella: no es Grecia, es nuestra Grecia”.¹¹⁴ Esta dupla a la que tanto hemos rodeado, es la del olvido y la memoria. Ahí es donde Xirau sitúa justamente la encrucijada del texto: la anagnórisis filial es lo que hará que Ifigenia rompa con Orestes y su plan de arrastrarla su fatalidad sanguinaria y decadente civilizatoria, para permanecer inmersa en el templo de Artemisa pasando a cuchillo a los naufragos. Y resume a esta Ifigenia “[...] del olvido de los orígenes a la memoria, de la memoria a la decisión voluntaria y lúcida; de la decisión y la lucidez a la libertad”.¹¹⁵

¹¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁴ A. Reyes, *OC*, t. X, p. 352.

¹¹⁵ R. Xirau p. 143.

II. Del significado de tiempo real y mítico que manifiestan en esta *Ifigenia* la memoria y el olvido

En este apartado Xirau coincide con Emilio Prados, poeta malagueño del Grupo Poético del '27, en que el tema central del texto alfonsino es, sin duda alguna, la *Memoria del Olvido* (1940), como lo define Prados. De esta forma, y recordando la *mayéutica* socrática y la Cueva platónica, asienta el núcleo de la problemática en la anagnórisis, como se comentó con anterioridad, asumiendo que “[...] el olvido es la verdadera condición humana siempre que recordamos que en el olvido existe, permanentemente, la semilla de la memoria”.¹¹⁶ Un elemento no puede existir sin el otro puesto que es precisamente cuando hacemos memoria, permóneseme el coloquialismo, el olvido cobra sentido: no se puede recordar algo que no se ha olvidado, pero no se cae en cuenta que se ha olvidado ese algo, hasta que se recuerda. Esta dupla, por su parte, posee una dimensión temporal. En *Ifigenia cruel* existe este «tiempo olvidado» que se rememora justo en el momento en que Orestes somete a Ifigenia a un tratamiento mayéutico que culmina con la recuperación del tiempo de memoria.

A través de la anagnórisis Reyes ilumina a Ifigenia, puesto que se halla sumida en un olvido, un tiempo de sombras, al estar negada a recordar su pasado por hallarse sometida a la diosa Artemisa. Al mismo tiempo se trata de un olvido mítico que ella misma es incapaz de hacer consciente dado que se halla en las manos de la diosa y quien le ha inmerso en ese olvido mítico, que es, también, olvido de sí misma. Podríamos afirmar que Ifigenia se halla atrapada en una alienación impuesta y escogida al mismo tiempo de la que se deshará solamente en la medida en la que la anagnórisis se le revele con el relato teogónico de Orestes. Al final, Ifigenia, consecuente con su decisión de salvarse de su fatal ascendencia, le entrega a su hermano las dos conchas huecas con las que se libera de sus ataduras amnésicas.

III. Del significado de lo sagrado que nos revelan tanto la protagonista como la diosa al mismo tiempo protectora y esclavizadora.

Ifigenia es un personaje que se desdobra de sí en múltiples ocasiones, posee una capacidad (sería muy arriesgado decir) ilimitada de regeneración y *autopoiesis*. Esta condición es vital para su alienación divina, pero también para su liberación humana puesto que se halla poseída y fascinada por lo numinoso.

¹¹⁶ *Ídem*.

IV. De la presencia de la otredad en este personaje primero inconscientemente desdoblado y finalmente dueño de sí.

El relato de *Ifigenia cruel* es, según Xirau, “[...] la historia de una liberación”,¹¹⁷ puesto que no se queda atrapada entre las fuerzas que desconoce sino que se entrega a una búsqueda epistémica de ellas hasta que descubre ella misma la génesis de sus ataduras. Ella no puede ingresar al mundo hasta que no recupera su identidad mediante la comprensión de los hombres vivos y no de la maldad de sus orígenes mágicos.

Nuevamente su anagnórisis cobra sentido al incorporarla de lleno al interior de su propio debate identitario. Sus interlocutores cobran fuerza también, dado que no se trata de actores secundarios que siguen la acción interiorizada en Ifigenia, sino que son detonantes de la reflexión y al mismo tiempo catalizadores de la misma. Ellos la orillan a que participe nuevamente del mundo y le confieren, mediante el diálogo (un *logos* de ida y vuelta), la categoría de «mujer entre los hombres».¹¹⁸ Así, el Coro, es decir la conciencia colectiva y la propia voz de Reyes, humaniza el personaje de Ifigenia al dotarla de la capacidad de elegir nombrarse como mejor le parezca. “Ifigenia ha «liberado a su raza». Al hacerlo, se ha liberado a sí misma”,¹¹⁹ podríamos añadir que también funciona esta premisa la inversa: al haberse liberado a sí misma, ha liberado a su raza.

V. De la crueldad de Ifigenia; en efecto: ¿por qué es *cruel* esta cruel Ifigenia?

La crueldad de Ifigenia reside en dos sencillos elementos:

1. Obedece a leyes rígidas y destinos ciegos, que le son inasequibles al hombre y le impiden decidir por y para sí.
2. Debe de terminar *cruelmente* con su «mala sombra» para asumirse cabalmente sin desertar de ella y afirmarse luz de sí misma.

La crueldad de esta tragedia no se encuentra en el personaje de Ifigenia sino en el medio en que se desenvuelve. Es cruel porque el sufrimiento increpa directamente a Ifigenia incapaz de definirse a sí por culpa del olvido, porque olvidar es desconocer, lo opuesto a conocer. A esto se refiere Xirau cuando plantea su interpretación de la «memoria del olvido», remitiéndose directamente a las palabras de Reyes y a su constante obsesión, ya no por Grecia ni por «su Grecia», por los procesos intelectivos y más

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁸ En este sentido no me gustaría que se hiciera una lectura de género, donde el valor de la mujer está mediado por la apreciación del hombre. En este caso me parece que los conceptos «mujer» y «hombre» deben desligarse de esta visión, puesto que lo toral es entender la particularidad que tiene la presencia del *otro* en la reflexión del «yo», y no el rol social que juegan los hombres sobre las mujeres ni viceversa.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 146.

precisamente por la inteligencia. Es también cruel porque nos arroja a nuestra condición de personajes de nuestra propia tragedia obligándonos a reflexionar sobre nuestro rol y nuestra inteligencia, me atrevo a decir, personal y colectiva. Es cruel, aparte de los elementos violentos y superficiales de la obra, por la claridad cifrada en un lenguaje poético.

Es cruel también porque nos libera de la divinidad que nos fuerza a delegar decisiones y nos obliga a asumirnos cabalmente como seres arrojados a nuestra propia fatalidad. Es también cruel porque nos revela que sólo mediante la anagnórisis y el diálogo entre la otredad y el yo, es posible el desvelamiento de la propia inteligencia. Esto finalmente llevará a que se revele con justa dimensión la importancia del otro.

Una veta «americanista» en *Ifigenia cruel*

Sin duda que mucha de la producción prosística de Reyes tiene como finalidad establecer un diálogo con Europa. La veta americanista se hace mucho más visible durante la última etapa de su vida, cuando reside de manera definitiva en la ciudad de México, y esta se manifiesta en textos como “Notas sobre la inteligencia americana” de *Última Tule*, donde pretende establecer el papel del intelectual americano frente al europeo.

Reyes, como heredero prolijo de su tiempo, atisba ciertos elementos del modernismo de Darío y Martí en su obra, a pesar de que confiesa “Opté por estrangular, dentro de mí propio, al discípulo del modernismo. Suprimí todo lo cantarino y lo melodioso; resequé mis frases, y despolí la piedra”.¹²⁰ Esto viene a colación puesto que, como declara Vitier “El eros venusiano, el animismo mitológico, lo apolíneo y lo dionisiaco de la interpretación nietzscheana, entraron por Darío [...]”.¹²¹ La visión del teatro griego que Reyes tiene, al principio de su vida, está mediada por Darío y un Martí heleno,¹²² y también por la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, potenciadas por el profundo humanismo que lo distingue de muchos de sus coetáneos.

Reyes pretende contar su historia a través de la personificación de sí mismo en Ifigenia. Del mismo modo en que Goethe mata al *Sturm und drang* cuando suicida al joven Werther, Reyes trasluce muy vagamente su historia personal con el helenismo y, para relatar una historia desde el exilio, escoge la de Ifigenia. Este helenismo alfonsino heredado de Martí, Darío y Rodó, se apropia de su ideal griego, es decir, del mármol a la sangre, que es vida. Es justo en este sentido que pretende armonizar equilibrando el texto,

¹²⁰ A. Reyes, *OC*, t. X, p. 359.

¹²¹ Cintio Vitier, “En torno a *Ifigenia Cruel*”, *ARHFFyL*, p. 262.

¹²² *Cfr.* Elina Miranda Cancela, *José Martí y el mundo clásico*, México, FFyL/UNAM, 1990.

con la idea de catarsis poemática. En este sentido podemos afirmar que “[...] Reyes prolongó, a la altura de su tiempo, y a su gusto y manera, las huellas grecolatinas de Darío tanto como sus usufructos de los siglos áureos españoles [...]”¹²³. La diferencia trascendental entre Darío y Martí y Reyes, según el ensayista cubano, es que este último es un helenista dentro del concepto filológico profesional.

De su exilio en España a partir de la muerte de su padre “[...] brotaría como profunda catarsis *Ifigenia cruel*. Porque, no obstante la fundamentación filológica que lo precedió, este «poema dramático» lo es de veras, y no puede confundirse con otros experimentos retóricos [...]” y agrega “[...] como helenista, poeta y hombre va derecho al corazón de su asunto –que es el asunto de su corazón– [...] disfrazado de coro”.¹²⁴ Podemos decir que esta obra es la liberación de Reyes–Ifigenia en voz del Coro de las mujeres de Táuride. Como él mismo lo explica en el apartado III. Función del Coro en “Comentario a la «Ifigenia cruel»”, es la conciencia rítmica, que funciona como la válvula que comprime y a la vez redime la emocionalidad de lo que está sucediendo, “Por eso es fuerza que el coro esté presente a todos los acontecimientos y que penetre los secretos del héroe: para así conocer el drama íntimamente, para vivir de su contacto y, de cuando en cuando, desahogar [...] esa emoción, ese *pathos* acumulado por las acciones dramáticas [...] El coro es, pues el instrumento de la *kátharsis* aristotélica: la purificación de la danza y el grito, por la ejercitación y la mimesis artísticas. El coro es un agente oportuno, rítmico, lírico, que permite aliviar la plétora de los sentimientos”.¹²⁵ Sólo así el Coro puede alcanzar el nivel de conciencia manumisora, que es el nivel dónde se manifiesta el máximo nivel de entendimiento *poiético*: sólo la gnosis puede ser artífice de la redención.

Por otro lado, José Luis Martínez, afirma sobre el poema “Con singular osadía, Reyes se atreve con un tema que había sido tratado anteriormente por Eurípides y por Goethe y que había atraído a Racine; y más aún, se atreve a renovarlo y darle un nuevo desenlace de mayor verdad psicológica y significación humana”.¹²⁶ Reyes pretende hacer brotar lo humano del personaje pétreo y predecible que había sido Ifigenia, por lo que debe romper los moldes para poder transformar su destino prefigurado por los oráculos

¹²³ C. Vitier, *art. cit.*, p. 263.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 265

¹²⁵ A. Reyes, *OC*, t. X, p. 355.

¹²⁶ J.L. Martínez, *op. cit.*, p. 44.

porfirianos, develando su misión educadora y poniendo un “[...] «hasta aquí» a las persecuciones y rencores políticos de su tierra [...]”.¹²⁷

La puesta poética opera en dos temporalidades alfonsinas sincrónicas pero diversas: por un lado, Ifigenia es Don Alfonso al inicio (1914) y al final (1924) de su éxodo español, pero también, al ser el Coro la voz que personifica la conciencia atemporal de Reyes, el erudito cifra su propio discurso liberador –y el del hombre también– a través del espectro social. “[...] Ifigenia, quien ha perdido la memoria después del rapto divino y, en esa condición prácticamente adánica, olvidada de su historia y angustiada por su imparidad, sirve como sacerdotisa carnífera de hombres a los pies de la diosa”.¹²⁸

Otro personaje –según Vitier– que parece estar cifrado, aparece como principal en el drama alfonsino, es Orestes, hermano de la protagonista e hijo de Agamenón con Clitemnestra. El ensayista cubano plantea que se podría tratar de una alusión directa a José Martí.¹²⁹ El autor de “Nuestra América” utilizó, durante su estancia juvenil en México en 1875 sus publicaciones en la *Revista Universal*, el pseudónimo de *Orestes*, publicación que dirigía por José Vicente Villada.¹³⁰ Ezequiel Martínez Estrada nos revela, de un texto póstumo de 1967, la faceta de un Martí *orestiádo*:

De todos los héroes, la leyenda que concierne mejor con la biografía de Martí es la de Orestes [...] el viaje que más se parece al de Martí–Orestes, el peregrino sin patria con el que en intuición genial se identificó, es el del poeta que concibió a *Fausto*, el mismo Goethe, en su peregrinación a la tierra originaria de la ciencia, el arte y la cultura toda [...] Es Orestes quien deja México y prosigue su peregrinación [...] Martí es Orestes, desde que adopta ese nombre de guerra. Tiene conciencia de que es un desterrado por tierras inexploradas [...] Desde este momento la biografía de Martí puede leerse como mito [...].¹³¹

Partiendo de esta lógica es pertinente preguntarse si es que, más allá del discurso intimista y helenista filológico, existe también una dimensión americanista en el texto. ¿Es la presentación del mundo heleno como una proyección de “Nuestra América” humanista? ¿Es Martí, para Reyes, una suerte de «hermano mayor» que presenta un

¹²⁷ A. Reyes, *OC*, t. X, p. 316.

¹²⁸ C. Vitier, *art. cit.*, p. 267.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 268.

¹³⁰ *Cfr.* Mercedes Santos Moray. *Boletines de Orestes*.

<<http://www.ain.cu/marti/palabra/vboletines.htm>>, Abril 10, 2012.

¹³¹ Ezequiel Martínez Estrada, *Martí revolucionario*, La Habana, Casa de las Américas, 1967, pp. 230, 235, 240, 241. *Cfr.* C. Vitier, *art. cit.*, p. 269.

mundo civilizado como potencia en la América martiana? “[...] la opción de Ifigenia [...] «opera en cierto modo la redención de su raza». De ser ello simbólicamente así, y sin duda lo es ¿cómo imaginar a Ifigenia simplemente refugiada en el templo, devuelta para siempre, y ahora por propia decisión, a su crudelísimo oficio?”.¹³²

Es posible leer *Ifigenia cruel* en clave americanista en tanto que “La hazaña de esta Ifigenia americana ha sido adueñarse de su destino, lo cual ha de llevarla [...] «a rehacer su vida humildemente». Por eso nos atrevemos a verla como hermana imaginaria y simbólica del joven desterrado que, cuando llegó a playas de México, ya había roto la cadena de odio en el Hades del presidio colonial”.¹³³

Me parece pertinente señalar este punto sobre los elementos que pueden formular una lectura americanista por la sencilla razón de que, más allá de que se trate de un tema medular en la obra del regiomontano, también es una forma de recuperar los espacios perdidos en el exilio y reivindicarse como parte de un *ethos* que se le niega, pero que él recupera. De esto afirma “Mi ideal en Grecia; mi esperanza en México”¹³⁴

Último intento

La pregunta sigue siendo ¿qué es lo que Alfonso veía en el helenismo? Más allá de la común respuesta, Margo Glantz propone una lectura a partir de ese helenismo como una «metáfora autobiográfica». ¹³⁵ Muy *ad hoc* también con la particular lectura de Arenas Monreal en “*Ifigenia Cruel*: llanto por el padre muerto. Cosmogonía del dolor universal”.

Sócrates Henríquez Ureña y *Platón* Reyes, a decir de Glantz, entablaron una relación amistosa que trascendió a un tuorazgo donde, a medida que el regiomontano renegaba de su padre, el capitaleño lo acogía intelectualmente. Alfonso escribe a Pedro en 1908 sobre el hartazgo en que se encuentra dadas la «la imbecilidad y senilidad, aunado a las muchas ocupaciones» de su padre. Poco a poco Pedro lo atrae más y más a su órbita paternalista fuera de la violenta ruptura nacional prefigurada por la entrevista Díaz–Creelman ese mismo año. El dominicano reemplaza al padre biológico “[...] protagonista trágico de la Revolución Mexicana y personaje definitivo del Antiguo Régimen, Reyes utiliza la estructura de la tragedia griega para alcanzarlo y transformarlo en Agamenón, asesinado por Clitemnestra. Luego se traviste él mismo en Ifigenia para reescribir el mito

¹³² *Ibid.*, p. 272.

¹³³ *Ídem.*

¹³⁴A. Reyes,

<<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=vida&te=detallemiembro&mi=103>>, Mayo 12, 2012.

¹³⁵ M. Glantz, *art. cit.*, p. 428.

y darle otro sentido [...]”.¹³⁶ Este travestismo no tan involuntario, significa también un planteamiento con la figura femenina de la alteridad. Por otro lado, Alfonso y don Bernardo sufren una separación que nunca llegará a atenuarse, este elemento, quizá, sea lo que provoque tanto dolor en el poeta al grado que requiera un reencuentro cuando el Gral. Reyes sea asesinado en 1913.

Cuestiones estéticas inaugura la crítica Alfonsina con “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, quince años después, publica en Madrid *Ifigenia cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa*. Este poema está caracterizado por el “[...] delirio o furor sacramental de Ifigenia [y] constituye el aspecto dionisiaco del teatro griego [...]” *Ifigenia* Reyes con el proceso de anagnórisis “[...] recobra la razón y con ella se instala en la *sofrosine*, que tanto él como Henríquez Ureña concebían a manera de paradigma del humanismo griego.”¹³⁷ Es decir podemos ver en el poema una necesidad acuciante de, con la huida, evitar las persecuciones políticas y las matanzas que le rememoran la muerte de su padre. Antes del levantamiento armado de 1910 y aún mucho después, Reyes afirma en la tragedia griega su modelo moral y es consciente de su multidimensionalidad al poseer el carácter de ser reinterpretados, los mitos, en virtud de explicar el propio contexto. Por esta razón Reyes defiende a ultranza «su Grecia», su posibilidad de asentar su utopía al interior de la tragedia personal. La sombra del padre muerto lo perseguirá como a Agamenón a Electra.

Pero Ifigenia, al igual que su poema “Oración del 9 de febrero”, no es sólo un texto catártico por la muerte del padre, es también la necesidad de comunicar un extrañamiento a la Patria de la que huye. Coincidente, es cierto, que etimológicamente Reyes sufra una orfandad en la figura del padre, que es posible –según Glantz– en múltiples trabajos alfonsinos: *Visión de Anáhuac*, *Palinodia del polvo*, etc. Esta proyección es en realidad una introyección de ausencias que pretenden exorcizar a los fantasmas paternos para fundirse con su propia historia.

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 428–429.

LUIS CERNUDA
(1902-1963)



-Remo en borrasca,
ala en huracán:
la misma fuerza que azota
es la que me sostendrá.

(Y estremecidas en el fondo del pecho,
siento agolparse las fieras del recuerdo)

Alfonso Reyes

PRIMER MOVIMIENTO

Un español en su tierra

La obra de Cernuda es una autobiografía de la soledad. Su labor refiere a la propia creación literaria, su soledad –en todos los espectros dentro de los que cobre sentido y signifiquen–, su sexualidad y la defensa de esta y la desolación de la que se deriva su exilio. Más allá de las referencias biográficas y literarias, la producción poética de un autor debe estar también cifrada en su vida espiritual y las referencias de que ella emane. En la obra de Cernuda esa vida espiritual se cifra en la exclusión que el poeta sufrió desde la infancia. El tema general de su obra es anterior a la cristalización de la puesta poética y estética. Esta propuesta está basada en dos conceptos que divergen en temporalidades y proyecciones, pero que encuentran un eje discursivo que le es interseca: la realidad y el deseo frente a la eternidad. La búsqueda de lo inmóvil y su atemporalidad es el eje que moviliza la poética de Cernuda. El descubrimiento de ese tema vital pone en evidencia una multiplicidad de discursos que poco a poco salen a flote y que convergen en una estética muy particular. Toda creación significa una obra laberíntica, su resolución no es una consecución lógica pero sí existe un hilo conductor escondido en los interlineados que develan el camino hacia el centro de ese laberinto. Ahí, en ese centro, es donde se revela el tema vital.¹³⁸

No es menester de este modesto trabajo hacer una biografía sistemática del poeta sevillano Luis Cernuda, poeta, crítico literario, narrador y dramaturgo, autor de textos como *Estudios sobre poesía española contemporánea* de 1957, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)* de 1958; cuentística como *Tres narrativas* de 1948, pero sobre todo un libro donde el propio autor hace un compilado de su obra poética *La Realidad y el Deseo*, aparecida por primera vez en 1936 pero que poco a poco fue creciendo e incorporando nuevos poemarios y desechando poemas que de alguna forma rompían con la lógica del constructo babeliano de Cernuda. La edición definitiva se hará luego de la muerte del poeta en 1965. Sin embargo, como afirmaba al principio, no es el objetivo central de este trabajo realizar una biografía de este poeta: para eso podríamos remitirnos a trabajos mucho más específicos y mejor documentados como los de Antonio Rivero Taravillo: *Luis Cernuda. Años españoles (1902–1938)* (2008) y *Luis Cernuda. Años de*

¹³⁸ Philip W. Silver, “El tema unificante: la sed de eternidad” en *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Ed. Castalia, 1996, p. 50.

exilio (1938–1963) (2011). Sin embargo me parece fundamental comenzar con algunas anotaciones sobre la vida del poeta.

