



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras



*Sentido comunitario, virtualidad y realidad:
una interpretación filosófica de la obra literaria de José Rubén Romero*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Filosofía

PRESENTA:

Gabriel Argenis Ponce Fuentes

ASESOR:

Dr. Carlos Oliva Mendoza

México, D.F.

2014



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.

¿Exigís acaso que un conocimiento que afecta a todos los hombres rebase el entendimiento común y os sea revelado únicamente por lo filósofos? [...] La más elevada filosofía no puede llegar más lejos, en lo que se refiere a los fines más esenciales de la naturaleza humana, que la guía que esa misma naturaleza ha otorgado igualmente incluso al entendimiento más común.

Immanuel Kant

*A mi familia materna,
en especial a Esther, Carmen, Guadalupe,
Guillermo y Aurora.*

A mi municipio, Huiramba, Michoacán.

A quien atiende este trabajo.

Agradecimientos

A mi asesor, por la amplia atención a este trabajo.

A Jaime Velasco Estrada, por sus acuciosas recomendaciones para mejorar la redacción de este texto.

A José Rubén Romero, por haber cultivado un campo lleno de sentimientos, razones, ideas, entendimiento y sentido, a partir del cual se nutrió este trabajo.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo I. El estilo literario de J. R. Romero: continuidad estética y ética entre habla y escritura	10
Capítulo II. El paisaje rural en la literatura de J. R. Romero: influencia del entorno en la conformación de individualidad humana	25
Capítulo III. La diversidad de personajes en la literatura de J. R. Romero: el rostro de una comunidad	37
Capítulo IV. Pito Pérez: el problema entre la marcada individualidad personal y la imprescindible comunidad humana	49
Capítulo V. Los purépechas en la literatura de J. R. Romero: modos estéticos de asimilación de lo otro en comunidad	62
Conclusiones	77
Apéndice	85
Bibliografía	89

Mi literatura, volando a ras de tierra, se nutre con elementos de una simplicidad primitiva: la choza, el árbol o la fuente; mi estilo pudiera definirse como una mera transcripción de conversaciones plebeyas, y mi paupérrimo conocimiento de los seres no necesitaría, por nulo, la clasificación de un Andrónico de Rodas. Si no puedo ahondar en mí mismo, ¡cómo intentar hacerlo en el espíritu de los demás!..

José Rubén Romero

Introducción

En este trabajo se aborda el ámbito del arte, se enfoca principalmente un concepto, el sentido comunitario¹, y se analiza un objeto singular: la literatura obrada por una persona concreta, José Rubén Romero (1890-1952). Dicha obra literaria² ha tenido presencia difusa, pero persistente, en la cultura popular de su país, y de modo periférico en la cultura académica del mismo. Tal presencia se extiende en casi todo el siglo XX y ha continuado al menos hasta los principios del XXI. Más allá de dicho

¹ Noción poco aclarada, aunque de uso recurrente. Después de una búsqueda de trabajos académicos que trataran sobre el sentido comunitario no encontré ninguno que abordara centralmente su definición. Sin embargo, considero fundamental aclarar lo que es el sentido comunitario, porque lo que refiere esta noción es lo que orienta la existencia de una comunidad a partir de la subjetividad. Justamente uno de los objetivos particulares del presente trabajo es contribuir un tanto en dicho esclarecimiento.

² Para la mayoría de las referencias textuales acerca de este conjunto de obras se usará: José Rubén Romero, *Obras completas*, Editorial Porrúa, novena edición, México, 2011. Para indicar dicho texto se hará sólo con: *Obras*.

país esta obra literaria ha llegado a ser tomada como representante emotivo de la idea de mexicanidad³ y también como manifestación de un peculiar humanismo⁴. Estas obras artísticas han sido tomadas como objeto de estudio de esta tesis, a causa de una percepción intensa de la preponderancia estética del sentido comunitario en dicha literatura. Esta noción ha sido reformulada para la orientación general de esta tesis: **en el conjunto de las obras literarias de José Rubén Romero se encuentran presentes profundas y amplias estructuras estéticas que se fundamentan y despliegan a partir de, y como parte de, lo que es el *sentido comunitario*, algo tanto real como virtual.** Esta idea es ratificada por diversas enunciaciones del propio escritor, *de su vida*, de sus lectores, críticos e “indirectamente” por nociones filosóficas. La mayor parte del presente trabajo es una labor de entretejido filosófico orientado al vislumbre del sentido comunitario. Filosófico, por la intención de la mayor claridad intelectual posible, aunque eso nos lleve a desbordar la complejidad de lo sencillo o a encauzar la complejidad de lo complicado, con tal de desentrañar el pensamiento filosófico implicado en decirse como este: “La obra de José Rubén Romero [...] seguirá deleitando a todos los que quieran conocer y explicarse nuestra alma, nuestra vida y nuestras costumbres.”⁵

³ Cfr. William Owen Cord, *Jose Ruben Romero: the voice of mexico*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad de Colorado, 1960.

⁴ Cfr. Gilberto González y Contreras, *Rubén Romero, el hombre que supo ver*, Imprenta “La Verónica”, La Habana, 1940.

⁵ Antonio Castro Leal (1957), “Prólogo”, *Obras*, p. XIV.

Un decir que reúne el deleite, el deseo de conocimiento y a la existencia en general; señalamiento que conjuga los conceptos de sensación, memoria y acto; una invocación al asombroso⁶ campo de trabajo de la estética.

Al considerar que la realidad contiene una abundancia de objetos que, pensados con atención, es fácil encontrar sus vinculaciones con las ideas filosóficas, además de indicarnos la necesidad de desarrollar las ideas ya concebidas y de formular nuevas. Este potencial no es privativo de alguna dimensión o ámbito de la realidad, pero poco se ha aprovechado tal abundancia de materia para el desarrollo filosófico. México es claro ejemplo de esta situación.

Cabe explicitar, además, que este trabajo se funda en la asunción del siguiente razonamiento general acerca de la Filosofía: es posible y benéfico que ésta aborde *directamente* ámbitos, temas y objetos particulares, *de* y *en* el conjunto inmenso e incesante de fenómenos que constituyen nuestro mundo. Fenómenos peculiares desde el simple hecho de su existencia individualizable, espacial y temporalmente, una individualización racional. Filosofar de este modo es posible porque la Filosofía no se puede reducir a ámbitos, temas y objetos de *una* o unas cuantas *especies*, como los conceptos y argumentos que son ostentados como universales,

⁶ Platón, *Teeteto*, 155d.

principales o de gran valía. Evitar filosofar sobre lo particular, lo secundario o lo devaluado es llanamente mutilar a la Filosofía. Y ésta, más que un conjunto delimitado de nociones, es una *postura a partir de la cual se actúa*, una postura no de ensimismamiento sino de apertura, un actuar no contrario, en principio, al contacto y a la *vinculación íntegra* con el mundo. La Filosofía no se agota en la formulación de esquemas y síntesis; hay también Filosofía en la utilización de esos esquemas y síntesis, tanto en el ámbito de la academia como en el ámbito más amplio de la existencia cotidiana. Y es benéfico que la Filosofía aborde directamente los diversos objetos de la realidad porque *cada uno de ellos es su piedra de toque y su tierra de cultivo*.

También aquí, como en todos lados, la exposición lleva el sello del pensamiento del que ha surgido: pues el estilo es la fisonomía del espíritu.

Arthur Schopenhauer

Capítulo I. El estilo literario de José Rubén Romero: continuidad estética y ética entre habla y escritura

Para cuando llegamos al siglo XX ya se había establecido como lo ordinario tomar a la escritura como el medio predilecto para hacer narraciones que pueden ser reconocidas como artísticas y como el medio proto-típico para obrar poesía.⁷ Para cuando llegamos al siglo XX el gran crecimiento de las técnicas reproductivas de obras de arte, paradójicamente, complicó la presencia y la posibilidad de lo *auténticamente artístico* en la existencia de la mayoría de las personas⁸. Para cuando llegamos al siglo XX se empezó a configurar con más definición la postura que toma *el hacer arte* como una profesión de especialista, parcial respecto a la congruencia e integridad personal, como un trabajo más, en la limitadora noción de trabajo como generación de *mercancías* y como un "estilo de vida" superfluo,

⁷ Para poner a prueba esta afirmación se puede intentar responder a cuestiones muy definibles como las siguientes: ¿en dicha época qué hay más, narradores por escrito o narradores orales que sean reconocidos como artistas?, ¿qué tanta poesía se hace primordialmente como oral?, ¿cuál es el estado de espacios habituales para la difusión oral de la literatura?

⁸ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Traducción de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, Madrid, 1973.

fácilmente separable de las otras dimensiones de[!] ser humano. Una de las dimensiones humanas relegadas por dicha configuración, una de las dimensiones más fundamentales, es la de *ser comunidad*⁹. La *capacitación para desvincularse de lo otro* potenció el aislamiento de los artistas respecto de las comunidades de las que son parte y a partir de las cuales se genera su *ser individual*. La petrificación de las predilecciones entre habla y escritura, el alambicado aislamiento del arte oficial y la relativización del *ser artista*, en el sentido de particularización de criterios y en el de limitación de alcances, son escisiones específicas pero con vínculos entre sí, subsumidas en aún más amplias y profundas escisiones; el aislamiento del confuso conjunto de investigadores, estudiosos, académicos y artistas, a los que se suele denominar y englobar con el nombre genérico de intelectuales, con respecto a los otros seres humanos que no pertenecen a esa también llamada clase. Otra escisión profunda es la pérdida de *contacto atento* de una grande y creciente cantidad en general de seres humanos, intelectuales y "no intelectuales", respecto a lo que refiere la noción de naturaleza. A continuación un testimonio de principios de dicho siglo que refiere a tales escisiones profundas y problemáticas:

Nuestra época padece esa actitud espiritual extremista, inducida ya por el hecho mismo según el cual la clase intelectual, a causa de la escisión de la

⁹ Otra *dimensión* humana fundamental es la cultura: Cfr. Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Itaca, México, 2010, pp. 163-171.

sociedad moderna, está separada del pueblo, así como el pueblo está separado de la naturaleza, a causa del aumento de la tecnificación e industrialización.¹⁰

Al considerar los alcances de esta *situación espiritual*, se pueden definir más claramente las implicaciones estéticas y éticas, muchas veces difíciles de apreciar, que tienen obreros artísticos como los del escritor José Rubén Romero; él no es uno de “*los grandes artistas*”, mucho menos es considerado un “genio”, ni siquiera en la circunscripción de su país, pero los personajes, anécdotas, lugares y tonos presentes en su literatura han repercutido ampliamente en la cultura popular de su época¹¹, parcialmente en la perspectiva académica e intensamente en la cultura general de sus comunidades existenciales.

En principio, las obras artísticas de J. R. Romero contrastan con la situación antes indicada porque ellas *presentan y representan* vínculos cercanos y amplios con la naturaleza y con las *comunidades existenciales* del propio artista (“el pueblo”, las amistades, familia y tal vez otros tipos de comunidades híbridas o todavía no dilucidadas en las que el artista está inmerso), las cuales son ámbitos más diversos y amplios que los gremios, las academias, los conglomerados de empleados

¹⁰ Helmuth Plessner, *Límites de la comunidad: crítica al radicalismo social*, traducción de Tommaso Menegazzi y Víctor Granado Almena, Ediciones Siruela, Biblioteca de Ensayo 77 (Serie Mayor), Madrid, 2012, p. 35.

¹¹ “José Rubén Romero es uno de los escritores más populares y simpáticos del México de nuestro tiempo.” Antonio Castro Leal (1957), “Prólogo”, *Obras*, p. XIII.

institucionales, o las a veces mal llamadas élites, porque no se limitan a los intereses profesados.

En la dimensión formal de dichas obras hay una relevante característica global vinculada con el carácter comunitario de éstas, carácter enraizado en paisajes y localidades rurales, tal característica es la estrechísima cercanía entre habla y escritura, cercanía que tiene implicaciones estéticas y éticas. En esta parte de este trabajo se atenderá la cercanía entre habla y escritura que implica también una cercanía entre sujeto y su entorno natural y cultural, situación que considero preponderante en la literatura de J. R. Romero.

La cercanía entre habla y escritura presente en la obra artística de J. R. Romero tiene al menos tres vertientes: una, que de inmediato nos lleva a considerar el desborde en la realidad de los vínculos del arte, la cercanía entre el habla del propio escritor y su escritura; dos, la cercanía entre el habla de sus comunidades existenciales y la escritura del artista; tres, la preminencia de características estéticas de *oralidad de lo escrito*. Respecto a lo primero, existen testimonios de personas que tuvieron contacto directo con J. R. Romero que expresan juicios estéticos como este: "Produce gemela impresión espiritual escuchar a Rubén que

leer cualquiera de sus páginas”¹². Indicado de otro modo, J. R. Romero escribía *como* hablaba, tal situación no se refiere solamente a léxico y sintaxis; también hay profundos vínculos de los textos de J. R. Romero con la oralidad respecto a otras estructuras y cualidades estéticas más complejas:

[rosarios de] anécdotas están presentes efectivamente a lo largo de toda la obra narrativa de Romero [...] no son sólo elementos de dispersión o de gratuidad, como frecuentemente se ha dicho, sino que son portadoras de diferentes *aspectos del diario vivir* y sentir. Son también, juntamente con el chiste y los refranes, prolongación de un *rasgo conversacional* de Romero, según testimonio de personas que frecuentaron su trato, lo que comunica a su escritura *el tono, la vivacidad y soltura propios de la comunicación oral*.¹³

Inmersión en la cotidianidad, abundancia anecdótica y tono vivaz son cualidades estéticas que surgen del *carácter oral* y del *carácter conversacional*. Este último implica que el escritor se dirige al lector *de un modo* como alguien que establece un contacto con un otro tan directo como sea necesario para una conversación oral. Conversar a diferencia de relatar, implica una interacción tendiente a la reciprocidad. Para algunos este último tipo de relación es fundamento de la

¹² Roberto Núñez y Domínguez, “Con el novelista Rubén Romero”, *Revista de Revistas*, año XXVI, No. 1422, (22 de ago. 1937), p. s/n. Cita tomada de: María Teresa Perdomo, *Ser y hacer de Rubén Romero*, Biblioteca de Nicolaitas Notables, 28, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1985, p. 8.

