

27
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MANUEL JOSE OTHON:
LOS POEMAS RUSTICOS Y
EL "IDILIO SALVAJE"

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
ARTURO NOYOLA ROBLES



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 está 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.

INDICE

Introducción	1
Notas	12
Un alma que no encontró el norte	13
Notas	42
Luz de alivio en la noche mental	47
Notas	165
Así en el nido como en la caverna	175
Notas	205
Conclusiones	209
Notas	215
Bibliografía y hemerografía	216

INTRODUCCIÓN

libre curso dejando al pensamiento,
quiero escuchar suspiros y canciones.

M. J. Othón

I

ESTE trabajo sobre el poeta potosino Manuel José Othón parte de una premisa básica que, desde luego, no le es privativa: independientemente de lo que su biografía, su entorno, su conocimiento de la literatura y la cultura hayan contribuido para generar su obra poética, e independientemente de todas las formas en que se manifiesten en ella, pueden en cierto sentido verse como dos cosas diferentes. Me explico: su poesía, como de hecho la de cualquier autor, tiene vida propia. Con ello quiero decir que de la obra del potosino se desprende una gran cantidad de significados cuya génesis no siempre se puede rastrear fácilmente en la realidad de su vida. Quizá no sea exagerado afirmar que en ello radica precisamente lo que puede llamarse talento creativo. Éste consiste -aunque no sea solamente eso- en conciliar, mediante un lenguaje de símbolos, una serie de elementos que flotan en el ambiente de la cultura, sin que de hecho el creador haya tenido acceso al conocimiento de esos elementos. Es decir, habla, por virtud del lenguaje de los símbolos, de muchas cosas que no conoce. Y no está al tanto, desde luego, de todo lo que su creación pueda expresar. En este sentido es cierto

que una cosa es lo que el autor ha pretendido crear y otra diferente lo que en efecto ha creado.

El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss lo pone en los siguientes términos: "Después de todo, lo que importa no es lo que el artista piensa, sino lo que hace. Si no fuera ése el caso, no tendría necesidad de escribir poemas [...] Escribiría libros, simplemente. [...] Lo importante es lo que [los artistas] hacen y no lo que creen hacer." (1) En efecto, sería un error considerar que Manuel José Othón no pudo haber creado algo de lo que no estuviera al tanto. Creó, y mi aproximación a su poesía viajará precisamente en ese sentido, un mundo de significados que no se propuso crear. Pero lo importante es que ese mundo de significados ahí está, en su poesía, aunque no estuviera en su mente.

John Dewey, filósofo norteamericano de la primera mitad de este siglo, en El arte como experiencia, habla de la autonomía de la obra de arte respecto de sus posibles causas: "Factores que pueden -o no pueden- haber desempeñado parte de la generación causal de una obra de arte, son tratados como si 'explicaran' el contenido estético de la obra de arte misma. Sin embargo, ésta es lo que es". (2)

Inició el trabajo con estas consideraciones porque a lo largo de él trataré de ofrecer una interpretación de la poesía othoniana que, bien mirada, no siempre se sustenta en lo que el poeta pudo haber querido expresar, o aun haber conocido. Mi interpretación tiene base, sobre todo, en los símbolos de importancia antropológica que el poeta, muchas

veces sin saber de ellos, en efecto utilizó; lo que no quiere decir que haré de lado su biografía, sus amores, los pueblos que habitó, ni que negaré a estos elementos su valor en la génesis de la poesía. Me parece que esto no es un rasgo othoniano, sino algo que debe tomar en cuenta la crítica literaria en general. En su Introducción a la poética, Paul Valéry escribe lo siguiente: "Una Historia profundizada debería pues ser comprendida, no tanto como una historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de sus obras, sino como una Historia del espíritu en tanto que produce o absorbe 'literatura', y esta historia podría llegar a ser hecha sin que ni siquiera el nombre de un escritor fuera mencionado. Se puede estudiar la forma poética del 'Libro de Job' o la del 'Cantar de los cantares', sin la menor intervención de la biografía de sus autores, que son totalmente desconocidos." (3)

En efecto, lo que es cierto para el "Libro de Job" o para el "Cantar de los cantares" lo es también para Othón. Es característica de la realidad literaria y de la realidad artística. En ocasiones, poco importa si Othón leía la Biblia (sabemos que era muy católico), si sabía de los símbolos que en ella aparecen; lo que importa es que, a sabiendas o no, los incorpora en su poesía. Puede hacerse un análisis nada extravagante de su obra sin coconerlo a él, sin conocer su vida. Desde luego ayuda, y mucho, saber quién era el hombre, pero también ayuda acercarse al conocimiento de los mitos y los símbolos que su poesía puso a funcionar.

Parto también del punto de vista de que toda obra de arte, toda obra literaria, toda obra poética, se expresa en un lenguaje simbólico. Othón tiene el suyo propio, y yo me propongo llevar a cabo aquí una posibilidad de interpretación que recurre como parte fundamental a asociaciones con elementos de la historia de la cultura. Subyace a esta idea una noción hegeliana: el artista concentra -y en eso consiste en parte ser artista- elementos que flotan en el ambiente, elementos que en términos modernos, o en terminos junguianos, podríamos llamar "el inconsciente colectivo", y les da forma en la obra de arte. Othón, en lo mejor de su poesía, en efecto capta -en ello radica su talento- arquetipos, por seguir usando la misma terminología, y los hace tomar forma en sus textos. Dice Hegel: "Este regalo natural, esta capacidad de interesarse en todo, de aprehender los elementos particulares y sus formas reales, así como la habilidad de retener todo lo que se ha observado, es la condición fundamental del genio artístico." (4) El artista ha aprehendido esos elementos y sus formas directamente de lo que existe en su cultura, no de lo que se ha propuesto conocer o de lo que en efecto ha observado conscientemente.

En ese sentido, este trabajo es también un trabajo de recreación. Para llevarlo a cabo, me baso en algunas ideas de George Steiner, expresadas en su libro Lenguaje y silencio. Dice Steiner: "Tras ellas [tras las cuestiones que he querido plantear y precisar] se encuentra la convicción de que la crítica literaria, particularmente en su concubinato actual

con la académica, no constituye ya un menester particularmente interesante ni responsable." (5) Así, no creo equivocarme si digo que mi análisis de los Poemas rústicos de Othón, y de "En el desierto. Idilio salvaje", no se parece mucho a la crítica literaria en su sentido más académico. Mis fuentes no son por lo regular historias de la literatura, y no suelo apoyarme, por lo menos en los momentos más importantes de este trabajo, en textos de estricta crítica literaria acerca de Othón. Por ejemplo, se verá que sólo tangencialmente me refiero al modernismo del que forma parte el poeta; que lo relaciono con escritores muy distantes en el tiempo, y que muy probablemente él no había leído; que no me ocupo de cuestiones de versificación ni hago referencia a los metros que más cultivó. Trato, pues, de zanjar en lo posible lo que Steiner llama "La brecha entre el tratamiento académico, retORIZANTE, de la literatura y las posibles significaciones o subversiones que pueda tener la literatura en nuestra vida real". (6)

Para ello me ha sido de gran utilidad el Diccionario de los símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, al que, se verá, recorro con frecuencia. En la "Introducción" con la que el primero de ambos autores prologa el diccionario, se lee: "Los símbolos reciben hoy en día un renovado favor. La imaginación ya no se vilipendia como la loca de la casa. Esta hermana gemela de la razón se ve rehabilitada como inspiradora de los descubrimientos y el progreso. Semejante favor se debe en gran parte [...] a las interpretaciones

modernas de mitos antiguos y al nacimiento de mitos modernos, a las lúcidas exploraciones del psicoanálisis." (7)

Este ejercicio de imaginación no puede sin embargo ser arbitrario. En todos los casos haré el intento de justificarlo mediante la realidad misma del poema que me halle comentando. El ejercicio de la imaginación como "hermana gemela de la razón", la interpretación de símbolos que "reciben hoy en día un renovado favor", tienen el peligro de que se puede hacer con ellos casi cualquier cosa. Se impone por tanto algo que podría llamar, y no creo que haya contradicción en ello, rigor en lo imaginativo. Me parecería un error valerme del hecho de estar abordando una obra de creación, de estar hablando de poesía, para ipso facto dejar campo libre a cualquier tipo de interpretación.

Los símbolos, sin embargo, y los mitos, no son unívocos. Pero son recurrentes. La mayoría de las veces emanan realmente de la historia de la cultura y guardan una cierta trayectoria que permite identificarlos. Jean Chevalier lo dice de esta manera: "Aunque se sustrae a toda empresa de clasificación, el dominio de lo imaginario no es el de la anarquía y el desorden. Las creaciones más espontáneas obedecen a ciertas leyes interiores. Si bien esas leyes nos introducen en lo irracional, es razonable intentar comprenderlas. Un símbolo no es un argumento, pero se inscribe dentro de una lógica. [...] Ya lo hemos señalado, los símbolos presentan una cierta constancia en la historia de las religiones, de las sociedades y del psiquismo

individual." (8)

Por citar un ejemplo -que será visto en más detalle en el capítulo dedicado a los Poemas rústicos- existe una insoslayable similitud entre la figura de Prometeo, encadenado a una roca del Cáucaso, y la de Cristo crucificado: ambos son similares en cuanto a su aspecto iconográfico, digamos; ambos son una imagen inmediatamente comunicativa del dolor humano; y ambos padecen ese dolor a causa de la ayuda que dieron a los hombres: Prometeo trajo el fuego, Cristo la redención. Y lo más seguro es que Othón no estuviera pensando en eso cuando escribió "Pastoral".

En La definición del arte, Umberto Eco escribe: "La 'sugestión' simbolista trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector." (9) Me acojo, pues, al concepto de "obra abierta" de Eco para elegir algunos "significados posibles" en la obra de Othón. Dice el mismo estudioso del fenómeno artístico: "Una obra literaria [...] no agota de ningún modo todas sus posibilidades [...], sino sólo una compleja red de posibilidades no previstas en su totalidad por el autor". (10)

No creo sin embargo que la crítica y el análisis literarios sean creación. Creo, sí, como dice Steiner, que "la característica de una buena crítica es que son más los

libros que abre que los que cierra". (11) Y creo que mientras más relaciones se establezcan en un análisis literario con otros elementos de la cultura solamente sugeridos en el poema, más puertas se están abriendo en el campo del conocimiento de quien se acerque a ese análisis. No digo que el crítico deba crear a partir de lo que lee; se requiere de especial rigor cuando se hace uso de la imaginación, como ya he dicho. Pero sí debe hacer propio lo que según Steiner -y lo dice como queja- hoy pertenece al físico, al bioquímico y al matemático, y no al crítico: "el sentimiento de fruición inspirada, de la mente entregada a un juego libre, sin recelos". (12)

Un músico, o más bien un intérprete, tiene la ventaja de crear sin haber creado. Cuando ejecuta una partitura concebida por otro, se acerca mucho al proceso creativo. El estudioso de la literatura no debe vedarse ese camino renunciando a aportar, cuando menos, una recreación en la que -el concepto no tiene nada de nuevo- ponga algún significado en el que ya de por sí tiene la obra que aborda. Una forma de hacerlo es descubrir, en lo posible, aquello que la obra expresa con autonomía de lo que su autor -en este caso Óthón- conocía o tenía en mente. Theodor Adorno tiene una importante opinión al respecto: "Así el trabajo artístico es colectivo a través del individuo mismo sin que éste tenga sin embargo que ser consciente de la sociedad; quizá tanto más colectivo cuanto menos consciente sea de ello. El sujeto individual que penetra en la obra por su trabajo es un valor límite, un

minimo necesario para que la obra de arte cristalice. [...] Concuerdá con esto el hecho central de que en las obras de arte, aun en las llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo". (13) Ello quiere decir, simplemente, que el artista se apropia, en términos hegelianos, del "espíritu universal, [...] lo que debe aparecer en la representación." (14)

Todo lo anterior no quiere decir que se deba hacer de lado a Othón, el hombre. Su vida, como en cualquier obra, es de fundamental importancia para su poesía. Es de fundamental importancia la corriente literaria -en este caso el modernismo- que prevalecía en la época, la forma en que la cultura se daba a fines del siglo pasado y principios de éste en México. No todo es una interpretación de símbolos y mitos importantes para cualquier occidental. Mucho tiene también qué decir la historia estrictamente literaria. Trataré de amalgamar de la mejor manera posible lo anteriormente expuesto, y de poner esa amalgama al servicio de Othón. Al servicio de un poeta que hincó sus raíces en muy diversos momentos de la historia y en muy diferentes contextos culturales.

II

ESTE trabajo se ocupa, según es claro en el título, de una parte de la obra de Othón. Parece no haber duda, y ya se verán algunas opiniones de algunos críticos literarios respecto de ello, de que se trata de lo mejor de su obra: los

Poemas rústicos, libro compuesto por 25 composiciones, y "En el desierto. Idilio salvaje", poema compuesto de ocho sonetos.

El primer capítulo, "Un alma que no encontró el norte", es una nota biográfica del poeta potosino. Considero importante incluirla porque, aunque existen libros que hacen su biografía, ésta es en general poco conocida. Aun entre los estudiosos de la literatura mexicana, poco se sabe acerca de la vida del poeta potosino. Son importantes el libro de Jesús Zavala, Manuel José Othón. El hombre y el poeta; el de Baltasar Dromundo, Manuel José Othón. Su vida y su obra; y, particularmente, el Epistolario del poeta, que editó Zavala, y el libro Manuel José Othón y su ambiente, del historiador Rafael Montejano y Aguiñaga.

El segundo capítulo, "Luz de alivio en la noche mental", está dedicado a los Poemas rústicos. Ahí se analizan los 25 poemas que integran el libro. Unos llevan un breve comentario, sobre otros se habla en mucho mayores detalle y extensión. Para ello me he valido de mi propio juicio, que normalmente coincide con el de otros estudiosos de la obra de Othón, sobre el peso específico de cada composición de este poemario. Menciono iniciando el capítulo que me parece un libro con algunas desigualdades en cuanto a su calidad. Es normal, pues, que algunas obras reciban más atención que otras. En "Luz de alivio en la noche mental", además, es donde con más claridad se lleva a cabo lo que he expuesto en esta nota introductoria. La bibliografía a la que recurro,

por lo mismo, es ecléctica: libros y artículos sobre Othón, sobre literatura mexicana, sobre filosofía, sobre psicoanálisis, sobre mitos y símbolos; escritores de otras épocas y otras latitudes, textos sobre escritores de otras épocas y otras latitudes. Y, muy particularmente, la Biblia.

El tercer capítulo, "Así en el nido como en la caverna", habla de "En el desierto. Idilio salvaje", la obra individual más importante de Othón. Hago un poco de historia sobre el texto y propongo un análisis interpretativo del mismo.

Siempre que menciono poemas de Othón aparte del "Idilio salvaje" o los Poemas rústicos, utilizo la excelente edición de su poesía completa que preparó Joaquín Antonio Peñalosa.

Termino con unas conclusiones que mencionan, espero que con concisión, algunos aspectos particularmente importantes de la obra de Othón y de este trabajo.

Finalmente, deseo aclarar que la edición que uso de los Poemas rústicos, facsimilar de la de 1902, tiene una ortografía diferente de la actual. La pongo al día en todos los casos.

NOTAS

1. LÉVI-STRAUSS, Claude, "El arte como sistema de signos", en Adolfo Sánchez Vázquez, Antología. Textos de estética y teoría del arte, p. 118
2. DEWEY, John, "La función de la crítica", en Adolfo Sánchez Vázquez, Antología. Textos de estética y teoría del arte, p. 226
3. VALÉRY, Paul, Introducción a la poética, p. 10
4. STEINFORT KEDNEY, John, Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition, p. 100 (la traducción es mía)
5. STEINER, George, Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, p. 14
6. Idem
7. CHEVALIER, Jean, "Introducción", en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, p. 15
8. Ibid., p. 33
9. ECD, Umberto, La definición del arte, p. 158
10. Ibid., p. 160
11. STEINER, George, op. cit., p. 28
12. Ibid., pp. 26-27
13. ADORNO, Theodor W., Teoría estética, p. 221
14. STEINFORT KEDNEY, John, op. cit., p. 101

UN ALMA QUE NO ENCONTRÓ EL NORTE

MANUEL José Basilio Othón Vargas nació en San Luis Potosí, capital, el 14 de junio de 1858. Jesús Zavala, uno de sus biógrafos, escribe que en las primeras horas del día (1). El padre Rafael Montejano y Aguiñaga, historiador acucioso, nos dice que en la noche (2). Sobre el nacimiento no es éste el único punto de desacuerdo, en realidad poco importante. El mismo padre Montejano nos refiere tres sitios que reclaman haber visto nacer al poeta, confusión que no aclara su acta de nacimiento, pues no especifica que haya nacido en la ciudad de San Luis Potosí. Una versión, de ordinario desechada, informa que nació en la población de Guadalcázar. La versión fue publicada por Francisco de Asís Castro en un artículo titulado "Los primeros años de Othón" (3), en la revista Estilo, en el que habla de dos viejecitos que por 1924 aseguraban que el poeta había nacido en Guadalcázar; uno de ellos decía incluso haber sido su amigo, y el otro declaraba saber en qué casa había ocurrido el alumbramiento. El acta bautismal de Manuel José Basilio, rubricada en el sagrario de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí el día 16 de junio, desmiente sin duda esta versión.