Nace el 21 de septiembre de 1902 en la ciudad de Sevilla, al sur de la Península Ibérica, de padre puertorriqueño, militar de profesión, y madre sevillana. La rigidez marcial del padre suscitó, desde muy temprana edad, una marcada soledad y una introversión constante y creciente y atenta observación del mundo que le rodeaba. Esto aunado a una sensibilidad poco común para los niños de su edad. En la medida que crecía los constantes choques con su padre ocasionaron en él un sentimiento de desapego y soslayo con la realidad –palabra que resignificará, en múltiples ocasiones, durante su vida tras una muy larga consecución de eventos–. Su carácter se tornará taciturno y huidizo, solo en contadas ocasiones, protegido por la madre, y algunos espacios de evasión como jardines y conventos, el pequeño Luis encontrará cierta tranquilidad. El poema “La familia”¹³⁹ refleja esta situación:

Era a la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba enfrente,
Con la hermana mayor imposible y desdichada,
Y la menor más dulce, quizá no menos dichosa,
El hogar contigo mismo componiendo,
La casa familiar, nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie dobla

En el último párrafo cierra con estrépito sin esconder, lo que parece a primera vista, una aversión reprimida

[...] En los limbos finales de la nada
Tu memoria como un remordimiento.
Este cónclave fantasmal que los evoca,
Ofreciéndote tu sangre tal bebida propicia
Para hacer a los idos visibles un momento,
Perdón y paz os traiga a ti y a ellos.

Cernuda fue siempre un solitario, confinado a sí mismo, envuelto en un sentimiento de extrañeza hacia el mundo que le enfrentaba cotidianamente con la realidad exterior, ajeno, aislado en medio de los hombres. En 1913 los restos de Gustavo Adolfo Bécquer son trasladados a la Sevilla de Cernuda reposando en la antigua capilla de la Universidad. Es justamente en esta época, esos primeros años marcados por la soledad, cuando

¹³⁹ Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, FCE, 2003, p. 110–112.

comienzan sus primeras inclinaciones hacia la literatura: Bécquer será sin duda el eje. De hecho sus primeros versos tendrán mucha influencia del autor romántico, empieza a leer poesía y, más tarde, un profesor lo anima a escribir versos y le corrige los que compone, aún en *Perfil del Aire* (1937–40) la influencia becqueriana será ineludible. Más no será hasta que en 1919 entre a estudiar Derecho en su misma ciudad natal que comience realmente su formación literaria. No quisiera pasar por alto que, de hecho el título de su libro *Donde habite el olvido* (1931) está tomado de la rima LXVI:¹⁴⁰

[...] en donde esté una piedra solitaria,
sin inscripción alguna
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

En la Facultad de Derecho Cernuda descubre la amplitud de la literatura, conoce a Pedro Salinas en 1919, profesor entonces en la Facultad de Letras, con quien traba amistad y de quien recibe indicaciones literarias. Lee por entonces a los poetas del surrealismo francés: Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Reverdy y Gide. Como éste se define por una conducta homosexual abierta que poco a poco irá cobrando fuerza y sentido a lo largo de su obra poética.

Hacia 1924 publicará sus primeras poesías bajo el título de *Perfil del Aire*, pero posteriormente cambiará el título de su poemario a *Primeras poesías* como aparece en *La Realidad y el deseo*. El paulatinamente se irá personificando a sí mismo: nacen en él por esta época las primeras manifestaciones de reclusión personal, donde se patentiza su introversión vital y del mismo modo irá asumiendo su personaje: bien vestir exagerado, dandismo, monóculo, etc.

Perfil del aire fue publicado en la revista *Litoral*,¹⁴¹ por Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. El libro fue acogido como un plagio de la poesía de Jorge Guillén; Cernuda, bastante susceptible a juicios y críticas, reaccionó negativamente, respuesta beligerante que mantendrá contra sus detractores hasta sus últimos días. Sus autores de cabecera son lo que leyó bajo la tutela del propio Salinas, principalmente Mallarmé y Reverdy, pero también existen ciertos dejos de lírica castellana barroca.¹⁴² No es tampoco gratuito que

¹⁴⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 183.

¹⁴¹ Fundada en Málaga en 1926 por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, fue pensada exclusivamente para la publicación de poesía. El primer número apareció en otoño de 1926 con colaboraciones de Federico García Lorca, José Bergamín, Jorge Guillén y Gerardo Diego entre otros. Las colaboraciones de Cernuda aparecerán a partir del segundo número. La publicación de la revista, fue interrumpida por la Guerra Civil Española, y no será reeditada hasta 1968, en la misma ciudad andaluza.

¹⁴² Destacan algunas décimas: “Morir cotidiano, undoso/ Entre sábanas de espuma”. Luis Cernuda, *La realidad y el deseo. Primeras poesías [1924-1927]*, México, FCE, 1975, p. 13. Para posteriores referencias

sea uno de los principales miembros del «Grupo poético del '27», reunido para reivindicar al Góngora y la estética contrarreformista. En este poemario, el joven Luis aborda en diversas ocasiones algunos temas que evocan el tema del sueño y lo onírico, muy en boga entre los autores de esa época:

[...] Cuán vanamente atónita
Resucita de nuevo
La soledad. ¿Soñar?
Soñaremos que sueño.¹⁴³

nos remitirían directamente a una lectura de Calderón de la Barca de *La Vida es sueño*:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.¹⁴⁴

En este sentido, podríamos afirmar sin miramientos que, al permanecer ajeno al mundo social, Cernuda se refugia en el sueño como medida de recreación corpórea. El sueño es negación consciente de la vida, ese lugar “[...] yace en un limbo extático” no posee lugar ni cabida para la muerte. El sueño es, muy *ad hoc* con el surrealismo también, una nueva forma de experimentar placeres y sensaciones de las que el hombre se había privado.¹⁴⁵ Para Cernuda posee un sentido de autocomplacencia y tranquilidad.

La almohada no abre
Los espacios risueños;
Dice sólo, voz triste,
Que alientan allá lejos.¹⁴⁶

La naturaleza y el tiempo aparecen profundamente idealizados y personificados: noche entreabierta, playa remota e ingrátida presente, abismo deleitoso, cuerpo ausente, resplandor azulado, nube inútil, distancia que duerme, brisa reciente...; a través de una

citaré este libro como *RD*. Después del punto seguirá el título del poemario en donde se encuentra el poema tal y como aparece en el texto.

¹⁴³ Luis Cernuda “XXI” en *RD, Primeras poesías [1924-1927]*, *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es Sueño*. Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc., versos: 2180–7. < <http://comedias.org/calderon/vidsue.pdf> >, Diciembre 15, 2011.

¹⁴⁵ *Cfr.* Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.

¹⁴⁶ L. Cernuda, *op. cit.*, *RD. Primeras poesías [1924-1927]*, p. 12.

adjetivación lógicamente impropia, de tipo simbolista, que nos remite a realidades figuradas: sombra luciente, luz altiva, orilla soñolienta, aire vacío, humanas rosas.

Grupo poético del '27

En 1925, Cernuda conoce a Juan Ramón Jiménez, máximo representante de la poesía pura española, con quien entabla una relación no muy duradera. Sin embargo este contacto lo introduce a un grupo del cual será pieza fundamental. Participa, en 1927, como mero oyente, en los actos celebrados en honor de Góngora al cumplirse el tercer centenario de su muerte. Este acontecimiento literario pone en contacto por primera vez a todos los poetas de la Generación del '27.

El Grupo poético del '27,¹⁴⁷ por lo menos al que se reconoce como “oficial”, se limita a diez poetas españoles nacidos entre 1891 y 1905: Pedro Salinas (1891–1951), Jorge Guillén (1893–1984), Gerardo Diego (1896–1987), Vicente Aleixandre (1898–1984), Emilio Prados (1899–1962), Federico García Lorca (1898–1936), Dámaso Alonso (1898–1990), Rafael Alberti (1902–1999), Luis Cernuda (1902–63) y Manuel Altolaguirre (1905–59). Podría parecer que este grupo se reúne en torno a la conmemoración 300 de la muerte del poeta cordobense Luis de Góngora, quizá esta premisa sea un mero pretexto para aglutinar a un grupo de poetas que tienen un cierto interés en común: la reivindicación de un estilo negado por el canon hispánico.

No es de ninguna manera el único núcleo aglutinador de este grupo, existen otros que poco a poco incorporarán nuevos elementos y al mismo tiempo nuevos miembros que funcionarán también como agentes externos, personajes como Concha Méndez–Cuesta, Juan Larrea, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José Bergamín o Juan Gil–Albert, entre los que se dedicaban a la literatura. Sin embargo se incorporarán también artistas como Luis Buñuel, cineasta, K–Hito, caricaturista y animador, Salvador Dalí y los pintores surrealistas, Maruja Mallo, pintora y escultora, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Manuel Ángeles Ortiz, Ramón Gaya y Gabriel García Maroto, pintores, Ignacio Sánchez Mejías, torero, o Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay, compositores y musicólogo éste último también, los Halffter, Ernesto y Rodolfo, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga, sin olvidar a otros músicos más o menos marginales como Gustavo Durán. En Cataluña está el llamado grupo catalán, que hizo su presentación en 1931 bajo

¹⁴⁷ El primero quién nombró al grupo fue Dámaso Alonso, en un artículo que publicó en la revista *Finisterre*, y aceptado en seguida por todos sus miembros. Pedro C. Cerrillo, *Antología poética del grupo del 27*, Madrid, Akal, 2002, p. 18.

el nombre de Grupo de Artistas Catalanes Independientes integrado por Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon, Eduardo Toldrá y Federico Mompou.¹⁴⁸

Estas adhesiones tienen implicaciones que van desde lo político hasta lo estético tendiendo un puente entre ellos: lo estético es una ruptura política. No olvidemos que en ese momento las *vanguardias* están permeando poco a poco en las propuestas poéticas de los miembros de este grupo.

La diversidad de oficios desarrollados por sus miembros principales y los “secundarios”, generó una multiplicidad de discusiones y un enriquecimiento intelectual y académico entre sus miembros. Entre ellos hay catedráticos de filología hispánica que comparten intereses comunes y que incluso fueron amigos y tuvieron trayectorias muy parecidas, pues no en vano su poética es fundamentalmente afirmativa y optimista; se trata de Jorge Guillén, cuya obra poética se recoge bajo el título *Aire nuestro*, marcada por la poesía pura a lo Paul Valéry y formada por cinco libros, y Pedro Salinas quien ocupó en cargo de lector de español en *La Sorbonne* (1914-17), también fue docente de la Universidad de Sevilla, donde tuvo como alumno a Cernuda, se destacó también como investigador en el Centro de Estudios Históricos (1928-36), lugar donde también un mexicano destacado trabajó: Alfonso Reyes. También, Dámaso Alonso, se destacó como filólogo e historiador, siendo elegido miembro de la Real Academia de la Historia en 1948 y Premio Cervantes en 1978.

El grupo surrealista está más nutrido, pero destaca especialmente el Premio Nobel Vicente Aleixandre, seguramente el más original, ya que, según Cernuda su verso no se parece a nada, y el que ha venido a ser el poeta más influyente de la generación durante la última mitad del siglo XX: Cernuda. Sin embargo, hubo otros poetas del ‘27 que notaron el impacto surrealista y que poseen etapas en su evolución marcadas por esta estética: Rafael Alberti, por ejemplo, compuso la última sección de *Sobre los ángeles y Sermones y moradas* en versículo surrealista y Federico García Lorca, asimiló su impacto en *Poeta en Nueva York* (1930), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) y los *Sonetos del amor oscuro* (1936). Una etapa surrealista posee, José María Hinojosa con su *La flor de California* y Emilio Prados con *Calendario completo del pan y del pescado* (1933-34).

Son estos últimos junto a Manuel Altolaguirre quienes constituyen el llamado grupo de Málaga o de los poetas presuntamente menores, constituido alrededor de la revista *Litoral* editada por Altolaguirre y su colección de libros poéticos. Dámaso Alonso y

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 17-27.

Gerardo Diego vienen a ser, por otra parte, el llamado grupo de los que se quedaron en España, de mala gana y pasando algunos apuros el primero y más a gusto el segundo, y más o menos pactaron con el régimen victorioso en la Guerra Civil (Alonso, que se consideró a sí mismo dentro de la Generación del '27 como crítico, pero dentro de la primera generación de posguerra como poeta) o lo apoyaron abiertamente (Diego). Este último realizó una larga trayectoria poética donde combinó a la vez tradición y vanguardia, muy variada en su temática (desde el toreo a la música y las inquietudes religiosas, el paisaje y los contenidos existenciales); sin embargo, algunos se quedaron, ignorados por el régimen, viviendo en un llamado exilio interior (Juan Gil-Albert) o convirtiéndose de hecho en maestro y guía de toda una nueva generación de poetas (Vicente Aleixandre). También hay un trío de poetas en los que la homosexualidad es tema ocasional, como son Cernuda, Aleixandre y García Lorca.

Pedro C. Cerrillo supone que la «Generación del '27» no puede ser considerada una generación como tal, puesto que –y partiendo de la interpretación del crítico Julius Peterson– carece de “[...] requisitos para poder hablar de *generación literaria* [...]”.¹⁴⁹ Las precisiones que propone Cerrillo son:¹⁵⁰

– Proximidad en las fechas de nacimiento. Se podría hablar de que este punto se cumple, puesto que de los diez “miembros oficiales” del grupo la diferencia de edades entre el más viejo, Pedro Salinas, al más joven Manuel Altolaguirre hay sólo 14 años de diferencia.

– Homogeneidad de formación. Este punto es también favorable a la idea de generación, puesto que todo ellos pertenecían a familias acomodadas y su formación se movería entre el Derecho, la Filosofía y las Letras.

– Relaciones personales entre los miembros.

– Experiencia generacional, entendida como existencia de un acontecimiento que, generacionalmente uniera sus intereses o sus voluntades. Cerrillo afirma que no existió, puesto que afirma que las celebraciones gongorinas no pueden ser consideradas como tal ya que el grupo se constituyó con anterioridad a estas.¹⁵¹

– Caudillaje o liderazgo. Inexistente

– Lenguaje generacional, rasgos comunes en el estilo o la técnica. Tampoco puede considerarse como un rasgo generacional, puesto que el objetivo era contribuir a la

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 19–21.

¹⁵¹ En este sentido quizá el evento que marcó a la “generación” entera fue la Guerra Civil, puesto que el triunfo de Franco significó el colapso del grupo y su fragmentación.

renovación del lenguaje poético, cada uno logró estructurar un lenguaje ajeno, sí diverso al de los demás.

–Parálisis de la generación o movimiento anterior. No se dio, puesto que estos poetas tuvieron una gran interacción con la generación del ‘98 y la del ‘14.

Los acontecimientos que les marcaron como grupo –afirma Cerrillo– son tres: ¹⁵²

– Las celebraciones gongorinas. Como grupo celebraron tres actos principales:

a) Un funeral celebrado en Madrid, en cuya convocatoria firman Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Diego, Lorca y Alberti.

b) La aparición de un número especial, homenaje a Góngora, en la revista *Litoral*, donde colaboraron Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Lorca, Guillén y Prados.

c) El homenaje en el Ateneo de Sevilla en diciembre, contando con la asistencia de Guillén, Alonso, Diego, Lorca y Alberti, con Cernuda entre el público.

–Las revistas. Para 1927, todos los miembros del grupo ya eran conocidos por su participación de diversas revistas literarias, tales como *Litoral*, *Carmen y Lola*, *Mediodía*, *La Gaceta Literaria* de Madrid y *Verso y Prosa*, pero también en la conocida revista de Ortega y Gasset *Revista de Occidente*.

–La Residencia de Estudiantes. Una vivienda ubicada en Madrid, auspiciada por la Institución Libre de Enseñanza, abierta entre 1910 y 1936 y donde asistían artistas a hablar de su trabajo. Entre ellos están Luis Buñuel, Pablo Neruda, Antonio Machado, Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Salvador Dalí y Pablo Picasso.¹⁵³

Como características más destacadas de este grupo poético, al que perteneció Luis Cernuda, se pueden señalar las siguientes:

–Los poetas que lo constituyen tienen una ascendencia y una educación similares. Pertenecen a la burguesía y casi todos son universitarios, e incluso varios ejercieron la docencia. Conocen, por tanto, la literatura tradicional y clásica y a los maestros de las generaciones anteriores (Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez).

–No tienen, como en el caso de la Generación del 98, un vínculo político ni un tono de protesta social o literaria.

–Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry son los maestros más destacados de este grupo poético, aunque no hay una unidad técnica ni de inspiración entre sus componentes. Sí hay algunos vínculos sociales, y, fruto de esta afinidad, algunos puntos de vista poéticos comunes:

¹⁵² *Ibid.*, pp. 22–26.

¹⁵³ Gabriel Rosenzweig, “Presencia de México en España 1886–1936” en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e Identidad nacional*, México, CONACULTA/FCE, 1994, pp. 163–188.

–Rechazo de los movimientos de vanguardia que aparecen después de la Primera Guerra Mundial, aunque aceptan y hacen suyos algunos elementos ultraístas: culto a la imagen, uso de la metáfora como parte esencial del poema; poetización de la realidad, rechazo de lo antipoético, de lo cotidiano, y del estilo sentimental propio del modernismo.

–Interés por la poesía tradicional y clásica española (Garcilaso, Góngora).

–Entienden la poesía y el trabajo de poeta como un fenómeno universal, trascendente a lo efímero del mundo, superior. Anhelan la perfección al elaborar sus poemas. Por esto, cada autor queda bien diferenciado dentro del grupo.

–Se puede hablar de tres etapas de la Generación:

–Etapa inicial (1920–27): estilización culta de lo popular. Poesía pura esencial, desnuda (proceso que culmina en el neogongorismo), más intelectual que emotiva.

–Etapa de influencia surrealista (1929–39): humanización de la poesía; empleo de lo onírico, angustia existencial, uso de metáforas irracionales; tono más vehemente y emotivo.

–Etapa de postguerra: expresión de la congoja íntima y social, consideraciones sobre lo esencial del hombre (existencia, tiempo, eternidad, Dios...). Se preocupan menos del estilo, y tienden a un lenguaje coloquial.

Primeros trabajos y salida de España

Al año siguiente, en 1928, Salinas le ofrece la oportunidad de ocupar un lectorado en la universidad de Toulouse, que acepta. Vuelve en 1929 a Madrid, publica algunos poemas en las revistas *Héroe* y *Octubre* fundada esta última por Alberti como órgano de la “Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios para la defensa de la cultura”. A éste período responde el poemario *Un río, un amor* (1929), trabajos donde se refleja la búsqueda del hombre de sus deseos y sus fantasmas. Encontramos en “Destierro” la:

[...] Fatiga de estar vivo, de estar muerto,

Con frío en vez de sangre

Con frío que sonríe insinuando

Por las aceras apagadas¹⁵⁴

En 1934, conoce la poesía de Hölderlin: será uno de los escritores europeos que más influyan en su quehacer poético. Al año siguiente, reagrupa todos sus poemas bajo un título: *La realidad y el deseo*.¹⁵⁵ A partir de este año, comienza la segunda etapa de su

¹⁵⁴ L. Cernuda, *op. cit.*, *RD. Un río, un amor [1929]*, p. 44.

¹⁵⁵ *La realidad y el deseo* será la suma de la poética de Cernuda. Existen cuatro ediciones revisadas por el autor, todas estarán compiladas bajo el mismo título obviamente con algunas modificaciones y las debidas

trayectoria vital: un movimiento constante hacia ninguna parte. Marcha a París durante tres meses. Vuelve a España y se traslada a Valencia en los primeros meses de 1937 a causa de la Guerra Civil, donde funda junto con Alberti y Gil Albert la revista *Hora de España*.

Cernuda, hacia 1934, lee por primera vez a Hölderlin y afirma “[...] cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias como poeta”.¹⁵⁶ Junto con el filólogo, antropólogo y poeta alemán Hans Gebser, emprende la traducción al español de algunos de sus poemas, al igual que de la poesía de Novalis. A partir de esta experiencia Cernuda escribe en *Historial de un libro*

Vivía entonces en Madrid Hans Gebser, poeta alemán que [...] traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación, la cual se publicaría en Berlín poco tiempo antes de comenzar la guerra civil. De ahí la ocasión de nuestro conocimiento, y gracias a él pude poner en práctica mi propósito de estudiar a Hölderlin, de quien había leído algo. Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas; pocas veces [...] he trabajado con fervor y placer igual. Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendí, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética.¹⁵⁷

De este trabajo conjunto se desprenden los libros *Poemas de Hölderlin* y *Gérmenes o fragmentos de Novalis*, ambos publicados en la editorial Séneca, en México, en 1942. El poeta sevillano es de los primeros hispanoparlantes en aproximarse, estudiar y difundir la obra del poeta alemán en España, que aparecerán por primera vez en la revista *Cruz y Raya* en 1936.¹⁵⁸ ¿Qué significa, en términos prácticos, la experiencia de Hölderlin para Cernuda?

El mundo griego es un modelo donde convergen armónicamente: Hombre, destino, mundo y tiempo. Son múltiples ejes que confluyen en un punto: la posición del Hombre en el mundo (podríamos decir que en términos heideggerianos sería el *in-der-Welt-sein* ‘ser en el mundo’). Este Hombre adquiere entonces el papel de *Axis mundi*: es

ampliaciones. La primera será editada por Cruz y Raya en Madrid en 1936, la segunda por Ed. Séneca, en México para 1940, la tercera y la cuarta por Fondo de Cultura Económica (FCE) en México también en 1958 y 1964, respectivamente. Cernuda ofrece en *Historial de un libro* la historia de cómo el libro fue creciendo.

¹⁵⁶Luis Cernuda, *Historial de un Libro* en *RD*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 398

¹⁵⁷*Ídem*.