¹³ María Teresa Perdomo, *Ser y hacer de Rubén Romero*, Biblioteca de Nicolaitas Notables, 28, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1985, p. 62. Las cursivas son mías.

comunidad¹⁴. Pero realmente, aunque es diferente virtualmente, no se puede conversar con textos.

Respecto a la segunda vertiente, la cercanía entre la escritura del autor y el habla de sus comunidades existenciales, tenemos que en la lectura de los textos de J. R. Romero, principalmente en los narrativos, que son los más en el conjunto de su literatura, podemos hallar una abundancia de pequeñas anécdotas de *tono gracioso*, que aparecen *como ofrecimientos de la gracia* que el autor ha *encontrado*, gracia, en sus significados tanto de dádiva y de provocación a la risa, significados que se presentan de modo simultáneo o alternado en dichas obras. Gracia que muchas veces se condensa en unas cuantas frases o palabras, que como piedras raras y cautivadoras, el escritor recolectó en los paseos a través de los parajes de su cotidiano trato con *personas diversas*.

—¿Y *quién* no es *jatancioso*, Daniel? Todos nos la echamos de lado, y si no podemos vanagloriarnos de cosa *güena*, andamos presumiendo de nuestras *malditurías*. La *vanidá* se muda de sitio con los años, pero en jamás nos acaba de salir del cuerpo. Cuando *semos labregones* tenemos la *vanidá* de nuestras piernas *juertes* y de nuestros brazos *ñervudos*, ya hombres, se nos trepa a la mente, y entonces pensamos que no hay magín que nos aventaje.¹⁵

¹⁴ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, A81.

¹⁵ "El pueblo inocente", *Obras*, p. 225.

Entender esta presentación de peculiaridad como un ofrecimiento de gracia desentraña una respuesta a la pregunta: ¿para qué hacer arte? Para compartir, para *hacer partícipes* o comunicar belleza, placer, recuerdos o *la perfección que uno ha encontrado en lo peculiar*. La intención de compartir en una obra de arte puede efectuarse de varios modos, en el caso de J. R. Romero el modo en gran medida es comunitario, porque con lo compartido, además de acercar mediante la técnica de escritura-lectura al autor y al receptor y de acercar a los muchos otros representados en las obras, intenta acercar al medio de cultivo imprescindible para las interrelaciones que hacen comunidad, un medio cuya consistencia es la sensación de lo familiar, esto es, lo que rodea real y virtualmente al autor, a los personajes en sus obras y que potencialmente puede rodear al lector: ambientes, perspectivas culturales y paisajes. Las obras de J. R. Romero son un intento de también *traer* lo que estructura a todo ello: el sentido. Esta última afirmación es parte del núcleo sintético de la presente tesis, afirmación que es delimitada y afianzada en varias partes de este trabajo y finalmente definida en el capítulo de conclusiones.

Además del carácter conversacional de su literatura, que acerca al autor con el receptor, J. R. Romero trató de menoscabar su estatus de artista; expresó la

aceptación, cuestionable, de que su literatura no tuvo una calidad artística "alta" y en su misma literatura trató de asumirse en el nivel de la mayoría de los seres humanos, esa mayoría que relativamente [*relativo a* perspectivas universalistas o globales] es anónima y que está apuntalada en sus extremos por etiquetas como "excelencia" y "bajeza". J. R. Romero dice lo siguiente de sí mismo y de las tendencias extremistas de su época:

Yo no soy una celebridad y cuanto pueda contarles de mi persona carecerá de importancia. Los jóvenes sienten interés por la vida de los artistas jóvenes; los viejos por las cosas profundas, pero nada inspiramos los hombres que vivimos en el anónimo.¹⁶

Aunque el menoscabo de su especial posición de artista tiene una fibra de serena autoconciencia y de clara exploración de las posibilidades de recepción de su obra, ciertamente él no es un anónimo y, más allá de las tendencias de una época, es difícil negar que todos los seres humanos *pueden* generar inspiración estética. Para entender más profunda y certeramente el tipo de afirmaciones autocríticas como la antes citada de J. R. Romero, que suelen pasar como patéticas y ridículas, es justo preguntar ecuánimemente: ¿de verdad *una* obra de arte puede ser *imprescindible*? ¿No son acaso todas las obras humanas aves de paso, donde algunas sólo

¹⁶ "Breve historia de mis libros", *Obras*, p. 3.

prolongan mucho su vuelo? ¿No son todas vulnerables de ser destruidas, desatendidas u olvidadas?

Acaso ningunos ojos
lean con cariño mis versos:
pobres pétalos dispersos
sobre punzantes abrojos.

Ningunas manos acaso
busquen mi libro querido,
porque es un sueño perdido,
porque es un ave de paso.¹⁷

J. R. Romero intentó mantenerse, a veces aferrándose, en el mar de la peculiaridad de los otros que le fueron próximos cotidianamente, en medio del mundo océano transparentado pasajeralemente por los relámpagos de los pocos que logran consumir el fluir de la energía que son. Un océano que da la sensación de ser monstruoso por los truenos de las celebridades huecas, agrestes e infértiles. Húmedo de simpatía, J. R. Romero con sus escritos artísticos llama a empaparse de la frescura del contacto con el agua que fluye en múltiples formas y que moldea a nuestro ser individual. El agua de las inmensas corrientes de fenómenos, uno junto

¹⁷ DEDICATORIA, "HOJAS MARCHITAS", *Obras*, p. 598.

al otro apretadísimos pero separables por las cuchillas de la consciencia, una inmensidad regionalizable en mucho más que siete mares.

El carácter comunitario de las obras artísticas de J. R. Romero radica también en el modo explícito en que el autor presenta la mayor parte de sus narraciones, poemas y discursos como un tomar de palabras, de sintaxis, de nociones e ideas peculiares que provienen de otros, de unos otros con los que ha vivido en comunidad. Para vivir en comunidad no es suficiente una cercanía espacio-temporal, ni siquiera la inmersión en un mismo ambiente cultural, ni el establecimiento de lazos societarios. La cercanía entre habla y escritura en las obras de J. R. Romero implica algo que sí es fundante de *ser comunidad*: la integración en la propia individualidad de cualidades presentes en los otros que nos rodean cercanamente, *una integración que, cuando es plena, está motivada al menos por la simpatía o, más intensamente, por el amor*. Estos motores de relaciones comunitarias íntegras son a su vez expresiones de profunda autodeterminación; nada nos puede *obligar* a tener simpatía o a amar algo como sí se puede obligar a reconocer, a obedecer y a honrar.

Romero subraya los equívocos de dicción del pueblo y su léxico más característico, pero otras muchas expresiones están allí, sin subrayar, tal como

las oyó y amorosamente las recogió, tal vez porque las sentía más cercanas y estaba familiarizado con ellas por un uso más personal.¹⁸

J. R. Romero *escribía como él y como otros hablaban*, su voz se acercaba a la de otros, disfrutaba de la gracia de esta cercanía y, como a todo ser humano le sucede en cierto grado, expresaba la voz de *unos otros en conjunto*, sin distinguirla de la suya. Dichos otros no son solamente selectas síntesis imaginativas o individuos familiares, algo que se conoce y re-conoce de continuo, sino *unos otros* entrelazados con la propia persona del autor por sentimientos constantes de simpatía y no llanamente por el interés en el potencial de lucro estético que se halla en los otros.

Otro aspecto estético relevante de la cercanía entre habla y escritura en J. R. Romero es la repentina aparición de giros en el tono de lo expresado; de hecho, en general el tono de su literatura es vivaz, muy cambiante. Muchos de esos giros están fundados en *un* sentimentalismo, giros que a veces cuajan en bellas metáforas o se escurren en exageraciones patéticas o se endurecen en acusaciones opacas. Éticamente esta robusta transacción estética entre habla y escritura nos remite a la congruencia entre *lo que se dice a los otros frente a frente* y lo que se dice mediando el *potencial* distanciador, simplificador y de-formador de un texto,

¹⁸ María Teresa Perdomo, ob. cit., p. 56.

mediando el potencial de ensimismamiento de la acción de escribir, mediando el potencial de interferencia de la tecnología. La continuidad entre habla y escritura de J. R. Romero está vinculada con la historia de su persona, de sus comunidades¹⁹ y de la recepción de su obra literaria; J. R. Romero comenzó a escribir considerando a un público constituido por un grupo directamente conocido por él, primero esporádicamente en el tierno, en el significado de fase temprana en un proceso de desarrollo, espacio de su familia, después, en el ámbito de una de las comunidades existenciales por las que transitó:

[...] en Ario de Rosales, un pueblo al sur de Pátzcuaro. Aquí, a los quince años, [...] Funda, en compañía del secretario de la Prefectura —que actúa como director— un periódico de literatura, política y variedades, que lleva por título *Iris*. En él publica José Rubén sus primeros versos.²⁰

La articulación de la cercanía entre habla y escritura con el ordenamiento estético que implica considerar a *unos otros cercanos* y con la continuidad entre historia personal y recepción²¹ de obra se puede cimentar en la conciencia que se tiene de

¹⁹ "las circunstancias de personas, lugares y eventos ocurridos en la vida del escritor guardan absoluta correlación con los personajes, los puntos donde se ubica la acción, y las incidencias que forman la trama central de sus narraciones", José J. Larraz, *Idealismo y realidad. Análisis crítico de las novelas de José Rubén Romero*, Editorial Oscar, Madrid, 1971, p. 159.

²⁰ Antonio Castro Leal (1957), "Prólogo", *Obras*, p. XV.

²¹ Ordinariamente "la recepción de una obra" corresponde a un conglomerado, conjunto, gremio, colectivo o comunidad. Incluso si una obra de arte se encauza restringidamente a través de una estructura jerarquizada, en la que unos cuantos determinan o tratan de determinar la exposición

la preponderancia de la comunidad existencial, como me parece es el caso de J. R. Romero. Esta indicación cobra mayor relevancia crítica al considerar una posibilidad divergente: el obrar artístico cimentado en la preminencia de lo individual o de algo que está "más allá de lo común", más allá o más acá de lo que la mayoría comparte entre sí o de a lo que la mayoría tiene acceso. ¿Qué es más perdurable, fértil y benéfico, un arte que se funda en la comunidad o un arte que se funda en la exclusividad? En el caso de las obras de J. R. Romero, la cimentación de ellas en comunidades existenciales, implica la inmersión estética en la presencia de unos otros; circunstancia vital que inunda contenidos, dibuja contornos y transporta sedimentos en *lo dicha obra es y puede ser*, una preminencia de la comunidad que es práctica artística con la discernible intención de repercutir en la existencia del propio autor y de otros. De hecho repercutió: dichas obras son nodos que ayudan a mantener vivas las redes de referentes culturales de su región, Michoacán, son puntos que amplían en cierta medida el panorama cultural de su país y de su continente. Y repercute cada vez que un lector se conmueve ya sea para reír, llorar, recordar, increpar, o cuando el lector se ve impelido a cultivar las yerbas, arbustos y árboles semánticos que se pueden encontrar en dicha literatura.

de la obra, es casi imposible que la recepción se limite a tal ámbito: a uno o a unos cuantos individuos.

Por otro lado, la cercanía entre habla y escritura en la elaboración de textos que se *pre-tenden* como especialmente artísticos puede provocar descuidos de la cualidad de extraordinario (relevancia respecto a lo que sucede de continuo) que tiene la literatura eminentemente artística. J. R. Romero estuvo consciente de este problema en su propia práctica y llegó a considerar que no podría solucionar tal situación, que se le presentaba agreste. También estuvo consciente de que no era reconocido como un escritor de encumbrada calidad artística, aunque tal vez no quiso intentarlo de veras o mantenerse en ese forzado intento:

[...] una vez me sentí académico y preparé con suma paciencia un libro pesado y confuso.

Vivía yo en Río de Janeiro y frecuentaba el trato de Hernández Catá, entonces Ministro de Cuba, a quien cierto día, después de un copioso almuerzo, le leí unas páginas inéditas. El gran Alfonso comenzó a escucharme sonriente y acabó dormido bajo la obscura arquería de mi prosa de piedra. Esa noche rompí el original sin el menor remordimiento y volví a ser yo, el mal pensado de siempre, el mal hablado, el refranero, el zafio, ¡pero yo!, con mi prosa que, quizás huele a establo, pero que hace reír o llorar a los pastores y a los mesoneros.²²

Es entonces definible la conciencia tanto estética, en cuanto conjunto ordenado de distinciones perceptivas, como ética, en cuanto determinación de acciones,

²² "Breve historia de mis libros", *Obras*, p. 13.

asumida por J. R. Romero respecto de la tensión entre la espontaneidad del habla y el hieratismo de la escritura en sus obras artísticas. A partir de la anterior referencia también se puede señalar un matiz problemático en este tipo de consciencia: la exacerbación del ego como reacción, más que respuesta, al juicio desdeñoso de parte de otros y de parte de sí mismo acerca de sus obras literarias. Esta exacerbación, que se expresa irregularmente en las obras de J. R. Romero, está vinculada con la tendencia sentimental de dicho autor; además de la gracia en sus obras, para tener una perspectiva más completa es necesario indicar la también intermitente presencia de amargura en varios de sus decires. Pero el conjunto de la obra literaria de J. R. Romero no se limita a una perspectiva definida por linderos y sumideros psicológicos, porque la diversidad de individuos y su interconexión respecto a la perspectiva cósmica, proyectada a partir de dichas obras, evita la oclusión psicológica de su sentido.

To see a world in a grain of sand
and a heaven in a wild flower,
hold infinity in the palm of your hand,
and eternity in an hour.

William Blake

Capítulo II. El paisaje rural en la literatura de José Rubén Romero: influencia del entorno en la conformación de individualidad humana

A partir de la distinción de sentido común entre "rural" y "urbano" y de una concepción estética de paisaje, concepción que se irá especificando en el desarrollo de esta sección, es posible afirmar globalmente que en la obra literaria de J. R. Romero *el paisaje rural, tanto natural como antropológico*, es preponderante. Es común considerar que dicha preponderancia es "connatural" a la literatura costumbrista y regionalista, pero el análisis estético de las obras de J. R. Romero nos lleva a cuestionar tal noción, porque el paisaje en dichas obras tiene una complejidad tal que: superficialmente puede parecer que prima un sensualismo o un pintoresquismo, pero sutilmente lo presentado engendra vínculos cosmológicos que transfiguran la perspectiva egoica que se proyecta en dichas obras literarias. El caso, tal vez general en la existencia humana, de la estrecha contigüidad entre *la presencia de paisajes* y la conformación de una perspectiva narrativa, está dentro del campo más definido de la investigación

estética-ontológica acerca de la influencia de los *recortes perceptivos*²³ en la conformación de individualidades humanas. En esta sección se indicará la preponderancia del paisaje rural en la obra literaria de J. R. Romero, a la vez que se esbozará la estructura estética que vincula la percepción de los paisajes y la conformación de individualidad.