Otra de ellas informa que el poeta nació en despoblado, bajo un mezquite, un poco más adelante de la hacienda de La Pila, rumbo a Santa María del Río (4). El padre Montejano, en Manuel José Othón y su ambiente, no desecha del todo esta

versión, aduciendo que es probable que don José Guadalupe, padre del poeta, haya querido llevarse a Santa María a su esposa, a fin de que tuviera un parto más tranquilo ante la llegada, en ese mismo mes de junio, de un grupo de liberales que pretendían arrebatarse la ciudad de San Luis a los conservadores al mando del general Luis Gonzaga Osollo, y que habían instalado su cuartel en Bocas, a cuarenta kilómetros de la capital, con lo cual era posible una trifulca bélica. Hay que tener en cuenta que el padre de Othón era conservador, y que Santa María del Río era sitio en que las familias potosinas buscaban refugio y descanso. Es decir, el señor Othón tenía motivos para irse de la ciudad, y Santa María era el lugar perfecto. El hijo habría nacido, así, en el camino. Se basa además Montejano para no desechar del todo esta versión en el hecho de que, cuando nació el poeta, "no era más que el hijo de uno de tantos vecinos, y ni quién se fijara en él" (5), razón por la cual puede muy bien no saberse con certeza dónde nació; el mismo Othón dijo alguna vez, refiriéndose a ese paraje, que ahí vio "el primer verde" (6).

La tercera versión, y la más aceptada, indica que el nacimiento tuvo lugar en la ciudad de San Luis, en una casa hoy convertida en museo dedicado al poeta, en la calle que también lleva su nombre, y que en aquella época se llamaba calle de Jiménez.

El poeta fue hijo de don José Guadalupe Othón de los Reyes, potosino, y doña Prudenciana Vargas, de Coahuila. Tuvo

dos hermanas, María e Isabel, y una infancia marcada por las luchas internas en las que el país entero estaba enfrascado en aquel entonces. En el mismo año en que nació el poeta, los conventos de San Francisco y de El Carmen de San Luis se convirtieron en cuarteles (7), hubo sustitución de gobernador: el general Eulalio Degollado fue tirado por Nicolás Mascorro, y quedó como prefecto de la capital un tío del poeta, don Juan Othón. La familia pertenecía al bando conservador.

A mediados de año, apenas a dos semanas del nacimiento de Manuel José, los ejércitos que se habían acuartelado en Bocas entraron en la ciudad y la retomaron para los liberales, en una cruenta jornada -el 30 de junio- que el historiador Manuel Muro, en su Historia de San Luis Potosí, recuerda así: "Desde el saqueo que sufrió la ciudad en noviembre de 1810, por las hordas que trajo el insurgente Iriarte (8), no había habido otro de iguales proporciones" (9).

Durante la infancia del poeta llegó Benito Juárez a San Luis, la convirtió en capital de la República en 1863 y en 1867, y ahí negó en indulto a Maximiliano a pesar de las súplicas de la princesa Salm Salm (10). Sobre aquellos turbulentos años en México, y en San Luis, Othón recuerda:

Una mañana [acababa de cumplir 14 años] nos echaron del colegio antes de la hora acostumbrada. ¡Va a haber guerra!, nos dijo el portero. Están en El Saucito (11), decía la gente alborotada que en la calle encontrábamos.

La turba de chiquillos corriamos por la

calle que del Seminario (12) conducía a la Plaza de Armas. En cada bocacalle había un montón de vigas y pacas de algodón. Nos metimos por entre ellas y nos encontramos de pronto en medio de la Plaza. Nuestra curiosidad nos hacía ir de un lado para otro; pero nos paramos en las esquinas del Parián y de la Catedral. Allí estaban dos grandes piezas de artillería, que un soldado apuntaba con sumo cuidado.

-¡Afuera todo el mundo!- gritó un oficial de a caballo.

A ese grito toda la gente curiosa empezó a correr... Nosotros quisimos hacer lo mismo..., pero ya era tarde.

¡Boom! tronó el cañón del Parián, e inmediatamente se oyó una nutridísima descarga; y luego otra... y luego se sucedieron sin interrupción.

¿En dónde buscar refugio?... A la curiosidad sucedió el miedo, y tratábamos de escondernos en un lugar que nos brindara abrigo y protección... La Catedral estaba abierta. En el momento de arrojarme a las puertas del templo, vi a mi padre que, pálido, desencajado, me agarró de un brazo con suma fuerza y me arrastró hacia una de las bocacalles, sin decir una palabra. En la trinchera se cruzó un diálogo vehemente entre mi padre y el oficial. No sé lo que se dijeron, pero pasamos al fin. Entre el fuego nutrido que se cruzaba por aquella calle, que se me hizo de muchas leguas, llegamos a mi casa. Yo esperaba una reprimenda terrible y temblando me puse delante de mi madre, que lloraba de angustia, como en otros días. (13)

Aunque Othón no se interesaba particularmente en la política a pesar de haber sido diputado en dos ocasiones, una de ellas suplente federal y la otra propietario local, escenas como la descrita por él explican, al menos parcialmente, por qué fue siempre un conservador. Es claro que en su familia, siendo un niño, los horrores de las balas eran atribuidos a los liberales. El padre Montejano relata el entusiasmo con que colaboró Othón en 1883 cuando se preparaba el homenaje que había de celebrarse para conmemorar el primer

centenario del nacimiento de Agustín de Iturbide. El poeta formó parte de la comisión organizadora y escribió un "Himno a Iturbide". Al respecto, el historiador Primo Feliciano Velázquez, en su Historia de San Luis Potosí, informa que dicho poema fue puesto en la partitura por León Zavala (14), pero no se cantó por la sencilla razón de que el festival no pudo llevarse a cabo, pues

Entraban en el Teatro Alarcón (15) las familias invitadas, cuando un grupo, que se dijo integrado por guardas de la Aduana, capitaneado por cierto conocido demagogo, invadió la sala; uno de los asaltantes disparó su pistola al escenario sobre el retrato de Iturbide, colocado en medio de otros de los más notables insurgentes; y so pretexto del alboroto y confusión del concurso, la policía cerró el teatro, mientras las patrullas recorrían la ciudad en previsión de mayor desorden. (16)

En realidad, todo hace ver que, aparte de las familiares, Othón tenía sus propias razones para ser un conservador. Manuel Puga y Acal (17), en un artículo titulado con el nombre del poeta, escribió en la revista Estilo: "En definitiva, el poeta Manuel José Othón, era de abolengo colonial y conservador, es decir, honrado y culto." (18)

Lo de "colonial" puede ser en este caso sólo un refuerzo de "abolengo" y de "conservador". Pero puede también referirse al hecho de que el bisabuelo de Othón, Ivón Othón -que según Jesús Zavala en Manuel José Othón, El hombre y el poeta, era un alemán radicado en el puerto de Cádiz, España, (19)-, llegó a México en tiempos coloniales.

En los años álgidos de las luchas internas, Othón

compuso sus primeros versos. Baltasar Dromundo escribe en

Manuel José Othón. Su vida y su obra:

Y cuando tenía trece años, leyó sus primeros versos en un festival del seminario. [...] Ante el rector, el personal docente del plantel y todo el estudiantado, Manuel José dijo sus versos:

Hoy celebramos todos con amor,
el natalicio del señor rector

Los pobres minimistas con afán,
sus felicitaciones hoy te dan.

Desde mínimos hasta Teología,
con tu natal gozamos este día." (20)

Un poco antes, en 1867, el padre de Othón había participado en combate junto a los imperialistas en el sitio de Querétaro. Ya era mucho para la familia, que en 1869 decidió trasladar su residencia a La Hedionda -hoy Moctezuma-, no lejos de la capital. Pero hasta allá llegaron las balas, y la familia regresó a San Luis. Manuel José Othón pudo volver al seminario. En esa época empezó realmente a escribir, al grado de que para 1875 ya había reunido 38 composiciones en un cuaderno manuscrito. Sesenta y ocho páginas en total, tituladas Ensayos poéticos.

Al año siguiente, 1876, ingresó en el Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí (21) para cursar la carrera de abogado, que tanto trabajo habría de costarle, como estudiante y como profesionista. Su vida empezaba a perder el norte. Pero, conforme se fue inclinando hacia la abogacía, lo fue haciendo también hacia el quehacer poético. Los años que siguieron encontraron un Othón que dedicaba gran

parte de su tiempo a participar en la edición de diversas revistas de tipo científico-literario. Antecedente de todas ellas fue La Ilustración Potosina, que entre 1869 y 1870 habían estado haciendo en San Luis, según escribe el padre Montejano en Ambiente cultural en la juventud de Othón,

el célebre José T. Cuéllar (Facundo) y José María Flores Verdad (22), con ilustraciones de Villasana (23). La Ilustración Potosina, al fin dirigida por el gran Facundo, experimentado ya en las tareas periodísticas y literarias en otros lugares, fue la mejor revista literaria hasta entonces publicada, y de las mejores que ha habido. Hizo escuela. (24)

La actividad literaria potosina no podía ser muy prolífica para entonces por el simple hecho de que la primera imprenta que hubo en la región se instaló en 1817, y ni siquiera en la capital, sino en el pueblo de Armadillo, a unos pocos kilómetros de San Luis, rumbo al oriente (25), y aunque hubo actividad periodística en esos años, ésta se limitaba prácticamente a publicaciones de tipo político. Antes del ya mencionado La Ilustración Potosina, el padre Montejano menciona dos periódicos de vida efímera como antecedentes de las publicaciones literarias: El Album de las Señoritas Potosinas (1865) y La Ilustración, Semanario de las Señoritas Potosinas (1867), (26).

Dos años antes de ingresar en el Instituto Científico y Literario, Othón vio, entre muchas otras muchachas, al ir o venir de misa en San Francisco, a Josefa Ester Jiménez Muro, y se enamoró de ella. Tenía 16 años y había cortejado por ese

entonces a tres Marías diferentes, con la misma inicial en el apellido: María Parra, María Pacheco y María Ponce. Les dedicaba poemas en los que sólo escribía "A María P.", con lo cual cada una por su lado se daba por aludida. En los Ensayos poéticos había un poema titulado, precisamente, "A María P...". Según Jesús Zavala, el librito se lo regaló a María Ponce. De cualquier forma, una vez conocida Josefa Jiménez -Pepita-, su corazón tuvo dueño.

En sus poemas y en la intimidad prefería llamarla Ester. Le costó mucho trabajo obtener los favores de su amada, pues a los ruegos por escrito, ésta respondía con el silencio de rigor. En mayo de 1877, tres años después de haberla visto por vez primera, y apenas un mes después de empezar a cortejarla, Othón logró iniciar el noviazgo. éste no estuvo carente de problemas, pues la futura suegra no veía bien al poeta, y Pepa se le fue muy pronto a vivir a Santa María del Río. Othón le mandaba cartas y a veces la visitaba, pero entre la vida en dos lugares diferentes y la poca aplicación del novio a sus estudios de abogado, la relación estaba en constante peligro. Cuando ella le ofreció casarse si concluía su carrera, él le prometió estudiar mucho y recibirse en noviembre de 1880. Sobre la forma en que llevó a cabo su propósito, el padre Montejano comenta: "Hasta dónde Manuel cumpliera con sus promesas de 'estudiar mucho', lo dice el hecho de que en ese año tuvo ciento treinta y cinco faltas de asistencia a clase." (27)

En vez de estudiar leyes, en efecto, escribía. Ni

siquiera pasaba todo el tiempo en San Luis. A fines de 1879, por ejemplo, se trasladó él también a Santa María a fin de estar cerca de la novia, y durante su estancia ahí revisó y corrigió su producción literaria y terminó un cuaderno titulado Cantos de la montaña, que nunca publicó como libro. Proyectoó también un volumen al que habría de titular Tradiciones, cuentos en prosa, y una novela llamada Juan del Jarro. No parece que haya escrito nunca ni los cuentos en prosa ni la novela.

Pepa no se dio por vencida y en 1881 lanzó la última amenaza: se iría de monja. Esta vez el poeta tomó en serio la advertencia, y se recibió el jueves 29 de diciembre de ese mismo año, con una tesis titulada De la hipoteca y el registro; sobre las acciones mineras; legislación antigua. Para entonces el noviazgo había durado, con altibajos, cuatro años y medio, y todavía habría de durar otro completo.

Desde el punto de vista literario, sin embargo, Othón soñó con muchas cosas que nunca escribió, pero no perdió el tiempo: en 1880 publicó su libro Poesías, que, ése sí, ha llegado hasta nosotros tal como él lo preparó.

Durante el azaroso noviazgo al poeta se le murieron la madre y el padre. Doña Prudenciana murió el 19 de junio de 1878 y su hijo, de apenas 20 años, tuvo sus primeros problemas de salud. Se repuso sin embargo sin muchos problemas y compuso una elegía "A mi madre", que forma parte del volumen Poesías (28). Pero cuando murió don José Guadalupe el 7 de mayo de 1882, Othón, que todavía no cumplía

24 años, enfermó de gravedad. Se le manifestaron entonces la insuficiencia en la válvula mitral y la tuberculosis pulmonar que habrían a la postre de matarlo. Como el novio había cumplido hacia casi medio año su promesa de recibirse, como además había conseguido trabajo y ya era director del Registro Público de la Propiedad en San Luis Potosí, y en vista de su enfermedad, Pepa accedió a casarse a pesar del vigor con que se opuso su familia: el joven poeta, a más de poeta e inconstante, estaba enfermo. El matrimonio tuvo lugar, a pesar de la familia política, el 3 de febrero de 1883. Los casó el padre Agustín M. Jiménez -que años más tarde ayudaría al novio a bien morir- en el templo de San Sebastián, de la capital San Luis (29). El viaje de bodas se quedó sin realizar, pues el recién desposado cayó en cama ese mismo día. Apenas un poco repuesto, el matrimonio se fue a vivir a Santa María del Río, donde tres meses de vida sana, buena comida, aire, sol, paseos y descanso, devolvieron la salud al marido. Esta enfermedad le impidió casarse por lo civil en las mismas fechas en que lo hizo por la Iglesia. El historiador potosino Nereo Rodríguez Barragán publicó en la revista Letras Potosinas el acta del matrimonio civil, donde se lee que se llevó a cabo el 4 de febrero de 1884, es decir un año después (30).

Durante su enfermedad y su convalecencia aparecieron algunos trabajos suyos en el semanario La Voz de San Luis, en el que colaboraba el historiador Primo Feliciano Velázquez, autor de una Historia de San Luis Potosí que ya ha sido

citada en este texto. De esa labor surgió su siguiente libro, Nuevas poesías, que el mencionado semanario había anunciado en abril de 1883 como Poesías sueltas, entonces de próxima publicación. El libro estuvo perdido mucho tiempo, y se pensó que el editor, de nombre Bruno E. García, había quemado todos los ejemplares porque el poeta no había podido pagarlos. Joaquín Antonio Peñalosa, editor de la Poesía completa de Othón, opina que sólo se hizo un ejemplar. Según su versión, expuesta en el "Prólogo" a la obra mencionada, este ejemplar perteneció a Primo Feliciano Velázquez, de quien lo obtuvo el profesor Ramón Alcorta Guerrero (31) para reeditarla, cosa que no hizo. El padre Peñalosa obtuvo a su vez fotocopia de una hermana del profesor Alcorta, y pudo así publicar Nuevas poesías por vez primera en su edición de la poesía completa de Manuel José Othón (32).