¹⁵⁸ *Cfr.* Antonio Rivero Taravillo, *Luis Cernuda años españoles (1902–1938)*, Barcelona, Tusquets Eds., 2008, p. 312.

comunicador y comunicado. La relación con la divinidad es directa. Este diálogo se produce sin abandonar el ámbito neutral al que pertenece. Ese lugar es el universo: lugar construido por el ideal de hombre griego sin “[...] neutralizar la fuerza de cada una”.¹⁵⁹ No hay intermediarios mundanos, Grecia es un “[...] orden ideal que poéticamente puede rehabilitarse.”¹⁶⁰ El tiempo griego es la eternidad enunciado por la palabra, una temporalidad sin tiempo transcurrible, pero al mismo tiempo, al situar en un espacio historiable, discurre también en lo visible y en lo material. “El primero de estos extremos es correlato del «deseo», el segundo lo es de la «realidad» [...]”.¹⁶¹ Cernuda entiende ‘lo poético’ a través de su referencia helénica. Lo «*poiético*», la creación, es en sí, la constitución de un ordenamiento propio de un *leitmotiv*. Desde esta plataforma parte para abordar su inmediatez, construir su propia realidad y describirla desde una postura propia, el *deseo* será entonces el eje narrativo y propositivo de su puesta poética. La condición efímera de un momento ‘bello’ fue el detonante para que en Grecia surgiera la «*poesía*» como concepto. En la práctica se generalizó como cantos en memoria de los héroes caídos en batalla. Así la poética de la eternidad se cristaliza en función de ver una posible reconciliación entre diversos opuestos; lo efímero–inmaterial con su posibilidad de eternizarse en materia de acción “[...] la irrupción súbita de la muerte para reconciliar la realidad y el deseo”.¹⁶²

Luego de las traducciones que hace de Hölderlin asegura su plenitud y e inicia el período de madurez. Surge de una u otra manera, la necesidad de eternizarse por parte del sevillano Cernuda, que significa la posibilidad de “[...] recuperar una experiencia vivida con especial intensidad”.¹⁶³

Inicia la Guerra Civil española (1936–39) y se enrola Cernuda, hacia 1937 durante su estancia en Madrid, en las filas republicanas y es enviado por un breve período de tiempo a la Sierra de Guadarrama,¹⁶⁴ ante la inminente derrota inicia su largo exilio que sólo terminará con su muerte. Primero es París, luego un breve lapso en Londres, de regreso en París, Londres nuevamente y luego Escocia: Glasgow; regresa a Inglaterra: Cambridge y Londres; posteriormente Estados Unidos: Mount Holyoke; finalmente México con una breve intermitencia en San Francisco. Jamás volverá a España.

¹⁵⁹ Tatiana Aguilar–Álvarez Bay “Lugar y contemplación en *Variaciones sobre tema mexicano*” en James Valender (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, pp. 119.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶¹ *Ídem.*

¹⁶² Armando López Castro, *Luis Cernuda en su sombra*, Madrid, Ed. Verbum, 2003, p. 11.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁴ Emilio Barón Palma, *Luis Cernuda: Vida y Obra*, Sevilla, Ed. Andaluzas Unidas S.A., 1990, p. 131.

En 1962, un año antes de su muerte, expresa cuando le preguntan sobre volver a su país natal: “No he pensado jamás, ni pienso, en volver por ahí. *Good riddance!*”¹⁶⁵ En adelante Cernuda irá acompañado sólo de la soledad y la poética. Fugaces amistades y amores aparecerán sólo para desaparecer.¹⁶⁶

En 1947, marcha a Estados Unidos y dos años más tarde a México en donde se instala hasta 1952 en que vuelve como profesor a Estados Unidos. Regresa nuevamente a México en 1963, donde muere en noviembre de ese mismo año, amargado, desilusionado y solo.

Cernuda es un escritor de características personales peculiares, acentuadas por su condición de homosexual: tímido, hipersensible, observador agudo, solitario de por vida, de difícil trato. Toda su poesía trasluce esa complejidad vital. Se puede afirmar que toda su creación poética que emergió en el exilio anglosajón, no es más que un inmenso monólogo consigo mismo, con esto quiero decir que se trató del ejercicio de su oficio en completa soledad.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶⁶ Carlos Monsiváis “Presentación” en Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano/Desolación de la quimera*, CONACULTA, México, 1990, pp. 12–14.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Exilio y poética: entre mitos

*Hanging on a quiet desperation
Is the English way
Pink Floyd*

Cernuda personifica un oxímoron poético: el exilio y la soledad sólo pueden equilibrarse con amor y pasión. El amor es “la iluminación privilegiada del ser humano”. El amor entonces se convertirá en uno de los grandes ejes que guiarán su creación y su vida, será también la raíz estética de lo poético en su poesía. En estos mismos términos será también, un pilar que le permita sobrellevar la “embriaguez dramática de la derrota”. Amor a la tradición (Grupo del '27), conocimiento de otras tradiciones –francesa e inglesa principalmente–. Su poesía, hecha de verdad y desprecio a la hipocresía. Lógica poética ligada a la imaginación y a la creación, a una «razón poética», en términos de María Zambrano.

Es preciso señalar que el «amor cernudiano» es expresamente homosexual, por lo que es al mismo tiempo liberación y exclusión. La libertad–placer está en lo prohibido. Pensamiento no sólo liberal, sino claramente político. El concreto ejercicio de esta, determinará el asiento de la utopía en práctica poética. Paz en *Cuadrivio* aborda este tema, la homosexualidad como frente político en Cernuda, no obstante no entraré en esos terrenos.

Para su creación vital, parte desde su homosexualidad para definir su estética. Su ética es la consagración del personaje poético en una ética de la creación (conducta personal). Lo bello recae en el cuerpo joven. La consumación del acto poético (en cualesquiera que sean sus representaciones), está en el recuerdo. El amor entonces recae en los límites de la memoria y la soledad. El ser humano sólo puede recordar en soledad. Si la belleza está corporeizada, la poesía es carne firme de ese cuerpo. Pero siempre es efímera, se disuelve sólo en cuanto se enuncia. Sólo dura el momento en que se crea. No hablamos de una epifanía poética, sino de que existe la estructura de lo poético estático, pero es el momento en que la palabra cobra vida al ser enunciada que esa materia ósea es dotada de carne, misma que se disuelve cuando el propio viento parte con la expresión.

Para Gil de Biedma, la construcción identitaria de Cernuda tiene dos elementos profundamente inseparables: su condición de poeta y su condición de homosexual.¹⁶⁷

Elementos que le consagran como “siervo de la poesía”, cruzado por la fatalidad. Si somos un poco observadores, nos daremos cuenta que estos elementos son los que articularán el «discurso cernudiano» sobre su mismidad.

Mitificación del lugar

El haber tenido que huir sin un adiós posible marca al poeta profundamente y lo arroja a una realidad donde debe, tanto poeta como hombre, confrontar la soledad que poco a poco le aislará del mundo que conoce. Es dentro del marco de esta experiencia donde el poeta alcanza su madurez como creador, particularmente en lo que podríamos llamar su “exilio anglosajón”. Durante este período concreta una serie de temas que mutan hasta alcanzar un clímax de hastío y soledad, pero también es el momento exacto donde se funda su voz poética y a partir de su experiencia como lector de poesía inglesa en inglés comienza a configurar un monólogo dramático,¹⁶⁸ él es el interlocutor de su propio pensamiento. Claramente visible en *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*, momento exacto que coincide con su llegada a México. –“Constituir un lugar por medio de la poesía [...] Necesidad acuciante en la poesía de Luis Cernuda”.¹⁶⁹

Estos temas se irán desarrollando de acuerdo con su alejamiento de la lengua y su nuevo regreso. Para Cernuda, el exilio es sin duda una postura ante la vida, ya que mucho antes de hacerse efectivo por motivos políticos (Guerra Civil), él siente ya una exclusión y un desarraigo de su contexto. Partiendo de esto, Cernuda dedica los primeros años de su exilio a construir un lugar de confort luego de dejar atrás los jardines andaluces y su juventud española. “Al hablar de «lugar» me refiero a un espacio circunscrito, dispuesto de manera que los elementos que lo configuran se relacionen entre sí armónicamente”,¹⁷⁰ precisamente la labor a la que el poeta dedica casi toda su vida. El ‘lugar’ (espacio) es un texto en que se entretejen diferentes puntos y convergen hacia una dirección “[...] los distintos puntos refuerzan la unidad del espacio así delimitados [...]”.¹⁷¹ Por esto los puntos de convergencia finales son la imagen que “[...] impulsan a

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 14–15.

¹⁶⁸ Cornelia D.J. Pearsall “The dramatic monologue” en Joseph Bristow (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge, 200, pp. 67–89.

¹⁶⁹ T. Aguilar–Álvarez Bay, *art. cit.*, p. 117.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷¹ *Ídem.*

recrear un orden donde se restaura la unidad perdida”.¹⁷² El exilio efectivo se resignifica con el retorno a la lengua, a la posibilidad de dotar de sentido propio a la voz poética. La ‘armonía’ del exilio, entonces, embona con el ‘acorde’ del vínculo entre espacio y simpatía, lugar y ‘propiedad’ (no como posesivo, sino como personificado). La palabra es, y seguirá siendo, la única morada posible.

Durante los primeros momentos de su exilio, aún muy imbuido del tema español (la guerra, la lengua, etc.), Cernuda crea a partir de un antiguo mito, del tiempo de la “Reconquista”, un espacio de tranquilidad a partir de una visión caballeresca del espacio físico. La tierra transmuta de lo tangible a lo metafísico. Rompe con la realidad de exiliado a través del deseo de habitar su tierra. España es idealizada en la imagen de una antigua ficción mencionada por Fray Luis de León (1527–1591) en su Oda VII “Profecía del Tajo”

rompen el fértil suelo, a los que baña
el Ebro, a la vecina
Sansueña, a Lusitania,
a toda espaciosa y triste España¹⁷³

Sansueña “[...] es el nombre épico y romanceril de Pamplona o de Zaragoza. Probablemente alude a esta última ciudad que efectivamente es «vecina» del Ebro. Por lo menos a través de la toponimia, el romancero entra a formar parte de esta oda épica”.¹⁷⁴ La narración de Fray Luis de León poco tiene que ver con la lectura que hace Cernuda, pues este primero pretende hacer la narración de un acontecimiento acaecido durante el reinado del rey Rodrigo, un duelo de faldas entre don Julián, conde de Cantabria, y el propio rey. La narración homologa personajes con *La Iliada*, donde “[...] el troyano Paris [se convierte en] don Rodrigo, Helena esposa de Menelao en la Cava esposa de don Julián”.¹⁷⁵ Sin embargo la importancia de la presencia de Sansueña en los versos radica en que, así como Menelao invadiría Troya con los griegos, don Julián, buscando “limpiar” la traición con sangre, intenta invadir la península a través del estrecho de Gibraltar liderando huestes árabes. Por lo que Sansueña podría representar una cierta identificación, quizá muy primitiva, con *lo español* para el poeta sevillano.

Otro de los que sin duda serán guía para Cernuda, es de quién ya hablamos con anterioridad de manera muy superficial. Se trata de don Luis de Góngora, quién refiere también a la ciudad mítica en su romance “De Sansueña a París” de 1588.¹⁷⁶ Carreño por

¹⁷² *Ídem*.

¹⁷³ *Cfr.* Fray Luis de León, *Poesía*, Juan Francisco Alcina (ed.), Madrid, Ed. Cátedra, 2000, pp. 100–105.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 103. Nota aclaratoria de los versos 23 y 24.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁶ *Cfr.* Luis de Góngora, *Romances*, Antonio Carreño (ed.), México, Ed. Cátedra, 1988, pp. 193–199.

su parte nos reseña “[...] llámase «Sansueña» la ciudad de Zaragoza, de acuerdo con el ciclo carolingio de romances en torno a Gaiferos y Melisandra. Pidal postula un «Cantar de Sansueña», pasando a referir vagamente un reino moro en algún lugar de España; Zaragoza es con frecuencia mencionada en el ciclo de romances carolingios; así también en Cervantes.”¹⁷⁷ Ambas referencias en Cernuda nos dan una lectura de cómo ese espacio caballeresco español se materializa en una España convulsa por la guerra civil. “La victoria franquista se presenta como derrota idealizada de España, conectada aquí íntimamente con los sueños juveniles [...]”¹⁷⁸ a partir de entonces “España se hace depositaria de la fuerza vital que se había descubierto en el mundo natural de *Invocaciones*”.¹⁷⁹

La configuración de un espacio poético se da mediante la necesidad de mantener contacto con el bien amado. Haciendo un paréntesis cabe recordar los versos que en *Poemas para un cuerpo* dedica a su amante Salvador Alighieri en el poema “Contigo”. A mi parecer este poemario junto con *Variaciones sobre tema mexicano* son la desembocadura de esta desmaterialización terrena de Sansueña:

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?
Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte
Para mí están adonde
No estés tú.

¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿Qué es, si no eres tú?¹⁸⁰

España entonces es “[...] idealizado [...] como un espíritu eterno y la provocación patriótica por la guerra se integra en el sistema de valores estéticos cernudianos”.¹⁸¹ Es justo este momento donde cobra vida el mito de Sansueña. Esta construcción concuerda con lo que Bachelard llama *Poética del espacio*, este espacio lo comienza a construir

¹⁷⁷ *Ibid.*, 193. Nota aclaratoria del verso 1.

¹⁷⁸ Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granda, Universidad de Granada, 1992, p. 127.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ L. Cernuda, *RD. Poemas para un cuerpo*, pp. 318–319

¹⁸¹ Harris, *op. cit.*, p. 128.

Cernuda como su paraíso y su refugio andaluz, el primero. En este breve lapso de configuración del nuevo puerto el poeta emprende a dar color a esa España de la que escapó “[...] ha creado un sueño para consolarse en el mundo ajeno del destierro”.¹⁸² Ese lugar soñado contrasta con “[...] la profunda repugnancia que provoca en Cernuda el ambiente industrial de Glasgow [...]”.¹⁸³ Mientras pasa el tiempo, el poeta toma distancia de la situación española: el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y el distanciamiento entre Inglaterra y España por la divergencia de posturas políticas; el aislamiento de su lengua (hay que señalar que Cernuda pierde contacto con gran parte de sus contactos españoles). El poeta poco a poco desata los lazos que le unen a España, su mitología personal se decolora, transformando los ecos del pasado en el camino. Al mismo tiempo esa mutación cromática recorre de España a Andalucía, y de esta a la Andalucía–Sansueña del sueño cernudiano. Poco a poco desata los lazos, sin terminar nunca, que le unen a España, su mitología personal se decolora, perdiendo los ecos del pasado en el camino. “El recuerdo doloroso del pasado, en parte sueño, en parte memoria, sigue con un dejo idealizado en la triste existencia del destierro [...] los sueños han fracasado”.¹⁸⁴

La preocupación por España comienza a disminuir para centrarse en su juventud andaluza, plagada de jardines y fuentes. Es aquí donde la poética de Sansueña da un primer giro. Esto responde a una clara modificación de su espacio de desarrollo, en la medida en la que se va aislando más y más, sus preocupaciones dejan de lado “lo social” y se comienza un proceso de ensimismamiento. Su Sansueña inicial, bulliciosa y pública, muta a una más personal. Esta Sansueña mucho más personal, da un giro haciendo de lado “[...] las referencias al ambiente sórdido del destierro [...]”¹⁸⁵ y se enfoca hacia crear «el jardín» cernudiano.

Reaparecen los jardines y fuentes como espacios aptos para la tranquilidad, “Es un deseo de volver al útero, a ese momento de concepción del sueño en el que se experimentó la armonía entre el yo y el mundo”.¹⁸⁶ Más él mismo reconoce que la vuelta es absolutamente imposible, el recuerdo provoca dolor y responde con sarcasmo.

En uno de los momentos más críticos y de mayor soledad, una luz parece asomarse, la oportunidad de trasladarse a Estados Unidos provoca en él “Otros aires”.¹⁸⁷ Sin embargo, ya en Estados Unidos (hacia 1947), muy rápidamente se da cuenta que

¹⁸² *Ibid.*, p. 129

¹⁸³ *Ídem.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸⁷ L. Cernuda, *RD. Vivir sin estar viviendo [1944-1949]*, pp. 267–268.

“[...] en EEUU [encuentra] un ambiente tan ajeno como el de Glasgow [...]”,¹⁸⁸ su extrañamiento será aún mayor cuando en 1949 visite México por primera vez. Es en ese momento cuando su imagen de Sansueña encuentra un espacio dónde consolidarse. La “Legendaria España–Sansueña” en realidad está en lo que fue alguna vez una de las más importantes colonias españolas. Habrá que hacer un paréntesis para aclarar que si bien el poeta andaluz queda un tanto cegado por ver materializado su ‘jardín’ soñado, jamás termina por abandonar su hispanismo, y en “El ruiseñor sobre la piedra” aún se “[...] lamenta la desaparición de esa época en la que España dominaba el mundo [...]”.¹⁸⁹ Al mismo tiempo ese lamento es una inversión de sí mismo, extraña su tierra pero se siente extraño de en ella, y dibuja una “[...] caricatura grotesca de España [...] traidora del pasado glorioso [...]”,¹⁹⁰ en ese mismo sentido Harris sentencia “[...] es una manifestación de la relación amor–odio que Cernuda tiene con su patria, mientras que el uso del topónimo [Sansueña] revela el desencanto con el mito creado en *Las Nubes* [...]”.¹⁹¹

En esta etapa, Cernuda harto de su exilio anglosajón, carea a los habitantes del “[...] materialismo calvinista de Escocia y la indolencia y la belleza de los habitantes de Sansueña [...]”.¹⁹² El espacio no sólo cobra reverberación sino que los habitantes de ese espacio ideal hablan y viven en función también del ideal de la palabra española. “El mito de España se conforma a los valores y a la identidad del poeta como un contrapeso al mundo hostil e incompatible del exilio”.¹⁹³

Hablamos ahora de un Cernuda maduro, volcado con sus aires juveniles. Entonces, aparece México, su tema y sus variaciones. El poeta regresa a *otra* Andalucía, una mexicana, ahí encuentra en México (ayudado por su propia construcción idílica) el ambiente juvenil que tanto había añorado en Estados Unidos e Inglaterra, y de un momento a otro se reintegra al “[...] mundo con el que se sentía identificado”.¹⁹⁴ Es en ese vórtice donde Sansueña se materializa en “[...] México [,] un mundo verdaderamente vivo, habitado por gente que poseía la misma dignidad, elegancia e indolencia que los habitantes de la mítica Sansueña”.¹⁹⁵

¹⁸⁸ Harris, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁹ *Ídem.*

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 130.

¹⁹³ *Ídem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 136

¹⁹⁵ *Ídem.*

Cernuda, luego del encuentro con la lengua, vive el embeleso de sentir recuperado, por lo menos en parte “[...] el acorde total de la niñez y la primavera de la adolescencia hasta el punto de asociar la experiencia del amor con aquella fusión casi mística del yo y del mundo [...]”.¹⁹⁶ Encontró en México su Sansueña tan soñada, también se reencontró el amor en lo que muchos consideran el clímax de su vida. Jardines, fuentes y lenguaje, fueron nuevamente temas de su *poiética*.

La eternidad

La poesía para Luis Cernuda significa un intento por comunicar «el tiempo» con «lo atemporal», cristalizado en «el poema», lo eterno del *instante poético*. Desde muy joven vinculó este ideal poético entre el amor, como nexos con la otredad, y del cual se desprende la idea de «deseo». Su poética, en general, siempre atravesada por la constante reformulación de las relaciones sociales y su enunciación, estará cargada por separaciones y olvidos, luego de las ausencias es necesaria la reformulación del verbo (acción–palabra) para preservar el vínculo y “[...] conquistar los instantes de esta relación originaria”.¹⁹⁷ Para contrarrestar estas desavenencias, sitúa el instante poético, justo como lo hará Bachelard con la *imagen poética*, en el instante que se devela ante el poeta. El mundo de la imagen plantea un vínculo entre el espíritu y el alma.

El espíritu es lenguaje y exuberancia, el alma por su parte significa profundidad y espacio. La imagen los vincula mediante la imaginación poética cuando esta “[...] nos sitúa en el origen del ser hablante”.¹⁹⁸ La imagen poética, cuando echa raíces, es partícipe de nuestra experiencia vital. La hacemos propia y la incorporamos a nuestro propio lenguaje, cobra vida dentro del marco de nuestra propia expresión. Luego de que hemos hecho nuestra esa imagen podemos habitarlos mutuamente: yo al poema y el poema a mí. Nos transformamos en mutua expresión del devenir ontológico del que formamos parte. Todo lo que pensamos –lo que es específicamente humano– lo vivimos dentro de las categorías que el *Logos* nos brinda, así “No alcanzamos a meditar en una región que existiría antes que el lenguaje”.¹⁹⁹ La imagen poética que tanto nos hemos ufano por deslindar de lo racional debe ser también incorporada a los dominios del lenguaje. La imagen poética no puede ser traducida a otros lenguajes, sólo es expresable en los términos en que se ha formulado.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹⁷ A. López Castro, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁸ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, México, FCE, 1986, p. 15.

¹⁹⁹ *Ídem.*

Por esto mismo no es posible una traducción, lo más cercano posible podría ser un descripción acerca del fenómeno poético. Para lograr esto debemos echar mano de la creatividad para aproximar. Como ya hemos dicho “Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética”.²⁰⁰ Así, el concepto de eternidad, se arraiga en la escritura poética del poeta andaluz. La escritura poética representada en sí en el acto de eternización de lo efímero y representa una *experiencia límite*,²⁰¹ que “[...] supera la temporalidad inmediata”.²⁰²

Lo eterno guarda en su configuración interna una íntima relación con lo divino, en “Escrito en Agua” de *Ocnos*, dirá “Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad”.²⁰³ Esta divinidad no está expresada en un sentido teológico, sino más bien de una narración del todo:

[...] terminó la niñez y caí en el mundo [...] entonces me poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu ¿qué me importaba lo demás? [...] apenas me acercaba a estrechar un cuerpo contra el mío, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de mis brazos dejándolos vacíos.²⁰⁴

Para la poética de Cernuda, son tres los temas fundamentales que sustentan el instante memorioso: la infancia, el amor y la naturaleza.²⁰⁵ Cernuda a través de la utilización de estos conceptos revela su actitud de rebeldía y no de resignación en virtud de “[...] buscar un instante donde inscribirse, un centro vacío en donde arraigarse [...] tomar conciencia del otro, dejar ser la palabra inicial sobre la que se fundamenta el mundo”.²⁰⁶

Por otro lado el poeta es consciente de su propia mortandad, se sabe efímero pero potencialmente eterno. Así, adopta “[...] la región de sus mayores como un mito oculto que exige una dócil resignación ante la muerte [...] Ve el cristianismo como el culto de la muerte antes que de la vida”.²⁰⁷ El cristianismo (catolicismo) es para el poeta sevillano “[...] un ritual vacío al que se adhiere la sociedad por razones sociales y comerciales más

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

²⁰¹ Sobre la *experiencia límite*. Cfr. Karl Jaspers. *La Filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Trad. José Gaos, México, FCE, 2003, pp. 19–21.