En los poemas de J. R. Romero el paisaje rural llega a ocupar el lugar de tema central:

Brisas tibias

Sopla un aire de primavera
que aliña y besa los botones,
y reza el trigo en la pradera
sus misteriosas oraciones.

En la enramada los gorriones
dicen con charla vocinglera
sus amorosas impresiones,
que lleva el aura pasajera.

Ya la campiña se colora
con los pinceles de la aurora;

²³ Los paisajes pueden considerarse una *especie* de recorte perceptivo; la especificación es que son amplios y articulados en sí. Resulta entonces la siguiente definición sintética de paisaje: *amplios recortes perceptivos articulados en sí*.

lucen los granos en la era,

y hay procesiones rumorosas
de policromas mariposas.
Sopla un aire de primavera...²⁴

El paisaje también es presentado, como ordinariamente se le considera, como marco:

En el bosque

[...]

II

Llueve. De blanca neblina
se cubren montes y prados
y canta el agua argentina
resbalando en los tejados.

Va una mansa golondrina
cruzando por los sembrados,
rompiendo la muselina
gris perla de los nublados.

Y yo, de pie en la meseta,
finjo, como buen poeta,
una actitud soñadora,

²⁴ "La Musa Loca" (Morelia, 1917), *Obras*, p. 659.

semejando, fiel y amante,
un trovador ambulante
que se prendó de la aurora!

[...] ²⁵

Concentrado en unos cuantos trazos el paisaje es articulo como parte:

Pro caridad

[...]

El Duque ve burlada su certera sospecha;
Santa Isabel, rezando, se inclina satisfecha,
*y en occidente el último celaje en agonía
recama, con sus ocre, la mortaja del día...*

Señoras nobilísimas, ya lo habéis escuchado:
el pan que por vosotras se coma un desdichado,
mañana dará flores, y flores sin abrojos,
si lo regáis con lágrimas de vuestros lindos ojos.

[...] ²⁶

En la mayoría de las narraciones hechas por J. R. Romero, el paisaje rural tiene una presencia virtualmente constante e intermitente en su intensidad expresiva:

²⁵ *Ibíd.*, p. 626.

²⁶ *Ibíd.*, p. 676. Las cursivas son mías.

— ¿Los rurales? Salieron ayer para Morelia, dejando solo a Pátzcuaro.

Esta noticia bastó para que abandonáramos el puente, riendo y comentando el percance.

El charamusquero era el único que chillaba, enfadado por no haber podido disparar un solo cartucho.

Transparencias de tul. Vagas claridades de ópalo. Cuando nosotros llegábamos a la plaza, peinábanse los fresnos con el peine sonoro del viento y la aurora, como una loca pastorcilla, derramaba sobre la tierra sus frescos cántaros de leche...²⁷

Esta preponderancia del paisaje rural no se ciñe a un pintoresquismo desaforado, es decir, no se limita a generar referencias excesivamente artificiosas de elementos llamativos o estridentes de zonas silvestres, del campo o de los poblados humanos cuantitativamente pequeños. Esta presentación del paisaje tampoco tiene el mero carácter de fondo o de escenario, y es que de hecho un paisaje no es tal cosa:

Innumerables veces caminamos a través de la naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de la atención, árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y las nubes; pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o de que también veamos conjuntamente esto y aquello, aún no somos conscientes de ver un «paisaje».²⁸

²⁷ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 90.

²⁸ Georg Simmel, "Filosofía del paisaje", *El Individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, traducción de Salvador Mas, Ediciones Península, 2001, p. 265.

Por lo tanto, un paisaje no es cualquier conjunto sincrónico y/o diacrónico de objetos, de individualizaciones clara o difusamente delimitadas, ya sean independientes de la existencia humana, lo salvaje, o ya sean determinados por esta existencia. Los paisajes construidos por J. R. Romero, que no se reducen a una delimitación sensorial, ni a una objetivación ni a una delimitación unificadora de objetos varios; en algunos casos muestran mucha complejidad y una intensa dinámica: enfoca lo abismal, lo inmenso, lo calca en formas humanamente asibles, y después apunta a lo diminuto que se transfigura, al hacer patentes sus relaciones virtuales, reales y simultáneas con otras partículas y con lo grande, con lo abismal, con lo inmenso.

ORTO

Amanece. La aurora en el cielo,
—abanico de plumas de rosa—
va extendiendo su red luminosa
que retrata plateado arroyuelo.

[...] ²⁹

Aunque el paisaje se conforma *por* intermitentes objetivaciones que determinan sus partes o sus elementos, *en* provisionales unificaciones de distintos objetos y *a través* de la consideración de las relaciones y dinámica de y entre sus partes o

²⁹ "Rimas bohemias" (Pátzcuaro, 1912), *Obras*, p. 591.

elementos, todo ello como conjunto y como dimensión entre otras dimensiones; ¿hay un lugar detrás y un lugar delante del paisaje? Un paisaje tiene una *estructuración categorial*. Esto último es difícil de notar porque ordinariamente los conceptos e ideas que operan en la *percepción y recreación de paisajes* se consideran básicamente sensoriales o “muy primitivos”, no conceptuales todavía. Pero baste indicar que, la experiencia de *estar percibiendo o recreando un paisaje*, está fundada en la complicada noción de “naturaleza”; más allá de que ordinariamente se considere que un paisaje es un “paisaje natural”, algo *dado*, ya sea totalmente o en su mayor parte, de modo independiente a la existencia humana, la noción de naturaleza como “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial”³⁰ cimienta profundamente la delimitación de paisaje porque la interrelación permite la articulación de diversas formaciones sensoriales, permite experimentar *más allá de las objetivaciones homogéneas y de las objetivaciones discontinuas*, para generarse la sutil unidad que urde estéticamente el paisaje.

Aunque la noción de naturaleza es la más crucial para la construcción perceptiva y artística de un paisaje, éste puede ser estructurado de acuerdo a otras nociones, lo

³⁰ Georg Simmel, ob. cit., p. 266.

cual hace que los paisajes cobren diversas cualidades. Verbigracia, los paisajes pueden ser percibidos y referidos como representación de un estado de ánimo. En el tratamiento que hace J. R. Romero del paisaje se da relevancia a la operación estructuradora a través de nociones de gracia, cosmos y re-ligiosidad. Gracia, porque J. R. Romero metaforiza entidades geográficas campestres (nubes, sembradíos, árboles, ríos, entre otros) usando objetos de una magnitud pequeña o de una magnitud vinculada a las proporciones del cuerpo humano (prendas, utensilios, adornos, entre otros), de este modo la sublimante magnitud de entidades geográficas y celestes se transfigura en percepciones delineables, manejables y fruibles. Así pues, esta conjunción de distintas magnitudes genera un espectro estético, una continuidad perceptiva e intelectual que expande las nociones de las categorías de los objetos conjugados en la formulación artística de un paisaje:

El sol parecía una custodia refulgente, expuesta en la capilla del ocaso y la tarde, para cubrirla, se envolvía en su dalmática de oro. Finísimo incienso semejaban las nubes.³¹

El tratamiento del paisaje hecho por J. R. Romero es profundo, porque explícitamente establece puntos de alcances cósmicos, o visto más

³¹ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 103.

fundamentalmente: explicita artísticamente *la estructura abierta de los paisajes*, porque éstos, que en un sentido son recortes, delimitaciones virtuales, es decir, *un recorte aparente*, pero en otro sentido:

la naturaleza no tiene ningún trozo [o recorte], es la unidad de un todo, y en el instante en que algo se trocea a partir de ella no es ya naturaleza, puesto que precisamente sólo puede ser «naturaleza» en el interior de aquella unidad sin fronteras trazadas, sólo como ola de aquella corriente global.³²

Un ordenamiento cósmico, además de implicar la consideración de los alcances de lo muy lejano y de magnitudes enormes, también implica la interrelación con lo pequeño e inmediato. ¿Qué más inmediato que uno mismo? El paisaje es una delimitación virtual que puede mediar respecto a dichas escalas antropomórficas, lo macro y lo micro, que parecen tender a separarse. J. R. Romero expresó estar consciente del lugar en el que se ubica la formulación de paisajes, un lugar crucial respecto de la naturaleza y de la cultura:

Una jornada más entre las espesuras de la Sierra Madre. Soledad de templo que oprime el corazón.

Para deleite de los ojos, se descubren a cada paso panoramas de una belleza espléndida: cielo de un purísimo azul; inviolada virginidad de selva; los árboles, como pilares góticos, formando enormes arquerías. Todo un conjunto

³² Georg Simmel, op. cit., p. 266.

de motivos jugosos para la literatura descriptiva, pero en el fondo, a ras de tierra, la lucha interminable entre lo grandioso y lo pequeño: el *pinolillo* levanta por el aire su tamiz de oro; la *conchuda* avanza cautelozamente y aprovechando el primer resquicio de la ropa, se aferra a nuestra carne, como se aferra un mal pensamiento. Bordean los atajos, hoscas y enmarañadas, miles y miles de florecillas que nos brindan sus botones de nácar. ¡Engaño inocente! Las florecillas se deshacen al primer contacto y envuelven al viajero en una espesa nube de insectos. A esta flor animal, cuyos pétalos están formados por legiones de mosquitos minúsculos, la denominan los criollos, *bola de hilo*.³³

En la formulación de paisajes, la profundidad que consiste en la consideración de la interrelación en varias dimensiones entre las cosas existentes es distinta de las "interiorizaciones del paisaje" o de las "proyecciones del ego sobre los paisajes". J. R. Romero no asienta la formulación de paisajes en estos últimos tipos de operaciones, que pueden ser extremas: "lo que muestra el paisaje es *mi* estado de ánimo". Aunque el paisajismo de J. R. Romero tiene un carácter de cercanía³⁴ con el yo, cercanía que influye en la dinámica de la existencia individual, a través de una incipiente simbolización de las formas paisajísticas, que amplía la perspectiva existencial del individuo al conectar una experiencia estética con significados compartidos o compartibles con otros individuos, y a través de la generación,

³³ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 55.

³⁴ Cercanía o lejanía son virtuales al considerarse que tanto individuos, paisajes y mundo son parte de los mismos realidad, cosmos y naturaleza.

potenciación, encauce o freno de los sentimientos en los momentos en que se presta atención al paisaje:

El alba, con su inocente caricia, despertaba en mi espíritu la alegría de vivir, y a mi vida nueva cantaban un himno de resurrección todas las cosas: los árboles, que antes me parecieron sospechosos espías, y después, esponjados y finos plumeros, limpiando la mañana de las últimas sombras de la noche; las milpas maternas que arrullaban sus rubias panojas; el franco cantar del molino que iniciaba su diaria faena; la esquila madrugadora, desgranando su risa infantil desde la capilla blanca de los Dolores...³⁵

Más que una interiorización, podemos pensar en el establecimiento de puentes sobre la frontera problemática entre interior y exterior de un sujeto. La representación de algo externo, en este caso los paisajes, se hace en virtud de atributos internos: sentimientos, ideas y recuerdos, y los objetos externos pueden llegar a ocupar el centro del yo de modo intermitente, casi dialógico; un ir venir que tiende a *con-fundir* entorno y ego. La presencia irregular y espontánea de los paisajes en la literatura de J. R. Romero se ha llegado a tomar como una llana exageración de la valía y relevancia de una región, un *regional-ismo*, que a su vez se articula con un egocentrismo, este último acusado por el carácter autobiográfico de la mayoría de sus obras escritas. Aún en esta imagen de ensimismamiento, se

³⁵ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 147.

puede encontrar el vínculo entre paisaje e individuo: un individuo exageradamente refiere *su* región en virtud, mejor dicho, por el vicio de un desaforado amor propio. Pero se puede indicar al menos otro *modo* de asumir la vinculación entre paisaje y yo: el entorno conforma al individuo; J. R. Romero en su literatura palpó *gustoso*, unas veces dolorosamente, algunos de los afluentes de este modo. "Es preciso no ver en sus actitudes individualistas un individualismo radical, sino un *individualismo de relación*, que desemboca en substratos colectivos"³⁶; un individualismo que puede transitar a una intensa atención a sí mismo que conlleva la conciencia explicativa y práctica del aporte del entorno en el ser de los individuos.

³⁶ Gilberto González y Contreras, ob. cit., p. 100.

Así como un círculo de una pulgada de diámetro tiene las mismas propiedades geométricas que otro de cuarenta millones de leguas, los acontecimientos y la historia de una aldea son en esencia los mismos que los de un imperio; y tanto en una como en otro se puede estudiar y llegar a conocer la humanidad.

Arthur Schopenhauer

Capítulo III. La diversidad de personajes en la literatura de José Rubén

Romero: el rostro de una comunidad

Los poemas, las narraciones, los discursos y los artículos hechos por J. R. Romero refieren a personajes desde arquetípicos como Jesús o el Quijote³⁷; prototípicos como Napoleón o José María Morelos; populares como boticario, curas³⁸, arrieros; e íntimo como los amigos, la familia y la propia persona de dicho escritor. Los personajes populares no son meramente tipos genéricos porque tienen una marcada individualidad y profundidad, en virtud de también ser en cierto grado íntimos de la conciencia narrativa que los refiere. El conjunto de todos los

³⁷ Véase: "A DON QUIJOTE", *Obras*, p. 625.

³⁸ Un *pincelazo* (metáfora relacionada con la pintura, que indica el modo recurrente en que J. R. Romero presenta a los muchos personajes que tejen la mayor parte de su literatura) acerca de un cura apellidado Ortíz: "bueno, sencillo y humilde —*rara avis*— amante de su ministerio y del violín, que tocaba muy bien. Tronaba contra las beatas y las arrojaba del templo, como Jesús a los mercaderes.", "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 77.

personajes esbozados por J. R. Romero no es resultado de una reunión llana; los íntimos, los populares, los prototípicos y los arquetípicos están articulados entre sí mediante frecuentes analogías, desfases categoriales³⁹ y, fundamentalmente, vinculados por la idea de que las máscaras, personas y personajes, las que son de cartón, madera, cristal o hierro, las de bronce, plata u oro, todas están sumergidas en un mismo mar, el *mar común* de la existencia.