Terminaba ese año de 1883 cuando, el 30 de diciembre, se llevó a escena la obra Después de la muerte, en el teatro Alarcón de la capital potosina, con un notable éxito. Othón empezaba a conocer lo que significa la fama. El 4 de enero de 1884, a iniciativa del general Bernardo Reyes (33), que estaba viviendo en San Luis y quien tomó cariño y admiración por el poeta potosino, se volvió a presentar la obra. Sobre esta segunda función escribe Jesús Zavala:

Esta segunda representación fue apoteótica. El teatro, engalanado, se hallaba pletórico de concurrencia. Todas las clases sociales, desde las más aristocráticas hasta las más humildes, estuvieron representadas. Música, dianas, palmas, coronaron el éxito de la obra. Las autoridades

todas, las agrupaciones científicas y literarias, las instituciones de beneficencia y hasta el gremio de cargadores, se sumaron al homenaje. [...] Al concluir la representación, a instancias del público, los artistas de la compañía presentaron al poeta, envuelto en los pliegues de la bandera nacional. La ovación fue estruendosa. El autor recibió numerosos regalos [...]

Entre los presentes que se hicieron al poeta, se cuentan los de don Pedro Diez Gutiérrez, gobernador del Estado, del Congreso local, la Guarnición Federal, el Instituto Científico y Literario, los abogados, los estudiantes, el Cuerpo Médico Militar, los profesores de instrucción primaria, los filarmónicos, el comercio, la Sociedad de Socorros Mutuos, los vecinos del barrio de Tequisquiapan y el gremio de cargadores. Al recibir el regalo de estos últimos, el poeta se conmovió y abrazó a los comisionados.

El homenaje que se rindió al autor en esa ocasión -dicen las crónicas publicadas en los periódicos locales-, no tiene precedentes en la capital potosina. Se puede asegurar que también carece de consecuentes. (34)

La obra que le abrió las puertas de la fama en su propia ciudad, logró el mismo efecto en la capital de la República. En la ciudad de México, la obra se representó en el teatro Principal en 1885, con gran éxito. Don José López Portillo y Rojas habría de escribir que el drama "es, sin disputa, el más hermoso y de mayor empuje que se ha escrito en México desde aquellos tiempos hasta los actuales." (35) Cita asimismo López Portillo y Rojas lo que con motivo de esa presentación en el teatro principal escribió Enrique de Olavarria y Ferrari (36): "Este drama magnífico basta por sí solo para honrar a su autor, a su patria y a las letras nacionales. En mi opinión [...] quizá no se encuentre entre nosotros nada que le sea semejante en mérito, desde que existió D. Juan Ruiz de Alarcón". (37)

Sorprende a Rafael Montejano que haya sido el teatro ("lo que menos vale de Othón") y no la poesía lo que le dio fama en la capital. Y menciona que ni siquiera es una obra original, sino una imitación de El gran galeoto, de José Echegaray (38). Y cita Montejano otras respuestas de la crítica al estreno capitalino de Después de la muerte. El crítico del periódico La Prensa escribió el 14 de junio: "Tiempo hacia que no presenciaba un triunfo tan completo [...] La obra es realmente de mérito [...] El público acogió la obra con entusiastas aplausos; llamó al autor once veces a la escena, y fue saludado con dianas." (39) En el periódico El Tiempo apareció lo siguiente el 13 de junio: "El teatro estaba completamente lleno. El autor fue muy aplaudido y llamado varias veces a escena. Arrojáronse poesías de lo alto de las galerías, leyéronse otras composiciones a telón corrido, y estando el Sr. Othón rodeado de los actores que forman la compañía del Principal; finalmente esta compañía le ofreció una corona." (40) El 12 de junio, El Siglo XX publicó la crónica del recibimiento que se hizo de Manuel José Othón a su llegada a la capital: "Esperábanlo en la estación del ferrocarril de Toluca, muchos de sus amigos [...] En seguida, una buena orquesta colocada allí con anticipación, empezó a tocar varias piezas de música, y después, la comitiva subió a los wagones urbanos que la condujeron, recorriendo varias calles [...] al teatro Principal, donde el poeta fue recibido con grandes muestras de regocijo." (41) El Monitor Republicano informaba el 14 de junio: "como el autor había

llegado de San Luis para asistir a aquella representación, sus amigos quisieron aplaudirle y demostrarle sus simpatías. El teatro estaba lleno, advertiase entre la concurrencia a la gente de pluma, a los que llamamos nuestros literatos y además una buena parte de la alta sociedad mexicana." (42)

Parece completamente fuera de duda el éxito que quien en esos días cumplía 27 años tuvo en la capital de la República. Pero había algo en él que fue la constante de toda su vida: su brújula interna nunca tuvo norte.

Ya se ha visto lo inconstante que fue para el estudio, y cómo no fue capaz de abandonar éste para dedicarse a las letras. Pudo más el amor por Pepita. Pero, como era mal abogado litigante, tal vez sencillamente porque no le gustaba, prefirió tener empleos. Y la falta de dinero en la que éstos lo tuvieron siempre, hizo de su matrimonio un matrimonio itinerante: Othón empezó a recorrer pueblos del centro-norte de México, siempre bajo el señuelo de mejor fortuna. Y en esta vida nómada, su matrimonio corrió parecida suerte que su noviazgo: largas temporadas estuvo alejado de su esposa. Los 23 años que el poeta le vivió a su esposa fueron años de largas separaciones y permanentes penurias económicas. Siempre en busca de mejores trabajos, siempre ilusionado por una mejor fortuna, siempre haciéndose ideas falsas respecto de los negocios que emprendía, empezó por 1884 su vida de peregrino. No tuvo hijos, lo que vino bien a su falta de amarras y a su permanente pobreza.

Después de ser director del Registro Público de la

Propiedad en San Luis, se fue a Cerritos (43) como juez de primera instancia. La vida literaria del lugar era nula: las únicas tertulias a las que asistía Othón eran las del barbero y el boticario, y habituales asistentes eran nuestro juez, el alcalde, el maestro y el párroco. Allí vivía precisamente cuando se llevó a escena Después de la muerte en el teatro Principal de la ciudad de México.

En 1885, el Tribunal Superior dispuso el traslado del juzgado a cargo del abogado Othón a Guadalcázar (44), y allí se instaló el juez con su esposa. Si Cerritos estaba sobre la vía del ferrocarril de Tampico, el nuevo pueblo quedaba lejos de la vía y se accedía a él después de varias horas de ascenso por la sierra. Como no tenía nada que hacer y si deseos de moverse, el propio Othón dijo un día, según refiere Jesús Zavala: "Hace tiempo solicité mi traslado a otras regiones y no lo he conseguido. Ahora soy un juez sin causas. Paso la vida leyendo y, a veces, vengo solo al billar para no perder el juicio." (45)

Se le presentó la oportunidad de tramitar algunos asuntos profesionales y terminó renunciando al juzgado. A fines de 1888 regresó a vivir a San Luis, pero su fracaso como abogado lo hizo irse a vivir a Tula, Tamaulipas. El pueblo no le sentó mal para escribir: antes de regresar a San Luis a fines de 1890 había escrito y publicado algunos de los poemas que habría de incluir en 1902 en los Poemas rústicos.

De vuelta en San Luis el gobernador Carlos Díez Gutiérrez se lo llevó a México, nombrado secretario

particular. Conoció entonces a la pianista Elena Padilla, que para él era la mejor de México, y escribió el poema "A Elena Padilla", con sinestesias propias del impresionismo poético francés:

Yo creo que las notas tienen colores
y que tienen perfumes las armonías.
La luz canta en el iris; el pentagrama
es de cintilaciones inmenso prisma,
y el alma de las rosas y los jazmines
sobre todo sonido flota y palpita.

Es verdad. Lo he sentido: cuando del piano
sobre las blancas teclas tu mano vibra,
el espacio se inunda de resplandores
y se impregna de aromas la melodía
que brota de las cuerdas como un gemido,
como un suspiro vago, como una risa
o como el tremulante sollozo inmenso
que al perderse en la muerte lanza la vida. (46)

Sin embargo, en una carta a Juan B. Delgado, a quien dirige la mayoría de las 43 que en 1946 publicó bajo el título de Epistolario la Universidad Nacional, escribe que hay un "montón de modernistas que no han entendido el arte francés y que sólo por moda o por extravagancia siguen servilmente sin comprenderlo." (47) En esa moda extravagante que llevaba a seguir servilmente el arte francés, Arthur Rimbaud escribió "Vocales", en el que, en plena sinestesia, atribuye colores a los sonidos: "A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales," (48) Othón no lo había leído, y no escribió "A Elena Padilla" bajo su influencia, pero es un buen ejemplo de que él mismo se hallaba en ocasiones inmerso en esa moda. También en su poema tienen colores los sonidos.

El Epistolario recoge algunas otras opiniones sobre los

modernistas -es decir sobre sí mismo, en muchos casos-. Dice a Juan B. Delgado en 1894: "Esto me hace esperar con gran seguridad que no se irá usted por esos malos caminos del malamente llamado 'modernismo', tan mal comprendido y peor ensayado por los mentados decadentistas, vates histéricos de morbosas inspiraciones de cuyo contagio Dios libre a Usted."

(49)

Del contagio no se había librado ni él mismo. Y si para arremeterla contra sus colegas le venía bien el decadentismo, a su turno él escribió los veintidós sonetos de la "Noche rústica de Walpurgis". Pero dice más: el 2 de diciembre de 1898 envió otra carta a Delgado: "desde luego se pone usted entre los que van al frente de los poetas de verdad, sanos, inspirados y vigorosos y que se destacan tanto sobre esa tropa de raquíticos y enfermos que se han bautizado con el nombre de modernistas." (50) Unos días más tarde escribía: "Lo que más me choca del llamado modernismo son las extravagancias y las oscuridades estrambóticas." (51) Sin embargo escribió versos como los que siguen, del primer soneto de "Angelus domini", de los Poemas rústicos:

Y, de la cima oriente por los flancos,
ríos de luz descienden y chorrean,
hasta petrificarse en los barrancos.

Y en el "Himno de los bosques":

sobre el gélido estanque adormecido
zumba el escarabajo de colores,
en tanto la libélula, que rasa

la clara superficie de las ondas,
desflora los cristales tembladores
con sus alas finísimas de gasa.

Volviendo a 1892, Othón permaneció un tiempo con el gobernador en la ciudad de México, en su primer alejamiento -espacial- de Pepita. Volvió sin embargo a San Luis y ahí se quedó casi tres años. Fue agente del Ministerio Público y luego se fue a Santa María del Río como juez de primera instancia. A este cargo judicial también renunció, volvió a la capital esperanzado en que sus aptitudes profesionales le reportarían beneficios económicos y, por el contrario, se topó con mil penurias. Aun en el aspecto literario, a pesar del éxito sonado de Después de la muerte, tanto en su ciudad como en la capital de la República, nadie lo reconocía en San Luis. Muchos años después de muerto Othón, Jesús Zavala recibió una carta de su viuda en la que decía que hasta sus familiares comentaban que sólo servía "para hacer versitos" (52). Se fue Othón de la ciudad deseando no volver nunca.

En agosto de 1897 el matrimonio nómada llegó a Saltillo, con una comisión no mal pagada por haber sido recomendado por el general Bernardo Reyes, entonces gobernador del vecino estado de Nuevo León. A los cinco meses, sin embargo, el poeta se fue a Torreón y abrió su despacho. Según Zavala con éxito. No debió de haber tenido tanto, pues sólo tres meses estuvo allí, al cabo de los cuales trasladó su residencia conyugal a la vecina Ciudad Lerdo, en el estado de Durango, que quedaba a una hora en tranvía de Torreón, donde mantuvo su oficina. La casa que ocupó en Lerdo, en la novena calle de

Allende, la conservó hasta su muerte.

En 1898 estaba ya preparando la edición de los Poemas rústicos, pero en un viaje que hizo a Parral y a la sierra de Chihuahua tuvo tanto frío que de regreso estuvo un mes con reumas inflamatorias y suspendió el trabajo. Y un año después dejó de plano Torreón y se fue a Ciudad Lerdo, desde donde colaboró con El Imparcial de la capital de la República, a la cual se tuvo que trasladar en 1900, pues, sin proponérselo, y a instancias de Bernardo Reyes, resultó electo diputado suplente de Antonio Rivas Echevarría por un distrito de Jalisco. El propietario tuvo que ausentarse y Othón se fue a la ciudad de México, donde se alojó en el hotel Comonfort, de la calle de Cinco de Mayo. Le vino bien el golpe de suerte porque empezó a frecuentar a Jesús E. Valenzuela, Bernardo Couto Castillo, Amado Nervo, José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Julio Ruelas, entre otros destacados intelectuales. Y porque vivió durante un tiempo a sus anchas: escribía en una carta a Pepita desde la capital (que le encantaba):

Me quedo lagartijeando por allí hasta la una, con o sin amigos. A esa hora me voy a comer a la Estrella de Oriente (5 de mayo); me vuelvo al hotel; duermo hasta las 4 y me vienen a despertar Urbina, Peón del Valle (53) u otro amigo. Nos vamos a pie a la Reforma hasta las 7. A esa hora voy a buscar a uno de los señores de la literatura (uno cada noche) hasta las 8. Salgo, voy al lugar donde me he citado con mis amigos; tomamos chocolate a la española [...] Nos vamos al teatro; salimos a las doce [...] a tomar un solo plato de cena, y a dormir. (54)

Pero el matrimonio continuaba separado. Pepita debía de

estar muy acostumbrada, porque sólo le recomendaba no beber mucho, que fue el único vicio -y ni siquiera llegó a serlo- que tuvo Othón. El cuidado de Pepita se explica por la enfermedad que desde joven padecía su marido.

Se hallaba tan a sus anchas el poeta en la época, y tan contento de frecuentar intelectuales, que se sintió crítico musical. El 10 de noviembre de 1900 una compañía de ópera llamada "Sierra, Pizzorni, López", estrenó en el teatro Renacimiento el poema musical Atzimba, de Ricardo Castro. Jesús Zavala transcribe lo que el poeta opinó de esa noche:

He llevado una gran desilusión. Hay en la música cosas no sólo buenas, sino excelentes, pero hay grandes caídas y, sobre todo, la música no es genial, o más bien dicho, peculiar, pues nada tiene de tarasco ni de mexicano siquiera, y en lugar de pasar la escena en el reino de Pátzcuaro, bien podría pasar en el Uruguay o en la India o en Vizcaya o en cualquier parte y en cualquier época. Sólo hay algo en ella de lo que se eche de menos, pero es tan poco que casi no se nota, pues serán cinco o seis compases, y es el principio de la marcha tarasca por los caracoles en el cuadro cuarto. (SS)

En ese tenor está el resto de la carta. Claro, su interlocutora era Pepita. Porque de música no entendía gran cosa el poeta.

Aproximadamente un año estuvo Othón en la capital, pues el diputado Rivas Echevarría volvió al cargo. De esa estancia cuentan Zavala y Montejano que un día se encontró con Salvador Díaz Mirón en la Cámara de Diputados. Éste se lo llevó a su habitación en el hotel Iturbide y, al llegar, varios poetas, escritores y periodistas estaban esperando al

veracruzano para saludarlo. Díaz Mirón, un poco harto, tomó a Othón del brazo y le dijo: "Vámonos, tú y yo somos los más grandes poetas de América." Jesús Zavala no dice de dónde obtuvo la anécdota, y Montejano la toma seguramente de Zavala.

Regresó Othón a Ciudad Lerdo y a su esposa en octubre de 1901, habiendo dejado la mayor parte de los originales de los Poemas rústicos en la imprenta "La Europea". Pepita volvió a estar intermitentemente lejos de su marido, quien viajaba con frecuencia a Mapimí, a la hacienda Noé y a Durango, pues allí llevaba algunos asuntos. Luego estuvo un mes en la ciudad de México, y dejó tan avanzada la edición de su poemario, que al volver a Ciudad Lerdo le faltaba solamente escribir el prólogo. Lo envió el 10 de julio, y el libro quedó impreso a principios de septiembre. Un libro que escribió en aproximadamente 13 años: de 1889 a 1902.