²⁰² López Castro, *op. cit.*, p. 13.

²⁰³ Luis Cernuda “Escrito en agua” en *Ocnos*, Madrid, Signos, 2002, p. 43.

²⁰⁴ *Ídem*.

²⁰⁵ López Castro, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*, 12–13.

²⁰⁷ Philip W. Silver “El tema unificante: la sed de eternidad”, *op. cit.*, p. 53.

que por comunicación profunda de ninguna clase”.²⁰⁸ Esto no quiere decir de ninguna forma que rechace la posibilidad de un discurso sobre lo sagrado, puesto que existe una aproximación a temas religiosos desde una perspectiva secular y muchas veces hasta pagano. Significa una secularización de lo sagrado. Dotar de sentido al doble discurso de las múltiples realidades que convergen en el deseo (voluntad) –lo posible– y lo divino en el poeta y su poética. La muerte como denominador común. Se podría incluso, como afirma Silver, que el discurso religioso encubre los verdaderos hilos que entretujan el texto social.

El tema de la muerte es crucial en el poeta, pero entiende que esa muerte no sólo es el detonador de discursos, sino que también sublima la realidad cotidiana –“[...] la pena del hombre es doble: no sólo debe vivir con la conciencia de su propia finitud, sino que al mismo tiempo se halla dotado para concebir y anhelar el incomparable tesoro que Dios se ha reservado: la eternidad”.²⁰⁹ En este sentido lo expreso mediante un anacronismo. Con el existencialismo, que si bien la corriente filosófica no pertenece al tiempo de Cernuda, podríamos establecer una serie de paralelismos que nos podrían ayudar a comprender la visión sobre la muerte que tiene el poeta. Por un lado, la muerte es el último final pero con la muerte es el que muere es el cuerpo, mas no la poesía como ente metafísico, ésta pervive para ser interpretada y leída por lo que el poeta tampoco muere en tanto idea.

La «eternidad» en Cernuda equivale a la experiencia subjetiva de Blake y los místicos cristianos. Es en sí la conglomeración del tiempo de los dioses paganos (ver la referencia del helenismo en Hölderlin) en un instante de profundo hedonismo. La eternidad es el tiempo que eclosiona en un “[...] instante que pasa sin conciencia de su pasar”. Esa eternidad es el presente continuo ahistórico, idea temporal de experimentar el mundo a través de la conciencia de un niño “[...] como presente eterno”.²¹⁰ Esta eternidad no es un proceso alquímico de inmortalidad personal. ¿Una búsqueda de trascendencia del cuerpo a la palabra? En Cernuda siempre será importante, en este sentido de trascendencia, “[...] el sacrificio de la individualidad y la reabsorción en algún Absoluto”.²¹¹

La idea de eternidad responde a la necesidad de reintegrar la vida en una prosopopeya poética, en una ‘sustancia’. La unidad de esta sustancia reside en lo bello y el

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹¹ *Ibid.*, p. 58.

amor, pero también en la concreción real del deseo. Es decir, una eclosión de los polos *poiéticos*, dentro de la propia poética de Cernuda, “El tiempo es una realidad suspendida entre la vida y la muerte [...] lo absoluto del instante”, ese instante significa el deseo de “[...] de infundir permanencia a lo efímero”²¹². Esta eclosión no es más que el inicio de un proceso dialéctico donde convergen los opuestos para eternizarse mediante un proceso de sublimación poética. Lo bello (el arte) “[...] es como expresa el poeta su negativa a aceptar la mortalidad y la muerte con resignación cristiana”.²¹³

Así, la *Eternidad* significará también el estado de soledad, ‘lo que no cambia’, ‘testimonio de la caducidad humana’, ‘lo efímero’, en que el poeta, como cantara San Juan de la Cruz, a partir de un “pastorcito de Garcilaso” como diría Dámaso Alonso, de un “Un Pastorcito [que] solo está penando”²¹⁴

Y a cauo de vn gran Rato se a eñcūbrado
sobre un arbol do abrió sus braços vellos
y muerto se a quedado asido dellos
el pecho del amor muy lastimado

²¹² López Castro, *op. cit.*, p. 11.

²¹³ Silver, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁴ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías*, José Ángel Valente y José Larra Garrido (eds.), Madrid, Junta de Andauçía/Turner Libros, 1991, p. 319v.

TERCER MOVIMIENTO

Monólogo del exilio

Variaciones sobre tema mexicano es un texto extraño para la lírica española. Escrito, como se ha mencionado con anterioridad, luego del primer viaje que el poeta hace a tierras mexicanas en 1949 posee un estilo diferente del epocal. Carlos Monsiváis afirma que se trata de una serie de notas de viajero que se internan en la búsqueda de apropiarse del suelo que le recibe para posteriormente incorporarlo a su exilio.²¹⁵ La adjudicación del espacio se hace manifiesta por aproximaciones, pequeñas postales que iluminan un fragmento para después desvanecerse. No se trata de algún ensayo sobre México, sino son notas, reacciones, impresiones, imágenes en libertad. Monsiváis asocia esta escritura con la fotografía de Gabriel Figueroa y los volcanes de Malcolm Löwry, en este mismo marco cabría podría ser asociada también a la visión de Sergéi Eisenstein con *¡Qué viva México!* (*Да здравствуйем Мексика!* / *Da zdravstvujet Meksika!*), proyecto que el cineasta lituano nunca terminó por el retiro del apoyo económico que el Pulitzer de 1943, Upton Sinclair, había brindado, pero que fue estrenado en la Unión Soviética en 1932 y reeditado bajo varios títulos, hasta que en 1979 Grigori Vasylevich Aleksandrov le dio el *corpus* que ahora conocemos.

Monsiváis considera que son construcciones externas, invenciones que parten de una idea de esteticismo propio y que responderán a imágenes concebidas de una mezcla entre la práctica de la palabra, la enunciación del verbo y la expresión vivencial. Se trata de pequeños textos que no abarcan más de tres cuartillas cada uno, escritos en torno a un tipo muy particular de narración, inspirado en la lírica victoriana de Robert Browning (1812–89) y Lord Alfred Tennyson (1809–92): el «monólogo dramático».

Período victoriano

El período victoriano se sitúa entre 1830 y 1933, algunos años antes de que Victoria I del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda y Emperatriz de la India (1819–1901) sea coronada en 1837, y terminará no con su muerte, sino que su influencia durará hasta el inicio de la Gran Guerra de 1914.²¹⁶ Este período de 64 años –el reinado más largo en la historia de la monarquía británica– estuvo marcado por la Segunda Revolución

²¹⁵ C. Monsiváis, *art. cit.*, pp. 12–13.

²¹⁶ Esteban Pujals, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1988, p. 393.

Industrial, la doctrina económica de David Ricardo, el utilitarismo de Jeremy Bentham y, principalmente, la consolidación del Imperio Británico.

La etapa histórica se caracteriza por la consolidación de la economía inglesa, el fortalecimiento del sistema colonial, el tránsito entre la primera (se puede fechar entre segunda mitad del siglo XVIII principios del siglo XIX) y segunda Revolución Industrial, (que suele fijarse entre 1850 y 1870, finalizando hacia 1918) siendo el escenario de “[...] predominio social de la burguesía, [la] cual alcanza su plenitud entre 1860 y 1870, cuando el país, impulsado por una ola de prosperidad nunca conocida y lleno de confianza en sí mismo y en su futuro, llega a creer que los problemas de toda índole estaban ya resueltos o en vías de resolverse”.²¹⁷

La estructura de la sociedad británica privilegiaba fuertemente la clase social donde se nacía. La aristocracia, clase dominante, estaba constituida por menos del 2% de la población, pero poseían la mayoría de la tierra. El proceso de industrialización modificó la estructura y jerarquía de clases de forma abismal a finales de siglo XVIII. La expansión del sector industrial a lo largo del territorio inglés, principalmente en las ciudades de Manchester, Liverpool y Londres significó una polarización entre las clases, al mismo tiempo que el incremento del poder económico de la burguesía, creó una hostilidad más profunda. Como resultado de la industrialización, hubo un importante empuje de la clase media y trabajadora. Incluso se llegó a afirmar que la propia Reina Victoria poseía una consciencia burguesa más que aristocrática.

Cernuda²¹⁸ reconoce, al igual que los «historiadores de la literatura» tres fases en el desarrollo de la sociedad victoriana:

Early victorian: Inicia con la década de 1830, coincidiendo con diversos levantamientos populares que son causados por el precario nivel de vida de la población. Estos movimientos propugnaban por una serie de garantías políticas, que culminaron en 1832 con la *Reform Bill* que, más que apoyar el fortalecimiento de la clase obrera, significó un engrosamiento de la clase media y la centralización del sector gubernamental.

Esta *derrota* –en palabras del propio Cernuda– se tradujo en un deterioro del comercio, aumento de la tasa de desempleo, malas cosechas y epidemias, dada la precariedad de las facilidades higiénicas más elementales.²¹⁹ La coyuntura derivó en diversas huelgas a nivel nacional que fracasaron, pero despertaron “[...] el interés de la

²¹⁷ Luis Cernuda, “Fondo histórico en la época victoriana” en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Ed. Tecnos, 1986, pp. 91.

²¹⁸ *Ídem*.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

nación hacia la situación de las clases trabajadoras”.²²⁰ Los diferentes movimientos por la lucha de los derechos sociales se fueron aglutinando en torno a un eje de organización, conocido en la historiografía inglesa como *chartism* (1838 y 1846). Este movimiento plurisocial aglutinó diversos sectores de la lucha social, quienes formularon un pliego petitorio de seis puntos: 1) sufragio universal masculino a partir de los 21 años; 2) voto secreto; 3) sueldo anual para los miembros del parlamento, de esta manera las clases bajas podrían tener representantes; 4) abolición del requisito de propiedad para acceder al Parlamento; 5) el establecimiento de circunscripciones equivalentes en los grupos parlamentarios; 6) elecciones anuales, así se reducía la posibilidad de soborno. Al mismo tiempo, el cartismo se oponía firmemente a las *Corn Laws*,²²¹ leyes arancelarias que gravaban la importación de granos y que pretendían apoyar la industria agrícola de semillas británica.

Mid victorian. Coincide su origen con el mejoramiento paulatino de las condiciones sociales en Inglaterra, entre 1845 y 1850, prosperidad reflejada en la Exposición Universal de 1851, celebrada en Londres entre el 1ro y el 15 de mayo,²²² e inaugurada por Su Alteza Real el Príncipe Alberto y la propia Reina Victoria. Este evento “[...]” marca el apogeo de aquel industrialismo de clase media al que secundan las demás clases sociales. La máquina y la fábrica son ya rasgos permanentes de la economía; exportación e importación doblan sus cifras. La prosperidad es evidente, aunque no deje de haber cosas desagradables: cárceles, asilos, bancarrotas [...]”.²²³

El “progreso económico” estaba basado en el utilitarismo de Bentham, significó un empoderamiento de la burguesía inglesa a mediados del siglo XIX. Bajo la directriz de Edwin Chadwic, el gobierno victoriano transformó su doctrina económica y política que constaba de tres elementos puntuales: centralización, especialización e inspección. Sumado a esta reforma económica estaba el creciente imperialismo, que poco a poco incorporaba más territorios del Imperio Británico, y de acuerdo con el *Zeitgeist*, “La

²²⁰ *Ídem.*

²²¹ Malthus apoyaba esta medida puesto que creía sería peligroso depender del grano importado, David Ricardo –defensor del *laissez faire et laissez passer, le monde va de lui même* (Dejad hacer, dejad pasar, el mundo va solo) y opositor de las teorías proteccionistas– las rechazaba. Fueron promulgadas en el marco de las Guerras Napoleónicas durante el reinado de Guillermo IV, tío paterno de la Reina Victoria, y derogadas en 1846.

²²² Esta exhibición fue la primera de su tipo a nivel mundial. Para este acontecimiento fue inaugurado *The Cristal Palace* en Hyde Park, edificio diseñado por el Joseph Paxton, que medía 564m por 39m y cubría un área de 21,996m², celebraba la modernidad industrial. La reciente invención de las placas de vidrio fundidas hizo posible la colocación de grandes y baratas láminas de este material sostenidas en una estructura de acero sólido, evitando requerir iluminación interna. El edificio luego de la Exposición Universal, fue trasladado a una localidad al sudeste de Londres conocida como Sydenham Hill. El 30 de noviembre de 1936 se incendió.

²²³ L. Cernuda, *op. cit., Pensamiento...*, p. 92.

ciencia ocupa lugar primordial entre las preocupaciones intelectuales del país, el avance de la ciencia transforma la vida y modifica la condición humana, fijando el lugar del hombre en el orden natural”.²²⁴ Luego de controlar los tiempos revulsivos y satisfacer las demandas de la burguesía, comenzó una etapa de estabilidad que duraría treinta años. Esta etapa coincidió también con el mayor auge de las exploraciones científicas, coronadas por el viaje de Darwin en el *Beagle* y la publicación en 1859 de *El origen de las especies*.

Late victorian: El último periodo comienza hacia 1875, extendiéndose hasta el estallido de la Gran Guerra. En este último periodo se incluye también el reinado de Eduardo VII (1901–10) y una parte del reinado de Jorge V (1910–36). En este momento se rompe la estabilidad alcanzada a mediados de siglo XIX, la población incuba un sentimiento de inestabilidad económica, el desempleo y la pobreza se hacen de nuevo presente. La corona, en oposición, propaga su ideología imperialista por todos sus territorios. El Imperio Británico está consolidado con Londres como capital financiera del mundo.

En 1870 sobreviene *The Great Depression* y a pesar de que la producción no sólo no decayó sino que aumentó, a la par del descendimiento de los precios en los mercados europeos de los productos ingleses, el monopolio comercial inglés tuvo que ceder ante la competencia de otros países europeos: El Imperio Alemán, Francia y el Imperio Ruso, y E.E.U.U.

Poesía Victoriana

Trilling y Bloom inauguran su artículo sobre la poesía victoriana afirmando que “[...] is essentially a continuation of Romantic poetry into the third and fourth generations”.²²⁵

Esteban Pujals establece las características fundamentales de este período afirmando que se trata de

[...] una indiscutible preocupación por la decadencia, con la consiguiente elevación del nivel moral; un creciente interés por las mejoras sociales y el despertar de un fuerte espíritu humanitario; cierta satisfacción derivada del incremento de riquezas, de prosperidad nacional y del intenso desarrollo industrial y científico; conciencia de la rectitud, y un sentido

²²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²²⁵ Lionel Trilling and Harold Bloom “Victorian poetry” en *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume II. Frank Kermode & John Hollander (Eds.), New York, Oxford University Press, 1979, p. 1177. “La poesía victoriana [...] es esencialmente una prolongación, en la tercera y cuarta generación, de la producción poética del romanticismo”. La traducción es una versión libre hecha por mí.

extraordinario del deber; indiscutible aceptación de la autoridad y de la ortodoxia; notable carencia de humor.²²⁶

La condición utilitarista de la sociedad victoriana irrumpe también en el espectro literario. El ideal de progreso “[...] subraya lo mediocre de la época desde el punto de vista estético, mostrando cómo el mundo era cada vez más feo. Y ante la fealdad del mundo utilitario la literatura se desdobra en dos direcciones: una religiosa ética, otra estética y sensual [...]”.²²⁷ Estas dos visiones, opuestas, buscaban desde caminos diferentes, una renovación de las formas estéticas, como estilísticas. Por un lado el «racionalismo odioso» es sustituido por un *romantic revival* “[...] tratando la literatura de evocar la sensación, ya perdida, del misterio”.²²⁸ Esta corriente pretende romper con la rígida moral victoriana, liberando lo instintivo para dotarla de intensidad y nuevas formas. Del mismo modo, este idealismo literario, se opone al realismo, que no desaparece del todo pero que sí pierde fuerza. Los dos movimientos poéticos más sobresalientes de este periodo cuentan con

[...] poetas que se preocupan de la realidad contemporánea, tanto en el aspecto intelectual como en el crítico, y que, tomando un punto de vista objetivo, buscan un equilibrio; y del otro lado, los poetas de tendencia idealista, que, a diferencia de la actitud del grupo anterior, no buscan equilibrio, sino que, combinando imaginación y sensibilidad, persiguen la emoción y la hermosura [...] a los poetas del grupo primero les interesa la verdad y que en sus poemas utilicen a veces un método análogo al científico; el segundo combina algunas de las características propias de la poesía del *romantic revival* [...].²²⁹

Browning y Tennyson, se asocian al primer grupo, mientras que la Hermandad prerrafaelita militaría dentro del segundo grupo.²³⁰ Este segundo grupo, fundado en 1848 por en Londres por John Everett Millais (1829–96), Dante Gabriel Rossetti (1828–82) y William Holman Hunt (1827–1910), con el objetivo de revitalizar estéticamente el espectro social desafiando todas las convenciones del arte oficial. Combinaban artes plásticas con literatura con la creencia de que se encontraban íntimamente ligadas entre sí. La PRB (Pre–Raphaelite Brotherhood) alentó artistas y escritores a que practicaran el arte de otros. Las características centrales eran una “[...] obsesión con el detalle

²²⁶ *Ibid.*, p. 394.

²²⁷ L. Cernuda, *op. cit.*, *Pensamiento...*, p. 100.

²²⁸ *Ibid.*, p. 101.

²²⁹ *Ibid.*, p. 99.

²³⁰ En este trabajo no abordaremos este grupo, sólo lo mencionamos tangencialmente

naturalista, presentado como artificio, para hacer parecer que no fuese natural, sino fantasmagórico”²³¹ que hacía énfasis en la precisión casi fotográfica, particularmente en aquellos situados en primer plano, descartando de este modo las reglas convencionales de estilo y temas adecuados. Desde su punto de vista, la pintura académica imperante no hacía sino perpetuar el manierismo de la pintura italiana posterior a Rafael y Miguel Ángel, con composiciones elegantes pero vacuas y carentes de sinceridad. En los trabajos mejor logrados la PRB creó un *realismo mágico o simbólico*, basándose en elementos poéticos de Tennyson y Browning. Amén de la interrelación pintura–literatura, en la búsqueda de nuevos temas, recurrieron a Shakespeare y Keats.

En los últimos veinte años del siglo, la poética victoriana amplió sus formas y fondos, adquiriendo una voz casi profética, viéndose a sí misma como una misión regenerativa. “Los poetas del primer período victoriano tuvieron que luchar contra algunas dificultades, que eran resultado de las circunstancias, quedando en parte derrotados por ellas. Eso ocurrió en el caso [...] de Tennyson y Browning, aunque fueran poetas tan diferentes”.²³² Cernuda menciona que Rossetti “[...] oyó a ambos leer sus versos, dice que Tennyson subrayaba en la lectura los sonidos, es decir, lo musical; en tanto que Browning subrayaba el tono, es decir, lo dramático”.²³³

Monólogo dramático

Introducido formalmente a la lírica española por Cernuda en su poemario *Las Nubes* (1937–1940), iniciado en España un año antes de su salida de España y terminado en Inglaterra. Desde la obra de Cernuda, el cultivo del monólogo dramático se extiende y se afianza en la lírica española contemporánea mediante los poetas de la segunda Generación de la posguerra.

El género es original de la tradición inglesa en el renacimiento inglés, más puntualmente en la tradición shakesperiana. Empero, es durante el período victoriano que alcanza su mayor desarrollo. Este mérito se debe a Browning y Tennyson, influenciando poetas de generaciones venideras como W.B. Yeats (1856–1939) y T.S. Eliot (1888–1965).

²³¹ L. Trilling & H. Bloom, *op. cit.*, p. 1401. El texto original dice “[...] the only common characteristics of English Pre–Raphaelite painting was its obsession with naturalistic detail, rendered so artificially as to make it not natural but phantasmagoric”.

²³² L. Cernuda, *op. cit.*, *Pensamiento...*, p. 101.

²³³ *Ídem*. Nota al pie.

El género se define formalmente según Jawad Thanoon como un poema donde “[...] hay un solo hablante imaginario que se dirige a un auditorio imaginario”²³⁴ que no se trata del lector. Está enclavado dentro de un marco escénico y “[...] revela la personalidad total del hablante en un momento significativo”.²³⁵ A grandes rasgos encontramos una serie de elementos que lo diferencian de otros subgéneros en poesía: hablante (A), interlocutor (B), marco escénico y momento significativo. Sin embargo, podemos establecer que son estos los cuatro elementos medulares que determinan si se trata de un texto del género monólogo dramático.