Los personajes "de" J. R. Romero son presentados en sinfonía, rara vez en solos prolongados. J. R. Romero es un director que humilde, prudente o temerosamente se yerge sobre sus mejores conocidos, y mediante la reformulación poética intenta conectar con los personajes "más lejanos", los arquetípicos y los prototípicos, para así darle impulso a sus dichos. Sus personajes se mueven sin detenerse más que para ser presentados o para emprender una breve conversación, como si los estuviéramos viendo pasar por una calle o en una plaza. La atención de J. R. Romero no se posa insistentemente, tiende a ser panorámico y cinematográfico; "Raras veces se detiene un poco más en el transcurso de una sola vida, se interesa

³⁹ "—¿Tú sabes quién fue Napoleón?

— Un perro de don *Utimio*, que le echaron hierba.

—No, *Tamborillas*, fué un emperador francés.

—¡Qué va, jefe, cómo se había de llamar como un perro!"

"Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 81.

sobre todo en efectos pasajeros en muchas de ellas.”⁴⁰ Esta diversidad de personajes y su continuo movimiento esbozan un mural; una proyección con atributos que facilitan la contemplación por un *público* general. Pero más específicamente dicho: “sus novelas tienen significado de ‘film’ cinematográfico de una región que luce a modo de retablo resplandeciente. En lo alto, J. Rubén Romero, el hombre, ejerce la cacería del tiempo perdido, y las gentes poblanas y campesinas abajo se mueven como las figuras de una procesión profana.”⁴¹ Se puede ampliar esta alegoría con lo siguiente: en este retablo hay algunos ídolos en los que J. R. Romero estampa figuras arquetípicas y prototípicas. Y en especial echa luz a algunas efigies de “gentes poblanas y campesinas” de gran nobleza:

¡Si yo pudiera trocar en cincel mi pensamiento y mi ferviente admiración por ella en un bloque del más fino mármol, con cuanto ahínco labraría su estatua enclavándola después en la cima de La Mesa⁴² para que por los siglos de los siglos fuera vista y reverenciada!

Yo la modelaría sin desnudeces griegas, sin túnica romana, sin el alto coturno de los dioses; con su rebozo de bolita, sus zapatos rotos de dos orejas y su vestido de negro percal, como en luto perpetuo por todos los muertos. El rostro atezado y enjunto diría, bajo la máscara de piedra: soy una india mexicana, mirad mis pómulos salientes, mis pequeños ojos oblicuos, el rictus

⁴⁰ María Teresa Perdomo, ob. cit., p. 63.

⁴¹ Gilberto González y Contreras, ob. cit., p. 115.

⁴² “Desde la enorme tribuna del Cerro de la Mesa, en donde los plátanos enarbolan sus trémulos banderines, Tacámbaro abre todos los gajos de su tierra de promisión.” Inicio de “Desbandada”, *Obras*, p. 149.

de amargura de mi boca, tan poco diestra en el hablar, y mis trenzas lacias y endrinas como las alas del cuervo. Y al pie de la estatua rasguñado sobre el granito, su nombre nada más: María, la del Hospital.

He aquí su historia, sencilla y humana cual ella misma: moza entró a servir al Hospital como una humilde criada. Allí gastó su juventud cuidando enfermos, robó las noches a Morfeo para velar difuntos y, sin otro recurso, aprendió cirugía y disección. ¡Cuántos y duros réspices tuvo que soportar la pobre doméstica porque sus manos temblaron, asustadas, al ofrecer al médico las hilas o las vendas, allá en los tiempos remotos en que operaba don Félix Cantalicio Ortega, usando por todo anestésico, el chorro inagotable de sus mentiras!

[...]

Oyéndolo disparatar, María aprendió a reír, y con los años fue perdiendo el miedo a la sangre y al dolor físico.

Vino después una época en la que el Gobierno, generoso y magnánimo, como siempre, suspendió al Hospital toda ayuda económica. Los médicos se alejaron de él presurosos, pero María, como un ejemplo de inagotable abnegación, siguió en el establecimiento, amparando única y sola, a los asilados. Desde entonces ella lo hace todo: cocina, lava las ropas, opera quirúrgicamente, y pide limosna vergonzosa y tímida, cuando no tiene pan que dar a sus enfermos.

No ha habido aún destacamento en el pueblo cuyos soldados no la llamen madre, y todos deberíamos decirle Santa.

¡Santa María del Hospital, intercede por nos! Amén.⁴³

⁴³ "Desbandada", *Obras*, p. 174.

Ese mural o retablo, por ser superficie sensible que envuelve y gesticula una entidad, es la re-presentación del rostro de una comunidad: un rostro común a varios *individuos interrelacionados*. Una comunidad puede tener *uno y muchos rostros*, el rostro de la comunidad, tal vez lo más *figurable* de ella pero transparente, es múltiple al menos en dos aspectos: uno elemental, *es un rostro formado por distintos rostros*, y dos, en una noción intelectualmente desbordante, la comunidad muestra a cada individuo por lo menos un rasgo distinto respecto de los rasgos que muestra a cualquier otro individuo, para los que [también] *son de* la comunidad o para los que [también] *no* son de la comunidad, pero la tienen en consideración. Uno de esos rasgos inconmensurables es la ubicación del sí mismo individual respecto de la comunidad. Éste es un *rasgo, o aspecto*, que no siempre se re-presenta claramente en la conciencia. Y más difícil es que tal *ubicación* se lleve a cabo estéticamente; discernir lo sensorial [lo real], lo representacional [lo virtual] y su conjunción, tanto en lo que es una comunidad, como en el yo y en los vínculos entre éstos. Sin embargo, no conocer o no re-conocer un rostro no anula las relaciones concretas con la entidad que reviste tal rostro. Un caso extremo, pero que sucede a menudo, es la posibilidad de no tener conciencia del rostro de sí mismo como individuo y como comunidad. No reconocer el rostro de una comunidad de la que se forma parte implica no reconocer el rostro de sí mismo, pues ¿cuál es la frontera entre el sí mismo individual y el sí mismo de la

comunidad de la que es el individuo? Además, la comunidad también puede ser una individuación considerada como una persona, como una entidad con rostro o máscara, con identidad estipulable, como un sujeto que actúa.

El rostro que plasma más detallada y vitalmente J. R. Romero en sus obras literarias no es el de alguno de sus personajes, ni el de su misma persona, sino el de *varias comunidades que parecen una misma*. Este rostro comunitario *gesticula* las relaciones del individuo consigo mismo, con los otros íntimos y cercanos, con los otros lejanos, con las nociones, ideas y símbolos, con el mundo y con la naturaleza. Un rostro para las fuerzas de lo físico, de lo viviente, de las ordenaciones, de la comunidad que se despliega a partir de una existencia individual, mejor dicho, de la comunidad a partir de la cual surge una existencia individual. Hay lugares en la obra de J. R. Romero donde se condensan los *rasgos* de tal rostro: el libro *Apuntes de un lugareño*⁴⁴ es un conjunto de esbozos rápidos que a primera vista parecen un recuento de recuerdos personales, de hecho el eje y varias de las anécdotas son autobiográficas, pero lo que tiene más presencia son los rasgos de varias localidades, personas y comunidades: "esta obra es recolección de voces, gestos,

⁴⁴ Obra escrita en Barcelona y publicada en el año de 1932.

actitudes, paisajes, costumbres, tradiciones. Su autor se deja llevar por la expresión polifacética de la vida en innumerables individuos."⁴⁵

Son diferentes la comunidad que *es* con la tierra y el cielo, la comunidad que *se establece* con las ideas genéricas y la comunidad que *existe* con el paisaje, las cosas y las personas de los lugares donde se vive. Entre *lo otro* y entre *lo propio*, puntos virtuales remarcados por la realidad a partir de los cuales se delimitan *las* comunidades, hay espacios, a veces estrechos y otras veces abismales, y hay fuerzas. Para que una comunidad sea cósmica, abierta y armonizadora, tiene que haber articulación entre sus partes, subunidades o miembros. En su literatura, J. R. Romero lleva a cabo parcialmente esa difícil articulación de lo múltiple mediante la presentación de diálogos entre los muchos personajes que son apenas esbozados:

Los diálogos integran un recurso profusamente empleado en la narrativa de Romero. A través de ellos, vidas, caracteres, hechos, actitudes se muestran por sí mismos —*La vida inútil de Pito Pérez* se desarrolla íntegramente a través de un diálogo que comprende otros diálogos— lo que hace que la mayor parte de la escritura de Romero esté conformada con la variedad del lenguaje, puntos de vista, y otras particularidades de sus múltiples personajes.⁴⁶

⁴⁵ María Teresa Perdomo, ob. cit., p. 66.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 63.

Así pues, el estrato más sólido y vigoroso de la *perspectiva cósmica* (una perspectiva no deja de ser cósmica por no corresponder con *algún* universal-ismo) que J. R. Romero despliega en su literatura, es una constelación de localidades rurales: Cotija, Sahuayo, Santa Clara, Pátzcuaro, Ario de Rosales, Tacámbaro, la Morelia de la primera mitad del siglo XX; localidades que fueron el medio primordial de la vida de J. R. Romero y *consecuentemente* de su literatura. La mayoría de sus temas y personajes más "llenos de vida" son, pues, de ese "tipo" de lugares. "Su voz se alimenta de lo que le es más inmediato"⁴⁷; su padre, su madre, sus primeros amigos, "sus conocidos del pueblo" y los paisajes de su región son para J. R. Romero presencias íntimas que tejen una red en la cual deposita una profunda confianza y desde la cual toma impulso para desplegar su palabra y de esta forma presentarla a su país, su continente y al *amplio mundo* (dimensiones existenciales de la cuales estaba muy consciente).

Quien formuló *el título y la secuencia* de los textos que conforman uno de los últimos libros de J. R. Romero, *Rostros*⁴⁸, delineó un eje intelectual complejo, pero que mucho sirve para delinear presencias y sus interrelaciones, un eje que entronca

⁴⁷ Francisco Guzmán Burgos, *De la risa al llanto: una senda inexplorada en la obra de Romero*, Fondo Editorial Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, p. 49.

⁴⁸ Según apunta María Teresa Perdomo en la Bibliografía de *Ser y hacer de Rubén Romero* la primera edición de *Rostros* fue hecha en Imp. Aldina (México, 1942) y la 2° edición fue aumentada y hecha en Editorial Porrúa (México, 1944).

con la indicada *perspectiva cósmica* que surge del reconocimiento de los vínculos comunitarios. Pensar a partir de la noción de rostro es abordar un esquema estético, ontológico y ético⁴⁹ que intenta echar luz sobre las superficies vivas y enraizadas de las presencias. En tales superficies J. R. Romero desplegó su mirada comprensiva; dicho libro, que es una compilación de varios discursos, más allá de su calidad artística, es una estructuración en modo literario de una perspectiva organizadora de la existencia de un individuo: el propio J. R. Romero. El libro arranca en las aguas revueltas de *sus* corazones más íntimos; el suyo individual arrojado en su literatura ("Breve historia de mis libros"), el de su madre ("Semblanza de una mujer") y el del admirado y famoso amigo ("Álvaro Obregón"). Después, brevemente dibuja una superficie con calidez, con las líneas luminosas de la interacción entre dos países cercanos ("Reciprocidad"). Y termina intentando encender una lucecilla idealista a orillas de los océanos del mundo ("A la Sociedad Cubana de Derecho Internacional"), abismos donde intuye el movimiento de las fuerzas que lo constituyen a él y a todo lo que envuelven las máscaras, rostros y superficies de las personas y comunidades que ha sentido y ha recreado. Aunque una visión panorámica, en fluido movimiento, dificulta un "análisis detenido y profundo", un análisis que desdoble "los adentros" de las cosas, es posible un amplio y profundo entendimiento que surge en la superficie, que está en

⁴⁹ Cfr. Emmanuel Lévinas, "3. El rostro y la exterioridad", *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, traducción de Antonio Pitor Ramos, Salamanca: Sígueme, 2002.

movimiento, que es certero y que brinda nociones de totalidad. ¿Acaso la distinción entre profundidad y superficie implica una escisión insuperable entre lo que intentan referir esas dos denominaciones? ¿Superficie y profundidad no están comunicadas? J. R. Romero estaba consciente de la aparente escisión entre superficie y profundidad:

La mirada del indocto no tiene penetración. Toca las superficies y se dispersa sobre ellas sin impregnarlas o rebota simplemente sin recoger más que a golpe de vista, una impresión instantánea, quieta, que en las mejores condiciones da una noción total del objeto, pero no de esa intimidad de su existencia en donde reside el secreto de la individuación y de la dinámica. Como el pájaro, ve él solamente el bosque sin delinear los árboles. No ve en particular a cada uno de ellos en cuyo solemne aislamiento comienza el placer de la erudición y se inician las bases de toda sana ciencia. [...]

He aquí, pues, como con mi ignorancia pretendo orgullosamente acudir al auxilio de vuestra sabiduría.⁵⁰

Estar consciente de esta situación y ubicarse respecto de los caminos vislumbrados en ella, aunque sea para ponerse a sí mismo en la posición de indocto, es dar un paso hacia la superación de la aparente disyunción entre superficie y profundidad. ¿Todo análisis por ser "detenido" y "profundo" necesariamente se dirige a las *raíces de la individuación y de la dinámica de lo existente*? J. R. Romero se acercó al

⁵⁰ José Rubén Romero, *Rostros*, Editorial Porrúa, México, 3° edición, 1971, p. 208.

"secreto de la individuación", lo palpó como lo hace todo narrador al delimitar personajes. También palpados por J. R. Romero y fundamentales en la existencia humana son *los vínculos de comunidad*, los fenómenos que repercuten *entre* distintos individuos, vínculos que pueden ser reales, es decir, que se hacen presentes directamente a partir de los sentidos, o virtuales, es decir, que son en mayor parte una representación mental. Ordinariamente, se considera como *los* vínculos de comunidad a las tradiciones y costumbres, pero de hecho, los vínculos de comunidad están presentes incluso en la formación de las identidades personales individuales, porque *los otros recuerdan y me recuerdan* en múltiples modos que "yo soy yo". Y ¿qué acto a partir de la memoria puede desvincularse de toda comunidad?