Amado Nervo fue el primero en dar a conocer su opinión sobre el poemario, y aunque la nota que publicó en la Revista Moderna no dejaba de ser laudatoria, decía: "Lástima que ese poeta tan noble y vigoroso sea enemigo jurado de las nuevas cadencias y combinaciones métricas. Dígolo sobre todo por sus alejandrinos hechos como se hacían hace cuarenta años, con el inevitable y monótono martillazo del agudo al fin de cada estrofa." (56) Othón no se dejó amilanar y escribió a Juan B. Delgado: "Lo que dice [Nervo] de los metros antiguos y los metros nuevos, es una sandez [...] Por otra parte, ese prurito de los llamados modernistas de emplear el alejandrino

francés, es una estupidez y un desconocimiento profundo de la índole de ambas lenguas." (57)

Poco después de la publicación del libro, Othón mandó a su esposa a vivir a Parras, Coahuila, y él la iba a visitar. Luego, en 1903, se volvió a alejar de ella porque sintió la necesidad de ir a Monterrey a acompañar a Bernardo Reyes ante la cercanía de las elecciones que decidirían su reelección -fue reelecto- y ante algunos problemas políticos que habían puesto en peligro la estabilidad de su gobierno. En el mismo año el poeta empezó a estar enfermo, lo que no impidió que por esas fechas viviera la torturante aventura (de la que hablaré en el capítulo "Así en el nido como en la caverna") que le llevó a escribir "En el desierto. Idilio salvaje". En 1904 escribió el poema, y, ya escrito, le dijo a su esposa que tenía en mente un texto de asunto escabroso. Ella trató de disuadirlo, tal vez en vista de que su marido estaba ya enfermo. Él dijo, curándose en salud, que, de escribirlo, lo haría sólo para comprobar que era capaz de tratar todos los temas.

Durante la segunda mitad del año, Othón volvió, con Pepita, a San Luis por tres meses, invitado por un grupo de damas potosinas a componer un poema ex profeso para un festival que habían de celebrar. Hacía siete años que el poeta se había ido pensando no regresar nunca, resentido de sus paisanos, pero aún así atendió a la solicitud de las damas y escribió el "Canto del regreso". En él evocaba el comienzo de la "Vida de Santo Domingo de Silos", de Gonzalo

de Berceo, y escribía, también, en algunas estrofas, una especie de síntesis de su vida:

Como los gestadores que en román paladino
cantaron y fablaron nuestro idioma divino,
el espíritu en alto, humilde la cabeza,
vengo a trovar ahora, y mi canción empieza:
"En el nombre del Padre, que fizo toda cosa
et de Don Iesu Christo, Fijo de la Gloriosa."

Torno a mis viejos lares. Yo soy un peregrino
que ha muchos años busco la tierra prometida;
en mis pies se han clavado las piedras del
[camino
y en mi alma todas, todas las zarzas de la vida.

Vuelvo a mi antigua tienda. Soy un soldado rudo
herido en el combate. Traigo roto el escudo,
despedazada traigo la loriga, y el casco
hendido por las flechas, la maza y el peñasco;
pero mantengo firme, y aunque mellado, entero,
el que a vencer me ayuda. batallador acero.

Ya de los nebulosos países del ensueño
torno, a do me llevara esta ansia eterna mía,
y donde hallé tan sólo, de piedra el torvo ceño,
la esfinge a quien interrogaba y no respondía.
[...]

Ya aliento con las brisas del valle potosino;
me desvisto la túnica de mi profunda pena,
yo que he tenido y tengo, como el gran
[florentino,
la infinita tristeza y el amargo destino
de subir los peldaños de la escalera ajena.
[...]

Cuando partí, dejando desamparado el nido
que formé con jirones de mi propia existencia,
en cada piedra, en cada rincón dejé escondido
un recuerdo, que es carne de mi carne y esencia
ardiente de mi sangre. Pues bien: aquí he venido
a hurgar como en el hondo antro de una
[conciencia
y a exhumar el cadáver de ese muerto querido,
que nació de mis nupcias con mi mortal dolencia.
(58)

Se fue a San Luis el 27 de agosto de 1904. Al pasar por
Agua Calientes, el gobernador Alejandro Vázquez del Mercado

le rindió un homenaje en la estación del tren, con banda militar, y lo llevó a comer al casino. Parecido recibimiento tuvo en su ciudad natal.

Por la noche, a las ocho y media del 28, tuvo lugar el festival, de programa muy apretado entre composiciones de piano y orquestales, declamaciones, arias. Al "Canto del regreso" le tocó el octavo lugar entre los doce números. Othón fue recibido con una cerrada ovación, tal vez más fuerte cuando terminó de recitar su poema.

Aprovechando la estancia del poeta en la ciudad, los alumnos del Instituto Científico y Literario le obsequiaron una serenata en el jardín Juárez, que se llenó de público. Era la noche del 3 de septiembre. El concierto corrió a cargo de las bandas de la Escuela Militar y del 22 Batallón. La mejor sociedad de San Luis se dio cita en el jardín Juárez. Ya no eran los tiempos en que, según Montejano, unos primos políticos de Othón se compadecían de su madre: "¡Pobre de Prudenciana con el hijo poeta!" (59)

El Instituto Científico y Literario también había convocado a un certamen nacional de poesía con motivo de unos juegos florales. Los premios serían los siguientes: flor natural y derecho de elegir a la reina de la fiesta; estatua o busto artísticos; pluma de oro. Presidió nuestro poeta el jurado calificador, desde luego, que recibió 84 composiciones. Como ninguno de los premiados pudo asistir, Othón recibió en representación del primer lugar la flor natural y eligió a la señorita María de Jesús del Hoyo

soberana de la fiesta.

El final de noviembre marcó el momento del regreso a Ciudad Lerdo, donde, conforme se acercaba el invierno, el poeta se fue enfermado: dolores reumáticos, frecuentes accesos de tos, hinchazón general. El enfisema pulmonar y la insuficiencia mitral lo tuvieron en cama mes y medio. Ya nunca se recuperaría del todo, pero volvió a sus actividades profesionales, escasas como siempre, y por tanto no desaparecieron las carencias en que vivía el matrimonio. Quiso colaborar con El Espectador de la ciudad de Monterrey, pero no se le ofreció una remuneración que valiera la pena y siguió pobre, como toda su vida. Y -como toda su vida- esperanzado, al saber que el gobernador potosino Blas Escontría había sido llamado por Porfirio Díaz a ocuparse de la Secretaría de Fomento, y el Congreso Local había designado gobernador interino a José María Espinosa y Cuevas, fue a San Luis, con todo y su salud quebrantada, para ver qué conseguía. Se le hizo diputado por Guadalcázar, donde hacía años había sido juez. Esto lo tomó por sorpresa, pues ni siquiera se enteró de haber sido candidato. Sin embargo, el lado oscuro de su visita es que nadie se dio cuenta de que había llegado. Volvía a enfrentar lo que él consideraba el desaire de sus paisanos.

Se le invitó de cualquier manera a formar parte de la comisión organizadora de las fiestas para celebrar el tercer centenario del Quijote. Othón compuso ex profeso el drama El último capítulo, que se llevó a escena el lunes 9 de octubre

de ese año de 1905.

El diputado no estaba a disgusto en San Luis, pero tuvo que regresar a Ciudad Lerdo donde, otra vez, la llegada del invierno recrudeció su enfermedad. Empezó a ser claro que no viviría ya mucho tiempo. Dos meses pasó en la cama, y cuando pudo dejarla tosía tanto que se ponía morado, cualquier esfuerzo lo dejaba sin aire y padecía alteraciones de la presión de la sangre. Casi cualquier alimento le ocasionaba fiebre e inflamaciones. Así lo recibió 1906, con la invitación de Bernardo Reyes para escribir un poema dedicado a Benito Juárez, que habría de recitarse en una velada de homenaje que el 21 de marzo se haría al ex presidente de México en Monterrey. Escribió el poema "Vis et vir", fue a Monterrey y leyó mal su texto. El ir y venir ayudó a minar su salud.

En mayo recibió una invitación para lo que sería lo último que habría de hacer en su vida: José López Portillo y Rojas, entonces secretario de la Academia Mexicana de la Lengua, lo invitó a escribir y recitar una elegía en memoria de don Rafael Angel de la Peña (60). Othón aceptó y se fue a San Luis a cumplir con sus deberes de diputado al Congreso Local, y su mujer se quedó -otra vez- en Lerdo. Y el 22 de octubre tomó el tren para México, para leer la elegía el día 24. Pepita le rogó que mandara a alguien en su representación, pero el poeta hizo el viaje. ¿Presentía tal vez que no volvería a tener oportunidad de visitar la ciudad de México?

El mismo López Portillo y Rojas, en su Elogio de Manuel José Othón, da cuenta de la visita:

Acudí a recibirle a la estación del Nacional, una mañana, a temprana hora. No bien bajó del Pullman y le hube recibido en los brazos, cuando me habló de lo muy quebrantada que sentía la salud. Dijome que adolecía de un penoso enfisema, que le atacaba la respiración y le ocasionaba toses persistentes y desgarradoras. Y efectivamente, varias veces interrumpió su relato acongojado por accesos de tos sumamente crueles, que se prolongaban por varios segundos, le sofocaban, le amarataban el rostro y le hacían salir casi de las órbitas los azorados ojos. (61)

El 24 de octubre, en presencia de Porfirio Díaz y los secretarios de Estado, y desde luego de los señores académicos de la Lengua, leyó Othón, sin accesos de tos y sin parecer enfermo, su "Elegía. A la memoria del maestro don Rafael Angel de la Peña". De tinte autobiográfico, recordaba a Lope de Vega (62):

De mis oscuras soledades vengo
y tornaré a mis tristes soledades
a breja altiva, tras camino luengo.
[...]

¡Cuánto envidia a los muertos cuya estela
marca en los mares el camino luengo
que dejara su nave de áurea vela!

Y con esas envidias que yo tengo,
abandono el rumor de las ciudades.
De mis desiertas soledades vengo
y torno a mis oscuras soledades. (63)

Abandonaba en efecto el rumor de las ciudades. Por lo menos de la ciudad de México. Y tornaba a sus oscuras soledades que, en este caso, eran sus pueblos norteños y eran

las soledades de la muerte.

Todavía la pasó bien unos días en la capital que tanto le gustaba. Visitó amigos y anduvo de fiesta, desvelándose. Pero cada día más cansado. El 10 de noviembre recibió un telegrama que le reclamaba en San Luis. Y se fue. López Portillo lo acompañó a la estación:

Tuve que ejercer sobre él cariñosa violencia para arrancarle de la ciudad, y no paré hasta dejarle cierta noche en el tren que debía conducirlo al lugar de su residencia. Le di el último abrazo en el andén, con la esperanza de volver a verle en circunstancias más favorables, pues mucho podía esperarse de su robustez y de la acción benéfica de tierras más bajas y de aire más denso; y le recomendé no permaneciese en San Luis, cuya altura es casi igual a la de México, y que se trasladase directamente hasta Ciudad Lerdo. Pero me desobedeció, porque era caprichoso como un adolescente, y porque, sin duda, no creía, allá para sus adentros, estar tan seriamente enfermo como se lo decían los hombres de ciencia. El caso es que permaneció varios días en su ciudad natal, retenido, quizás, por destino misterioso, que quiso cavar su fosa al pie mismo de su cuna. (64)

Se fue Othón de México, seguramente con la certeza de que no volvería a ver la ciudad, a sus amigos de la Revista Moderna; de que ya no viviría las tertulias, la compañía de los miembros de la Academia. Se había acabado la ciudad, y se estaba acabando la vida.

Llegando a San Luis, se fue a casa de su hermana María e hicieron venir a los médicos Antonio Alonso y Juan H. Sánchez. éstos recomendaron que viajara a Tampico, al nivel del mar, pero en su estado físico ya no podía moverse. Escribió a su esposa, quien de inmediato regresó a San Luis.

Con su llegada estuvo un poco mejor Othón, y hasta se pensó que podría viajar a Tampico. Pero el día 28 se puso muy malo, y los médicos ordenaron darle cucharadas de champagne todo el día. El poeta, sin embargo, mandó llamar al canónigo Agustín Jiménez, quien hacía 23 años lo había casado, para que acudiese con su crismera a suministrarle los santos óleos.

Era el cumpleaños de Pepita. Esta vez no recibió el tradicional ramo de violetas que su marido le obsequiaba cada 28 de noviembre. Baltasar Dromundo nos relata: "Volvió la vista hacia Pepita y fijó intensamente su encendida mirada en la de ella, con un último aliento, quizá, de su voluntad de vivir. Ella le preguntó 'qué tenía'. Othón ya no pudo responder. Comenzaba su agonía." (65)

Le inyectaron estriquina, aceite alcanforado y éter, y alcanzó a abrir los ojos. Pero ese 28 de noviembre de 1906, a las siete treinta de la noche, cerró para siempre sus agotados párpados.

En 1964 sus restos fueron llevados a la Rotonda de los Hombres Ilustres.

NOTAS

1. ZAVALA, Jesús, Manuel José Othón. El hombre y el poeta, p. 8
2. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, Manuel José Othón y su ambiente, p. 32
3. CASTRO, Francisco de Asís, "Los primeros años de Othón", p. 35
4. La Pila se halla a unos 15 kilómetros al sureste de la ciudad de San Luis Potosí. Santa María del Río a 45. Othón habría nacido, así, a unos 20 kilómetros al sureste de la ciudad.
5. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, op. cit., p. 31
6. Idem
7. En San Francisco se acuarteló el coronel Morett, y en El Carmen el entonces gobernador Eulalio Degollado.
8. Iriarte. Rafael Iriarte, insurgente nacido en San Luis Potosí en 1772 y muerto en Saltillo en 1811. En San Luis Potosí hizo prisionera a la esposa de Félix María Calleja del Rey, doña Francisca de la Gándara, única virreina mexicana. Fue fusilado por hallársele culpable de malversación de fondos e indisciplina.
9. MURD, Manuel, Historia de San Luis Potosí, vol. 3, p. 86
10. Princesa Salm Salm. Agnes Le Clercq (1840-1878). Casó en 1862 con el príncipe prusiano Salm Salm. En sus Memorias escribe que no tuvo los 100 mil pesos para comprar al ejército y a Benito Juárez en su petición de indulto para Maximiliano de Habsburgo.
11. El Saucito. Paraje al noroeste de la ciudad, que hoy ha quedado integrado a ella en la salida hacia Zacatecas.
12. Seminario. El Seminario Conciliar Guadalupano Josefino, en el que ingresó Othón en 1869. Fue fundado en 1826, y en él estudiaban tanto futuros sacerdotes como laicos.
13. OTHÓN, Manuel José, "Recuerdos del General Martínez", pp. 665-669
14. León Zavala. El más joven de tres músicos potosinos, miembros de la misma familia. Eran los músicos importantes de la ciudad en esa época: Miguel, Eusebio y León Zavala.
15. Teatro Alarcón. Teatro construido entre 1825 y 1827 por

el arquitecto neoclásico Francisco Eduardo Tresguerras, oriundo de Celaya, Guanajuato. En él se representó en 1828 la primera ópera que llegó a la ciudad: El pirata, de Vincenzo Bellini, y el domingo 30 de diciembre de 1883 el drama Después de la muerte, de Othón. Actualmente se halla muy maltratado, en poder del sindicato de mineros.

16. VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, Historia de San Luis Potosí, vol. 3, p. 86

17. Manuel Puga y Acal. Académico mexicano de la Lengua nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1860, muerto en la ciudad de México en 1930. Bajo el seudónimo de Brummel entabló polémicas con escritores de la época, como Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera. Tiene una extensa obra histórica y literaria.

18. PUGA Y ACAL, Manuel, "Manuel José Othón", p. 66

19. ZAVALA, Jesús, op. cit., p. 7. Puga y Acal, sin embargo, no acepta que el abuelo de Othón hubiese sido alemán. Según él, era de "prosapia española" (cfr. art. cit.). Rafael Montejano se inclina por confirmar la versión de Zavala.

20. DROMUNDO, Baltasar, Manuel José Othón. Su vida y su obra, pp. 19, 23

21. Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí. Institución que se fundó en 1859, aunque en realidad abrió sus puertas en mayo de 1861. Su creación marcó el inicio de la educación laica en San Luis, frente a la tradicionalmente religiosa del Seminario Conciliar Guadalupano Josefino.

22. José María Flores Verdad (?-1884). Originario de Oaxaca, era un bibliófilo coleccionista de ediciones raras. Traducía del inglés y el francés y escribía sus propios poemas. Organizó y formó el catálogo de la biblioteca del Instituto Científico y Literario, de la que fue director. Fue asimismo de los fundadores de la Junta Auxiliar Potosina de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

23. Villasana. José María Villasana (1848-1904). Caricaturista veracruzano, el más conocido en el México de la época. Lo menciona Manuel Gutiérrez Nájera en "La duquesa Job": "No es la condesa que Villasana/caricatura".

24. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Ambiente cultural en la juventud de Othón, p. 8

25. Esta primera imprenta pertenecía a don Alejo Infante y a sus hijos, Alejo, José María, Trinidad y José Tomás. En 1821 trasladaron su taller a la capital del estado. El pueblo se llama Armadillo de los Infantes desde el 6 de mayo de 1951.

26. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Ambiente cultural..., p. 8
27. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Manuel José Othón..., p. 104
28. "A mi madre" se publicó originalmente en la revista literaria dominical La Esmeralda, el 21 de diciembre de 1879.
29. En el mismo templo de San Sebastián tuvo lugar el matrimonio del coronel, y después virrey de la Nueva España, Félix María Calleja del Rey. Casó con doña Francisca de la Gándara. Esto ocurrió el 26 de enero de 1807.
30. RODRÍGUEZ BARRAGÁN, Nereo, "Manuel José Othón", p. 17
31. Ramón Alcorta Guerrero (1910-1970). Nació en Tamuín, en la Huasteca potosina. En 1937 pasó a México, donde ocupó varias cátedras en la Preparatoria, en la Escuela Normal Superior, en la Escuela Superior de Guerra y en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y director del Seminario de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1954 fundó la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
32. PERALOSA, Joaquín Antonio, "Prólogo", pp. 13-14
33. Bernardo Reyes (1850-1913). Militar nacido en Guadalajara, Jalisco. A los 15 años se alistó en el ejército, y a los 30 ya era general. Sirvió en San Luis Potosí, Sinaloa y Sonora. En 1885 se le nombró Comandante Militar en Nuevo León y fue gobernador de ese Estado en dos ocasiones, además de Secretario de Guerra y Marina de la República. Padre del escritor Alfonso Reyes.
34. ZAVALA, Jesús, op. cit., pp. 53-54
35. LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, Elogio de Manuel José Othón, p. 15
36. Enrique de Olavarria y Ferrari (1844-1918). Nació en Madrid. Llegó a México en 1865, se unió al partido liberal e inició actividades literarias. Fue profesor en la Escuela Normal y en el Conservatorio. Publicó la novela El tálamo y la horca y Episodios nacionales mexicanos, que consta de 36 novelas basadas en la historia de México.
37. LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, op. cit., pp. 15-16
38. José Echegaray (1832-1916). Matemático y dramaturgo español nacido en Madrid. Publicó obras científicas y alcanzó celebridad con sus obras teatrales, como El gran galeoto, En el puño de la espada, O locura o santidad, En el seno de la

muerte. En 1904 compartió el premio Nobel con el francés Frédéric Mistral.

39. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, Manuel José Othón..., pp. 132-133

40. Ibid., p. 134

41. Ibid., pp. 134-135

42. Ibid., p. 135

43. Cerritos se halla 70 kilómetros al noreste de la capital San Luis.

44. Guadalcázar se halla unos 80 kilómetros al noreste de la capital San Luis.

45. ZAVALA, Jesús, op. cit., p. 82

46. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, pp. 397-398

47. OTHÓN, Manuel José, Epistolario, p. 13

48. RIMBAUD, Arthur, Oeuvres complètes, p. 53

49. OTHÓN, Manuel José, Epistolario, p. 48

50. Ibid., p. 6

51. Ibid., p. 17

52. ZAVALA, Jesús, op. cit., p. 133

53. Peón del Valle. José Peón del Valle (1866-1924). Abogado nacido en Orizaba, Veracruz, muerto en Nueva York. En 1916 fue deportado por razones políticas. Escribió varios libros de poemas y narraciones de sus viajes por Europa (1906 y 1919). Entre sus títulos se cuentan Vibraciones y cadencias (1886), Poemas y versos (1903), Cuba victrix (1918) y Tierra nihilista. Recuerdos de Rusia (1907).

54. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, Manuel José Othón..., p. 115

55. ZAVALA, Jesús, op. cit., p. 165

56. NERVO, Amado, "Poemas rústicos de Othón", p. 284

57. OTHÓN, Manuel José, Epistolario, p. 75

58. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, pp. 419-421

59. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, Manuel José Othón..., p.

68

60. Rafael Angel de la Peña (1837-1906). Académico mexicano de la Lengua. Fue secretario perpetuo de la Academia desde 1883. Se especializó en la lengua y la literatura clásicas y escribió numerosos libros sobre gramática, filología y fonología.

61. LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, op. cit., pp. 62-63

62. Los versos de Lope de Vega son: "A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos." Pertenecen al poema cuyo título es, precisamente, "A mis soledades voy".

63. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, pp. 434, 437

64. LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, op. cit., p. 65

65. DROMUNDO, Baltasar, op. cit., p. 146

LUZ DE ALIVIO EN LA NOCHE MENTAL

EL LIBRO Poemas rústicos es un poemario un tanto irregular. Es cierto que personajes tan importantes en el ámbito de las letras mexicanas, como Alfonso Reyes, han deseado ver en él un ejemplo de unidad; pero se trata de un conjunto de poemas que aborda temas muy diversos, en estilos diferentes y con diferentes influencias; podría incluso pasar por una antología del poeta que cubriera diferentes épocas de su vida y diferentes aspectos de su creación literaria. (1)

Las siguientes son palabras de don Alfonso Reyes, pronunciadas el 15 de agosto de 1910 en una conferencia organizada por el Ateneo de la Juventud (2) con motivo del primer centenario de la Independencia de México: "Si hay libros que produzcan la impresión de cosa unificada, orgánica, individual, éste entre todos será de los primeros, sin duda." (3) Se refiere desde luego a Poemas rústicos. La autoridad del conferenciante haría de inmediato reconsiderar la opinión expresada en el primer párrafo y llevar a cabo una lectura diferente. El mismo Alfonso Reyes, sin embargo, da muestras, con un comentario que viene un poco después, de haber expresado un elogio innecesario: "Su manera de hacer sonetos merece todos los elogios. Los dedicados a Clearco Meonio, Los Paganos y algunos más, aun cuando se separen, por otra parte, del tono general de la obra, dejan ver una absoluta maestría en la forma." (4)

Lo que ocurre es que se trata de un libro con algunas desigualdades. Es cierto que muchos de sus poemas, la mayoría quizás, hacen de su autor uno de los más importantes del cambio de siglo en México. Pero hay otros que resultan ser de alguna manera un obstáculo si se quiere hacer un elogio global de los Poemas rústicos. El mismo Alfonso Reyes opina lo siguiente, en relación con la obra othoniana anterior a este poemario:

Hay un libro de Manuel José Othón, el primero de que yo tenga noticia, el cual más oculto aún que no pregonado por un lacónico título, Poesías, nos ofrece las confesiones de una adolescencia romántica, muy dignas ya de nota si ha de tomárselas por señal o promesa de mejores frutos, aunque el libro en sí nos parezca algo indefinido y hasta informe. [...] Pero de tal daño aparente resultó una positiva ventaja, porque así las gentes sólo conocieron al Othón de los Poemas rústicos, cuando ya se ofrecía dispuesto para las obras perdurables. [...] los públicos prefieren las realizaciones a las promesas, y de modo natural se dejan ganar por la seducción de los autores que aparecen inmediatamente perfectos. Othón en sus Poemas rústicos (ya que sólo es conocido por ellos), como Heredia (5) en sus Trofeos, cobran una mágica virtud al presentar, por obra primera, un libro ya definitivo. (6)

El truco de don Alfonso Reyes es evidente: Othón cobra la mágica virtud de presentar un libro ya definitivo por obra primera, aunque el mismo Reyes acabe de decir, entre paréntesis, que es obra primera porque su autor es conocido sólo por ella, y aunque haya dicho líneas arriba que existe un libro previo que es digno de nota solamente si ha de tomársele "por señal o promesa de mejores frutos", y aunque haya calificado a éste como "algo indefinido y hasta

informe".

Esto no tendría en realidad ninguna importancia para el estudio de los Poemas rústicos si no fuera porque el libro "algo indefinido y hasta informe" (Poesías, publicado en 1880) no sólo presagia al gran autor que habría de venir después, sino que ese gran después se parece en ocasiones al mediano antes. Si ha de aceptarse que Poemas rústicos es un libro con algunas obras excelentes, ha de aceptarse también que es un libro irregular en cuanto a calidad, pues de otra manera resultará difícil explicar por qué hay algunos poemas ahí contenidos que se parecen tanto al Poesías que de forma casi unánime se menosprecia: Poemas rústicos, para decirlo brevemente, tiene mucho del gran poeta que fue Othón, pero conserva algo del mediano que también fue.

Sobre su parecido a sí mismo habla Luis Noyola Vázquez en Los cauces poéticos de Manuel José Othón, encontrando numerosas similitudes entre Poesías -y en general la obra anterior- y los Poemas rústicos. Tras de citar varios ejemplos comparativos, recurre a uno de "El canto de Lodbrok", escrito en 1882, y concluye: "Tal forma de pintar las hogueras nocturnas y la repercusión ensordecedora de la tormenta en las cumbres, hacen presentir, ya muy cercanos, los acentos del 'Psalmo del fuego', la tempestad del 'Himno de los bosques' y algunos acordes sueltos de 'Pastoral'".

(7)

Luis Noyola Vázquez usa las innegables similitudes entre ambos libros, sin embargo, más que para criticar algunos

aspectos del segundo, para elogiarlos en el primero.

Como conclusión previa a entrar en materia, diré entonces que Poemas rústicos me parece un libro cuya unidad no es evidente, y con algunas desigualdades a propósito de su calidad. Pero que, entre muchas otras, tiene una virtud particular: elabora, tal vez sin su autor habérselo propuesto, en la diversidad temática que aborda, un complejo, rico y diverso sistema de símbolos que se van articulando de una forma tal que, aunque sus signos emanen de poemas muy diferentes unos de otros, resulta claro que todos se integran a uno de los varios corpus simbólicos del poemario. En este sentido la palabra desigual viene como un elogio, pues la tarea de reconstruir el andamiaje de significados vale la pena en la medida en que éstos aparecen por aquí y por allá, a veces en contextos temáticos muy diferentes, con muy diferente peso, y en circunstancias muy diversas. Aun a veces contradiciéndose.

Othón logra este resultado mediante el tratamiento de varios temas globales. Tal vez él no lo quiso así en el momento creativo, pero hay algunas tendencias claras en su poesía, según vimos en la "Introducción" de este trabajo, que mucho tienen que ver con corrientes importantes del pensamiento y de la cultura, con elementos simbólicos o míticos recurrentes en la historia antropológica. Y que se dan, como ya dije, de forma dispareja, salteados, aquí y allá, de manera que es difícil hallarlos como algo definitivo y que de inmediato se haga evidente a la vista.

Al poemario, dedicado "A la ciudad de Guadalajara" (8), lo introduce un pequeño texto, "Al lector", en el que Othón explica su credo estético. Lo sigue un soneto llamado "Invocación", y vienen después los 24 poemas numerados del libro, algunos de ellos formados a su vez de varias composiciones. El llamado "Noche rústica de Walpurgis", por ejemplo, es una colección de 22 sonetos.

Para empezar por el principio, la "Invocación" es un poema que en un sentido no forma parte del resto. Othón no lo numeró, y en el índice de la edición original de 1902 aparece aparte de los 24 poemas numerados. Constituye, tal cual, una invocación a la musa para que ayude al poeta a enfrentar la tarea que se ha fijado. Es, en este sentido, el equivalente de una oración inicial previa a cualquier trabajo. Aquí Othón se encomienda a la Musa, quien ha de guiarlo por los difíciles vericuetos de la poesía. "Dificiles" no lo digo aquí como palabra fácil o que suene bien como adjetivo de la práctica poética: se desprende del mismo Othón, quien en este poema fija, mucho mejor que en "Al lector", su conciso credo estético. Y de este credo se desprende la dificultad de la poesía, o, más exactamente, el dolor del que proviene. Esta es una noción que el poeta introduce desde antes de dar salida, por así decirlo, a los Poemas rústicos; la introduce desde la misma plegaria inicial en la que pide el consuelo y los favores de la musa para su alma, que

[...] nutrida en los dolores,
 abrasa el sol y el desaliento enfría. (9)

La noción del dolor se ve reforzada por el hecho de que el calor se equipara con algo abrasador, no vivificante, y el frío con el desaliento. Los dos, pues, producen dolor, ese dolor del que se nutre el alma para crear la poesía.

El segundo cuarteto introduce la noción de la nostalgia, de los recuerdos que no sólo producen ese sentimiento, sino que son el abrevadero de cualquier poeta, su principal fuente de inspiración. Y, dentro de esto, los tiempos de la juventud, los tiempos de los primeros amores. Encontramos después los tercetos:

¡Oh, tú, que besas mi abrasada frente
 en horas de entusiasmo o de tristeza,
 que resuena en tu canto inmensamente

tu amor a Dios, tu culto a la Belleza,
 alma del Arte, y tu pasión ardiente
 a la madre inmortal Naturaleza' (p. 13)

Aquí encontramos que el caso es estar abrasado, así en el entusiasmo como en la tristeza; una poesía que nace de la pasión por el gozo como por el sufrimiento, aunque el gozo (o entusiasmo) en la idea de abrasar conlleva algo de sufrimiento también. Se trata de ese gozo de la melancolía, de la nostalgia. Esta posición othoniana no está lejos, por cierto, de alguna postura de Dario, quien expresó en 1907 en "La canción de los pinos", poco después de la muerte del poeta potosino:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es

[romántico?

Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico
que se ahorque de un pino: será lo mejor... (10)

Y finalmente encontramos una idea que, con variantes, habrá de aparecer en muchos momentos de los Poemas rústicos: Dios como padre y la naturaleza como madre. Y, en este caso, una madre inmortal, es decir que lleva en sí las características de diosa que engendra, con Dios, a la belleza, que es a su vez alma del arte. Estamos ante un poeta con dos posturas esenciales ante la vida y ante su creación: la religiosidad y el panteísmo, un tanto encontrados cuanto que su religiosidad es profundamente cristiana. El asunto en Othón no es contradictorio, como no contradice a su religión el gusto neoclásico y aficionado a deidades paganas, afición que por lo demás aprendió de más de un obispo que la cultivaba, como es notoriamente el caso de Clearco Meonio, seudónimo que en La Arcadia Mexicana (11) tomó don Joaquín Arcadio Pagaza, obispo de Veracruz (12). Y es un panteísmo entendible, sobre todo, porque ya estamos ante el Othón que, aunque siempre o casi siempre introduce el elemento humano en sus obras, ha generado para sí mismo la opinión normalmente compartida de cantor de la naturaleza. José Emilio Pacheco, por ejemplo, ha dicho: "Pero no se inspira en otros poetas: lee en lo que místicos y ocultistas llamaron el libro de la naturaleza." (13)

En 14 versos, y ni siquiera habría que contarlos todos, Othón se ha definido: religiosidad y naturaleza, ante todo.

De ellas, y de la pasión sea en el entusiasmo como en la tristeza, si se agregan además los favores de la musa -es decir algún talento creativo que permita detonar algunos recuerdos-, surge la belleza, alma del arte. Y surge la poesía.

Othón ha rezado su plegaria. Othón está listo para comenzar. Y ha dejado sentado el sedimento religioso de su obra. Ludwig Feuerbach, en La esencia del cristianismo, escribe: "La esencia profunda de la religión la manifiesta el acto más sencillo de la religión -la plegaria." (14)

Y, así, el poeta da paso a "Surgite!" (15), cuatro estrofas de doce versos que describen el amanecer hasta el momento en que el hombre empieza a trabajar. Como en un "bosque de símbolos" baudelaireano (16), éstos empiezan a moverse. Así, conforme llega la imagen brillante y orientalizable, algo va desapareciendo:

Por el Este sus franjas de oro,
de la aurora gentil mensajeras,
tiende el sol que en su lecho de nubes
como un rey oriental se espereza.
Y las sombras, buscando refugio,
de Occidente en los mares navegan
y el espacio atraviesan veloces,
tripulando sus góndolas negras. (p. 16)

Las franjas de oro que son mensajeras de la gentil aurora, como mensajeras, están anunciando algo. Aquí es elemental que se trata de la aurora; pero es el sol quien las envía, como un rey oriental que se está levantando para iluminar el mundo y anunciando eso: que está a punto de

iluminarlo. Así, algunos años antes de la redacción de estos poemas, oriente contribuyó para un nuevo despertar de la literatura latinoamericana que buscaba apartar sus ojos de España para encontrar otras latitudes. Y de oriente -como siempre tras el obligado paso francés- llegaron en efecto unas franjas de oro que tiñeron de dorado y del color de las piedras preciosas la poesía latinoamericana, mientras los elementos orientales, hasta entonces tan lejanos para nuestra cultura, empezaron, como el sol de Othón, a iluminar nuestras letras. En efecto, en ambos sentidos ese rey oriental envía unas franjas doradas como mensajeras de la gentil aurora. Metafóricamente, Othón está expresando un aspecto del modernismo que de palabra tanto atacó.