A. Hablante

Posee un personaje central que habla en primera persona, el poema representa la “[...] transcripción verbal de cuanto dice este personaje [...]”.²³⁶ El monólogo dramático parte desde la voz de un yo que se enuncia a sí mediante la narración/comentario/informe de una experiencia personal con interlocutores que se relacionan con él, “[...] tiene como uno de sus propósitos irremplazables la autorrevelación del hablante”.²³⁷ El género acepta dos tipos de hablante:

A.I.: El «yo» personificado del poema es un personaje distinto del autor, “[...] ha de figurar como ente natural; como individuo autónoma e independiente de su autor”.²³⁸ Se distancia de cualquier referencia autobiográfica. Esta disyunción entre narrador–autor se arraiga situando al narrador en un contexto físico perfectamente delimitado. No obstante, la separación absoluta pretendida por el autor, no alcanza a objetivarse, puesto que el «yo» narrador posee dos direcciones que son fundibles:

– Dramático: Se puede cifrar en dos acciones: Narración y representación, “[...] la raíz esencial del discurso dramático la constituiría la representación, es decir, la facultad de construir como presencia directa, como presente vivo, la realidad de la acción dramática”.²³⁹ Este comparte elementos con el narrativo, desde la coincidencia con la “[...] naturaleza filosófica y fenomenológica [del teatro] pues se trata de un conocimiento,

²³⁴ Akram Jawad Thanoon “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>>, Marzo 5, 2012. El texto se encuentra en una sola ventana y no está paginado, por lo que no doy referencia. Sobre este tema también revisar a Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Borges y el monólogo dramático*, Colmex, 2011.

²³⁵ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

²³⁶ *Ídem.*

²³⁷ *Ídem.*

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ Fernando Gómez Redondo, “El discurso dramático” en *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid, Edaf, 2006, p. 247.

una revolución del ser [...]”,²⁴⁰ hasta el intento por elaborar un universo ficcional. Por otro lado se diferencian los procesos literarios en el receptor y la forma. Mientras en el narrativo es el lenguaje quien imagina, interpreta y reconstruye una estructura formal a través de la «trama temática»,²⁴¹ en el dramático el espectador acude a la representación de los argumentos esgrimidos en el texto de los cuales no participa “[...] sin embargo, le absorben de un modo más absoluto que la lectura de una novela [puesto que esta] constituye una imagen de la realidad [...]”.²⁴²

– Lírico: En un nivel psicológico el «yo» narrador, comunica el modo de pensar y de sentir del autor. Esta característica plantea una aleación entre el poeta y el hablante en la forma y manejo de la lengua.

La diferencia más notable entre el género lírico y el dramático, reside en la materialidad y la plasticidad de la representación narrativa, es decir, en el discurso poético la sublimación del lenguaje se desenvuelve mediante una «realidad mediatizada» puesto que el narrador “[...] transmite a otros [lo] que [...] les es desvelado por esa perspectiva [...]”, mientras que la realidad dramatizada “[...] se muestra en cuanto tal, siendo ella misma, manifestada a través de la palabra y de la presencia de los personajes”.²⁴³

A.II.: El hablante constituye una voz indeterminada en vez de un personaje concreto. Es una máscara escogida por el poeta para objetivar su voz personal. La dramatización del monólogo dramático es la personificación del autor para exponer su estado anímico. Este hablante es el que utiliza Cernuda en *Variaciones sobre tema mexicano*. Browning reconfigura el género y la voz del «yo» abstracto mediante el uso lirizante del género.

Otra característica, es la de su naturaleza censurable. “El personaje nuclear suele representar un carácter cuyos puntos de vista y experiencia concuerdan poco con las normas aceptadas por sus contemporáneos sobre todo si lo examinamos a la luz de su status social”.²⁴⁴

B. Interlocutor

Es indispensable que al interior del monólogo dramático exista la figura del interlocutor, este se representa mediante la direccionalidad hacia quién o quiénes va encaminado el monólogo.

²⁴⁰ *Ídem.*, nota 2.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 248.

²⁴² *Ídem.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 247.

²⁴⁴ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

B.II.: Este interlocutor (B) es activo al tomar parte en el curso del monólogo, su intervención es directa y “[...] debe ser transcrita y reflejada en el poema de manera indirecta [...]”²⁴⁵ las intervenciones del interlocutor han de plasmarse en el poema mediante las palabras del hablante, que “[...] a veces reproduce de forma intacta y otras las insinúa a través de preguntas, comentarios, observaciones, etc. El monólogo dramático constituye originalmente un diálogo monopolizado por uno de sus interlocutores, o sea, el personaje central del poema”.²⁴⁶ En “A un poeta futuro” de *Como quien espera el alba [1941–1944]*, Cernuda atisba ligeramente este tipo de interlocutor:

¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo
Demasiado? [...]”²⁴⁷

El interlocutor, que no es el lector, es el receptáculo del mensaje del hablante, y por consiguiente es el centro de atención de él.

Aunque tú no sabrás con cuanto amor hoy busco
Por ese abismo blanco del tiempo venidero
La sombra de tu alma, para aprender de ella
A ordenar mi pasión según nueva medida²⁴⁸

Al mismo tiempo, el hecho de que existe este interlocutor, es significativa, puesto que este diálogo monologado otorga una fuerza dramática al texto, también, rompe la “[...] monotonía del monólogo, sobre todo en los poemas largos, dándole flexibilidad y movimiento”.²⁴⁹ Su existencia bien definida y visualizada, redondea la situación dramática al “[...] asegurarse dentro de los límites del poema los dos polos necesarios para su desenvolvimiento. El monólogo se convierte de este modo en una pieza dramática autosuficiente capaz de reducirse por sus propios recursos”.²⁵⁰

La presencia de un interlocutor definido y el reflejo de su intervención son características de aquellos monólogos que tienen por personaje central un hablante de tipo A.I. en estos casos el interlocutor se limita a escuchar cuanto el hablante dice, y al mismo tiempo “[...] tiene una influencia indirecta pero decisiva en el desenvolvimiento [...]”.²⁵¹ Los interlocutores de este tipo de hablante se encuentran caracterizados de manera escueta. El hablante percibe a su interlocutor como una presencia viva y se dirige a él de forma activa y clara esperando que este reciba el mensaje.

²⁴⁵ *Ídem.*

²⁴⁶ *Ídem.*

²⁴⁷ L. Cernuda, *op. cit.*, *RD. Como quien espera el alba [1941-1944]*, p. 206. Versos 3–4

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 207. Del mismo poema, versos 44–47.

²⁴⁹ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

²⁵⁰ *Ídem.*

²⁵¹ *Ídem.*

B.II.: Existe también el interlocutor carente de identidad física. El hablante le comunica una presencia viva pero inmaterial, se dirige a él mediante un lenguaje metafísico atemporal, pareciera que ese interlocutor fuese el propio lector, y muchas veces se trata de un desdoblamiento caracterizado por el propio hablante. Este tipo de interlocutor es, me aventuro a asegurar, el que está presente en todas las postales de *Variaciones sobre tema mexicano*. Es decir, el hablante se dirige al autor:

En tu niñez y en tu juventud, ¿qué supiste tú, si algo supiste, de estas tierras, de su historia, que es una con la tuya? Curiosidad, confiésalo, no tenías. Culpa tuya, sin duda; pero nada en torno podía encaminarlo [...] Nada revivía ante tu imaginación [...].²⁵²

C. Relación A–B

Esta conexión existe de manera específica y activa. El hablante (A) es consciente de la presencia de ese interlocutor (B), que participa activamente ya que su intervención “[...] se refleja en el desarrollo del monólogo”.²⁵³

A nivel externo, la relación A–B “[...] se refleja mediante las palabras del hablante, que reproduce indirectamente la intervención del interlocutor”.²⁵⁴ Esta situación contextualiza la relación, puesto que ubica a los personajes en un marco de espacio–tiempo y otorga también una objetivación precisa. A busca en B un desahogo, a diferencia de B quién realmente está interesado en el discurso articulado de A. Este mecanismo es la base de la mayoría de los textos del género. ¿Porqué “[...] se revela el hablante y cómo reacciona su interlocutor ante esa revelación súbita y aparentemente gratuita?”,²⁵⁵ la respuesta a esta interrogante habita en la naturaleza del personaje central. Su respuesta podría ser dividida en dos aspectos:

– Carácter censurable: Responde a una oposición al sistema de valores donde el personaje se desarrolla. La poesía de Cernuda es abanderada de esta categoría, puesto que, del mismo modo en que los personajes monologados de Browning rompen con el canon al ser opuestos al sistema de valores al interior del contexto del texto, (una mujer ultimada de la corte de Luis XIV, un prelado tolerante y corrupto, un fraile pintor fascinado por la belleza carnal, una madre hereje, un héroe nihilista, ejemplos dados por Jawad Thanoon) su personaje (del tipo A.I. como se señaló primeramente) a lo largo de su

²⁵² Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano* [Edición facsimilar], México, FCE, 2002, p. 13.

²⁵³ A. Jawad Thanoon, *op. cit.*

²⁵⁴ *Ídem.*

²⁵⁵ *Ídem.*

poética presenta rasgos críticos y muy filosos para con su realidad. Uno de los ejemplos que, en lo particular, llama la atención y sorprende en “Un español habla de su tierra”,²⁵⁶ cuando, justo después del segundo párrafo que representa a mi parecer la ruptura del poema (entre los versos 8 y 9):

Ellos los vencedores
Cáines sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro

– Carácter antisocial: Denota una “[...] *soledad* radical”²⁵⁷ del personaje dentro de sus sociedad. Esta soledad “[...] es la consecuencia inevitable de su perspectiva extraordinaria que rompe con las miras y normas ordinarias [...]”,²⁵⁸ por esto es que los personajes se resignan a una marginación social, lo que les arroja a una enajenación individual, seguida de una autorevelación frente a sus interlocutores. B responde al monólogo en dos fases sucesivas “[...] primero se identifica afectivamente con el hablante y luego se distancia de él a medida que va formulándose su juicio”.²⁵⁹ En este sentido me parece casi imposible citar un solo verso de Cernuda, puesto que existen innumerables de ellos. Muy *ad hoc* con esta soledad característica del poeta están sus narradores dramáticos. El penúltimo texto de *Variaciones sobre tema mexicano* “Centro del hombre” concluye asertivamente con esta característica del género “[...] Una vez más guardabas tu emoción para ti (¿para quién otro, que no seas tú, puede tener valor una emoción tuya?), dándoles razón aparente a quienes todavía te reprochan de seco y desamorado”.²⁶⁰

Ambas características responden casi puntualmente a una cierta continuidad y, podría afirmar, son, si no las principales sí son centrales, a lo largo de toda la obra del poeta sevillano, como lo hemos señalado con anterioridad. Sin embargo pareciera que en *Variaciones sobre tema mexicano*, el poeta por fin rompe, aunque temporalmente, con esta sensación. La cual regresará en su último poemario *Desolación de la Quimera [1956–1962]* cargada con mucha rabia, particularmente en “Peregrino” y “A sus paisanos”.

El género tiene como fin último la ruptura del aislamiento en el que el poeta se encuentra. Sin embargo, para alcanzar esto, debe existir un proceso dialógico entre A y B. Al interior de una dimensión más profunda, en el monólogo, existe un doble juego

²⁵⁶ L. Cernuda, *op. cit.*, *RD, Las Nubes [1937-1940]*, p.182. Versos 9–12.

²⁵⁷ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ L. Cernuda, *op. cit.*, *Variaciones...*, p. 71.

dialéctico entre A y B, que al mismo tiempo es el núcleo argumentativo de la “[...] interacción acaecida dentro del poeta [...]”²⁶¹ esto significa una «doble personalidad» dialéctica al interior de la autognosis del poeta: por un lado se debe considerar su “[...] consciencia como portadora de una identidad individual y aquella parte de sí proyectada provisionalmente en una existencia ajena [...]”,²⁶² que es, al mismo tiempo, la relación del poeta con el lector.

La bipolaridad del monólogo dramático significa la experiencia de diálogo entre A y su mismidad (A₁) que también es el diálogo de su contexto personificado por B. “El hablante supera su soledad y se reconcilia al expulsar su conflicto hacia el exterior y confiárselo al otro. El interlocutor a su vez aprende algo nuevo acerca de sí mismo [...]”²⁶³

Este desdoblamiento dramático “[...] objetiva una experiencia altamente enriquecedora [...]” que puede ser transmitida. Finalmente el término del monólogo será la ruptura del aislamiento en que el poeta se encuentra subsumido, y al mismo tiempo, significa también un encuentro con la otredad.

D. Dramatización del monólogo

Además de poseer los tres elementos anteriormente señalados (considerados como «señas de identidad» por el Dr. Jawad Thanoon), existen algunos otros que sin ser formalmente indispensables, sí coadyuvan a un entendimiento mayor del género, separándolo de confusiones con otros géneros similares.

D.I.: Se encarga de situar el monólogo dramático al interior de un marco referencial, la relación A–B, “[...] motivo directo que da lugar a la auto–expresión del personaje central”.²⁶⁴ Este nivel primario debe responder a una serie de cuestiones que introduzcan al lector al texto: ¿dónde y cuando habla el personaje?, ¿por qué decide expresarse de ese modo?, ¿cómo han llegado a estar juntos A–B? Esta etapa pretende también ubicar en un marco espacio–temporal delimitado. Esto cobra importancia puesto que el sentido último del monólogo no sólo depende del sentido emanado de las palabras que lo componen, sino que también del contexto donde se encuentra. La poética queda constreñida a las circunstancias específicas del texto. En este nivel, “[...] el tratamiento de la situación en el

²⁶¹ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

²⁶² *Ídem.*

²⁶³ *Ídem.*

²⁶⁴ *Ídem.*

monólogo dramático difiere según el propósito que se quiera conseguir [...]”.²⁶⁵ En los monólogos dramáticos más convencionales –donde el objetivo central es la dramatización y la objetivación del discurso poético– el autor se esmera en presentar un contexto amplio que sugiera un clima dramático.

Los monólogos cuya finalidad responde más a un estilo poético y donde generalmente el autor se esconde tras una máscara narrativa son poco tratados al interior de este nivel, puesto que estos inclinan su balanza hacia la voz poética, y no tanto a la situación contextual. Como es el caso de *Variaciones sobre tema mexicano*.

Los textos pertenecientes a este género, en donde la narración refiere a una situación histórica concreta, desplazan a los elementos centrales del poema (personaje, situación, argumento). Esta «situación histórica» asume el rol activo del «yo» hablante (A) y se apropia, mediante una máscara, del verdadero poema. Como es el caso de “Quetzalcóatl”, poema donde el propio Cernuda se funde con la figura de Hernán Cortés y devela su llegada a la región más transparente del aire: el valle de Anāhuac

Pisando tierra nueva, de la mano del destino
Me llevó llanamente al hombre designado
Para la hazaña: aquel Cortés, demonio o ángel,
Como queráis; para mí sólo un hombre
[...]
Y el momento llegó cuando nos fuimos
Por el mar un puñado de hombres;
El mundo era sin límite, igual a mi deseo²⁶⁶

El abordar una situación histórica determinada, siempre representa una correlación con el entorno del propio autor. Abordar un pasaje histórico desde un plano crítico responde a la necesidad tanto de esquivar la censura abordando un tema como un discurso poético dramático de forma creativa y poco referencial en vez de presentar los hechos de manera explícita y directa; y por otro, pretende iluminar un presente con los reflectores del pasado, a través, también, de un filtro crítico. Esta situación de crítica, coincide con un período conflictivo en la vida del personaje central. “En términos dramáticos, el monólogo dramático se presenta como si fuera la escena clave de una obra de teatro

²⁶⁵ *Ídem*.

²⁶⁶ L. Cernuda, *op. cit.*, *RD, Como quien espera el alba [1941–1944]*, p. 214–218. Los primeros versos son del 33 al 36 y el segundo bloque 47–49.

donde estalla la carga expresiva para iluminar el conjunto de la obra, tanto sus partes precedentes como posteriores”.²⁶⁷

D.2. Caracterización

Es importante que el hablante del monólogo dramático posea un carácter sumamente bien definido. El personaje central debe revelarse al lector como una persona natural y autónoma, dotada de cualidades propias. Es decir, presentar al hablante y a su interlocutor, claramente distinguibles uno del otro al interior del poema. Este recurso “[...] sirve para objetivar el discurso poético en el monólogo dramático y propulsar una lectura dramática basada en un distanciamiento entre el autor y su personaje”.²⁶⁸

D.3. El recurso de la paradoja

En el género, la paradoja, existe en lo que se denomina el mensaje directo y el indirecto, lo que se dice y el significado real del discurso. Este recurso revela el verdadero carácter de A en el monólogo dramático. Al mismo tiempo, se encarga de exponer y defender un punto de vista frente a B, que constituye lo que se pretende comunicar. Dentro de este mensaje, A, desliza una serie de elementos y datos que el transcurso del texto irán revelando una doble intencionalidad del monólogo. Esto significa que al final B o el lector, obtengan una aprehensión diferente y más amplia de lo que le es permitido a A de su propia mismidad.

La paradoja estriba en que precisamente A carece la capacidad de comprender su propia experiencia y comprender “[...] la auto-revelación indirecta del hablante [...] constituye una consecuencia coyuntural pero inevitable en el monólogo dramático”. El origen de esta paradoja reside en la polaridad intrínseca de cualquier acto de comunicación: el mensaje emitido y recibido son el mismo, más no poseen el mismo nivel de profundidad. Esta dicotomía desborda en una tensión dialéctica donde B/lector experimenta un profundo respeto hacia la figura de A. Este enredo (planteamiento paradójico) “[...] revela tácitamente una falta de comprensión por parte del hablante acerca de sí mismo o acerca de los hechos sobre los cuales se pronuncia.”²⁶⁹ A jamás llega a comprender los verdaderos motivos de su pronunciamiento.

Variaciones sobre tema mexicano

Y por fin llegamos a liberar las ataduras del texto. Al principio del capítulo asegurábamos que se trata de una serie de postales que alumbran una escena detenida o en movimiento

²⁶⁷ A. Jawad Thanoon, *art. cit.*

²⁶⁸ *Ídem.*

²⁶⁹ *Ídem.*

captada por el poeta. Luego de explicar el género formal, habría que agregar algunos componentes que proveen al texto de una profundidad más allá de lo estilístico. Para Cernuda, el exilio es sin duda una postura ante la vida, ya que mucho antes de hacerse efectivo por motivos políticos, sufre de un profundo desarraigo en sus fibras más íntimas.

El texto, como he de suponer ha quedado más que claro, se trata de un cuerpo germinado como una totalidad «orgánica» a partir de una visión fragmentaria de la realidad. Es decir el escrito se puede leer como un diario carente de fechas y, por ende, de temporalidad históricamente situable (a pesar de que sepamos de antemano que retrata el viaje hecho en 1949 por el poeta) o como pequeños fragmentos individuales de las estampas de su trayecto. Pero también, los pasajes, nos hablan del retorno y el reencuentro del espacio. Cernuda desde el título atisba cuál será la estructura formal del libro. Del mismo modo en que Jaques Loussier interpreta las *Gymnopedie* y *Gnossienne* de Satie, Cernuda se interpreta a sí mismo y a su nomádico éxodo.

En febrero de 1949 son fusilados en la ciudad de Barcelona cuatro miembros del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), excombatientes leales a la República Española y partisanos antifascistas en la Francia de Vichy; el 25 de junio moría quién fuera Presidente del Consejo de Ministros de España en tres periodos distintos, durante la Segunda República Española, Alejandro Lerroux; ese mismo año en que Orwell publica *1984*, Borges *El Aleph*, Simone de Beauvoir *El segundo sexo* y Faulkner gana el premio Nobel de Literatura «por su poderosa y artísticamente única contribución a la novela contemporánea estadounidense». En el verano, y aprovechando sus vacaciones, Cernuda viaja de Mount Holyoke a México. Antes de ese primer viaje, Cernuda escribe “Quetzalcóatl”,²⁷⁰ una interpretación del mundo precortesiano ante los ojos de un conquistador español que es al mismo tiempo, el propio poeta. Paz afirma que “El gran poeta abraza los contrarios sin suprimirlos”.²⁷¹ “Quetzalcóatl” no es el único poema que el sevillano tiene como «tema mexicano» ya que antes de su etapa mexicana, en “El Elegido” habla del desollado Xipe–Totec y su mitología circundante. Ambos poemas se enmarcan por “[...] la admiración que sentía ante los versos y las imágenes de una civilización distinta a la suya”.²⁷² Sin embargo, estos dos poemas son sólo la antesala de *Variaciones sobre tema mexicano*.

²⁷⁰ Cfr. A. Rivero Taravillo, *Luis Cernuda. Los años de exilio (1938–1963)*, México, Tusquetes Eds., 2011, p. 93.

²⁷¹ Octavio Paz, “Variaciones sobre tema mexicano” en J. Valender (comp.), *op. cit.*, p. 96.

²⁷² *Ídem*.

Esta travesía marcará profundamente la vida del poeta, puesto que significaba, a grandes rasgos, el reencuentro con su jardín perdido. El viaje era sólo la culminación de un proyecto que llevaba rondando la cabeza del autor de “Quetzalcóatl”. El reencuentro con su pasado, desde un presente tan distinto, le provoca una serenidad que tenía tiempo no sentía, tanto que a su vuelta en E.E.U.U. declara al compositor orizabeño Salvador Moreno “No sabía y no supe hasta entonces, que México se le había entrado en el corazón, que me había enamorado de él”.²⁷³ Esta aguda experiencia genera una serie de reflexiones tan profundas que lo convencen a iniciar todas las gestiones que hagan posible su residencia en el país, lográndolo finalmente en noviembre de 1952, el mismo año de la publicación de *Variaciones sobre tema mexicano*.²⁷⁴ El 31 de diciembre del mismo año, como lo señala el colofón de la primera edición, es publicado en la colección “México y lo Mexicano”, editada por el sello Porrúa y Obregón, S.A., bajo la dirección de Leopoldo Zea, el libro es impreso en los “talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco, 63”. En esa misma colección destacan autores del grupo Hiperión como Uranga, Gaos, y el propio Zea, también Alfonso Reyes publicó *La X en la frente* inaugurando la serie el mismo año, (texto donde consigna sus ideas fundamentales sobre el “nacionalismo” que periódicamente exaltan “nuestras letras”),²⁷⁵ el paisano de Cernuda, José Moreno Villa reedita en el número 5 *Cornucopia de México* publicada por “[...] primera vez fruto de sus primeros años de destierro en ese país, en los que nos ofrece su visión de México en una brillante y directa prosa [...]”.²⁷⁶ El número 10 corresponde al título que nos atañe.