Aunque es difícil objetualizar los vínculos de comunidad, hay varios modos de aproximarse al conocimiento de dichos vínculos. Uno de estos modos de acercarse al conocimiento, de hacer presente o de re-presentar a una comunidad, y que engendra mucho poder a pesar de tener marcadas limitaciones explicativas, es la narración⁵¹; un modo que se ejerce en la contextualización de las biografías personales, pasando por los anclajes para sostener la orientación de las actividades cotidianas e incluso en el disciplinamiento de los discursos políticos. Así pues,

⁵¹ Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

tenemos que ordinariamente para la con-formación del mundo en que vivimos se utilizan modos de representación muy similares a los que se utilizan en el arte literario. Por ejemplo, similarmente a como sucede con la literatura de J. R. Romero, en nuestra mente se dibujan multitud de máscaras, rostros, personas, a partir de nuestro contacto con el mar de fenómenos al que solemos llamar "realidad". Esas formas, que intentan captar identidades, las articulamos, les encontramos vínculos y les delineamos conexiones y así logramos figurar cosas tan complejas fenoménicamente como son las comunidades.

Capítulo IV. Pito Pérez: el problema entre la marcada individualidad personal y la imprescindible comunidad humana

Los problemas filosóficos son vislumbrados en la vida cotidiana, pues son parte fundamental de la existencia humana. A veces, estos problemas se presentan inmediatos, definidos e intensos respecto de la presencia de los fenómenos. *Toda presencia es para una consciencia*. Entre estos dos polos de oscurísimo fondo, el entendimiento (tanto la filosofía como la ciencia y el arte) trata de navegar, atravesando cada vida individual. Centrar la atención en *un* concepto, objeto, forma, relación, anécdota o persona, es un intento de apuntalar el entendimiento, de establecer puntos para orientarse en la navegación existencial. Pero concentrar, enfocar o sumergirse en *un algo* puede sorprendernos cuando en ese *acto* se proyecta, sublima o desborda nuestra consciencia al re-tornarnos a la contundencia real, a la diversidad mundana y/o al orden universal. Prevenidos con lo anterior, en esta sección se emprenderá una navegación filosófica en el mar de *uno* de los personajes del panorama artístico de J. R. Romero, una individualidad a la que el propio artista resaltó entre los otros personajes que manejó, al ponerlo en el centro de dos de sus libros, *La vida inútil de Pito Pérez* y *Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero*, además de ser esbozado en otros libros de dicho autor, situación que no sucede de modo explícito con ningún otro de sus personajes. Aunque estos libros, como en general son los de J. R. Romero, son

preponderantemente un entretreído de variados personajes, escenas y ambientes, sin una anécdota que sea eje de todo el libro. De hecho, Pito Pérez “viene a ser el gozne sobre el que giran los [muchos y diversos] personajes secundarios”⁵² de los libros en que es protagonista. Incluso este personaje llega a tener un carácter de símbolo, de compendio ampliamente reconocible de una situación existencial:

Los tres personajes [Pito Pérez, Rosenda y don Vicente] que retuvieron por más tiempo la atención de Romero son personajes-símbolo de diferentes facetas del pueblo. En la obra de este escritor no prevalece el individuo sino el conjunto, con las raras excepciones de los tres personajes antes mencionados. Aunque puede decirse que Pito Pérez, Rosenda y don Vicente tampoco son excepción, ya que son resumen de pueblo: uno [Pito Pérez], de pueblo desheredado, marginado, con aptitudes para triunfar y, sin embargo anulado [...]⁵³

Jesús Pérez Gaona, más y mejor conocido como Pito Pérez, es la referencia más difundida de la obra literaria de J. R. Romero. Pero no sólo es un *personaje* relevante en el panorama narrativo de J. R. Romero, relevante tal vez más allá de la literatura de país del escritor; Pito Pérez es *una personalidad* del chispeante linaje del pícaro y también es una *persona* que en el panorama existencial del artista adquirió una presencia más que especial, una presencia casi trágica: indicación de

⁵² Gilberto González y Contreras, ob. cit., p. 84.

⁵³ María Teresa Perdomo, ob. cit., p. 105.

una verdad profunda, el difícil encuentro, a veces confrontación o choque, entre potencias naturales de las que un espectador se sabe parte. Pito Pérez, presencia fascinante por la gracia que expele, presencia que genera compasión por la comunión en el conflicto existencial que anuda su personalidad.

Este conflicto, tanto estético como ético, se genera en la confrontación de la existencia de una marcada individualidad personal y de la imprescindible comunidad humana. Este conflicto está nutrido por la noción muy difundida de que una fuerte individualidad personal es incompatible con *la existencia plena en comunidad*, de que el cultivo del individuo tiende a *quitar* lugar al cultivo de la comunidad y que ésta a su vez tiende a *reclamar* de los individuos lo más posible. El retrato de Pito Pérez hecho por J. R. Romero señala diversos e *intensos* puntos de dicho problema que ha sido crucial en la existencia de muchas personas en diversas épocas pasadas, en específico se puede señalar al siglo XX, y que ha persistido y se ha extendido hasta los inicios del siglo XXI. La vida de Pito Pérez es la instanciación concreta y también una respuesta a dicho cuestionamiento virtual que tiene poderosas consecuencias reales: ¿es posible vivir intensamente una marcada individualidad personal en el seno de una fuerte comunidad?

Este problema es estético porque está condicionado por el modo en que se *experimenta* la individualidad y la comunidad. El modo en que se experimenta algo está determinado por la ordenación perceptiva que opera a niveles fundamentales, como sucede ya en la distinción entre el yo y lo otro. La percepción de la existencia individual y de la existencia en comunidad está determinada por los procesos de atención selectiva, de ordenación y de enjuiciamiento de cualidades sensoriales de los fenómenos. Así mismo este es un problema ético porque se genera y se soluciona en las acciones del individuo y en *las acciones de la comunidad*.

Pito Pérez re-presenta fuertes impulsos orientados hacia los dos términos aparentes de esta cuestión, individualidad y comunidad, su postura es intermedia pero no equilibrada. Impulsos que están determinados por las inestables dinámicas de los sentimientos, dinámicas que no pueden ser prescindibles para el entendimiento íntegro de la individualidad y la comunidad⁵⁴. Pito Pérez *es alguien* que engaña y roba, a la vez que ejerce un intelecto agudo, una cultura refinada y una gracia sorprendente. Pito Pérez es *ego-ísta*, *expresa un culto a sí mismo*, pero no logra superar sus determinaciones comunitarias, ni imponer totalmente su personalidad en el espacio público, tampoco logra romper sus lazos afectivos con

⁵⁴ Véase: Zygmund Bauman, "OBERTURA, O BIENVENIDA A LA COMUNIDAD ELUSIVA", *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, traducción de Jesús Alborés Rey, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2003.

múltiples elementos de su comunidad. Oscila entre la expresión de una exaltada y minuciosa adoración por el lugar [*y sus cosas*] donde ha vivido: "Me resisto a dejar esta tierra que, al fin de cuentas, es muy mía. —¡Oh, las carnitas de Canuto! ¡Oh, el menudo de la tía 'Susa'! ¡Oh, las 'tortas de coco' de Lino, el panadero! —"⁵⁵ y la expresión mordaz de un desprecio: "No tenía razón el *pito* Pérez cuando decía que si el Mundo tuviera culo, Santa Clara sería el culo del Mundo."⁵⁶

Pito Pérez se hunde en la aparente paradoja de saberse y de ser reconocido con buenas cualidades humanas pero que no fundamentan una existencia satisfactoria y feliz, tal paradoja es rematada por un revés intelectual que muestra el poder de la valoración de los otros acerca de la existencia de uno mismo. Un revés que es una circunstancia desconcertante, pero prolija referencialmente para los intérpretes y prolija plásticamente para los artistas, una circunstancia abrumadora en su confrontación directa:

Mi vida es triste como la de todos los truhanes, pero tanto he visto a las gentes reír de mi dolor, que he acabado por sonreír yo también, pensando que mis penas no serán tan amargas, puesto que producen en los demás algún regocijo.⁵⁷

⁵⁵ "La vida inútil de Pito Pérez", *Obras*, p. 349.

⁵⁶ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 76.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 352.

Pito Pérez es *alguien* que enfrentó muchas dificultades para acceder a *los satisfactores que necesita y a los que pretende obtener*, desde los básicos como el alimento, hasta algunos muy sofisticados como “el establecimiento de la justicia”, y entre esos aparentes extremos, persigue objetos de pasiones instintivas y de pasiones culturales. La insatisfacción de no conseguir la mayoría de dichos objetos se remarca por la continua afirmación del deseo y por la fácil rememoración de pasadas frustraciones, de hecho, esto es parte de las raíces de la marcada individualidad de Pito Pérez. *Un mal-estar reafirmante de la individualidad* fundado en carencias y frustraciones está determinado por el modo en cómo se asumen tales carencias y frustraciones:

Lo cierto —y usted no lo creerá— es que soy un desgraciado. Mi mala suerte me persigue desde que nací y todo lo que emprendo me sale al revés de como yo lo he deseado.⁵⁸

Pito Pérez considera sus dificultades vitales *como* una determinación circunstancial; el acomodo de lo que lo rodea determina su desdicha, o considerándolo de otro modo: su desdicha es el acomodo de eso otro donde brota la fuente de sus amarguras, donde radica ocultada rapazmente su felicidad. Eso otro, que aparece

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 351.

bajo el rostro de su comunidad, el espacio que hace considerar que el "estar" del "mal-estar" es una circunstancia y no un "estar" de la condición del individuo. Entonces cabría preguntarse ¿ciertamente una comunidad es uno de los más poderosos agentes para la desdicha individual?

Una vertiente sutilmente arrolladora en el conflicto existencial *en* Pito Pérez es que no obtiene por parte de su comunidad un pretendido reconocimiento positivo y público hacia su personalidad. Esta situación que se establece entre una autoconciencia y una conciencia colectiva es, a su vez, la instanciación de la problemática pretensión individual de obtener para sí un bien que radica en una colectividad. Un problema trivializado por su ordinaria inocuidad, que se hace patente en casos extremos o dramáticos o cuando la aplicación de los esquemas "individual" y "colectivo" genera o permite un contraste que facilita la formulación de dicho problema. El reconocimiento público es una afirmación que no está *determinada* por las individualidades aisladas; estrictamente, el individuo por sí mismo no tiene poder para obtener el reconocimiento público, sólo puede propiciarlo. También hay que considerar que incluso de varios modos *la individualidad depende de lo otro*, uno de estos modos, el formal, que determina la dimensión de existencia, se puede indicar así: en cuanto que la individualidad es una diferencia respecto de lo que no es ella, se implica necesariamente dos

términos: el individuo y un otro. Este último incluye a otros individuos y a las diversas comunidades en las que se puede existir. Hay otra orientación posible: la afirmación *de sí mismo por sí mismo, sin atender íntegramente* a la relación con los otros sino sólo mediante envolturas para sí mismo y para lo otro que permitan obtener lo necesario para mantener la existencia individual: "Si el hombre quiere afirmar su psique, tiene como único recurso la intocabilidad, o cierta intocabilidad, aun cuando ésta se cobra su individualidad, que no puede sino desaparecer como esfera privada bajo la fisonomía de la representación pública."⁵⁹ Pito Pérez no se encuentra en esta orientación que separa, aísla y lleva hacia la disolución del propio individuo. A pesar de la gran atención a sus propios sentimientos y deseos, tiene también una fuerte predilección por habitar el espacio público y por relacionarse con los miembros de su comunidad. Pito Pérez vive la diferencia fundamental entre notabilidad y reconocimiento; es una figura relevante en el espacio público y es apreciado de manera general, aunque por su carácter de bufón. Pito Pérez es consciente de su potencial humano y de sus atributos culturales positivos, que no son apreciados como tales por su comunidad; hay quien pone en el centro del conflicto existencial de Pito Pérez la faceta cultural y le diagnostica miseria y un desfase intelectual respecto a su región, condición decadente de la que se pretende hacer partícipe al propio J. R. Romero:

⁵⁹ Helmuth Plessner, ob. cit., p. 107.

El pícaro Pito Pérez es de la provincia pero se juzga a sí mismo desde la ciudad; es un mestizo que combina la sabiduría impostada del nuevo rico cultural con los rasgos más ridículos de lo indígena. Quien lo interroga no es tanto un *alter ego* literario de su creador, sino una conciencia indecisa entre la cultura tradicional y la civilización urbana, entre una picaresca que ya no es rebeldía sino simple folklorismo.⁶⁰

Este juicio que está fundado en contraposiciones enraizadas en una perspectiva delimitada de mundo (provincia o ciudad, mestizo o indígena, cultura tradicional o cultura urbana, rebeldía o folklorismo [regodeo]) tiene en principio el beneficio de invocar la complejidad de este tema; éste es un problema entre un individuo y una comunidad concretas que implica también la confrontación de temas más amplios, confrontaciones que nos llevan a diversos cuestionamientos. Uno inmediato, es la revisión de dichas contraposiciones: ¿a qué hacen referencia exactamente cada uno de sus términos y, de verdad, son contrarios? Pregunta que es más fundamental que el cuestionamiento de la certeza del juicio que señala a Pito Pérez como impostado y ridículo y a J. R. Romero como un indeciso.

⁶⁰ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, I, Colección letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 59.

En medio de los particulares problemas de esta confrontación y de las respectivas respuestas por parte de Pito Pérez, éste echa mano de una solución radical: salir de su comunidad existencial. Pero la experiencia en otros lugares tampoco le satisface, incluso la holgura de ser un forastero se transforma en vacuidad anímica y en miseria material que le resultan peor que *la insatisfacción en su lugar de origen* que lo impulsó a trasladarse. Pito Pérez intentó salir varias veces, después de todas regresa.