Pero más importante es lo que viene después, o más bien lo que se va: esas sombras que huyen buscando refugio, que navegan sobre los mares y atraviesan el espacio tripulando sus góndolas negras. No hacía mucho tiempo Franz Liszt había escrito para el piano Die trauer-Gondel; la época no desconocía la imagen de una góndola fúnebre. Pero esas góndolas negras tripuladas por sombras remiten al Aqueronte y a Carón (17). Y, por tanto, y en orden cronológico, a Dante Alighieri y a Francisco de Quevedo (18). En este último sentido remiten al infierno, a un poema que ha generado el adjetivo "dantesco", y a una poesía metafísica, por el lado del conceptista español, que es imposible no asociar con la muerte, con el deterioro gradual, inexorable, del cuerpo y de la vida, con el polvo en el que según la iglesia cristiana

todos nos convertiremos (19). Y, del lado mexicano contemporáneo, con los grabados de Julio Ruelas (20) y su imaginaria lúgubre y fantástica. Othón empieza, quizá sin proponérselo, a vincular sus propios signos con símbolos antropológicamente importantes.

Y de la noche, de la noche espectral, por virtud de la llegada del rey oriental (el sol en efecto nos llega de oriente), ya sólo queda algo:

Sólo Venus esplende, vibrando
su mirada imperiosa de reina. (p. 16)

Vuelve a aparecer la digna cónyuge de un digno rey: para el sol, venus, astro tan importante para Othón que ha de mencionarlo en diversas ocasiones y contextos en sus Poemas rústicos, y al cual dedicará el primero de sus "Sonetos paganos". Esto viene a reforzar la dualidad de opuestos que se complementan. Dualidad que ya encontramos en la "Invocación" con el sol que abrasa y el frío que desalienta, y que aquí es particularmente importante por exponer un símbolo masculino oponiéndose a uno femenino (el día a la noche) al cual al mismo tiempo complementa (el sol a venus, el rey a la reina). Y, aparte de esta dualidad, podemos tomar aislado el símbolo que tanto habrá de usar el poeta potosino: venus. El amor y la belleza. Lo único que siempre nos será querido de la noche.

Ya antes, apenas en la estrofa anterior de este mismo poema, oponía Othón el cielo blanco a las montañas oscuras y

un lucero al negro perfil de la sierra. La noche en efecto lo aterra (de sobra lo veremos más adelante), pero, como al demonio que ocupa un lugar cercano a Dios, como al mal que ocupa un lugar poderoso junto al bien, le otorga un lugar en la belleza de su mundo desde un concepto estético en que lo lúgubre, lo tétrico, lo espectral, lo malvado, también tienen un sitio importante al lado de la diáfana hermosura del día.

En cuanto amanece empieza realmente la vida. Una vez que las cosas, respetuosamente, han observado la llegada del rey,

En la tierra las cosas presienten
un instante solemne, y esperan.
Surte el agua, las fuentes palpitan,
se estremece la obscura arboleda
y entre el hondo temblor de las frondas
laten almas que cantan y vuelan.
Son alados espíritus: brotan
del ramaje; las hojas despliegan
el sutil pabellón de esmeraldas...
Todo es vida y calor, todo tiembla
cuando el sol, rosa inmensa de fuego,
su luminico polen dispersa. (p. 16)

El último verso introduce el símbolo de la fecundidad, que realmente obsesiona a Dthón, sea como fertilidad, sea como el acto de engendrar, sea como un acto erótico. Por lo pronto su significado es muy simple y le confiere al sol la cualidad de fecundar. Y poco más de 20 versos antes leíamos cómo ese sol iba a aparecer "en el seno de la húmeda niebla". Quizá no sea exagerado en este momento asociar la entrada del sol -una entrada que fecunda- con el ambiente húmedo en el que de hecho entra para, como consecuencia de ello, dar vida

a la tierra. La vida precisamente descrita en la mayor parte de los 12 versos arriba citados. El poeta empieza a deslizar calladamente el erotismo.

Termina Othón este poema con algo muy importante: el trabajo y su terrible dualidad. Es cierto que el poeta concede al trabajo una gran importancia, pero no deja de observar una posición hacia éste que tiene mucho más que ver con el mito: el trabajo es un castigo. (21)

Y al hombre dijo [Jehová]: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé, diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.

Espinosa y cardosa te producirá, y comerás plantas del campo.

Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; [...]

Y lo sacó Jehová del huerto de Edén, para que labrase la tierra de que fue tomado. (22)

Estamos en la expulsión del Paraíso; en el momento en que Adán y Eva reciben un castigo por el pecado que hasta la fecha deben los cristianos purgar con el bautismo, aunque sólo a medias, pues el verdadero castigo es el trabajo. En el huerto de Edén, Adán y Eva extendían la mano y tomaban lo que querían: en eso consistía lo que el pueblo judío empezó a llamar paraíso hace unos 36 siglos, y que la tradición sacerdotal plasmó por escrito hace unos 25. Y lo que ese pueblo llamó castigo para pagar el pecado lo puso así en boca de su Dios: "Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra". Es decir, trabajarás hasta que

mueras.

Una cultura diferente, en una época diferente, generó otro mito al respecto, que nos llega por boca de Hesíodo, cuya obra Los trabajos y los días data de los siglos noveno u octavo antes de Cristo (23). En ella Hesíodo nos habla de los hombres de oro, los de plata, los de bronce, los semidioses y, finalmente, los hombres actuales. Dice Hesíodo: "¡Oh, si no viviera yo en esta quinta generación de hombres, o más bien, si hubiera muerto antes o nacido después! Porque ahora es la Edad de Hierro. Los hombres no cesarán de estar abrumados de trabajos". (24)

Dice José Manuel Villalaz en su prólogo a esta obra: "pero también en Los trabajos ocupa [el mito] un lugar importante cuando se trata de explicar la situación actual del hombre. En efecto, para Hesíodo tal situación [...] no es originaria. Es el resultado de un castigo" (25) Y esa situación es, precisamente, el trabajo. (26)

Othón no escapa al hecho. En su poema ocurre lo siguiente:

A lo lejos se siente el estruendo
del trabajo y la lucha que llegan.
El reposo es momento que pasa;
perdurable tan sólo es la brega.
¡Hombre, sús! abandona tu lecho
que la vida te llama y espera. (p. 17)

Tenemos entonces que el trabajo es una lucha, y que su estruendo se siente. Tenemos también que la brega es lo único perdurable: el reposo pasa. Y tenemos que al hombre hay que

empujarlo y animarlo con una interjección que nunca se oye, pero existe, para que se lance a la vida, es decir al trabajo.

Trabajo que, con todo, tiene su lado bueno, su contraparte:

Ya en tu seno las vísceras laten;
ya en tus sienes la sangre golpea. (p. 17)

El trabajo llena de vida, el cuerpo se siente vibrar; se siente, en toda la extensión de la palabra, vivir (27). Y ya de pie el hombre, trabajando, se compenetra con la naturaleza en una forma que al principio algo tiene de científica pero que termina en el ámbito de la metafísica:

!La montaña calcárea, a tus huesos;
sus entrañas de hierro, a tus venas,
y a tu espíritu ardiente los rayos
en que inunda tu Dios las esferas! (p. 17)

Huesos de calcio, sangre de hierro y glóbulos rojos. Y esos rayos ardientes con que Dios inunda las esferas. A este respecto, podemos recurrir al Diccionario de los símbolos, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, donde se lee: "Según los profetas, de Dios emanan tres esferas que llenan los tres cielos; la primera, o esfera del amor, es roja; la segunda, o esfera de la sabiduría, es azul; y la tercera, o esfera de creación, es verde." (28) Esto introduce, de manera en efecto simbólica, los tres colores más importantes que ha de manejar Othón: el rojo -el color del sol, del fuego, de aquello que

devuelve al mundo la vida que la noche le roba- el azul y el verde. Sobre estos dos últimos, leamos lo que nos dice Luis Noyola Vázquez, en Los cauces poéticos de Manuel José Othón:

Retengamos estos dos colores básicos. Les veremos aparecer de nuevo más de una vez. Son el verde del bosque y el azul de los cielos y los lagos. En medio de esa primaria escenografía había de desarrollarse su drama interior. Entre la verde cárcel de la floresta y la liberación azul del firmamento. (29)

En efecto, con mucha frecuencia, como además correspondería a un buen pintor de la naturaleza, Othón recurre a ambos colores. Ahí están el cielo azul y la tierra verde (por más que se tiña de colores pardos cuando el poeta habla del desierto como un escenario terrible). Tiene sentido que el azul del cielo corresponda a la sabiduría de la metafísica que ahí se aloja, fundamentalmente en la figura de Dios, pero también del Hijo de Dios, de la Virgen, de todos los santos, de todas las almas que han logrado su realización completa. Y que el verde de los vegetales corresponda a lo que en efecto llamamos la creación, a la tierra de verdes campos, verdes selvas, verdes bosques sobre los que Othón vuelca una de las mejores partes de su creatividad.

Apenas una "Invocación" y un poema más, y ya los Poemas rústicos han develado una gran cantidad de contenidos poéticos. Ya reveló Othón su posición estética mucho mejor de lo que tan desordenadamente había querido revelar, como filósofo improvisado, en su prólogo "Al lector" (30). Y, más importante, ya nos ha hecho saber varios de los temas que le

interesan, de los ingredientes verdaderos y profundos de los que emanan su poesía y su poética.

Vienen después los "Sonetos paganos" (31), uno titulado "Pulcherrima dea", y "A un traductor de Horacio" el otro. En el primero de ellos se alude, precisamente, al nacimiento de Venus:

Del mar de Chipre en la rosada orilla,
blonda, a través de transparente bruma,
aparece flotando entre la espuma
de Citeres la virgen sin mancilla. (p. 19)

Sobre Venus dice el Diccionario mitológico de Carlos Gaytán: "Diosa de la Belleza y del Amor, nació entre la espuma que produjo la sangre del mutilado Cronos al caer sobre las olas del mar, cerca de la costa de la isla Citeres. Los griegos la llamaban Afrodita, es decir, nacida de la espuma." (32) No queda duda, pues, de quién ha nacido: Citeres y la espuma se encargan de disipar cualquier incógnita. Y en el primer terceto aparece, por primera vez, el recurrente Pan:

Extático el Olimpo adora en ella
y se siente feliz. De polo a polo
un himno Pan enamorado entona.

Toca en la playa la gentil doncella,
y a su palacio de marfil Apolo
la lleva y ciñe con triunfal corona. (p. 20)

Por lo demás, tanto este soneto como el "A un traductor de Horacio" -y tal vez en ese sentido vale la pena haber citado los dos últimos tercetos- son un buen ejemplo de la

poesía que mal le ha venido a Othón haber creado. En realidad, aparte de dar nacimiento a Venus, uno de sus personajes principales, por así decirlo, estos sonetos sirven para marcar que, si Othón es un poeta de frecuentes contrastes, fue dual hasta en la calidad de su poesía. A propósito de un poema titulado "Canto nupcial" hemos de ver hasta qué grado puede llegar el "horrendo tajo", para usar una imagen del "Idilio salvaje", entre el Othón que se manifiesta como verdadero creador y el que no pasa de ser un seguidor más o menos fiel de sus maestros Pagaza y Montes de Oca. (33)

El tercer poema del libro, "Voz interna" (34) es muy importante: con él se da el gran cambio, se entra en materia, podría decirse, y Manuel José Othón empieza a mostrarnos de lo que es capaz cuando da rienda suelta a su creatividad, cuando no trata de ceñirse a modelos que, pasados de moda o no, a él no le resultaron los mejores. Los 32 versos del poema hacen resaltar con mejor brillo algunos de los aspectos poéticos que ya nos había mostrado su autor, o bien introducen unos nuevos. Veamos en qué idioma habla lo que el mismo Othón llama su voz interna:

En las noches tediosas y sombrías
 buscan su nido en mi cerebro enfermo,
 plegando el ala ensangrentada y rota,
 mis antiguos recuerdos.
 No vienen como alegres golondrinas
 de la rústica iglesia a los aleros,
 trayendo de la rubia Primavera
 las blandas brisas y los tibios besos.
 Vienen, como los pájaros nocturnos,
 a acurrucarse huraños y siniestros

de las musgosas tapias en las ruinas
o de la vieja torre entre los huecos. (p. 23)

Aquí ni siquiera se puede hablar de nostalgia, de esos recuerdos generadores de poesía que provenían de los momentos felices, de los primeros amores, como Othón nos hacía ver en la "Invocación". Estos son recuerdos que traen al poemario la noción de la tortura, de un sufrimiento que no es aquel que el desaliento enfriaba unas páginas antes. Es, nada más pero nada menos, el sufrimiento que elige poner en palabras lo que sea que se llame la voz interna del poeta. Un poeta cuyo cerebro está enfermo (¿será puramente casual el estado de ese cerebro, cuando que los poemas fueron redactados mientras en Viena Sigmund Freud estaba armando la estructura del psicoanálisis, del estudio del inconsciente? ¿Mientras había una nueva clasificación, aparte de "melancolía" para los trastornos mentales que no podían catalogarse como locura?), cuyos recuerdos ya pliegan el ala, ahora ensangrentada y rota; es decir que están derrotados, que han decidido cobijarse; que a su portador el mundo le resultó demasiado agresivo. Recuerdos que regresan como aves de mal agüero a guarecerse entre los huecos de la vieja torre que para entonces es el mismo Othón, o por lo menos así lo describe su voz interna.

Pero hubo una época en la vida de esa voz en que los recuerdos traían momentos agradables: aquí existe una posición sobre el peso de los años, que se expresa en el contraste entre esos pájaros nocturnos que son los recuerdos

actuales y lo que antes solían ser: alegres golondrinas, en una imagen típicamente bécqueriana (35), que traían primavera, brisas y besos a los aleros de una rústica iglesia que ahora no pasa, con la edad, de ser una "musgosa tapia en ruinas".

"Por no afrontar la luz del día, el búho es símbolo de tristeza, de obscuridad, de retirada solitaria y melancólica. [...] Igualmente puede considerarse mensajero de la muerte y en consecuencia maléfico". (36) Son palabras de Chevalier y Gheerbrant que se acoplan a la perfección a lo que está mencionando Othón: tristeza, oscuridad, pero sobre todo retirada solitaria y melancólica de un cerebro enfermo: "plegando el ala ensangrentada y rota". Y si en contraste con recuerdos descritos del verso quinto al octavo, es claro que ya ha pasado la juventud -razonamiento para el cual ayuda recordar un pequeño fragmento de la "Invocación": "[...] aquel día/primeros de mis jóvenes amores"- también tiene sentido que esa ave de mal agüero pueda "considerarse mensajero de la muerte". Ello querría decir que el poeta ya ve cercano su fin. Hay una razón elemental: los recuerdos dejan de ser el prelude del presente y de lo que vendrá, para pasar a ser el prelude de un presente al que de hecho ya no le sobrevendrá nada. En contraste, "El día del retorno de las golondrinas (equinoccio de primavera) era la ocasión de los ritos de fecundidad." (37) Los ritos de fecundidad, los que se dan entre adultos jóvenes listos para procrear, y como anuncio de una vida nueva. Eso es precisamente lo que

Othón ha dejado atrás, y lo expresa su voz interna. ésta, sin embargo, y bajo similar luz, ha adquirido una cualidad: sobre otra ave nocturna, el Diccionario de los símbolos que he venido citando menciona: "La lechuza es parte de los antiguos del mundo, plenos de sabiduría y experiencia" (38) Es decir, la voz interna habla con una sabiduría que no tenía antes, si bien ésta debe por fuerza conocer la amargura, y de hecho surgir del dolor.