El tema

Este particular trabajo de Cernuda es una bocanada de oxígeno para ya su sofocada obra, que le brinda un poco de vida al poeta. Con *Variaciones...* Cernuda inaugura su última etapa creativa (1949–1963), mediada tanto por la estructuración de una nueva realidad, que discurre a través de su mismo objetivo y sirve para construir la nueva realidad del poeta.

Las referencias locales en el texto podrían no importar tanto, puesto que son relatos de la interpretación de cómo el poeta se relacionó con su materialidad, dado que el

²⁷³ Cfr. A. Rivero Taravillo, *op. cit. Los años de exilio...*, p. 215.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 265.

²⁷⁵ El texto es una compilación de dos textos anteriores: *El suicida* (1917) y *A vuelta de correo* (1932) en el apartado “6.– Ensayo teórico”. <http://alfonsoreyes.org/obra_2.htm>, Febrero 7, 2012.

²⁷⁶ Ana María González Luna "Retrato de México en Cornucopia de México de José Moreno Villa" en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_209.pdf> Marzo 3, 2012.

gran objetivo de la obra es alcanzar el despliegue de la palabra.²⁷⁷ “Al hablar de «lugar» me refiero a un espacio circunscrito, dispuesto de manera que los elementos que lo configuran se relacionen entre sí armónicamente”.²⁷⁸ El lugar es un texto en que se entretejen diferentes puntos y convergen hacia una dirección donde las variaciones inciden en la coincidencia del lugar o tema establecido. Esos puntos de convergencia finales son la imagen que promueve la recreación donde se restituye el tejido estropeado. El exilio efectivo se resignifica volviendo a la lengua, a la posibilidad de dotar de sentido propio a la voz poética. La «armonía» del exilio, entonces, embona con el «acorde» que SE vincula entre espacio y simpatía, lugar y «pertenencia». La palabra es, y sigue siendo, la única morada posible.

La investigadora Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, propone una lectura incómoda de *Variaciones...* donde el poeta sevillano se enfoca en “[...] destacar lo que de España hay en México [...]”, pero muy pronto se desvía de su objetivo «documental-histórico» para dar pie a «lo real» del tejido “[...] la constitución de un orden de referencias intemporal, en la medida que esto es posible, inseparable del surgimiento de la conciencia poética”.²⁷⁹ Es decir, de una explicación pasa a una descripción poetizada del espacio, entonces surge el verdadero objetivo del poeta: dotar de luz y hacer evidente lo que a él, por su formación y tradición (que oculta lo periférico), le había sido negado. ¿Es un intento de incorporar lo ajeno a lo propio y viceversa?, ¿es construir puentes que correlacionen su España (Andalucía) con su México (sus *variaciones*) a través de postales con profundidad y puntos de fuga?

Es precisamente este contexto donde se enmarca *Variaciones...*, un espacio que se ha sublimado para la eternidad a través de un tejido que se refracta en todas direcciones. Se distorsiona, sí, pero desemboca en una narración poética direccionada que devela una imagen. Por esto es que me atrevo a afirmar que las referencias locales pasan a un segundo plano puesto que “[...] la evocación de la tierra natal, o de la patria recobrada en México, resulta secundaria si se compara con el descubrimiento de un «lugar» en que el hombre puede «estar»”.²⁸⁰ *Variaciones...* es también una reconciliación entre el lenguaje y el poeta, el lugar y la satisfacción. Podríamos afirmar que es una crónica del retorno al país natal, personificado por rincón andaluz.

²⁷⁷ T. Aguilar-Álvarez, *art. cit.*, p. 117.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 121

Cernuda encuentra en su exilio mexicano elementos que le transportan a su natal Andalucía: iglesias, conventos, patios. Estos pasos sugieren un retorno a la infancia perdida y a la tranquilidad de la que el exilio anglosajón le arrebató desde que abandonó España. La lengua en un primer momento, pero también las tradiciones y espacios que éstas evocan. Reencuentra, aunque pasajera y circunstancial, una felicidad que parecía perdida: un restablecimiento dialógico entre el cuerpo y el espacio; se reconcilia con su centro y con una inmovilidad paradisiaca.²⁸¹

La metáfora del convento y el laberinto deja de ser un recurso retórico y Cernuda lo hace cuerpo hacia su interior. Encuentra un rincón hundido en el vientre materno, ajeno a las vicisitudes y distanciamientos entre el origen y las distintas escalas del viaje. La tierra natal se encripta de manera paradigmática: “[...] sin excluir las referencias geográficas, apunta hacia un horizonte ideal en que el lugar funciona como tal, es decir, como orden que alberga al hombre y posibilita que se relacione con lo eterno”.²⁸² Cernuda entonces planea una «configuración poética del lugar», un retorno hacia la significación del *jardín sevillano* desde un eje narrativo: un espacio de aislamiento frente a las rupturas cotidianas.

Entonces advierte la otredad en su hispanismo con mayor naturalidad. Esto significa no la otredad como oposición, sino como complemento no satelital de la cultura centralista y centralizada de «lo hispánico». “Una convivencia de cerca de quince años con una cultura y una lengua distintos le hizo aceptar con naturalidad la existencia de los *otros*”.²⁸³ Lo otro y lo propio no se oponen, tampoco se complementan sólo existen en un paralelo que les comunica la naturalidad y cercanía de su lenguaje.

El libro podría ser interpretado, como se mencionó con antelación, como impresiones de viajero “[...] escritas después de breves encuentros con nuestro país y tras muchos años de vivir entre anglosajones”.²⁸⁴ Paz –que conocía personalmente a Cernuda y trabó una amistad muy cercana con el– se pregunta ¿qué busca Cernuda en México?” e inmediatamente responde “Buscó lo que encontró: un amor. Pero también buscó su propia cultura y, en ella, a sí mismo”.²⁸⁵

Como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, Cernuda, se encuentra en constante búsqueda de la figura del *jardín sevillano*. A su llegada a México encuentra,

²⁸¹ Bernard Sicot, “Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano: el espacio y el tiempo recobrados*” en J. Valender (comp.), *op. cit.*, p. 108.

²⁸² T. Aguilar-Álvarez, *art. cit.*, p. 123.

²⁸³ O. Paz, *art. cit.*, p. 95.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 96.

²⁸⁵ *Ídem*.

en múltiples ocasiones, los lugares donde el poeta redescubre estas “cuevas” (Tepoztlán, Cuernavaca...) que lo remiten a los jardines del Alcázar de Sevilla,²⁸⁶ lugar donde buscaba un consuelo en su infancia. El poeta se debate entre la madurez y la infancia: una ruptura maternal entre lo real y lo deseado: la ausencia y el cortijo.

La imagen y el sentido de construcción comienzan a cobrar dimensiones concretas y figurativas, resurgen lecturas formativas: Verlaine, Bachelard y Gide, principalmente. Que si bien nunca fueron abandonados por el poeta, en este momento son resignificados por la puesta *poiética* y la nueva circunstancia del poeta: el exilio en lengua propia, que en un principio parece una vuelta a España *americana*.

De esta forma no es errado considerar la existencia de un “Cernuda mexicano”, como lo nacionaliza moralmente Vicente Quirarte, en tanto que éste se reconoce como propio dentro de lo ajeno: reencuentra algo conocido, en ambientes donde todo le era desconocido. Entonces más que apego, le causa una simpatía que ni EL Reino Unido o E.E.U.U, LE habían causado. “México le brinda un retorno a la madre [...]”²⁸⁷. Cernuda se enfrenta nuevamente a su infancia perdida. El laberinto es él y ahora se encuentra postrado ante la imagen del inicio de su soledad y EL exilio español. «Retorno–reencuentro». En *Variaciones...* hay un retorno hacia los espacios de estabilidad para el ser²⁸⁸ y termina por ser un retorno incompleto pero fundamental.

Existe una necesidad de establecer una temporalidad en el relato, también es menester entablar los puentes que conecten las diferentes etapas del viaje: sus espacios vacíos y aquellos habitados por la memoria. El espacio conserva un tiempo comprimido. Advierte entonces la otredad en el hispanismo con mayor naturalidad. Esto significa no la otredad como oposición, sino dentro de una complementariedad no satelital de la cultura centralista y enfocada en «lo hispánico». “Una convivencia de cerca de quince años con una cultura y una lengua distintos le hizo aceptar con naturalidad la existencia de los *otros*”.²⁸⁹ Lo otro y lo propio no se oponen, tampoco se complementan, sino sólo existen en un paralelo que les comunica a través de la cercanía de su lenguaje.

Las representaciones mexicanas son referentes sevillanos en cuanto al tiempo mítico que se había pausado durante el exilio ‘norteño’ “[...] vive la repetición de

²⁸⁶ B. Sicot, *art. cit.*, p. 109.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.111.

²⁸⁹ O. Faz, *art. cit.*, p. 95.

momentos míticos que le permiten escapar al tiempo profano en la misma forma en que, estas las paredes cerradas, escapaba al espacio profano”.²⁹⁰

En ese ámbito Paz invierte los sentidos en virtud de afirmar que Cernuda al encontrar en el otro a sí mismo, lo proyecta en un sentido macro: España en México. Al mismo tiempo cobra fuerza la expresión de Vicente Quirarte cuando lo “nacionaliza” y lo nombra “Luis Cernuda, mexicano”,²⁹¹ puesto que hay, previamente, un Cernuda desterrado sin nacionalidad y uno sevillano. Su exilio anglosajón es sólo un puente de quince años entre Sevilla y Coyoacán. “Para el poeta, la lengua es la verdadera patria”.²⁹² No es curioso que el poeta se sienta atraído por su propia lengua: “[...] en labios de gente extraña y en otra tierra [...]”.²⁹³ Su lengua y la del otro (que es la misma) son lo que cimientan los puentes culturales.

Al mismo tiempo, hay un elemento que siempre incide en la obra del poeta y que le dota de un sentido orgánico: el cuerpo. “Lengua y cuerpo se comunican [...] La lengua –alma– lo lleva al cuerpo y el cuerpo a la poesía. A su vez, la poesía lo hace descubrir al pueblo”.²⁹⁴ El cuerpo lo lleva a la tierra y esta al pueblo, que lo ve ajeno de constructos europeizantes, su visión de México es histórica, puesto que posee una “[...] la [propia] realidad de un pueblo que lo reconciliase con su propio pueblo y con su propio pasado [...] El pueblo es la piedra de fundación de la historia”.²⁹⁵

Este diálogo entre realidades rompe con su cíclica anterior. Si bien, los puentes comunican Sevilla con México, no son estos mismos los que funcionan a la inversa, es, en sí, el recuerdo y la imposibilidad del regreso lo que provoca que los vasos comunicantes fluyan en sentido inverso. Es justo ahí donde reside el carácter ruptural de *Variaciones...* “Pasado y presente se confunden” en tanto que la palabra y su enunciación permite la eclosión de temporalidades”.²⁹⁶ El pasado –según Valender– para Cernuda, tiene algo más que una mera “nostalgia”, la construcción de este como sujeto poético implica fijar una constante (deseo) de la experiencia y proyectarlo como una realidad inalterable. “La recreación de dicho paisaje se subordina al establecimiento de un universo en que pueda insertarse poéticamente”.²⁹⁷

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 114.

²⁹¹ Cfr. Vicente Quirarte “Luis Cernuda, mexicano” en J. Valender (comp.), *op. cit.*, *Luis Cernuda en México*, pp. 96–104.

²⁹² O. Paz, *art. cit.*, p. 97.

²⁹³ *Ídem.*

²⁹⁴ *Ídem.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 98.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

²⁹⁷ T. Aguilar–Álvarez, *art. cit.*, p. 124.

La «visión incómoda» –que plantea Aguilar–Álvarez– deja de serlo en tanto que nos damos cuenta que no es en sí lo que buscaba el poeta andaluz, quizá sólo era una primera piedra para construir en otro lugar su nueva realidad. También es cierto que Cernuda jamás abandona su *imago mundi* eurocéntrico, pero creo que este no menosprecia su nuevo lugar de residencia. ¿Cómo se explica entonces la falta de conexión entre el individuo real y la imagen que el deseo proyecta? La respuesta podría estar en la “simpatía”.²⁹⁸ Cernuda de una u otra forma justifica innecesariamente su trabajo. Al construir un espacio como agente externo, y transformarlo poéticamente, es cierto que existe una distorsión, una trasmutación y una transfiguración. Es decir dota al lugar–amante de nuevas características reales–modificadas. Para modificar un lugar “[...] es preciso haber acogido su influjo, de ahí que la gratitud sea la última palabra ante la simpatía”.²⁹⁹ Por esto, me parece fundamental señalar que en su poética, el lugar es el amante, también es su imagen y lo que el deseo forja de la realidad para sí, del objeto. Con esto pretendo señalar la importancia que posee el amor en diversos niveles: el carnal, el metafórico y el poético. De esta interpretación personal me parece debiéramos leer *Poemas para un cuerpo*.

Para Cernuda, construir la realidad significa dotarse a sí mismo de un jardín. Se construye una vez que se ha desnudado el deseo, la diferencia es que entre lo observado y lo realizado hay una mediación de lo ficticio. La materialización del deseo, será sólo una idea. No es el jardín que se marchita en invierno, sino aquel que realizamos por medio de la palabra, aquel que sólo el silencio y el olvido pueden marchitar. Es justamente ese el rincón andaluz que Cernuda buscó durante la ausencia de sí para sí, “[...] el soporte de estas diáfanos arquitecturas es la contemplación y, en sentido inverso, que sin el lugar erigido ésta difícilmente encuentra un ámbito por el cual desplazarse”.³⁰⁰ Mirar, escribir con los ojos.

México significa también un regreso al vientre, una posibilidad de restituirse en la lengua como exiliado, por lo que Cernuda, de esta forma, se enfrenta nuevamente a su infancia perdida. El laberinto es él y ahora se encuentra postrado ante la imagen del inicio de su soledad y exilio español. En *Variaciones...* hay un retorno hacia los espacios de estabilidad para el ser y termina por ser un retorno incompleto pero fundamental. Estas condiciones también le restablecen su categoría histórica, puesto que le reincorporan al mundo, por lo que también es importante el establecimiento de una temporalidad en el

²⁹⁸ “Lo que yo quería, insisto, era simpatizar” L. Cernuda, *op. cit.*, *Variaciones...*, p. 81.

²⁹⁹ T. Aguilar–Álvarez, *art. cit.*, p. 126.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 127.

relato, y la formulación de los puentes dialógicos que conecten las diferentes etapas del viaje: sus espacios vacíos y aquellos habitados por la memoria. El espacio conserva un tiempo comprimido. Cernuda encontró su sitio en esa Historia ajena pero propia (por apropiación), la ruptura con su exilio ¿terminó viviendo su propia otredad?

Conclusiones

Exilio y poesía

Uno de los poetas franceses más importantes del siglo XIX, vivió en Bruselas exiliado por sus ideas revolucionarias. En el pináculo de ese exilio que duró diecinueve años y nueve meses (entre el 11 de diciembre de 1852 y el 4 de septiembre de 1870)³⁰¹ escribe una de sus más conocidas obras que narra precisamente un exilio. *Los Miserables* (1862) relata la vida de Jean Valjean, un ex convicto que renuncia a su nombre para buscar la aceptación social en un medio donde no existe la redención posible para quienes fueron condenados.

Nos referimos a este prolijo poeta no sólo porque él mismo vivió en carne propia esta condición política, sino porque escribió un, no tan breve, ensayo sobre la experiencia vivida entre Bruselas y las islas de Jersey y Guernesey, ubicadas en el canal de la Mancha al noreste de la costa de Normandía. Esta vivencia la describe como la desnudez del derecho, una condición de segregación moral que está relacionada con la ruptura del estado de derecho vigente y el “derecho del estado” para censurar a sus miembros críticos. Es decir un derecho *de facto* que sale de los márgenes legales para ejercer una violencia sistemática que impone la un estado de terror para así legitimar sus formas ilegales. Hugo entiende estas formas como “[...] una emboscada triunfante [que] les produce el efecto de una victoria, pero esta victoria está llena de ceniza; el criminal cree que su victoria es su cómplice error, su crimen es su verdugo [...] siempre la traición traiciona al traidor”.³⁰² En este sentido, el poeta, describe al exilio como una forma en que el estado traidor ejerce un «terrorismo de estado» (con perdón del lector por el anacronismo) sin decirlo explícitamente puesto que para él este ostracismo es “[...] la desnudez del derecho. Nada más terrible”, pero es también una forma de resistencia frente a estas formas tiránicas de ejercer la política. Por esto es que esta expatriación “[...] no es una cosa material, es una cosa moral. Todos los rincones de la tierra resultan lo mismo”.³⁰³

³⁰¹ Manuel López Noriega, “Exilios” en Victor Hugo, *El Exilio*, México, UNAM, 2007, pp. 7-8.

³⁰² V. Hugo, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁰³ *Ibid.*, p. 26.

Cartas de color

El epistolario entre los dos poetas, Reyes y Cernuda, no revela una relación íntima como el que llevara Alfonso con Pedro. A decir verdad se trata de una serie de notas entre ambos de cuando Cernuda era becario del Colegio de México, entre marzo de 1954 y el 6 de agosto de 1961, último día que el poeta sevillano cobró el estipendio, sin embargo cabe señalar que a la salida de la Presidencia del Colegio por parte de Reyes, su sucesor el historiador Daniel Cosío Villegas, nunca estuvo de acuerdo con que el peninsular recibiera la beca. Existe al respecto una polémica entre el propio Cosío Villegas y Octavio Paz, quien también fuera becario por esos años, donde el primero desestima severamente la obra de Cernuda y se justifica del “despido” alegando que se trata una renuncia voluntaria. Paz contesta con un artículo publicado en la *Revista de la Universidad de México* disculpándose y desviando el tema arguyendo un malentendido, pero sentencia “Cernuda tenía fama de susceptible; Cosío Villegas de intratable; todo se explica”.³⁰⁴ Sin embargo esta polémica poco tiene que ver con la correspondencia entre quienes nos reúne en este trabajo.

Como afirmaba al inicio, esta serie de cartas se componen de notas que explican y justifican el avance del trabajo de Cernuda frente al Presidente del Colegio, muchas veces Reyes no se molesta en devolver un acuse de recibo. Manuel Altolaguirre y Octavio Paz son quienes interceden por Cernuda ante Reyes, es este primero quien le solicita al Presidente una plaza de investigación para el poeta andaluz en 1951 por falta de fondos. Enríquez Perea en la nota 46, explica esta situación. Sin embargo, Reyes se muestra muy solícito para interceder por Cernuda para que obtenga el visado (carta del 12.III.51), dos días después el poeta malagueño responde al regiomontano agradeciéndole sus gestiones. Pasan dos años antes de que sea el propio Cernuda quien escriba a Reyes agradeciéndole (carta del 23.II.54) la posibilidad de recibirlo como becario en el Colegio de México, mediado por Paz. En esta carta Cernuda propone un estudio sobre la poesía española contemporánea que abarcaría de 1870 a 1950, e incluso propone un índice tentativo. También, en la misma misiva, Cernuda solicita el uso de la biblioteca del Colegio y agradece «en extremo» la gentileza de “[...] aceptar con tanta benevolencia la sugerencia de Octavio Paz.”³⁰⁵

³⁰⁴ *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes-Luis Cernuda 1932-1959*, Alberto Enríquez Perea (ed.), México, Ed. Resistencia, 2003, p. 144. La cita original es de la *Revista de la Universidad de México*, México, vol. XIX, No. 2, octubre de 1964, p. 31.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 45.

En la carta fechada el 23 de febrero del '54, Reyes le comunica a Cernuda las políticas para los becarios “[...] usted trabajará por su lado y a su modo, como investigador independiente conviene mucho que cada 2 o 3 meses me envíe un brevísimos resumen sobre el estado de su trabajo [...] Estamos en condiciones de ofrecer a usted una ayuda de 450.00 mensuales a partir de marzo de 1954 [...]”.³⁰⁶ En esta misma carta Reyes le permite utilizar la biblioteca y se disculpa por no poder ofrecerle más dinero aludiendo a la dura situación económica por la que el Colegio estaba pasando. Dos meses después de que Cernuda comenzara a recibir su beca (17.V.54) envía a Reyes la carta donde justifica su trabajo, Reyes al día siguiente contesta cordial y brevemente agradeciendo los informes y saludándole afectuosamente. Cernuda puntual y preciso escribe cada dos meses a Reyes informándole sobre su trabajo, este último, por su parte, a veces responde y a veces no, cuando lo hace es una brevísimas nota cordial y poco personal.

A principios de 1955 (carta del 3.I.55) Luis Cernuda informa al Presidente del Colegio de México sobre el avance de su trabajo. Se trata de 16 capítulos, 10 terminados y 6 «a rehacer», y declara que aún le quedan dos capítulos para “[...] indicar la continuidad en el momento actual”.³⁰⁷ Aprovechando la ocasión solicita la prórroga para completar y acabar el trabajo. Ese mismo día Reyes responde brevemente a la misiva haciéndole saber que se encuentra en la nómina de becarios para el año siguiente en las mismas condiciones. Siete meses después (carta del 30.VII.55) Cernuda informará gustoso que su libro se encuentra terminado y le ofrece como un gesto de agradecimiento dedicarle el trabajo “[...] en este año cuando medio siglo de vida literaria”.³⁰⁸ Ese mismo día Cernuda escribe al poeta potosino Manuel Calvillo, quien en ese momento se desempeñaba como Secretario de El Colegio de México, haciendo la petición formal para dedicar el libro, la cual iría en estos términos “*A Alfonso Reyes, al cumplir su obra literaria medio siglo de vida, estas páginas sobre una poesía que no es sólo suya por tradición, sino por haberla continuado y recreado como poeta, en testimonio de admiración y respeto*”.³⁰⁹ Reyes responde (carta del 12.VIII.55) celebrando el buen término del trabajo, pero se niega a aceptar la dedicatoria puesto que “[...] desde muy pronto se adoptó aquí la práctica de evitar que las cosas hechas en casa se dedicaran la Presidente de la institución, por las razones que usted al instante comprende. De manera

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

que, si ahora hiciera yo una excepción, violaría la regla establecida por nuestra Junta de Gobierno y causaría la impresión de un desaire a varios amigos que antes me propusieron cosa semejante”.³¹⁰ El asunto quedará zanjado cinco días después (carta del 17.VIII.55) con una breve nota de Cernuda quien responde lamentándose por las razones que impedían a Reyes aceptar la dedicatoria. El libro no será publicado por el Colmex sino por Ediciones Guadarrama, Madrid, en 1957. Cabe señalar que todos los capítulos fueron apareciendo en diversas ediciones de *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades*.