Es complicado ser parte de una comunidad y es difícil pasar de una a otra, porque el ser parte de una comunidad implica un proceso de co-formación entre los individuos y la comunidad; la existencia de ambos necesita de constante actualización, en el sentido de traerse de continuo al presente, no sólo de la presencia real sino también de un entramado virtual que sustenta, amplía y fortalece las presencias tanto del *individuo para sí mismo*, como de las presencias de otros individuos que conforman la unidad implicada en el vivir en comunidad, tanto en el sentido de estrecha relación como en el de delimitación colectiva respecto a otras agrupaciones humanas. La escisión, real o virtual, entre lo que refiere "individuo" y "comunidad" trae, en última instancia, la disolución de los dos términos, incluso podemos afirmar que la imposición de uno de ellos sobre el otro es disolución.

El motivo general de los intentos de Pito Pérez por salir de su comunidad existencial es la insatisfacción que se conjuga con los varios conflictos particulares respecto a otros miembros o estructuras de su comunidad. En cuanto a la motivación se puede indicar que también tiene relevancia la inquieta curiosidad de Pito Pérez, que asimismo está relacionada con el esquema individuo-comunidad: "El pueblo alargaba sus calles blancas, como si quisiera retenerme con sus brazos amorosos; pero el camino, lleno de misterios, me atraía."⁶¹

Pito Pérez fue una *personalidad real* que generó *alcances virtuales*, y a través del arte obrado por J. R. Romero se ha perpetuado como una *personalidad virtual* que genera *consecuencias reales*. En este trabajo atendimos principalmente a la relación de simpatía, en el sentido de atracción, compasión [sentir con el otro] y de re-conocimiento entre el personaje y la conciencia que lo representa. J. R. Romero reconoce que comparte el problema de pretender una afirmación de su persona, en especial *como* artista, a la vez de estar consciente de la dependencia fundamental de su individualidad respecto de sus comunidades. De hecho, los dos fueron parte de una misma *comunidad real*. Santa Clara, Michoacán. Y mediante el

⁶¹ "La vida inútil de Pito Pérez", *Obras*, p. 359.

obraje artístico, J. R. Romero asumió que junto con Pito Pérez era parte de una *comunidad crítica* donde está implícita una *comunidad ideal*.

Pito Pérez se ha servido de mí, y yo he abusado de Pito Pérez. El desde la eternidad, me dió su vida para que yo la contara como un divertimento agradable. ¡Y qué hice con tan inocente legado! Servirme de Pito Pérez para gritar por su boca mis propios sentimientos, para llamarle ladrón al rico, déspota al gobernante, avieso al cura, tornadizas a las mujeres y noble y generoso a Nuestro Señor el Diablo. Cierro los ojos y veo pasar a Pito Pérez, como una sombra melancólica. Va envuelto en sus mismos harapos y mueve la cabeza con pesadumbre, como si me dijese:

“—¿Y qué he ganado yo con tus blasfemias y el mundo con tus rebeldías? Los ricos ultrajan como siempre al pobre y éste, como una paradoja increíble, para poder vivir, sigue dejándose matar por cosas que no le incumben ni le interesarán nunca. Y una interminable procesión de Pitos Pérez viene detrás de mí, cargando con el alma muerta y llevando a rastras la carroña del cuerpo, como un barco desarbolado. ¡Tú pretendiste hacer mi vida inútil, y lo que has hecho es inútil mi muerte!”

Pito Pérez está en lo justo y yo me avergüenzo de haber prolongado su vida, para irrisión de las gentes, en un libro que el tiempo se encargará de matar...⁶²

El anterior reproche del autor hacia sí mismo, al considerar *como* reaccionaría la persona de Pito Pérez, al darle una presencia virtual a una pasada presencia real, hace una profundísima y amplia apertura ética; llega a la base de su relación con

⁶² “Breve historia de mis libros”, *Obras*, p. 14.

Pito Pérez, de una relación comunitaria: el compartir que genera beneficios, que muchas veces es arduo, un compartir tanto de vida como de muerte. Una relación de reciprocidad que va más allá de los individuos, porque una relación comunitaria no es sólo una reciprocidad entre individualidades, como lo es una relación comercial, sino una reciprocidad respecto del conjunto de los otros con los cuales se tiene relaciones de correspondencia y de dependencia, *los otros que están en el mismo espacio y tiempo que yo, los otros que me han dado algo, los otros que pueden recibir algo de mí.*

Capítulo V. Los purépechas en la literatura de J. R. Romero: modos estéticos de asimilación de lo otro en comunidad

Distinguir entre lo humano y lo no humano es muy difícil, tal vez porque esta acción es fundamentalmente parcial; sólo uno de los tipos implicados es el que pretende llevar a cabo esta distinción. Y además esta acción se efectúa de un modo exacerbado en los humanos: distinguir, individualizar, racionalizar. Sin embargo, podemos sentir, indicar y conceptualizar a un otro respecto de lo humano; podemos considerar los límites de lo humano. Asimismo, podemos asumir la existencia de un campo meramente humano, asumirlo tajando su endeble fundamentación, pero esto no nos libra de subsecuentes complicaciones para distinguir dentro de tal campo. Corporalidad, cultura y comunidad humanas son tres subdimensiones de lo humano que, en sus delimitaciones "hacia dentro" y "hacia afuera", engendran muchos problemas, debido en gran parte a la falta de entendimiento acerca de ellas. Aunque cada una de estas subdimensiones tiene una extensión muy amplia hay que considerar que un entendimiento íntegro sólo puede ser en la consideración de su interrelación y de los vínculos con otras subdimensiones de lo humano. La noción de etnicidad nos indica lo mucho que pueden entretorse la corporalidad, cultura y comunidad. Además, hay que estar atentos para que no se nos escurra la atención a la propia conciencia, un espacio condicionado donde se efectúan todas estas distinciones. El entendimiento de

todo lo anterior es un trabajo extenso, cuyo motor principal viene a ser *el desconcierto y el afán de concierto ante ciertos fenómenos*. estar consciente de que no se está entendiendo y de que es posible entender, una conciencia no limitada a la teoría sino una conciencia como práctica íntegra; no sólo la filosofía y la ciencia pueden asumir esta postura sino también las artes y la existencia cotidiana. A continuación se llevará a cabo un análisis y una síntesis del modo en que se re-presenta a un otro humano en la obra literaria de J. R. Romero, un modo estético en cuanto ordenación de percepciones y en cuanto manejo de formas que tratan de reproducir ese u otros ordenamientos de percepciones. Un modo estético de asimilación de diferencias que, como sucede en general con los humanos, condiciona y que incluso se continúa estrechamente con el modo ético de tratamiento de dichas diferencias. Ese otro concreto en la literatura de J. R. Romero es una etnia, los purépechas. Para hacer este análisis hay que considerar que los purépechas por ser "indígenas", en el siglo XX y todavía hasta principios del XXI, a causa de una impronta cultural suelen ser asumidos inmediatamente como otros, como ajenos, como extraños.

J. R. Romero en su literatura muchas veces refiere a "indios", en las más de esas veces su tratamiento no es genérico; la denominación, descripción y contextualización de lo dicho respecto de "indios" refiere en específico a la etnia

purépecha. Aunque los escritos de J. R. Romero transmiten una imagen específica acerca de dichos "indígenas", a través de referencias que en algunos casos pueden servir para la historiografía de la etnia purépecha en el siglo XX, encontramos que el modo en que se re-presenta tal presencia no es regular, ni estable, ni homogéneo. En esta sección se considerará globalmente la variación del modo estético de asimilación del contacto de la conciencia implícita en las obras de J. R. Romero con las presencias que se pueden identificar como purépechas. Un modo, es decir, un conjunto de operaciones que se circunscriben en la ejecución de *un* acto, es estético porque tales operaciones inician en las sensaciones y realizan un ordenamiento básico de lo obtenido a través de ellas. Un modo que puede asimilar el primer tipo o primera dimensión de contacto con un otro, el contacto estético. Contacto que ya es un tipo de relación, una relación estética, que está en la base del desarrollo de otras relaciones, como las éticas y políticas.

Una de las variaciones del modo en que son presentados los purépechas en la obra literaria de J. R. Romero es tal como es ordinario en la época moderna considerar genéricamente a los "indígenas"; como una presencia que viene de un lugar distante, real o virtualmente, una presencia *inserta* en el paisaje en una situación de vulnerabilidad similar a la de los animales domesticados o domesticables:

Descendiendo por la calle del Patriota se llega a la plazuela del Santo Niño, cuyos viejos portales sirven de zoco a los indios de Patamba y Quiroga, impertérritos andarines que llegan a Tacámbaro con el huacal sobre los hombros henchido de cazuelas orejonas, de jarros de labios pellizcados y de ollas ventradas como de perentorio embarazo. En el centro de la plazuela tres mangos brindan su apretada sombra sin que nadie se atreva a guarecerse bajo su espléndido follaje, por miedo de recibir en la cabeza una descalabradura. Las gentes pasan por allí más que de prisa, oyendo cómo zumban las piedras en el aire con ruido de hélices invisibles, y mirando cómo los chiquillos asaltan las ramas de los mangos y esconden la fruta, aun sin sazonar, en las blusillas desjaretadas. Con estas pedreas, los pobres indios que venden loza en los portales, viven sobresaltados, igual que reses paciando en solar ajeno.⁶³

Presencias que atraviesan un paisaje urbano, un paisaje co-formado por la acción humana que intenta encauzar el pensamiento que entra en contacto con dicho paisaje; Patriota y Santo Niño, sucintas y suficientes señas para formular una ideal muy específico. ¡Pero los purépechas son humanos *como* el que narra su presencia! Conciencia que brota espontáneamente en algunas partes de la literatura de J. R. Romero; los “indios” son generadores de intenciones y efectadores de decisiones. O al menos son entendidos como remedos de humanos y hasta con expresiones bellas e inteligentes:

⁶³ “Desbandada”, *Obras*, p. 150.

La capilla del Hospital sirve de *huatapera* a los indios, y en este sitio, como en un congreso, dirimen sus cuestiones todos los naturales del pueblo, y se insultan con los más fuertes vocablos españoles. Pero para rezar y contarle a la Virgen sus cuitas, al son de la melancólica *chirimía*, emplean solamente el dulce tarasco nativo, con el zig-zag de su armoniosa fonética.⁶⁴

Presencias que con su actuar juzga al mestizo y al europeo, que juzga a la propia perspectiva que lo retrata, una perspectiva estructurada con palabras de una lengua específica. Una lengua que no sólo es código, sino también uso que puede llevarse a cabo de varios modos: agresivo, inocuo, confortante. J. R. Romero también muestra la *posibilidad efectuada* de que el purépecha exprese más directamente y mediante palabras sus juicios acerca del que lo enajena:

Entre el cobrador del impuesto y los indios vendedores de *charales*, surgía de pronto el alegato sutil e interminable:

—Andale, José, paga el piso.

—*¿Qué cobras, mala Gobierna? Mía el chinchorro, mía el pescado, y medio te lo di semana que murió.*⁶⁵

Estos individuos vienen de otro lugar y se expresan peculiarmente. Esto es una síntesis llana que es un eje en el entendimiento de la presencia purépecha a través de las obras de J. R. Romero, pero este entendimiento se enriquece y se tensa al

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 153.

⁶⁵ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 62.

desarrollarse comparaciones, analogías y metáforas entre los purépechas y lo asiático. En la primera cita en este capítulo se hace una metaforización de un carácter de los purépechas, el de proveedores y comerciantes, se invoca a la noción de Asia, una noción muy amplia: que puede ir desde el velado influjo semita en cualquier parte del mundo, hasta la tenacidad en las formaciones y reformaciones niponas fuertemente arraigadas en su isla. Esta noción es invocada sutilmente por una palabra: zoco. Una relación delgada, pero que se suma con otras más que son también puntuales y sutiles:

Cerca de mí, las *guaris* lanzaban su pregón agudo: *merca tortias o las tiro*. Guaris bajitas, regordetas, de una piel achocolatada, que andan con los pies desnudos y a pasos menuditos, como las devotas del casto Siddhartan.

Llevan la *sabanilla* azul marino plegada a la cintura y detenida solamente por el ceñidor de vistosos colorines. El *jolotón* bordado deja al descubierto sus pechos, grandes y fuertes, y las dos trenzas de ébano se pierden en una profusión de cintas y de lazos policromos.⁶⁶

Y con algunas que se despliegan más francamente en la invocación asiática:

Dibujo japonés hecho con tintas de colores sobre la negra laca de un alhajero; ejércitos de pinos en una interminable gran parada; alígeras canoas desgarrando el moaré de la laguna, y dispersos en el fondo del paisaje, los

⁶⁶ *Ibídem.*

cinco islotes milenarios —*Janitzio, Jarácuaro, Yunén y Tecuén*— custodiando las puertas del pasado.⁶⁷

El venir de otro lugar también se puede referir al tiempo; en la literatura de J. R. Romero son considerados los vínculos históricos de los purépechas que se extienden ampliamente hacia el pasado. Pero también se muestra que estas presencias, distintas de lo propio y que vienen de una especie de afuera, se entremezclan en el torrente de la acción general registrada en las obras de J. R. Romero:

Comidas íntimas, meriendas en las huertas, serenatas y gallos a la luz de la luna, todo se ofreció a nuestro huésped y hasta la coincidencia de que una de las fiestas más típicas del pueblo cayera en esa fecha, vino a dar pábulo al alboroto de las gentes.

La fiesta a la que me refiero, es *uno de tantos actos idolátricos practicados por el fanatismo de los indios*. Veneran éstos con profunda devoción una escultura tallada en madera, que representa a la Virgen María. Tiene la imagen, como una acaudalada señora, su guardarropa bien provisto de cuanto pueda ambicionar la frívola coquetería de una mujer: sutiles camisitas, enaguas vaporosas, corpiños bordados, vestidos de seda.

Entre las doncellas de las Cofradías, son elegidas anualmente las camaristas de la Virgen, y éstas se cuidan de vestirla, peinarla y engalanarla para las grandes ceremonias.

⁶⁷ *Ibíd.*

Antes de que las camaristas entreguen sus puestos y en día señalado, se encargan de lavar la ropa que la Virgen usó durante doce meses.

Para lavar la ropa prepárase una ceremonia poética y sencilla. Llevan las camaristas las prendas de la Virgen hasta el ojo de agua de Irícuaro, manantial susurrante y umbroso, situado a una media legua del pueblo.