Poco más de diez años antes, Manuel Gutiérrez Nájera había escrito en un poema titulado "Mis enlutadas":

Descienden taciturnas las tristezas
 al fondo de mi alma,
 y entumecidas, haraposas brujas,
 con uñas negras
 mi vida escarban.
 [...]
 Aguardolas ansioso, si el trabajo
 de ellas me separa,
 y búscolas en medio del bullicio,
 y son constantes,
 y nunca tardan. (39)

Viene a cuento la cita del poema de Gutiérrez Nájera porque Othón habló así de sus recuerdos, sus tristezas, sus enlutadas, un poco más adelante en "Voz interna":

¡Que vengan en buena hora, que no tarden!
 ¿Por qué no se apresuran? ¡Los espero!... (p.
 24)

Ambos poetas, como vemos, comparten ese gusto morboso por la tristeza, por los momentos desagradables. Othón, por su parte, empuja su tortura a través de la comparación de sí

mismo -o de su cerebro- con un conjunto arquitectónico religioso en ruinas. Con un resultado extraño, porque es gótico:

El negro muro del hendido claustro,
aunque roto y abierto,
aun se mantiene en pie, y en las ojivas
del campanario viejo,
si no hay esquilas que a la misa llamen
al asomar el matinal lucero
o anuncien la oración del campesino
y la hora del regreso
a las muchachas de la azul cisterna,
al pastor y al vaquero;
si ya no hay campanitas que repiquen
del santo titular en los festejos,
hay oquedades hondas y sombrías
que abrigarán en sus oscuros senos
a las lechuzas pardas y siniestras
y a los pájaros negros... (p. 24)

Después de hablar de sí mismo -de su cerebro- como algo que, aunque roto y abierto, aún se mantiene en pie (es decir: por desgracia. Más valdría -parece decir la voz interna- que ya se hubiera derrumbado), Othón describe su estado presente a partir, primero, de lo que no es, en un recurso literario que remite de inmediato a la melancolía de los tiempos idos. Conocemos bien el recurso (40). Y se empeña, así, en describir aquello que ya no es como algo realmente agradable: una vida pueblerina de alegría, oración, reposo del trabajo, fiestas del santo titular, alegres muchachas. Eso existió. Ya no existe. Pero, si ya no existe, dejó algo en su lugar: el poema cierra con esas "oquedades hondas y sombrías" (¿circunvoluciones?) que albergarán esos recuerdos pardos, siniestros y negros. Y antes las golondrinas anidaban en los

aleros de su rústico templo.

Dhón ha dejado fluir su voz interna y ha dado un golpe digno de tomarse en cuenta: retoma la analogía cuerpo-templo, hasta en el sentido de la destrucción, que Cristo fue el primero en establecer:

Respondió Jesús y les dijo: Destruid este templo, y en tres días lo levantaré.

Dijeron luego los Judios: En cuarenta y seis años fue edificado este templo, ¿y tú en tres días lo levantarás?

Mas él hablaba del templo de su cuerpo.

Por tanto, cuando resucitó de entre los muertos, sus discípulos se acordaron que había dicho esto; y creyeron la Escritura y la palabra que Jesús había dicho. (41)

No será necesario, ahora, recordar que la arquitectura religiosa ha antropomorfizado los términos de sus elementos. De una iglesia, por ejemplo, se dice que corre de la "cabeza" a los "pies", se habla de los "brazos" del crucero, de que en el centro del crucero, bajo la cúpula, se halla el "corazón", etcétera. Nuestro poeta potosino retomó sutilmente esta tradición, hizo emparentar el templo, más que con el cuerpo entero, con el cerebro (situado en plena modernidad), y, al describir las ruinas de su claustro, de su campanario gótico, entroncó con una sólida tendencia de la pintura romántica: la representación de las ruinas arquitectónicas, no sólo de las que en realidad lo eran o existían como creación pura del pintor, sino también de las de edificios que aún a la fecha están en pie, y que eran representados como si estuvieran en ruinas. (42)

A "Voz interna" corresponde el número tres en Poemas rústicos. ¿El hecho es casual? Tal vez, en efecto, no fue puesto ahí a propósito. Pero es cierto que ahí está. Y es cierto que es el poema que realmente abre la originalidad del libro, el primero que habla de un poeta que sabe soltar la mente, recorrer avenidas de asociaciones, exponer lo que ha asimilado como parte del acervo cultural que flota en el -digamos- inconsciente colectivo. Y el tres no es un número cualquiera.

Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra. [...] Es el acabamiento de la manifestación: el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran triada. (43)

Algo se puede en efecto explorar a este respecto. Independientemente de su carácter de número fundamental (y resultaría ocioso aquí enumerar todas las cosas cuya base es tres en nuestra cultura, empezando por la Santísima Trinidad), el poema en sí mismo expresa algo que está presente en el número tres: es el hombre -y tal vez sería preferible resaltarlo con H mayúscula- el que habla. Ese hijo del cielo y la tierra es el que deja salir su voz interna. Y el hombre lo que expresa, básicamente, es sufrimiento. Othón se ha afiliado aquí a ciertos aspectos del existencialismo que había iniciado en la filosofía moderna Søren Kierkegaard: Othón se apropia aquí de lo que, parafraseando a Kierkegaard,

podría enunciarse como "más vale perderse en la pasión que perder la pasión". (44)

Si las alegres golondrinas de Othón antes traían "las blandas risas y los tibios besos", quiere decir que, junto con la edad, se le ha venido encima la falta de amor, la falta, precisamente, de "tibios besos". Othón se perdió en la pasión. Othón fue presa del amor de juventud y ahora padece las horas marchitas de la edad madura. Que hable al respecto su voz interna.

Después de "Voz interna" viene el descanso: dos poemas titulados "Crepúsculos" y "Paisajes" (45), cada uno compuesto de dos sonetos. Y digo que viene el descanso en dos sentidos: los poemas son alegres, hablan de cosas más o menos ajenas al alma del hombre, describen una naturaleza ideal y un ambiente bucólico de pastores que silban mientras bala el ganado y los vientos tropicales zumban traviesos entre las flores. Y los poemas son un descanso también porque resultan algo superficiales. Dudo que de versos como los que forman los cuatro mencionados sonetos se haya ganado Othón su fama de gran pintor de la naturaleza. Leamos a Max Henríquez Ureña:

Sus Poemas rústicos [...] son la obra de un alto poeta que sabe traducir con acentos nunca oídos antes, la emoción del paisaje. Porque Othón fue el poeta de las soledades rústicas, de los bosques selváticos, de la montaña abrupta, del campo agreste [...] Se prosternaba ante la naturaleza como ante un ara. Es el sentimiento de la naturaleza el que predomina, a la vez profundo y místico, en su poesía. (20)

El sentimiento de "Crepúsculos" y de "Paisajes", en todo

caso, no es ni profundo ni místico. El segundo soneto del primero de estos dos poemas termina, efectivamente, con lo que Luis Noyola Vázquez llama "epifonema de exaltación mística" ("Othón [...] es un místico del paisaje. Descubre a Dios en la naturaleza y, es fácil notarlo, casi todos sus grandes poemas concluyen con un epifonema de exaltación mística." [47]). Pero, por lo menos en este soneto, el epifonema como tal, como exclamación deducida de lo que se ha dicho y con la cual se cierra el discurso, según lo define el diccionario, resulta en realidad deducido a la fuerza, como una forma superficialmente religiosa de recordar a Dios en un momento de exaltación al que realmente no lleva la lectura del poema o, para el caso, la observación de lo que el poeta describe. En efecto,

Desbarátase la húmeda calina
 en la llana extensión del campo raso,
 y ya por el Oriente, paso a paso,
 la silenciosa noche se avecina.

Todo es misterio y paz. El tordo canta
 sobre los olmos del undoso río;
 el hato a los apriscos se adelanta,

flota el humo en el pardo caserío, (pp. 26-27)

no es como para de ello deducir una alabanza a Dios. Algo tan normal en la vida cotidiana de los pueblos de la época, y descrito de una forma tan normal y tan -sí- descriptiva, no es para que

y mi espíritu al cielo se levanta
 hasta perderse en Ti... ¡Gracias, Dios mío! (pp.

26-27)

O por lo menos no es como para que eso se califique de verdadera exaltación mística ante el paisaje. Es más bien una forma religiosa -ya que estaba Othón tan acostumbrado a ello- de terminar un poema, o, en la vida real, de agradecer las pequeñas cosas de la vida.

En todo caso reviste alguna importancia el que vuelva a aparecer su frecuente dualismo con la descripción del crepúsculo matutino y del crepúsculo vespertino. Y tiene también alguna importancia el que, así como el segundo soneto termina con un epifonema de exaltación mística, el primero termine con uno de exaltación humanística:

Y alza a su Dios en rítmicos acentos,
como grata oración del nuevo día,
himnos la tierra,... ¡el hombre pensamientos! (p.
26)

Tengo similar opinión acerca del poema "Paisajes" y de sus dos sonetos, "Meridies" y "Noctifer". En el primero lleva Othón a cabo una acumulación caótica de elementos dispares. Desde el mismo punto de vista está observando cocoteros, sauces, un río con una vega, y un otero; más un robledal, un cauce seco y un estero a cuya orilla "abre el lagarto sus enormes fauces". Digo acumulación caótica de elementos dispares porque donde hay robles no hay estereros, donde hay cocoteros los cauces no están secos, y porque, también en las inmediaciones de un robledal, es difícil encontrar un lagarto. En esta ocasión nuestro poeta no observó muy bien la

naturaleza. Y ciertamente no es su estilo, en más afortunados poemas, describirla en ese desorden, lo cual estaría muy bien de hacerse con acierto.

En "Noctifer" hay bucolismo de más. Henríquez Ureña ha dicho respecto de Othón: "¿Bucólico? Haríamos mal en llamarlo así, a pesar del legítimo alcance del vocablo, porque la poesía que en la historia literaria recibe ese nombre tiene aspectos convencionales que en vano buscaríamos en Othón." (48) Tal vez habría que aclarar, en mi opinión, que esos aspectos los buscaríamos en vano en los buenos poemas de Othón, pero no en todos. Léase el siguiente cuarteto:

Bala el ganado, silban los pastores,
 las vacas van mugiendo a los corrales,
 canta la codorniz en los maizales
 y grita el guacamayo en los alcores. (p. 30)

A cada especie del reino animal audible en ese momento, Othón le nombra su sonido: las cabras balan, los pastores silban, las vacas mugen, la codorniz canta y el guacamayo grita. Haciendo a un lado al guacamayo, que por lo demás entra un poco a la fuerza en este paisaje, todos los sonidos hablan de bucolismo. De pronto, sin embargo, el poema adquiere personalidad con dos versos que recuerdan a Azorín. La relación entre ambos escritores, con otros ejemplos, ya la ha hecho notar Luis Noyola Vázquez (El crítico potosino escribe en "Paisaje y evasión de los Poemas rústicos": "real y efectivamente es una involuntaria proyección del sentimiento de esas tan gratas al pequeño filósofo de los pueblos que es

Azorin. Othón fue eso, un Azorin de nuestros poblachos y montes" [49]:

Súbite llama a la oración la esquila
de la ruinosa ermita, en lontananza. (p. 30)

El poema "Lobreguez" (50), que aparece a continuación, es sumamente importante. Tiene rasgos baudelaireanos y se acerca a Bécquer en un sentimiento romántico profundamente atraído por lo sobrenatural. Acompañado de su amada, un personaje de Baudelaire contempló una vez un espectáculo sobrecogedor: El poeta tituló su poema, simplemente, "Una carroña":

[...]
Al torcer de un sendero una carroña infame
sobre una cama sembrada de guijarros,
[...]
Las moscas zumbaban sobre este vientre pútrido
de donde salían negros batallones
de larvas, que se deslizaban como un espeso
líquido
a lo largo de estos vivientes harapos.
[...]
Detrás de las rocas una perra inquieta
nos miraba con mirada enojada
espiondo el momento de recuperar del esqueleto
el trozo que había abandonado. (51)

Othón, por su parte, nos ofrece los siguientes versos:

En la lúgubre noche, las hienas,
espantoso festín husmeando,
el silencio de muerte profanan
con aullido espasmódico y largo. (p. 35-36)

Esas hienas othonianas se parecen en efecto a la perra

inquieta de Baudelaire.

Por su parte, Gustavo Adolfo Bécquer, en su "Rima"
LXXIII, dice en tres ocasiones:

<<¡Dios mío, qué solos
Se quedan los muertos!>>

Y más adelante:

¡Acaso de frío
Se hielan sus huesos!...
.....
¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
Podredumbre y cieno?
¡No sé; pero hay algo
Que explicar no puedo,
Que al par nos infunde
Repugnancia y duelo,
Al dejar tan tristes,
Tan solos los muertos! (S2)

Y ahora escuchemos la voz de Othón:

A través de los rotos sepulcros
en la lívida faz de los cráneos
¡con qué horror, con qué horror aparece
terrorífica mueca de espanto!
Tal vez sienten la garra acercarse,
y allí están, impotentes y trágicos...
¡Y del mundo, y del cielo, y del alma
olvidados, oh, Dios, olvidados! (p. 36)

En ambos poetas aparece el sentimiento de que los
muertos, aunque muertos y enterrados, siguen sintiendo.
Bécquer salpica su "Rima" de cuestionamientos metafísicos:
¿realmente el polvo vuelve al polvo? ¿Realmente vuela el alma
al cielo? ¿O, acaso, todo es vil materia, podredumbre y

cieno? Las respuestas a estas preguntas, bien reflexionadas, pueden turbar la conciencia: tal vez el polvo no vuelva al polvo, tal vez sigamos ahí, bajo la tierra, hechos podredumbre y cieno pero con la capacidad de sentir. Y de sentir soledad. Y de sentir tristeza: "Al dejar tan tristes, / tan solos los muertos!" ¿Será cierto que tenemos alma, y que ésta va al cielo? La pregunta puede omitir la segunda parte: ¿Tenemos alma? ¿O nos quedaremos "bajo la losa fría" de otro poema othoniano, convertidos en la podredumbre que en Baudelaire se contempla a cielo abierto, pero enterrados y sintiendo? (53)

Manuel José Othón empuja un poco más allá las imágenes: las convierte no en la meditación de alguien que reflexiona sobre la muerte, sino en un hecho real. Sus muertos pueden observarse entre alguna rendija de los sepulcros, puede verse la mueca de espanto que aparece con un horror mejor expresado en la reduplicación: "¡con qué horror, con qué horror aparece", y desde luego en la interjección. Y podemos imaginar algo: se trata de un ritual que ocurre cada noche. Cada noche, tal vez, impotentes y trágicos, sienten la garra acercarse. ¿De las hienas? Difícilmente, porque están enterrados. Pero sienten la garra acercarse. Olvidados no sólo del mundo y del alma, sino también del cielo. Othón no se cuestiona si existe un Dios, porque a él se dirige en cierto momento, ni si existe un cielo, porque de él habla. Pero sabe que hay muertos que guardan ese estado bajo la tierra. En ambos poetas, en todo caso, no hay muertos que

estén sufriendo, en realidad. En el texto de Bécquer una lectura diferente nos hace ver que somos los vivos quienes quedamos solos y tristes, y en el de Othón se expresa el miedo, no a la muerte, sino al más allá; la duda metafísica de lo que vendrá después: ¿cuánto tiempo tendremos que esperar, y en qué condiciones, hasta la resurrección de la carne? (54)

Lo particularmente extraño de los muertos de Othón es que un ser vivo puede de hecho verlos, en una noche trágica como sus propios cadáveres, para la que nos ha venido preparando durante numerosos versos. Y el hecho de que estén en espera de la resurrección, es decir el hecho de que existe un cristianismo a prueba de toda duda, finalmente, lo encontramos en el décimo soneto de la "Noche rústica de Walpurgis":

Si oyerais el roer de los gusanos
en el hondo silencio, cómo espanta,
sintierais oprimida la garganta
por invisibles y asquerosas manos.

Mas no podéis imaginar los otros
tormentos que hay bajo la losa fria:
!la falta, la carencia de vosotros;

la soledad, la soledad impía!...
!Ay, que llegue, oh Señor, para nosotros
de la resurrección el claro día! (p. 90)

No sólo eso se aclara leyendo este soneto. Se aclara también que la garra que los muertos sienten acercarse en "Lobreguez" no es la de las hienas, sino la de algo sobrenatural, provocado por el hecho de que, "bajo la losa

fria", el cadáver escucha los gusanos que lo carcomen.