En noviembre de ese año (carta del 12.XI.55) Cernuda escribe nuevamente a Reyes para proponer un nuevo proyecto, siguiendo la indicación de Calvillo. Esta vez el poeta andaluz tiene en mente un estudio sobre poética inglesa en el siglo XIX, que se titulará *Pensamiento poético en la poesía inglesa (siglo XIX)*. Se trata en principio de un texto similar al estudio anterior pero esta vez no sólo abordará “[...] la poética de un poeta determinado, sino que también habrá otros capítulos de conjunto”.³¹¹ Poco más de un mes después (carta del 27.XII.55) informa un breve avance sobre su trabajo, aún no atisba un índice, pero se ha dedicado a recopilar información sobre Wordsworth y Coleridge. Se despide deseando a Reyes un feliz Año Nuevo. El año siguiente se dedicará Cernuda a escribir su estudio informando con inglesa puntualidad a Reyes sobre sus avances. Para inicios de 1957 (carta del 2.I.57) Reyes informa a Cernuda que el Colegio de México, seguirá concediéndole la beca. Ese mismo mes Reyes escribe nuevamente al poeta exiliado (carta del 21.I.57) de la autorización que la Junta de Gobierno del Colegio otorgó de aumentar a \$ 600 mensuales. Lo mismo de los años anteriores, Cernuda informa puntual a Reyes sobre su trabajo cada dos o tres meses, hasta que en noviembre (carta del 27.XI.57) recibe la oferta que su libro se publique en la UNAM, solicita permiso para esto y envía buenos deseos por la estancia del regiomontano en Cuernavaca. Algunos meses antes, en julio, Cernuda solicita nuevamente, sabiendo de antemano que Reyes rechazará, que le permita agradecer en el prólogo al libro *Estudios sobre poesía española* al Colmex y a él (carta del 30.VII.57) “[...] cuya benevolencia y atención sé que mi trabajo no responde de modo suficiente”.³¹² A lo que Reyes (carta del 5.VIII.57) responde: “Celebro que publique en Madrid sus *Estudios sobre poesía española* y, como usted

³¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

³¹¹ *Ibid.*, p. 96.

³¹² *Ibid.*, p. 121, o también en p. 631.

mismo lo presume, consideramos del todo innecesario que haga usted la menor referencia al Colegio de México y a este amigo suyo [...]”.³¹³

En agosto del año siguiente Reyes informa a Cernuda que dejará la presidencia del Colegio de México y en su lugar quedará el señor licenciado don Daniel Cosío Villegas (carta del 21.VIII.58). Cernuda responde (carta del 2.X.58) agradeciendo el apoyo brindado y le envía una copia de sus versos *La realidad y el deseo*, publicada por el FCE ese mismo año. Dos días después Reyes agradecerá el libro y le felicita por el trabajo, esta será la última carta entre ambos. Al año siguiente el 27 de diciembre Reyes morirá en su biblioteca, la ahora llamada Capilla Alfonsina en Ciudad de México, víctima de un problema cardíaco que le venía desgastando desde hacía ya tiempo.

Madrid o de cómo dos poetas se encontraron

Cañir la relación Reyes-Cernuda a este pobre epistolario sería sin duda un error. De esta forma pretendo responder a la pregunta hecha al inicio del trabajo: ¿Es posible vincular a ambos poetas más allá de un simple epistolario, donde se reflejan superficialmente sólo admiración y respeto? La primer carta que se tiene registrada data de 1932, cuando Reyes se encuentra como Embajador en Río de Janeiro (carta del 7.V.32), se trata de una breve nota que dice “Reunidos en casa de la poetisa Margarita Ferreras le recordamos con gran cariño”,³¹⁴ y está firmada por Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Luis Cernuda, Margarita Ferreras y Rodolfo, el propio hermano de Alfonso. Desgraciadamente el valiosísimo trabajo de Valender,³¹⁵ poco nos puede ayudar para descifrar esta compleja relación, puesto que inicia con la correspondencia del sevillano hasta 1924, año en que nuestro regiomontano ya había abandonado la Península Ibérica. Lo que no obsta a que entre esas 1102 cartas intercambiadas entre Cernuda y más de un centenar de amigos, existan un par de guiños que nos puedan servir como guías.

El relato inicia con el primer éxodo del poeta en 1914, cuando apenas Alfonso tenía apenas 25 años. Reyes debe partir del país, como su Ifigenia decide permanecer en Táuride, para ahogar la sed de venganzas que desencadena su estirpe. De esta manera llegó a Madrid, de principios de siglo, pobre pero con libertad. Los primeros años se dedicó a publicar algunos artículos o a realizar alguna traducción por la que recibía apenas lo necesario para vivir. Enrique Díez-Canedo fue su primer amigo español y fue el

³¹³ Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, p. 633.

³¹⁴ A. Enriquez Perea, *op. cit.*, p. 33.

³¹⁵ L. Cernuda, *op. cit.*, *Epistolario...*

que lo introduce poco a poco a los círculos intelectuales de su nueva patria. En estas empresas culturales de las que Alfonso Reyes participó se encontraba su adhesión al Ateneo, esta vez español, a pocas semanas de su llegada al país ibérico. El pintor mexicano Ángel Zárraga, y compañero del Ateneo de la Juventud, fue quien lo invitó a participar en las sesiones. Los seis años que restaron esa década estuvieron colmados por la asistencia de Reyes a esta instancia donde conoció a sus primeros amigos. Su hermano, Rodolfo Reyes, a su llegada a Madrid en 1916 frecuentó también el Ateneo.³¹⁶

Nuestro poeta, dice Enríquez Perea, poco a poco fue advirtiendo diversos rasgos sobre sus contemporáneos peninsulares, como Unamuno o Azorín, que ellos mismo ignoraban. Este alumbramiento intelectual fue dialógico, pronto sus interlocutores españoles advirtieron también la profunda inteligencia que caracterizaba a Alfonso quien se fue, poco a poco, situando en los ambientes políticos y académicos. Perteneció al Centro de Estudios Históricos, dirigido entonces por Ramón Menéndez Pidal. Para la década de 1920 Reyes ya pertenecía al cuerpo diplomático mexicano como oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores,³¹⁷ mucho antes de su nombramiento oficial, Reyes era ya considerado como el máximo representante mexicano en España. Durante estos años el regiomontano se dedicó a aprender su nuevo oficio y a estrechar los lazos culturales que ligaban a su patria con España, pero también a ceñir sus vínculos personales. En 1924, un año antes que Luis Cernuda conozca a Juan Ramón Jiménez, deja definitivamente España como lugar de residencia, “Llegó pobre y salió con casaca diplomática”.³¹⁸ Este tiempo será “[...] su mejor periodo de creación y [...] se convertirá, al mismo tiempo, en gran escritor y maestro de la investigación literaria”.³¹⁹ Entre los textos personales en este periodo destacan *Cartones de Madrid* (1917); *Visión de Anáhuac* (1917), un ensayo evocativo, afligido por la tierra distante, y al mismo tiempo una necesidad de afirmarse dentro del cuestionamiento por el sentido de su existencia;³²⁰ y el texto modestamente analizado en este trabajo: *Ifigenia cruel* (1924). También se aboca a realizar labores de crítica literaria, estudios y ediciones: *Cuestiones gongorinas* (1927), un reconocimiento a la poética de Luis de Góngora, rechazado por muchos años, hecho mucho antes de que el Grupo poético del '27 lo celebrara; *Fábula de Polifemo y*

³¹⁶ G. Rosenzweig, “Presencia de México en España 1886-1936” en *Cultura e Identidad nacional*, Roberto Blancarte (comp.), México, FCE, 1994, p. 172.

³¹⁷ A. Enríquez Perea, “Introducción” en *op. cit.*, p. 9.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁹ José Luis Martínez, “Los ciclos en la obra de Alfonso Reyes” en *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México, UNAM-FFyL, 1992, p. 52.

³²⁰ *Ibid.*, p. 53.

Galatea (1923); *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita (1917), y otros tantos. Como si fuera poco deben agregarse las traducciones que hace de A. P. Chéjov (*La sala 6*); G. K. Chesterton (*Ortodoxia, Pequeña historia de Inglaterra, El candor del padre Brown* y *El hombre que fue jueves*) publicados entre 1917 y 1921; de L. Stern (*Viaje sentimental por Francia e Italia*); y de R.L. Stevenson (*Olalla*).³²¹

En la década de 1920 el núcleo intelectual se trasladó a la Residencia de Estudiantes. Reyes comenzó a asistir gracias a la invitación de Díez-Canedo, desde 1917 hasta su partida en 1924.³²² En esta Residencia de Estudiantes, como se señaló en el primer capítulo, asistió Luis Cernuda y podemos asegurar que fue en este período en que se conocieron ambos poetas. Sin embargo, en una carta manuscrita a Juan Guerrero Ruiz (15.VII.28), Cernuda afirma que “Ya veremos si en Madrid puedo vivir en la Residencia”,³²³ en la nota 136, el propio Valender señala que “No parece que Cernuda haya llegado nunca a ser «residente» de la Residencia de Estudiantes”. La afirmación de Valender se confirma en una misiva a Higinio Capote, tertuliano y compañero universitario del sevillano, Cernuda afirma “Ahora me tienes gran parte del día en la Residencia [...]”.³²⁴

Es en este marco que me permito liberar un pequeño dato que había reservado: la primer carta del *Epistolario*, que compila Valender, va dirigida a Joaquín Romero y Murube, poeta y articulista sevillano del Grupo poético del '27 y amigo cercano de Cernuda, donde este último hace precisiones sobre un artículo de Romero y Murube titulado “Juan Ramón Jiménez” donde menciona a Reyes.³²⁵ Este guiño me hace sugerir del profundo conocimiento que Cernuda, y en general el Grupo poético del '27, tenían sobre Reyes. Suposición que se confirma. En este sentido me atrevo a señalar lo que anota Sicot sobre este momento en la vida del sevillano Cernuda, un particularidad que nos revela lo que es primer vínculo entre nuestros poetas, “[...] registra lo que fue la primer biblioteca personal de Cernuda. Figuran en ella tres títulos de Alfonso Reyes: *Ifigenia Cruel*, *Los dos caminos* y, sobre todo, *Visión de Anáhuac*, editados en Madrid entre 1914 y 1924, época en que el autor mexicano formaba parte del paisaje intelectual español”.³²⁶

De Madrid, Reyes se traslada a París donde se reencuentra con Miguel de Unamuno y conoce a Gregorio Prieto, pintor manchego con quién trabó una profunda

³²¹ G. Rosenzweig, *art. cit.*, p. 178.

³²² *Ibid.*, p. 173.

³²³ J. Valender (comp.), *op. cit.*, p. 87.

³²⁴ *Ibid.*, p. 123.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 3-4. Véase nota 1.

³²⁶ Bernard Sicot, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*, trad. Tomás Onaindía, Madrid, FCE, 2003, p. 141. Sicot obtiene este dato del trabajo de José María Capote Benot, hijo del mencionado Higinio Capote, *El período sevillano de Luis Cernuda* (1971).

amistad, muy amigo también de Cernuda. Cabe hacer una pausa y señalar que este artista plástico ilustró diversos poemarios, destacando *Mundo a solas* (1950) de Vicente Aleixandre, personalísimo de Cernuda.

Este nuevo viaje no significó de ningún modo una ruptura con su medio español, sino todo lo contrario. Comenzó una serie de nutridos epistolarios con escritores, artistas y políticos, quienes lo mantenían informado respecto a la situación española. Después de esto Reyes, como se ha mencionado en el segundo capítulo de este trabajo, fungió como Embajador en Argentina, donde “[...] se enteró de la traición de los militares a la República Española [y] Su solidaridad se puso de manifiesto. Levantó su voz en defensa de la España republicana en cuanta tribuna pública le fuera posible”,³²⁷ y después en Río de Janeiro, donde recibió la esquila referida anteriormente.

Pero regresemos a Madrid a narrar a otro poeta. Toma la batuta el joven Luis Cernuda quien en 1936, año del inicio de la Guerra Civil, contaba 33 años cumplidos, dos libros publicados *Perfil del aire* (1927) y *Donde habite el olvido* (1934) y preparaba otros dos *El joven marino* (1936) y la primera edición, bajo el sello editorial de Cruz y Raya, de *La Realidad y el deseo* (1936). Este poeta andaluz desde un comienzo se apropió de la lucha republicana, “[...] primero tomó el fusil y después se ocupó de las letras [...] se alistó en el Batallón Alpino y acompañado de Hölderlin se fue a luchar a la Sierra de Guadarrama [...] Las noches de invierno de 1936 y 1937 se las pasó bajo el cañoneo en la ciudad universitaria”.³²⁸

Podemos entonces establecer que la primera convergencia entre estos poetas es la Residencia de Estudiantes, pero particularmente la protesta contra el falangismo de Franco. La de Reyes desde su papel como diplomático y la de Cernuda como español antifascista. Este último había declarado en “Poetas en la España leal” que el poeta es fatalmente “[...] un revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad [...]”.³²⁹ En 1938 Cernuda sale definitivamente de España, para jamás volver, hacia París, pero con destino incierto, ese mismo año y luego de veinticinco años de vivir en el exilio Reyes regresa definitivamente a México. Al año siguiente es nombrado por Cárdenas Presidente de “La Casa de España en México”, ubicada primeramente en Madero #32 (en el centro de la Ciudad de México, a unas pocas cuadras del Zócalo capitalino), luego en Pánuco #63 (a unas cuadras del Paseo de la Reforma), una institución pensada para el recibimiento de españoles exiliados por la guerra. Un numerosísimo grupo de

³²⁷ A. Enríquez Perea, *art. cit.*, p. 10.

³²⁸ *Ibid.*, p. 11.

³²⁹ L. Cernuda, *Prosa II*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Siruela, 1994, pp. 123-124.

intelectuales, científicos, artistas y ciudadanos que enriquecieron infinitamente la academia mexicana. Mediante el trabajo de Reyes España está en México, él conoce el sentimiento de soledad y aislamiento “[...] esa congoja y esa desesperación pues él mismo la había experimentado en España [...] Por eso mismo, y por la alta misión que le confirió el gobierno mexicano, buscó por todos los medios posibles salvar la responsabilidad que México había contraído con los republicanos españoles [...]”,³³⁰ pero también de la que el propio Reyes era deudor.

1942 fue uno de los peores años para el Colegio, puesto que la Secretaría de Educación Pública retiró el subsidio gubernamental, lo que obligó a Reyes a redirigir las actividades de la institución. Pidió a los sus subordinados que aceptaran una rebaja salarial y redirigió las actividades a la investigación de ciencias sociales y humanidades exclusivamente. A todos aquellos que se dedicaban a otra rama, Reyes les reubicó en otras instituciones capitalinas o provincianas. Ese mismo año José Rubén Romero, escritor michoacano y Embajador de México en la Habana, escribe a don Alfonso solicitándole un espacio para Manuel Altolaguirre, poeta malagueño miembro del Grupo poético del ’27 y amigo mutuo. Reyes no podía más que aceptarlo.

Casi diez años después, Altolaguirre ya instalado y viviendo en la calle Tres Cruces #11, solicita a Reyes un lugar en la institución que dirigía, ahora llamada “El Colegio de México”, para “el amigo Cernuda”, con el apoyo de Octavio Paz. Reyes explica que no existen plazas de investigador disponibles, pero que hará todo lo posible para que el «amigo Cernuda» reciba el visado necesario y facilitar su viaje. Cernuda ya había visitado México en 1949 y había iniciado la redacción de un libro que pensó, en un inicio, llamar *Concernientes a Méjico*, que se publicaría en 1952 bajo el título de *Variaciones sobre tema mexicano*.³³¹ En 1951 Cernuda visita nuevamente el país que será el destino final de su exilio y, según relata en *Historial de un libro*, conoce a un «hombre x» donde “[...] escribió una nueva página para ese loco amor que le hizo sentirse como un adolescente y motivo por el cual hizo que llegara a México lo más pronto posible”.³³² Se trata del fisicoculturista Salvador Alighieri, quién en ese entonces tenía sólo 19 años y era apodado “el chocolate”, para quien escribe *Poemas para un cuerpo*. El encuentro con el culturista fue sólo el pretexto perfecto para que Cernuda confirmara la necesidad de permanecer en un país que, a pesar que le era ajeno, había adoptado como propio.

³³⁰ A. Enríquez Perea, *art. cit.*, p. 14.

³³¹ *Ibid.*, p. 17.

³³² *Ídem.*

En este momento nos encontramos nuevamente con elementos que acercan a Cernuda con Reyes. El exilio, la necesidad de afirmarse en suelo ajeno, el encuentro con interlocutores y una obra que preconiza una catarsis.

El caso de Reyes con *Ifigenia cruel* y el de Cernuda con *Variaciones sobre tema mexicano*. Sin duda se trata de textos en extremo opuestos, el primero escrito en verso y el segundo en prosa poética que recuerda al monólogo dramático inglés del siglo XIX; el primero violento y temporal, mientras que el segundo se caracteriza por su tranquilidad y atemporalidad. Sin embargo, más allá de las divergencias formales en la estructura de los textos, los significados encubiertos son los mismos. Significan experiencias liberadoras de un pasado que había pesado durante el exilio individual. Ambas son catarsis que se oponen, de alguna forma, a la poética de cada uno. La literatura de Reyes, por un lado, se caracterizó siempre por su gran erudición y su tono suave sin perder un sentido de diplomacia y diálogo con sus lectores, Cernuda en contraste prefirió un tono mucho más arisco y confrontativo. *Ifigenia cruel* posee estos destellos de individualismo y búsqueda propia de un sentido al interior de su orfandad. *Variaciones sobre tema mexicano*, contrastando con sus versos de tono más secos y personalistas....

Como hemos venido señalando, el tono que aborda Alfonso Reyes es, a decir de Javier Gaciádiego, dramático y profundo, considerado como innato y surgió de un rechazo a la triste atmósfera política de la se ve obligado a huir, “[...] los fracasos políticos de sus familiares habrían de marcar su destino”.³³³ El propio autor declara de su obra que “[...] encubre una experiencia propia. Usando del escaso don que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, atentamos emanciparnos de la angustia que tal experiencia nos dejó, proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras”.³³⁴ Este tono choca con el que aborda Cernuda, un tono confesional y liberador, resultado de una paz interna por el reencuentro con los espacios a los que en su niñez huía para alcanzar este grado de tranquilidad que volvió a experimentar en México. Cernuda declara de su trabajo que deriva de la curiosidad por la realidad americana y “[...] tras la curiosidad vino el interés; tras el interés la simpatía; tras la

³³³ Javier Gaciádiego “Alfonso Reyes: la definición de sus vocaciones y los avatares políticos familiares”, Víctor Díaz Arciniega (comp.), *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, México, UAM/FCE, 1990, p. 151.

³³⁴ A. Reyes, *OC*, t. X, p. 354.

simpatía el amor”.³³⁵ Es decir del texto de Reyes, según Freud, emana de un impulso del *tánatos*, mientras que del de Cernuda brota una creación erótica.

Sobre *Ifigenia cruel*, Vitier señala que es “[...] hija indudable de su pasión vitalicia por lo griego, pero también [...] de una «experiencia propia», tiene mucha más sustancia hispanoamericana de la que tal vez el mismo Reyes suponía”.³³⁶ Por otro lado, con exilio no debemos solamente entender la acción de huir de la tierra donde se proscribía al desterrado, sino es también el lugar a dónde se llega a habitar y al mismo tiempo es la idea de atemporalidad a la que accede el desarraigado. En este sentido podríamos afirmar que Cernuda sufre un exilio familiar desde la niñez puesto que, como se señaló con anterioridad, desde muy joven fue aislado y él mismo se entregó a una soledad en los jardines.

Notas para una poética del desierto

1.

El desierto es un oxímoron de sí mismo. Su sola enunciación está ligada a un terreno inhóspito, donde por falta de lluvia carece, a primera vista, de vegetación y vida animal en abundancia; se le relaciona también con el despoblamiento, lo inhabitado y la soledad. Pero digo oxímoron puesto que es una contradicción que le contrae en sus propias paradojas. Se piensa como un lugar donde la vida es poco común, es el espacio geográfico donde existen las especies (vegetales y animales) que más se aferran a vivir, puesto que pueden sobrevivir durante largos períodos sin líquido vital. La gran mayoría de su fauna es carroñera, y su flora sobrevive gracias al espesor de su piel y a sus espinas. Aquellos habitantes del desierto son, me atrevo a decir, los inmortales que han ya bebido de todos los ríos del mundo, puesto que son infinitos.³³⁷ Todos ellos encerrados en el laberinto que se bifurca en distintas cámaras, ahí donde habita Asterión.

Sin embargo los desiertos no son totalmente secos, hay agua en ellos. Por debajo de sus áridas dunas corren nervaduras de agua que a veces emergen a la superficie, y que ensucian al gran ego de la deshidratación, son heridas que sangran la arena. Justo alrededor de estas ciénagas crecen una infinita cantidad de plantas que circundan sus orillas y, al mismo tiempo, son visitadas por las más extrañas criaturas que le habitan. El

³³⁵ L. Cernuda, *Variaciones...*, p. 13.

³³⁶ Cintio Vitier, “En torno a *Ifigenia Cruel*”, *ARHFFyL*, México, UNAM, 1981, p. 262.