Acompañan a las doncellas todas las Cofradías, y entre músicas alegres y cantos alusivos, se tiende la colada sobre las ramas del oloroso romero. Aquello parece un juego de muñecas. En una camisita de albo lino, dintínguese una corona de reina; un corpiño minúsculo deja entrever dos letras primorosamente enlazadas: M. A. —María Auxiliadora— y los volantes calados de una pequeña enagua, recuerdan esas figuritas de Sèvres de la época de Luis XV, que sirven de preciado ornamento en las vitrinas.

Estas animadas verbenas constituyen un agradable día de campo. Asiste a ellas todo Santa Clara, sin faltar el detalle travieso, a la hora del lavatorio, del remojón dado públicamente por las camaristas a la compañera más reacia.

Respetando la tradición, fuimos con Escalante a estos festejos, él tan zalamero como siempre y yo soportando a duras penas, la disciplina impuesta a nuestros pobres estómagos, de aceptar cuanto plato de mole o de cordero asado se nos ofrecía. Vieja costumbre que no admite excusas. *La repulsa de un plato de estos guisos, es una ofensa que los indios no perdonan jamás.*⁶⁸

J. R. Romero tilda a estos "indios" de Michoacán de idolátricos y de propensos al resentimiento, pero también refiere con vivacidad que gracias a ellos se disfruta de fiesta y de alimento. Parece que está en juego cierta ironía pero, aunque no se determine bien esto, es ya muy patente la complejidad del tratamiento de la

⁶⁸ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 102. Las cursivas son mías.

presencia indígena en el anterior pasaje citado: se muestra que los purépechas también pueden existir, o de hecho existen, entre *el nosotros* que está implícito en las distinciones que se realizan a través de esta narración. Lo purépecha se entreteje con otros campos de expresiones culturales al grado de ser difícil distinguirlos; ¿en cuál de los campos, el asiático o el europeo o el americano, germinó la práctica de proveer a un ídolo sagrado de una comparsa que se encarga de desplegar simbólicamente la materialidad del ídolo o de materializar el simbolismo del ídolo? A veces, las referencias culturales muy específicas en vez de desbordar el entendimiento de un tema, en razón de sus inmensas relaciones peculiares, lo apuntalan, en virtud de brindar puntos que pueden ser utilizados para orientarse, puntos para poder ubicar al propio tema, sus elementos y sus alcances: ojo de agua de Irícuaro, mole, figuritas de Sèvres de la época de Luis XV.

De la atención circunstancial o pasajeramente embelesada, J. R. Romero en ocasiones llega a una amplia fascinación por la etnia purépecha. En el siguiente pasaje están presentes los estadios de atención circunstancial, atracción sensual, fascinación por la diferencia y valoración exaltada, además de la metaforización entre la región purépecha y la enorme región asiática y el entretejido con hilos de la historia oficial de regiones más amplias que la de los purépechas:

En esa misma mañana había que ir a la isla de Janitzio, porque los indios del lago ofrecían al doctor [Miguel Silva⁶⁹] una comida en aquel pueblo poético, que parece un paisaje primitivo decorando un tabor de Tlaquepaque.

Yo no pude dormir, tensos los nervios por el éxito declamatorio de la cena, y me dediqué a garabatear cuartillas con nuevos versos alusivos a ese día —Raza Tarasca— introduciendo en ellos, muy a la fuerza, cuanta palabra del idioma tarasco recordé. Hay en estas estrofas dos gritos sinceros de mi corazón: un apóstrofe duro al conquistador que pasó por mi patria destruyéndolo todo, en nombre de su Dios y un anhelo vehemente de que resurja, noble y grande, la triste raza nuestra.

El trayecto a Janitzio fue muy pintoresco. La laguna parecía una pradera. Lirios blancos, morados, azules como de porcelana; nenúfares de terciopelo; flores de *purengue* cuyos largos pétalos semejan chorros de sangre.

Detrás de nosotros iba un cortejo de angostas canoas, manejadas con rara habilidad por indias jóvenes, de rostro de estatua, de mirar enigmático, luciendo el *jolotón* bordado de los días festivos. Al movimiento de los remos, sus grandes pechos temblaban como palomas enjauladas picoteando la tela de su cárcel.

Janitzio se nos muestra con la frescura olorosa de un búcaro. Entoldan el zigzag de sus calles las redes de los pescadores, hundidas bajo el peso de los pétalos.

Todos los habitantes de las islas cercanas se han congregado para dar al doctor la bienvenida, y en la cima del cerro, en un enorme mirador donde se ha dispuesto la comida, nos aguardan los caciques y los altos dignatarios del pueblo —viejos venerables, de cabellos grises y de barbas ralas, que no hablan sino en su propia lengua, como un signo de distinción y aristocracia—. Algunos

⁶⁹ Desde 1912 fue gobernador del Estado de Michoacán hasta la toma violenta de la presidencia de la república de México dirigida por Victoriano Huerta, después de ello se unió al movimiento de Francisco Villa.

llevan una capa talar, de lienzo blanco, con dibujos de vivos colores; otros, grandes bastones con cintajos y rosas de papel.

Al ver aquellos pómulos salientes y aquellos ojos pequeños y fríos, parece que de pronto nos encontramos en el Zipango⁷⁰ distante, entre bonzos austeros, mandarines impasibles o samurais de leyenda.

Llegados al mirador, ninguno de nosotros dejó de asomarse con deleite para ver, por dentro del pueblo, la visión del pasado: ejemplares de una raza casi extinta que balbucea con esfuerzo el castellano y por fuera, extendiendo la vista, el espectáculo incomparable que ofrece la laguna con sus tonalidades desleídas, cantando al pie de Janitzio su eterna barcarola.

Hubo danzas y ofrenda. Unas *guaris* vestidas de blanco, presentaron al doctor, en jícaras de Quiroga, flores silvestres y panes dorados.

Después, nos sentamos a la mesa no menos de doscientas personas, y cuando la comida tocaba a su término, se levantó el doctor de su asiento para hablar a los indios con una conmovedora sencillez, abriéndoles los brazos en un gesto de amor paternal.

—Quiero decirles una cosa que posiblemente ustedes ignoren. Entre las personas que me acompañan, está un descendiente directo de los reyes tarascos: el señor ingeniero Pascual Ortiz Rubio, cuya familia data de don Pedro Huitzimengari, hijo del último Catzonzi.

El ingeniero Ortiz Rubio asintió con modestia y poniéndose de pie, dijo unos versos inspirados y oportunos.

En una competencia amistosa con Ortiz Rubio, yo también solté los que llevaba prestos.

Tanto a él como a mí, nos cercaron los indios y uno de ellos, de los más engalanados, nos dijo:

—*Pagresitos, achá* José quiere saludarles.

⁷⁰ Antiguo nombre de Japón usado por europeos y chinos.

Y destacándose del grupo el más viejo de todos, nos besó en las mejillas a Ortiz Rubio y a mí, en señal de amistad.

Yo hubiera correspondido con otro a aquel beso ritual, pero me contuvo la idea de ponerme en ridículo. Es así como mueren al nacer, por el qué dirán las gentes, muchos impulsos generosos.

Regresamos a Pátzcuaro con nuestra misma escolta de canoas. Las indias habían ya perdido su timidez habitual, y conversaban entre sí, con alharaca de pericos.

Cantando y riendo hicimos el camino.

Al llegar a la orilla, las indias levantaron los remos agitándolos en el aire en señal de despedida.

—¡Viva la vieja raza de Atzimba y de Tariácuri!

—¡Que vivan nuestras indias pechos de bronce! —gritamos todos entusiastamente.⁷¹

Los versos que J. R. Romero menciona haber compuesto para esa visita a Janitzio se publicaron por primera vez en el libro *Versos viejos* en el año de 1930, en la versión de los mismos versos publicada en *Obras completas* de J. R. Romero de Editorial Porrúa aparece anotada la fecha de 1912 y el anterior pasaje narrativo fue publicado en 1932; al seguir el hilo de expresión de esos versos podemos llegar a tener conciencia de las complejas transacciones entre la realidad de una persona, unas regiones y el arte: la realidad es motivo para hacer obras artísticas que de inmediato, y *además* mediando la escritura, se comparten con otros. Y estas obras

⁷¹ *Apuntes de un lugareño*, Obras Completas, p. 99.

y su contexto vital, a su vez, son tomadas como contenido de más obras artísticas. Esos versos además del poco o mucho disfrute poético que puedan generar, son un denso entretejido de elementos de una perspectiva concreta acerca de los purépechas y en específico de su devenir⁷². En el anterior pasaje narrativo, J. R. Romero llama a los purépechas "raza nuestra" y el título con el que fueron publicados los versos referidos es "MI RAZA", entonces aquí estas presencias que son distintas y que vienen de un lugar lejano son asumidas como parte del "yo" y "el nosotros" implícitos globalmente en la literatura de J. R. Romero.

Otro lugar de expresión de la asunción de los purépechas como parte del nosotros, un lugar en donde en vez de fascinación, dramatismo y conmiseración, el tono es de gracia:

DANZA INDIGENA

(San Juan de las Colchas⁷³)

Nuestra ancestral idolatría
ha convertido a Cristo agonizante
en un Maestro de coreografía.⁷⁴

⁷² Estos versos pueden ser consultados en el Apéndice de este trabajo.

⁷³ San Juan Parangaricutiro, Michoacán, localidad sepultada por la lava del volcán Paricutín en el año de 1944.

⁷⁴ "TACAMBARO" (1922), *Obras*, p. 710.

Y es que de hecho J. R. Romero, además de encuentros ocasionales, intermitentes o extraordinarios con los purépechas, estuvo muy cerca de su influjo:

[El hermano de J. R. Romero:] Un poco regañón, como todos los hermanos mayores, pasaba la vida comprando palomos y conversando en tarasco con los indios de los pueblos vecinos, que acudían a Cotija para vender violines y guitarras de Paracho.⁷⁵

¿Estas distinciones, que indican a un conjunto de presencias individuales divergentes, se pueden realizar a partir de la mera individualidad personal? Las diferencias que señala J. R. Romero respecto a los purépechas son diferencias a partir del bagaje sustentado por sus comunidades, de pueblos hegemónicamente mestizos o que al menos no se asumen como "pueblos indios".

Es casi imposible contrastar de modo directo entre individuos sus rasgos fisonómicos, atavíos y prácticas; *en realidad* las variaciones, sutiles y radicales, cuantitativamente son abismales. Es muy difícil comparar la peculiaridad humana aún después de filtrar y simplificar mediante conceptos o categorías como las de característica cultural, características que persisten intencionalmente entre individuos, y raza. Me parece que las distinciones entre "nosotros" y "otros", tanto

⁷⁵ "Apuntes de un lugareño", *Obras*, p. 22.

ámbitos de estudio como de uso, están apoyadas en formas y modos virtuales como los que se han indicados en la literatura de J. R. Romero: la delimitación de lo otro a partir de una contextualización espacial, la categorización de lo divergente de acuerdo a vagas nociones de vida, de humano y de civilización, el establecimiento de analogías en la diversidad de lo otro y a partir de lo propio, el contacto intensificado por la belleza, fuerza y profundidad percibido en lo otro y la afirmación verbal, muchas veces unilateral, de continuidad comunitaria y cultural.

Conclusiones

¿Interpretar es *hallar* o construir relaciones? Considero que las dos acciones se conjugan al interpretar, pero el *relacionar* de la interpretación es aún más complejo; es ampliar la conciencia indicando los vínculos que nos atraviesan y que se expanden lejos, es indicar los huecos y los límites, solubles o infranqueables, de la propia conciencia y los posibles abismos sobre los que levita ésta. Es ordenar y es buscar y fundar sentido. Interpretar filosóficamente implica abrir la perspectiva lo más posible sin perder la atención minuciosa, es arriesgarse a complicar, pero pretendiendo, como amante, la confianza de lo tratado. Una confianza verdadera es la que tiene beneficios compartibles. Interpretar es una empresa que, como cualquier otra, es más difícil sin la compañía de amigos. La Filosofía no *compite* con las ciencias, ni con el arte, ni con el sentido común, porque cada uno de estos campos tiene un modo diferente de entender *sus* objetos, que suelen ser *unos* aspectos de los muchos del ser, pero todo esto no es contrario al encuentro, confrontación, intercambio, comunicación y diálogo entre tales campos.

En los capítulos que conforman este trabajo se intentó ejercer la capacidad de tratar el flujo entre filosofía y otros campos humanos. Asimismo de ejercer la posibilidad filosófica de abordar un objeto concreto. Todo ello es congruente con la asunción de que la Filosofía más que un conjunto restringido de temas es un

modo de entender, un modo de actuar. Así pues, se abordó el conjunto de obras literarias del michoacano J. R. Romero enfocándonos en cinco aspectos y tratando de desarrollar principalmente sus implicaciones estéticas y éticas:

En el capítulo 1 a partir de la determinación del aspecto concreto de la continuidad estilística entre habla y escritura se llegó a determinar que el modo de expresión que utiliza la palabra, escrita y hablada, está condicionado y a la vez es condicionante de la calidad de las relaciones con los otros, en especial con los otros que son miembros de las comunidades a las que se pertenece directamente. Porque la escritura puede acercar o alejar a los otros, esto no es sin ton ni son; cuando de verdad acerca lo hace virtualmente, algo de gran valía cuando no hay o son muy difíciles otras posibilidades de contacto, y cuando de verdad aleja lo hace *en* la realidad, interfiriendo en el contacto humano, que aún más que cara a cara, es cuerpo a cuerpo. El aspecto de la continuidad entre habla y escritura también se trató como un modo de entrar en contacto directo con la naturaleza del objeto concreto de este trabajo: textos, que son uso de palabras, uso de un lenguaje y continuidad de sentido.

En el capítulo 2, se hizo un análisis general del tratamiento del paisaje en la literatura de J. R. Romero, paisajes preminentemente rurales. Se indicó la

correspondencia entre dicho tratamiento y una noción filosófica del paisaje. Indicación en principio negativa: el paisaje no es una llana reunión de objetos, ni simplemente un recorte perceptivo. Y a continuación positiva: el paisaje implica un dinamismo y una interconexión dentro y hacia fuera de sí. Una interconexión que está vinculada con una noción profunda de naturaleza y que influye en la conformación de individualidad humana.