³³⁷ Tendría que haber dicho catorce, pero por motivos meramente retóricos, me escudo en la intangibilidad del infinito.

desierto tiene vida pero contiene una lógica diversa a la que estamos acostumbrados. Es la sobrevivencia la que dota de un sentido ontológico al desierto.

2.

Hablar del desierto (enunciarlo) es hablar del exilio. Es un espacio vacío que se contiene con la nada, y es que la *nada* sí existe. No es sólo un recurso retórico o un artificio para darle la razón a Derrida en tanto que la enunciación de un concepto le otorga *a priori* una categoría de materialidad o le dota de un sentido existencial. Cuando el ser humano se enfrenta a la soledad, no hablamos de la soledad en tanto aislamiento de otros hombres o mujeres (esa sería una soledad muy llevadera, afirma el Dr. Ángel Gabilondo)³³⁸ sino de una soledad donde el propio yo se topa siempre cara a cara con la muerte, y casi en un sentido cortazariano su final, es el final de los finales.

El exilio obliga a que el ser vital abandone al propio hombre (como especie, no como género, aclaro) de su mismidad ontológica y le despoja, en términos generales, de su derecho a ser. El ser humano no deja de existir, eso es claro, pero sí se priva de su categoría de *ser-en-el-mundo* (*In-der-Welt-sein*) y no tiene más opción que perderse y vagar. El exiliado entonces, al morir, trasmuta de un llano mortal a un sin-nombre inmortal.³³⁹ Y es bien sabido lo que le pasa a los inmortales, tal como lo se intuye en Borges y lo dice Gabilondo, hablan poco puesto que poco es lo que tienen que decir.

En un plano lógico la nada no puede ser sino nada, de hecho, la frase misma plantea una contradicción lingüística. El *no-ser* no puede *ser*. Por esto *la nada* heideggeriana, no se plantea como nihilismo. La nada existe y “está presente”.³⁴⁰ La nada es reflejo de una experiencia que Heidegger considera privilegiada: *la Angustia*. Que tampoco debe de ser confundido con el *miedo*, ya que éste se nos presenta frente a lo que conocemos, y la nada no la conocemos, así la angustia es el reflejo del desconocimiento de la vastedad del ser, y del porvenir. “La angustia es una experiencia privilegiada que nos revela que la nada existe [...] está presente”,³⁴¹ pero además tiene sentido. La angustia, es un término importado de Kierkegaard. Sin embargo, para alcanzar a comprenderla, es deber comprender primeramente *la nada*.

³³⁸ Véase el video de la Conferencia Magistral “La vida como exilio: María Zambrano” dictada por el Dr. Ángel Gabilondo en la sala “Alfonso Reyes” del Colegio de México el 23 de septiembre de 2010. <<http://catedramex-esp.colmex.mx/video/zambrano/index.htm>>.

³³⁹ “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”. Jorge Luis Borges, “El Inmortal” en *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 24.

³⁴⁰ Ramón Xirau. *Introducción a la historia de la Filosofía*. UNAM, México, 2005, p. 458.

³⁴¹ *Ibid.*, p., 459.

Ésta nada que el hombre carga desde que es hombre nos revela, a su vez, que el hombre es un ser hecho de tiempo, del advenir del tiempo, que lo conduce únicamente hacia la muerte. Ésta muerte no sólo es material, sino que también es individual. Todos morimos, y morimos solos. Vemos que la gente a nuestro alrededor muere también, pero igualmente muere sola, “sabemos que la gente se muere, que uno se muere, pero no pensamos que *nuestra* muerte sea real e inevitable”.³⁴² Mi muerte sólo está relacionada con mi *mismidad*. El *In-der-Welt-sein*, se muere.

Como el desierto, el ser se contiene en tanto afirma su existencia y sostiene su negación. Donde se encuentra el ser, está también el *no-ser*: Claro que en tanto uno se desenvuelve el otro se contrae, así en cuanto el ser (perdóneseme la tautología) deja de ser, muere. Ahí es cuando el no-ser aparece con su *nadeante* bruma, pero terminará el ser por resurgir como el fénix. “La muerte es entonces el *umbral*, el espacio en blanco, entre dejar de ser y comenzar a ser. Si *Dios* es la ausencia de Dios, el *desierto* es el espacio en que Dios se hace presente al ausentarse de él”.³⁴³ El desierto es el *ser-exterior* en el que se oculta el *ser-divino* que no somos capaces de percibir.³⁴⁴

3.

El exilio es, sin duda, un concepto complejo. Por un lado podríamos afirmar que se trata del hecho de separar a una persona de su lugar de origen (en general, por motivos políticos o de seguridad personal), es decir una expatriación, una ausencia prolongada de la tierra vernácula. Es también el lugar en donde se vive esta condición, y con lugar me refiero al espacio físico donde habita el exiliado fuera de su lugar de origen. En este mismo tenor, nos podemos referir al concepto exilio como la condición humana que adopta el exiliado. De esta forma vemos que el exilio no es sólo el hecho de abandonar un espacio geográfico por motivos políticos, sino involucra la propia condición humana a través de la deconstrucción del individuo, trastoca hasta el tuétano.

Sin embargo el hecho de exiliar miembros de una comunidad no es algo característico de nuestra época, ni tampoco es algo que hayamos inventado en la modernidad. En Atenas existía un tipo muy peculiar de exilio: el *ostracismo* (*ὄστρακισμός*: *ostracón*). Se trata, según el Diccionario de la Real Academia, de un destierro político. Este hecho se consumaba a través de una votación democrática de los ciudadanos. En esta votación cada votante escribía el nombre de la persona a quien

³⁴² *Ídem*.

³⁴³ Juan Pablo Gómez Guízar. “El libro de las preguntas: Una ontología del desierto”. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/libpregu.html>>

³⁴⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Herder, Barcelona, 1995.

quería desterrar en el *ostracón* (la concha de barro).³⁴⁵ Si el nombre de dicha persona alcanzaba una determinada cifra de votantes, tenía que marcharse de Atenas antes de 10 días y permanecer en el destierro durante 10 años. El ostracismo no era nunca permanente y, además, la persona exiliada no perdía jamás sus derechos como ciudadano e incluso podía ser perdonado por una nueva votación de la asamblea. El *destierro*, es diferente puesto que se trata de una orden judicial hecha desde el poder, es oficial. En cambio, el exilio es la huida. Huir de una fatalidad inminente. De una u otra forma el exiliado es nómada, errante. Le yecta fuera de su casa hacia un perenne vagar.

El exiliado es aquél que tiene que abandonar su tierra sin un adiós posible. Un adiós hacia su tierra, hacia su gente y hacia sí mismo. Y hacia su mismidad contenida en la espacialización de su propia contingencia humana. Enfrenta al hombre a su condición efímera (del griego *ἐφήμερος*: de un día) de existencia.

4.

La Literatura es el puente entre la realidad y el deseo, lo digo con absoluta complacencia de Cernuda. Realidad en tanto a la materialidad inmanente a la que estamos sujetos dentro de nuestra soledad cotidiana, y deseo en cuanto a nuestras proyecciones anheladas. Generamos con literatura puentes entre los social (a través del lenguaje) reconstruyendo el significado mediante lo vivencial. Literatura considerada como una posibilidad cognoscitiva: tanto de la Historia, como del presente y también como una posibilidad de proyectar un futuro fuera de los cánones impuestos por la política actual. Por un lado transformar el pasado no desde una estética, sino a través del poder de su resistencia. La resistencia de una estética frente al poder mismo. Y no de un poder sin rostro, carente de una praxis real, sino hablamos de un poder. Porque Literatura es Arte y Arte es acción liberadora.

5.

El exilio son todos los caminos que recorrió el mítico legionario del manuscrito de Cartaphilus. Y es también un sendero que el propio hombre construye con su deconstrucción, de lo que se despoja es la materia prima que utiliza para cimbrar sus vías de huida. Es una *situación límite*, diría Jaspers. Momentos de los que no podemos huir, ni salir ni alterar.³⁴⁶ Una génesis filosófica del desierto. Y por si fuera poco, ese exilio,

³⁴⁵ Esta votación se hacía al pie de la colina en la que se ubicaba el Cerámico, el barrio del gremio alfarero de Atenas. Al pie de dicha colina se arrojaban los productos de alfarería defectuosos, rompiéndose en trozos cóncavos que recordaban la forma cóncava e irregular de una concha de ostra (*ostracón*).

³⁴⁶ Karl Jaspers. *La Filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Trad. José Gaos, FCE, México, 2003, pp. 19-21.

acerca al ser humano a su propia condición poética puesto que, como bien afirma Zambrano, existen dos representaciones del pensamiento que a pesar de que históricamente han sido separadas, en virtud de *cientifizar* el conocimiento y tienen un origen común. Empero en este transcurso histórico una de ellas cobró preponderancia y soslayó “[...] en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía”.³⁴⁷ Se afirma que tienen un origen común la filosofía y la poesía, el asombro ante la totalidad del mundo y su admiración. Sin embargo el curso que cada una de ellas tomó caminos divergentes. Y remata la filósofa malagueña “[...] en la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, [...] la filosofía [búsqueda]”.³⁴⁸

6.

Doctulft, una inglesa perdida en la barbarie de la pampa y el exiliado comparten, en cierta medida un destino similar. Los tres renunciaron a los suyos. El primero por convicción, la segunda por embelesamiento y el tercero por necesidad. Es cierto también que las condiciones de la, digamos como un camelo, partida (huída, también podríamos decir) son muy diferentes pero lo que salta a la vista es una transmutación identitaria en esta inusitada triada. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales. Dejan de ser quienes eran para transformarse en un algo-alguien que dentro de sus parámetros era imposible. No son los beduinos ni bereberes que conocen el desierto, son la Legión Extranjera, son los *Deutsches Afrika Korps* de Rommel que yacen en el Alamein. Mueren y se enquistan en su propia soledad, son los *gulag* de Stalin.

¿Qué sucede con el exiliado a su vuelta –si es que esta alguna vez sucede-? Nada. El hombre no puede volver a su pasado, puesto como dice O’Gorman: la historia no tiene efectos retroactivos. El exiliado se ha vuelto nadie, ha *nadeado* en su condición más íntima. “El tiempo no rehace lo que perdemos; la eternidad lo guarda para la gloria y también para el fuego” dice el eterno Borges. El exiliado nunca vuelve ni a su tierra, ni a sí mismo. El exilio es un *aleph* incompleto, puesto que ahí se contiene todo el universo, pero no se le puede ver.

³⁴⁷ María Zambrano. *Filosofía y Poesía*. México, FCE, 2006, p. 14.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aristóteles.** *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (trad. y ed.), Ed. Gredos, 2011.
_____. *Poética*, Teresa Martínez Manzano (trad. y ed.), Madrid, Ed. Gredos, 2011.
- Abbagnano**, Nicola. Diccionario de Filosofía, México, FCE, 1961.
- Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes, 1939-1959.* Alberto Enríquez
- Ferrater Mora**, José. Diccionario de Filosofía 3, K-P., Barcelona Alianza Editorial, 1988.
- Perea (ed.), México, ColMex/Taurus, 2009.
- Platón.** *Diálogos IV. República*, Conrado Eggers Lan (ed.), Madrid, Ed. Gredos, 2003
- Tatarkiewicz**, Władysław. Historia de seis ideas, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2004.
- Hegel**, G.W.F. *Poética*, Trad. Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1947.
- Hugo**, Victor. *El exilio*, Mauricio López Noriega (trad. y ed.), México, UNAM, 2007.
- Ortega y Gasset**, José “Pidiendo un Goethe desde dentro”, Revista de Occidente, XXXVI (1932).
- Jaspers**, Karl. *¿Qué es la filosofía?*, México, FCE, 2003.
- Stanton**, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana*, México, FCE/Colmex, 1998.
- Zambrano**, María. *Filosofía y poesía*, México, FCE, 2006.

Bibliografía de Alfonso Reyes

- Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña Correspondencia 1907-1914.* José Luis Martínez (ed.), México, FCE, 2004.
- Reyes**, Alfonso. Antología, México, FCE, 2006.
- _____. *Obras completas*, tomo I, México, FCE, 1996.
- _____. *Obras completas*, tomo III, México, FCE, 1996.
- _____. *Obras completas*, tomo X, México, FCE, 1996
- _____. *Obras completas*, tomo XI, México, FCE, 1997.
- _____. *Obras completas*, tomo XIII, México, FCE, 1997.
- _____. *Obras completas*, tomo XVII, México, FCE, 1996.
- _____. *Obras completas*, tomo XX, México, FCE, 2000.
- _____. *Obras completas*, tomo XXVI, México, FCE, 2000.
- _____. *Junta de sombras*, México, FCE, 2009.
- _____. *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, FCE, 2009.

- Arenas Monreal**, Rogelio. *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, México, UNAM/UABC, 2004.
- Aristóteles.** *Poética*, Juan David García Bacca (ed.), México, UNAM, 2000.
- Conn**, Robert T. *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Tradition.* Lewisburg, Bucknell University Press, 2002.
- Diez del Corral**, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.
- Houvenaghel**, Eugenia. *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, México, FCE, 2003.
- Garibay**, Ángel Ma. *Teatro helénico*, México, INBA, 1965.
- Garcíadiego Dantán**, Javier. *Alfonso Reyes*, México, Planeta Deagostini, 2002.
- Guzmán Guerra**, Antonio. *Manual de métrica griega*, Madrid, Ediclás, 1997, pp. 47-65.

- Herdia Correa**, Roberto, “Algunas notas sobre Alfonso Reyes y los autores latinos”, Margarita Vera (ed.), *ARHFFyL*, México, UNAM, 1981, pp. 155-160.
- Henríquez Ureña**, Pedro. *Ensayos* Colección Archivos #35, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coords.), Madrid, ALLCA (ed.), 1998.
- Martínez**, José Luis. *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México, FFyL-UNAM, 1992.
- Miguez**, José Antonio. *La Tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1971.
- _____. *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. Ricardo Cayuela Gally (ed.). México, FCE/CONACULTA, 2008.
- Miranda Cancela**, Elina. *José Martí y el mundo clásico*, México, FFyL/UNAM, 1990.
- Paraíso**, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros (Eds.), 2000.
- Perea**, Héctor. *España en la obra del Alfonso Reyes*. México, FCE, 1997.
- _____. *Antología poética (1935-1988)*. México, Seix Barral, 2000.
- Robb**, James Willis. *El estilo de Alfonso Reyes (Imagen y estructura)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Rangel Guerra**, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1991.
- Reyes**, Alicia. *Genio y figura de Alfonso Reyes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Stabb**, Martin. *América Latina en busca de una identidad: modelos del ensayos ideológico hispanoamericano*, Caracas, Monte Ávila (Eds.), 1967.
- Skirius**, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE, 2004.
- Vianello de Córdoba**, Paola, “Alfonso Reyes y el estudio de las culturas clásicas. Experiencias y enseñanzas”, Vera, Margarita (ed Margarita Vera (ed.), *ARHFFyL*, México, UNAM, 1981, pp. 131-146.
- Viveros**, Germán, “Alfonso Reyes, traductor de la Iliada”, Margarita Vera (ed.), *ARHFFyL*, México, UNAM, 1981, pp. 161-166.
- Vitier**, Cintio, “En torno a Ifigenia Cruel”, Margarita Vera (ed.), *ARHFFyL*, México, UNAM, 1981 pp. 261-274.
- Xirau**, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento*, Adolfo Castañón y Josué Ramírez (eds.) México, FCE, 2004.
- Zimmermann**, Bernhard. *Greek Tragedy*, trad. Thomas Mariner, Londres, John Hopkins Press, 1991.

Artículos en revistas

- Díaz Ruiz**, Ignacio, “La afición americana de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, 1989, pp. 371-382.
- García Terrés**, Jaime, “Del fundamental helenismo de Reyes o cómo se frustró un peregrinaje a las fuentes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, 1989, pp. 413-418.
- Glantz**, Margo, “Apuntes sobre la obsesión helénica de Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, 1989, pp. 425-432.
- Hornedo**, Braulio, “Reyes el memorioso”. Disponible en:
< <http://www.alfonsoreyes.org/amigo.htm>>. Revisado: Abril 1, 2012.
- Houvenaghel**, Eugenia, “El homenaje de Alfonso Reyes a intelectuales latinoamericanos: Un elogio velado de la tradición europea”, *Neophilologus*, 86.3 (July 2002), 391-399.
- Lago Carballo**, Antonio, “Ortega y Alfonso Reyes (Una relación intelectual con América al fondo)”, *Revista de Occidente*, 264 (mayo 2003), pp. 5-16.

- Moreno**, Hugo, "El humanismo de Alfonso Reyes, hoy", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 9[18], (enero-marzo 2003), pp. 14-24.
- Martínez Carrizales**, Leonardo, "Una amistad al abrigo de la tradición clásica. Los hermanos Méndez Plancarte, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez", en *Nova Tellus* núm. 20.1 (2002), pp. 183-207.
- Montemayor**, Carlos, "El helenismo de Alfonso Reyes", *Vuelta*, núm. 154 (1989), pp. 12-16. <http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-ol13_154_03HlARyCMyr.pdf> Abril 2, 2012.
- Rangel Guerra**, Alfonso, "Alfonso Reyes, teórico de la literatura", *Hispania* 79.2 (1996), pp. 208-214.
- Saladino García**, Alberto, "El humanismo de Alfonso Reyes". *Cuadernos Americanos*, 17.5 [101] (septiembre-octubre 2003), pp. 43-58.
- Salgado**, César A., "El periplo de la Paideia: Joyce, Lezama, Reyes y el neohelenismo hispanoamericano" *Hispanic Review*, Vol. 69, No. 1 (Winter, 2001).
- Santos Moray**, Mercedes, "Boletines de Orestes", <<http://www.ain.cu/marti/palabra/vboletines.htm>>, Abril 10, 2012.
- Stanton**, Anthony, "Poesía y poética en Alfonso Reyes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, 1989, pp. 621-642.

Bibliografía de Luis Cernuda

- Cernuda**, Luis. *Epistolario 1924-1963*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- _____. *Historial de un Libro*, Alianza Editorial, Madrid, 2002
- _____. *La realidad y el deseo*, México, FCE, 1975.
- _____. *Ocnos*. Madrid, Signos, 2002.
- _____. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Ed. Tecnos, 1986.
- _____. *Prosa I y Prosa II*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Siruela, 1994.
- _____. *Poesía del exilio*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, FCE, 2003.
- _____. *Variaciones sobre tema mexicano [Edición facsimilar]*, México, FCE, 2002.
- _____. *Variaciones sobre tema mexicano*, México, Ed. Porrúa y Obregón, 1952.
- _____. *Variaciones sobre tema mexicano/Desolación de la quimera*, Carlos Monsiváis (ed.), México, CONACULTA, 1990.
- Aguilar-Álvarez Bay**, Tatiana. "Lugar y contemplación en *Variaciones sobre tema mexicano*", Valender, James (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, pp. 117-134.
- Bachelard**, Gastón. *Poética del espacio*, México, FCE, 1986.
- Barón Palma**, Emilio. *Luis Cernuda: Vida y Obra*. Ed. Andaluzas Unidas S.A., Sevilla, 1990
- Beguín**, Albert. *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.
- Bécquer**, Gustavo Adolfo. *Rimas y declaraciones poéticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- Calderón de la Barca**, Pedro. *La vida es Sueño*. Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. <<http://comedias.org/calderon/vidsue.pdf>>.
- Cerrillo**, Pedro C. *Antología poética del grupo del 27*, Madrid, Akal, 2002.
- De la Cruz**, San Juan. *Cántico espiritual y poesías*, José Ángel Valente y José Larra Garrido (eds.), Junta de Andalucía/ Turner Libros, Madrid, 1991.
- De León**, Fray Luis. *Poesía*, Juan Francisco Alcina (ed.), Madrid, Ed. Cátedra, 2000.
- Góngora**, Luis de. *Romances*, Antonio Carreño (ed.), México, Ed. Cátedra, 1988.
- Gómez Redondo**. Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid, Edaf, 2006

- Jawad Thanoon**, Akram. “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>>
- Harris**, Derek. *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, Granada, 1992
- López Castro**, Armando. *Luis Cernuda en su sombra*, Ed. Verbum, Madrid, 2003.
- Martínez**, José Luis. “La poesía de Luis Cernuda”, en James Valender (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, pp.
- Monsiváis**, Carlos. “Presentación” en Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano/Desolación de la quimera*, CONACULTA, México, 1990.
- Pearsall**, Cornelia D.J. “The dramatic monologue” Bristow, Joseph (ed.) *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Pujals**, Esteban. *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1988.
- Rivero Taravillo**, Antonio. *Luis Cernuda. Los años españoles (1902-1938)*, México, Tusquetes Eds., Barcelona, 2008.
- _____. *Luis Cernuda. Los años de exilio(1938-1963)*, México, Tusquetes Eds., 2011.
- Rosenzweig**, Gabriel. “Presencia de México en España 1886-1936” en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e Identidad nacional*, México, CONACULTA/FCE, 1994.
- Silver**, Philip W. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Ed. Castalia, 1996.
- Stanton**, Anthony. “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana*, México, FCE/Colmex, 1998, pp. 221-235.
- Trilling**, Lionel y Harold Bloom, “Victorian poetry”, Frank Kermode y John Hollander (Eds.). *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II.*, Oxford University Press, New York, 1979.
- Paz**, Octavio. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- _____. “Variaciones sobre tema mexicano” en Valender, James (comp.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, FCE, 1990, pp. 95-99.
- Quirarte**, Vicente. “Luis Cernuda, mexicano”, Valender, James (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, pp. 96-104.
- Sicot**, Bernard. “Luis Cernuda Variaciones sobre tema mexicano: el espacio y el tiempo encontrados”, Valender, James (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, pp. 107-116.

Ay si, hago una tesis



Y me creo intelectual

Eso de estudiar siempre, siempre, no es bueno, trastorna el juicio.

Joachim María Machado de Assis, *El alienista*