En el capítulo 3, se indicó una característica general y relevante de lo presentado en las obras literarias de J. R. Romero, una característica peculiar artísticamente, pero que de hecho es parecido al modo ordinario de representación del torrente de acciones que rodean a un individuo humano. La diversidad de personajes, de máscaras, de voces individuales, en muchos casos están tan articuladas entre sí que llegan, y esto me parece es expresado en especial por la literatura de J. R. Romero, a conformar un rostro de la comunidad que integran entre sí tales presencias individuales.

En el capítulo 4, se atendió en especial a uno de los muchos individuos presentados por J. R. Romero en sus obras. Uno que el propio J. R. Romero trató con mucha atención: Pito Pérez, un individuo-símbolo, que encarna un conflicto: no poder armonizar las tendencias de un intenso "yo" con una existencia en una

comunidad fuerte y respecto a la cual el "yo" tiene vínculos que si son definitivamente rotos implicaría una transmutación radical del individuo, transmutación que llevaría, si no a la anulación de gran parte del individuo, sí a la dependencia respecto de los vínculos comunitarios restantes o de los que se vayan cultivando, todos estos son procesos a los cuales es difícil darles una solución armonizadora. Me parece que la vida de Pito Pérez retratada por J. R. Romero indica que aún con destellos de pasión, inteligencia, alegría, trabajo y amor se puede no encontrar dicha solución.

En el capítulo 5, se realizó un análisis y síntesis del modo en como son representadas un conjunto de presencias que tienen en general un carácter de ser otro en la literatura de J. R. Romero, la etnia purépecha. Encontramos que el modo es irregular; unas veces los purépechas son presentados como otro que viene de un lugar lejano y se manifiesta con mucha peculiaridad y otras veces se toma como parte del nosotros. Esto se indicó mediante la presentación de varios lugares donde se hace explícito este modo irregular también en tono y detalle. Y en síntesis se determinó que las distinciones parten de un bagaje comunitario y se apoyan en formas y modos virtuales como puede ser la noción de lejanía, la analogía y la afirmación verbal.

La continuidad entre formas expresivas y representativas, la continuidad entre entorno e individualidad, la continuidad entre las distintas caracterizaciones de individualidades personales, los conflictos entre individuo y comunidad y la consideración y asimilación de lo otro, son aspectos que tienen una marcada relevancia en la obra artística de J. R. Romero. Tales aspectos tienen un sentido especial; más que el sentido endeble de formar parte de una aparente república de artistas; aunque J. R. Romero sí pretendió el brillante epíteto de "gran artista", también hay que considerar que sus poemas, que son sus expresiones artísticas primordiales, fueron escritos orientados al público de las comunidades de las que directamente formó parte. Lo que sí logró fue una asimilación popular; todavía a principios del siglo XXI algunos personajes y anécdotas forman parte del bagaje común de su región, de su país y continente. Y en principio sus obras fueron un instrumento de autoconstrucción: la mayoría de sus narraciones surgieron como una especie de impronta que trata de recordar, de hacer presente otra vez, el medio que vitalmente más lo nutrió. Y como remates al entretendido entre su persona y sus comuniones, sus discursos son fruto de las estrechas relaciones personales que le abrieron espacios propiciatorios a su exaltación.

Son pues comunidades las que primordialmente motivaron a J. R. Romero a obrar artísticamente, ya sea como potencial receptor, como materia o como impulsor

directo. Pero la motivación surge de los propios sujetos actuantes al considerar que las comunidades son totalidades mucho más grandes que la individualidad personal y que permiten obrar de modo que se puede repercutir en ellas y esto a su vez para repercutir en el sí mismo individual. Las totalidades que implican las comunidades concretas, a diferencia de totalidades más extensas y difusas como "nación" y "la humanidad", brindan un terreno más definido para orientar el obrar, para realizar un verdadero trabajo, aquel que transforma al mundo.

Después de la inmersión en la complejidad de un conjunto de obras artísticas en las cuales se buscó definición algunas de sus estructuras más relevantes se logró depurar una noción que fue el eje de este trabajo, la noción de **sentido comunitario: la consideración de la comunidad como una totalidad más grande que el individuo, totalidad respecto a la cual se puede obrar para su mantenimiento, transformación y desarrollo y que a su vez ese obrar implica el mantenimiento, transformación y desarrollo de los individuos**. Y esto es algo tanto virtual como real. Virtual porque al ser necesaria la consideración de la totalidad respecto a la cual se orientan las acciones y dado que es difícil que tal consideración se haga *realmente*, es decir, mediante el contacto sensorial con todo lo que integra a la totalidad considerada, se sustenta tal consideración en virtud de una representación de la totalidad, representación que muestra presencias con las

cuales no se tiene un contacto sensorial actual. Y es real porque para generarse la consideración de una totalidad, aunque sea gran medida virtual es necesario el contacto real, un contacto a través de los sentidos que presenta la material para la formación de representaciones. Y el vínculo recíproco, aunque no simétrico, que implica el sentido comunitario es tal sólo en su *realización* y no sólo en su conformación representacional, es decir, además de generarse una noción de ser parte de una comunidad, el sentido comunitario se conforma en acciones que repercuten en tal comunidad. La amplia y minuciosa representación de las comunidades en la literatura de J. R. Romero es una muestra del potencial de la representación virtual, que se puede valer de técnicas, en este caso de la escritura, para ampliar y hacer más sólidos algunas facetas de estas representaciones. Potencial artístico que si no es ejercido y desarrollado, pensar más allá y más acá de los fenómenos que cercan incesantemente nuestros sentidos, conlleva el debilitamiento del sentido de nuestras existencias.

Finalmente, cabe indicar, como parte paradójica de estas conclusiones, algo evidente, no obstante que puede ser fácilmente desatendido y debido a que considero también un trabajo de la Filosofía el prevenir, el llamar a una mayor atención o el explicitar los recovecos enquistados de la existencia: está lejos de ser irrefutable la afirmación de que el potencial intelectual de la obra de J. R. Romero

esté agotado. Hay mucho que indicar a partir de dicha obra de acuerdo al sentido común, al arte, a las ciencias y a la filosofía. Al hacer este trabajo se llegó a pensar en otros aspectos relevantes y complejos para formar parte de él, como la red de referencias literarias, la presencia de la Revolución Mexicana y la influencia en otras obras artísticas a partir de las obras literarias de J. R. Romero. Pienso que es benéfico expresar que no se considera agotado un tema a la vez de abogar por su desarrollo, es abrir la puerta o evitar que se cierre a la crítica y autocrítica del trabajo intelectual que hayamos hecho. Pero más que expresar hay que prestar atención a la certeza de las definiciones pregonadas, hay que poner a prueba la integridad de las posturas intelectuales y a las categorizaciones ya fabricadas que le dan forma al mundo en que vivimos.

Apéndice

MI RAZA⁷⁶

A Augusto Irma

I

Al valle de Zacapu llegaron del Oriente,
sosteniendo en los hombros, como un manto imperial,
la gruesa piel manchada de un *ocelot*/rugiente
y en la cabeza el fino penacho del *quetzal*.

El lago adormecido por vez primera siente
romper la superficie de su limpio cristal,
con el remo ligero de la tarasca gente
que conduce a Tzintzuntzan su pendón señorial.

En la feraz *tamacua* se yerguen los altares,
encienden las *paranguas* sus rojos luminares
que ahuyentan vigilantes al puma y al chacal.

Y mientras *Tiquetame* se aduerme en la ribera,
la luna, destrenzando su blonda cabellera,
coloca sobre el lago su manto celestial.

II

Congrega el teponaxtle la hueste más lucida,
que ya con *Tlahuicoli* se acerca el invasor;

⁷⁶ "Versos viejos", *Obras*, p. 727.

el indio, abandonando la red entumecida,
ya corre por el monte detrás de su Señor.

Se agita en la llanura la turba embravecida,
requiere la *caniqua* de dardo punzador,
y ofrenda, por *Huitzilo*, la rosa de la vida,
y ostenta, por su *Vari*, la perla del valor.

¿Quién grita en la montaña con tono lastimero?
Es el azteca herido que llora prisionero,
que ruge de vergüenza, que muere de dolor.

Ya el águila no extiende las alas imperiales,
porque en Zacapu flotan los pendones reales,
y a su palacio vuelve Caltzontzi vencedor!

III

Se acerca el mes *iscalí*, las hojas del ecuaro,
resecas y amarillas, susurran su canción;
la luz presta al *cantziri* su cortinaje claro,
y la *curunda* hierve cociendo en el fogón.

La virgen luce el iris de su penacho raro,
y espera a su cacique, temblando de emoción;
sobre sus duros pechos, como pidiendo amparo,
titilan los *maruatis* tan bellos como Orión.

Por la vereda cruza, fugaz como una flecha,
del indio la figura que deja su cosecha,
y descansar anhela, corriendo a su mansión.

Después, en el augusto silencio de la choza,
se escuchan los suspiros de la india que solloza
al beso de unos labios que tiemblan de pasión...

IV

Sobre el potente lomo de un potro jerezano,
como una estatua ecuestre de orgullo y de valor,
hasta la orilla en calma del lago michoacano,
sediento de riquezas, llegó el conquistador.

Sus grillos maniataron al indio soberano,
desatendió los ruegos del llanto y del dolor,
y en nombre de sus viejos derechos de cristiano
sembró dentro las almas la ortiga del rencor.

Birlándose doncellas pasó por el sendero,
martirizó a *Zintzicha*, caído prisionero,
robó del *cué* las joyas con místico furor;

y como huella eterna dejó su bizarría
al indio esclavizado por cruel melancolía,

y a *Atzimba*, deshonrada muriéndose de amor!

V

¿Qué sobra de mi raza, de sus famosos hechos,
de aquella raza heroica que todo lo arrojó,
con sus vistosas plumas, con sus hercúleos pechos?
Los nidos aún existen, el águila voló.

De Pátzcuaro en el lago, cual míseros helechos,
algunos seres bullen que el tiempo conservó:
son hijos de Caltzontzi, ruinosos y deshechos,
recuerdos de una gloria que rápida pasó...

¡Oh, casta de mis padres, deja el sepulcro helado,
sacude tus tristezas, invoca tu pasado,
vuelve a empuñar el cetro que de tu mano huyó;

levanta tus pendones sin deshonor ni mengua,
y, al verte victoriosa, que diga nuestra lengua:
los nidos aún existen, ya el águila volvió!

1912.

BIBLIOGRAFÍA

I. Filosofía

- Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Editorial Itaca, Colección Breviarios, 568, México, 2010.
- Michel Foucault, *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Editorial Tusquets, México, 2009.
- Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, traducción de Pedro Ribas, Editorial Taurus, México, 2006.
- Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, traducción de Antonio Pitor Ramos, Editorial Salamanca: Sígueme, 1999.
- Carlos Oliva Mendoza, *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la modernidad*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Colección Seminarios, México, 2009.
- Platón, *Diálogos*, vol. III, traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledo Iñigo, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
- Platón, Teeteto, traducción de Manuel Balasch, Editorial Anthropos, Madrid, 2008.
- Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI Editores, Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Colección Relecciones, México, 2007.
- Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2004.
- Georg Simmel, *El Individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, Ediciones Península, 2011.

II. Acerca de Comunidad

- Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Zygmunt Bauman, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, traducción de Jesús Alborés, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2003.
- Helmuth Plessner, *Límites de la comunidad: crítica al radicalismo social*, traducción de Tommaso Menegazzi y Víctor Granado Almena, Ediciones Siruela, Biblioteca de Ensayo 77 (Serie Mayor), Madrid, 2012.

III. Acerca de Arte, Lengua y Literatura

- Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Jorge Aguilar Mora, *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Ediciones Era, México, 2011.
- Mario Calderón, "La novela costumbrista mexicana", en *La república de las letras: asomos a las cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, I, Colección letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- José Lezama Lima, *La expresión americana*, Edición con el texto establecido por Irlemar Chiampi, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Editorial Tajamar, Santiago de Chile, 2004.

IV. Acerca de José Rubén Romero

(en orden cronológico)

- Gilberto González y Contreras, *Rubén Romero, el hombre que supo ver*, Imprenta "La Verónica", La Habana, 1940.

- David N. Arce, *José Rubén Romero. Conflicto y logro de un romanticismo*, México, 1952.
- William Owen Cord, *Jose Ruben Romero: the voice of mexico*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad de Colorado, 1960.
- José J. Larraz, *Idealismo y realidad. Análisis crítico de las novelas de José Rubén Romero*, Editorial Oscar, Madrid, 1971.
- María Teresa Perdomo, *Ser y hacer de Rubén Romero*, Biblioteca de Nicolaitas Notables (No. 28), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1985.
- Álvaro Ochoa [compilador], *José Rubén Romero... cien años*, El Colegio de Michoacán, Instituto de Cultura de Michoacán, Morelia, 1991.
- Francisco Guzmán Burgos, *De la risa al llanto: Una senda inexplorada en la obra de Romero*, 1991.
- José Luis Martínez, *José Rubén Romero. Vida y obra*, Colección de Bolsillo No. 17, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2001.

V. Obra citada de José Rubén Romero

- *José Rubén Romero: cuentos y poemas inéditos con estudio y bibliografía selecta*, editor William Owen Cord, Ediciones De Andrea, 1963.
- *Rostros*, Editorial Porrúa, México, 1971.
- Obras Completas, novena edición, Editorial Porrúa, México, impresión de 2011. Que contiene:
 - "Apuntes de un lugareño"
 - "Desbandada"
 - "El pueblo inocente"
 - "Mi caballo, mi perro y mi rifle"
 - "La vida inútil de Pito Pérez"

- "Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero"
- "Una vez fui rico"
- "Rosenda"
- "Anticipación a la muerte"

Libros de Poesías

- "Rimas Bohemias"
- "Hojas marchitas"
- "Alma heroica"
- "La musa loca"
- "Sentimental"
- "Tacámbaro"
- "Versos viejos"

Ensayos y discursos

- "Breve historia de mis libros"
- "Álvaro Obregón"
- "Palabras sobre Bolívar"
- "Reciprocidad"
- "Semblanza de una mujer"
- "Jorge Washington"
- "¡Libertad para siempre!"
- "Morelos"
- "A la Sociedad Cubana de Derecho Internacional"
- "Viaje a Mazatlán"
- "En torno a la literatura mexicana"
- "Cómo leemos el Quijote"
- "Mis andanzas académicas"