Es sin embargo importante hacer notar que Othón ha elaborado todo un proceso que termina en un "humilde rural camposanto", verso que mucho tiene de piadoso, pero que da paso a la ya citada escena terrible que se repite cada noche. Aparece antes

el derruido y vetusto convento
de sillares musgosos y pardos,
otro tiempo de monjes refugio
y hoy albergue de espectros y cárabos. (p. 34)

Hasta este momento Othón no había hablado realmente de nada sobrenatural. "Voz interna" había traído al poemario sentimientos de derrota, de destrucción interna, de muerte, pero no de algo de ultratumba. Aquí aparecen los espectros. El poeta nos va dosificando las entregas. Y aparecen los espectros junto a los cárabos en un convento que en otro tiempo fue refugio de monjes. En el sentido más literal del término, ¿cuál no será la decadencia que observa Othón en la Iglesia, si no en el cristianismo por él tan respetado hasta en los mayores sufrimientos? O, para el caso, ¿cuál no será la decadencia que observa en su mundo? La bondad, el consuelo del mundo, aquellos que representaban a nuestro Dios en esta tierra, han dejado sillares llenos de musgo en el abandono, y han dejado que de su lugar se enseñoreen los espectros y los cárabos. Otra vez, Othón está inmerso en plena modernidad. Y tal vez sin querer -de nuevo tal vez sin querer- se apropia de la fuerte tendencia que lleva, por lo menos, a la

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

79

irreverencia respecto de las creencias religiosas, concretamente cristianas. "La religión es el opio del pueblo", había sentenciado Marx algunos años antes. Y ahora lo que nos relaciona con ella ha huido, prácticamente, o nos ha abandonado, por lo menos, para dejarnos en manos de seres malignos.

Pero no abandona sus creencias, ni su profundo amor por Cristo:

El relámpago azul fosforesce
una cárdena herida trazando
en la lóbrega nube, que se abre
al sentir el feroz latigazo;
y en las sombras que envuelven y ciñen
valle y bosques, montañas y llanos,
va a clavar, a intervalos, furente
sus sangrientos puñales el rayo. (p. 35)

Estamos, evidentemente, ante una metáfora: una nube recibe el feroz latigazo del relámpago azul, en ella se abre una cárdena herida, y el rayo clava sus puñales sangrientos. Cristo está ascendiendo el monte de la Calavera para recibir la muerte, el martirio final que nos ha ofrecido. Su cuerpo se está llenando de heridas cárdenas.

Más adelante,

Todo es negro: la noche profunda
va extendiendo sus alas de cárdeno,
y el terror culebrea en los nervios,
el cabello y la piel erizando. (p. 35)

El terror culebrea no sólo porque sube por unos nervios

que, efectivamente, van culebreando conforme se amoldan a la forma del cuerpo humano. Para Carl Jung, en su libro El hombre moderno en busca de un alma, la serpiente es "un vertebrado que encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprensible o misterioso." (55) Todo ello viene al caso en el poema de Othón. Ese terror sube como culebra, representa lo oscuro, lo raro, incomprensible y misterioso, y tal vez sean precisamente las almas inferiores las que hayan de padecer esos tormentos "bajo la losa fría" que tanto se parecen al mismo infierno. Dicho esto además de todo el sigilo, frialdad y muerte que acompañan a la serpiente en nuestras concepciones.

Un soneto bastante más simple sigue a "Lobreguez". Está dedicado "a un pintor" y lleva por título "Ocaso". La dedicatoria no es en vano: el soneto describe lo que se muestra a los ojos de un pintor como el paisaje espléndido que por él será pintado. Es probable que Othón se haya inspirado para redactar su soneto en uno de tantos paisajes románticos que podían verse hechos por pintores mexicanos o en reproducciones de trabajos europeos.

El poema en sí tiene poca importancia dentro del corpus del libro. En él también recurre a una acumulación caótica de elementos. Junto a "un lago oscuro", por ejemplo, pinta, y en el mismo verso, "ráfagas marinas"; y mientras el cielo es de un "azul profundo", ya el color carmesi propio del ocaso tiñe los elementos del paisaje. Tiene más bien la importancia de que deja ver lo que Othón habría de explotar sobre todo en

el "Himno de los bosques": ir al detalle más pequeño mientras se observa lo más grande de la naturaleza al mismo tiempo. Así, se fija en los líquenes que cubren el peñasco cuando parece ser que su punto de vista se encuentra bastante distante de ese peñasco. Pero el sol muerto que lanza su último rayo y que aparece en el último terceto se opone, de nueva cuenta, al azul profundo que nos había mencionado antes. Lo mejor del poema viene al final, en el último terceto, en el que una vela es metáfora del sol que muere:

y, de la tarde al resplandor escaso,
una vela a lo lejos, anegada
en la divina calma del ocaso. (p. 38)

Después del descanso de un paisaje que no ofrece gran cosa, nos espera el octavo poema, cuyo título, "Nostálgica", hace verdadero honor a su contenido y presenta una tesis muy triste, en el mejor de los casos: nacer al amor es también nacer a la muerte. Por lo menos a una muerte figurada en la que todo deja de tener sentido y se añora, con verdadera desesperación, una vuelta a aquello que por excelencia nos resulta protector: el seno materno, aquí simbolizado por una madre que es la naturaleza, en una imagen por demás othoniana.

En estos días tristes y nublados
en que pesa la niebla sobre mi alma
cual una losa sepulcral, ¡ay! cómo
mis ojos se dilatan
tras esos limitados horizontes
que cierran las montañas,
queriendo penetrar otros espacios,

cual en un mar sin límites ni playas.
 ¡Pobre pájaro muerto por el frío!
 ¿para qué abandonaste tus campañas,
 tu cielo azul, tus fértiles praderas
 y viniste a morir entre la escarcha?... (p. 39)

Los últimos cuatro versos de esta cita, los que aluden al pájaro muerto por el frío, son, ciertamente, una metáfora del amor. Ya los primeros versos, en que aparecen unos días tristes y nublados, una niebla que pesa sobre el alma como losa sepulcral, parecen preludiar algo al respecto. Pero tal vez la verdadera clave para considerar ese pájaro una víctima del amor nos la dé el poema "En el desierto. Idilio salvaje", sin duda el más importante que escribió Othón. En su primer soneto se leen los conocidos versos:

¿Por qué a mi helada soledad viniste
 cubierta con el último celaje
 de un crepúsculo gris?... (56)

La pregunta está formulada: ¿qué necesidad había de abandonar las campañas, el cielo azul, las fértiles praderas, o bien la helada y protectora soledad, para caer en las redes de un amor que destroza? En el "Idilio salvaje" el resultado viene en el quinto soneto:

En un cielo de plomo el sol ya muerto;
 y en nuestros desgarrados corazones
 ¡el desierto, el desierto... y el desierto! (57)

Mientras que en "Nostálgica" el poeta expresa: "y viniste a morir entre la escarcha?"

Eso quedó de la incursión en el amor.

Ahora se desprende otra pregunta: ¿quién es ese pájaro? Es un hombre que se lanzó a la vida cuando ésta significaba amor. Y es un hombre que perdió ese amor. Un hombre que ahora lo recuerda todo: su vida previa, tranquila y sin complicaciones. Y lo recuerda con un dolor tal, que va hasta el seno materno, o al deseo de volver a él:

Y allá en tus verdes bosques, madre mía,
 bajo tu cielo azul, madre adorada,
 podré morir al golpe de un peñasco
 descuajado de la áspera montaña;
 o derrumbarme desde la alta cima,
 donde crecen los pinos, y las águilas
 viendo de frente al sol labran el nido
 y el corvo pico entre las grietas clavan,
 hasta el fondo terrible de un barranco
 donde me arrastren con furor tus aguas.
 Quiero morir allá: que me triture
 el cráneo un golpe de tus fuertes ramas
 que, por el ronco viento retorcidas,
 formen, al distenderse, ruda maza;
 o bien, quiero sentir sobre mi pecho
 de tus fieras los dientes y las garras,
 madre naturaleza de los campos,
 de cielo azul y espléndidas montañas. (pp.
 40-41)

Quiere, pues, morir en el seno de su madre, la naturaleza: golpeado, ahogado, triturado, devorado. Pero no entre la escarcha. ¿Y acaso la escarcha no forma parte de la naturaleza? Sí, pero en una forma diferente en los cuatro versos que aluden al pájaro muerto por el frío, donde naturaleza en el mencionado sentido son las campañas, el cielo azul, las praderas. No el frío, por excelencia opuesto al calor con que asociamos a una madre.

Pero otras cosas se desprenden de este poema: aparecen, por principio, los colores othonianos, azul y verde, en los

verdes bosques y en el cielo azul. Ya más arriba había expresado: "¡Oh, mi naturaleza azul y verde!". Aquí mismo se ha citado lo que Luis Noyola Vázquez escribió sobre la importancia de estos dos colores en la obra othoniana. Reteniendo su idea acerca de la primaria escenografía azul y verde en la cual se desarrolla el drama interior del poeta, es el momento de abundar un poco sobre la importancia simbólica de ambos colores en este poema, pues Othón anhela, en efecto, la vuelta a la madre, al seno materno, por medio de la muerte. Y, también por medio de ella, anhela el único posible renacimiento: morir y volver a la madre significa, también, la posibilidad de volver a nacer. Esta posibilidad se encuentra tan distante del poeta en su estado de ánimo presente, que se ve oculta por una densa cortina de árboles: los bosques de su madre naturaleza. Leamos lo siguiente acerca del color verde:

Cada primavera, después de que el invierno ha convencido al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo contiene, ésta se reviste de un nuevo manto verde, que vuelve a traer la esperanza, al mismo tiempo que la tierra vuelve a resultar nutritiva. [...] Y la venida de la primavera se manifiesta por el derretimiento de los hielos y la caída de las lluvias fertilizadoras. (58)

Es decir, la muerte en los verdes bosques trae la lejana -tan lejana como la primavera cuando todo es la escarcha en que muere el pájaro othoniano- posibilidad de renacer. El invierno mató al pájaro, convenció "al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo

contiene", pero el verde -verde es el color de la esperanza- es el resultado de una nueva vida. Viene tras "el derretimiento de los hielos", tras el amor -o desamor- que trajo a ese poeta a morir entre la escarcha.

Pero si el verde trae la posibilidad del renacimiento, es necesario transitar antes por el azul ("bajo tu cielo azul, madre adorada"), ese azul que

[...] es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color.

El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza normalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia [...] Los movimientos y los sonidos, así como las formas, desaparecen en el azul, en él se ahogan y en él se desvanecen cual pájaros en el cielo. (59)

Es el azul bajo el que quiere morir el poeta: el que hace que todo se pierda en lo indefinido, el que ahoga y desvanece las formas cual pájaros en el cielo. El azul en que ese pájaro desea morir, no en la escarcha que de hecho lo ha matado.

"Nostálgica" va articulando de esta manera su profundo significado simbólico: en esa madre naturaleza, o más bien de su mano, la muerte se acepta de buen grado. Ya había implorado Othón:

He de morir. Mas, ¡ay! que no mi vida
se apague entre estas brumas. (p. 40)

Y en su aceptación de la muerte, se ve notablemente

atraído por la idea del martirio, al que de hecho observa como algo necesario para purificar su alma. Martirio, en efecto, significa su deseo de "morir al golpe de un peñasco". Morir lapidado, como san Esteban, el primero de los mártires cristianos. (60)

Vista la relación entre el poeta y el primer mártir cristiano, queda ver la relación entre éste y Jesucristo, el modelo por excelencia de resurrección en la historia de occidente. Y así como Esteban murió llena el alma de fe en la resurrección (61), y Cristo resucitó al tercer día, Othón espera resucitar tras morir, a manos de la naturaleza, al golpe de un peñasco. Esa es su posibilidad.

En sus analogías con figuras de santos, también acepta la muerte despeñado desde "la alta cima", una cima donde las águilas labran el nido viendo de frente al sol. Ya el hecho de labrar el nido prepara el sitio propicio para una nueva vida. Pero, independientemente de eso, las águilas que ven de frente al sol representan a san Juan Evangelista. En efecto, la iconografía cristiana asignó, según el texto del "Apocalipsis", escrito precisamente por san Juan, las figuras de un buey, un león, un águila y un ángel a los cuatro evangelistas. Ya durante la alta Edad Media cada evangelista era representado por una sola de esas cuatro figuras: a san Juan correspondió el águila porque, según la observación de la naturaleza, era el único animal que podía mirar "de frente al sol", como expresa Othón, sin enceguecer. Y san Juan, según su propio Evangelio, fue el apóstol que más se acercó a

Jesús. Y así, cerca de Jesús, lo más cerca posible, junto a las águilas que representaron al discípulo amado, quiere morir el poeta. Cerca, ciertamente, de la resurrección. "Y uno de sus discípulos, al cual Jesús amaba, estaba recostado al lado de Jesús.

"[...] Volviéndose Pedro, vio que les seguía el discípulo a quien amaba Jesús, el mismo que en la cena se había recostado al lado de él". (62)

Su relación con Juan no se expresa solamente ahí. Ya antes, Othón había escrito:

podránme dar, al fin de la jornada,
la desesperación más que la muerte,
¡y yo quiero la muerte triste y pálida! (p. 40)

El poeta ha constatado que este mundo, el mundo torturante que lo sacó -pobre pájaro muerto-, por intermedio de un amor frustrado, de sus campañas, su cielo y sus praderas, no puede ofrecerle por sí mismo una muerte verdadera. Verdadera sí, en el sentido en que el frío de la escarcha lo ha matado, pero no en el sentido en que la muerte ofrece la posibilidad de renacer. En el "Apocalipsis" de san Juan puede leerse: "Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, pero no la hallarán; y ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos." (63) La respuesta, profundamente cristiana, también se halla en el "Apocalipsis": "Y se les mandó que no dañasen a la hierba de la tierra, ni a cosa verde alguna, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tuviesen el sello de Dios en sus frentes." (64) ¿Qué

sello de Dios en sus frentes? En términos comprensibles, la religión del Dios cristiano. En términos comprensibles, el bautismo. Vuelve Othón a la esperanza. Dentro de la tortura del momento, y de que ya se considera un pájaro muerto al tiempo que se considera alguien que, aún vivo, continuará torturado a menos que lo rescate hacia la muerte su madre, la naturaleza, atisba la esperanza de la primavera, de los "verdes bosques" en que implora morir. Chevalier y Gheerbrant escriben sobre el color othoniano: "Verde es el color del reino vegetal que se reafirma con esas aguas regeneradoras y lustrales, a las cuales el bautismo debe toda su significación simbólica." (65) La muerte en la naturaleza no sólo le permite volver al seno materno y de ahí renacer, sino que lo relaciona con la purificadora noción del martirio y con la purificadora idea del bautismo.

La relación con Cristo se completa con la simple lectura de aquellos versos -arriba citados- en que expresa sus deseos de 'morir con gran dolor, pero con gran dignidad. De acudir deseoso al encuentro con la muerte en tanto ésta le permitirá el renacimiento a una vida mejor.

Termina Othón con una estrofa de corte francamente decadentista:

Y si quieres que muera poco a poco,
tienes pantanos de aguas estancadas...
¡Infiltrame en las venas el mortífero
hálito pestilente de tus aguas! (p. 41)

El obispo Joaquín Arcadio Pagaza, Clearco Meonio,

es el destinatario de los tres sonetos siguientes, llamados "La selva", "La musa" y "Los poetas" (66). A estos tres sonetos hace mención Alfonso Reyes en su ya citada conferencia cuando habla de la absoluta maestría en la forma, aun cuando se aparten del tono general de la obra (67). En realidad estos tres sonetos son algunos de los que presentan incomodidades a quien desea hacer un elogio general de los Poemas rústicos: se trata de poemas que tal vez muestren la maestría en la forma que les encuentra don Alfonso Reyes, pero que fuera de una más bien falsa comunión con la naturaleza y algunas referencias cultas a Virgilio, Garcilaso, Chénier (68) y algunos personajes mitológicos, tienen la superficialidad que a veces mostraba Othón, aun en este celebrado libro. Nótese en los dos cuartetos siguientes, de "La musa", la gratuidad de calificativos como "horrenda sepultura", u "obscura", para adjetivar la mansión de Garcilaso. Este último adjetivo parece que está ahí sólo para establecer la rima con "sepultura". Es curioso que en esa "horrenda sepultura" haya "sosiego perdurable".

Yo la flauta de Pan en la espesura
de la selva encontré. Donéla al griego
cantor de Dafnis (69) que, al ferviente ruego
de Virgilio, cedióla con premura.

La heredó Garcilaso y de su obscura
mansion Chénier la arrebató; mas luego,
tinta en sangre, fue a hundirse en el sosiego
perdurable de horrenda sepultura. (p. 44)

En el primer soneto, en todo caso, encontramos a los "dioses convertidos en pastores" que -sólo ellos- han escuchado las voces interiores del poeta. Con todo su paganismo, el verso puede sin embargo remitirnos una vez más al cristianismo. Es cierto que en estos sonetos se habla de dioses-pastores flautistas, faunos y driadas ceñidos de lauro, mirto y flores, pero Dios es el pastor de Israel: "Jehová es mi pastor; nada me faltará" (70), dice el salmo 23 del "Antiguo testamento". Y, en el "Nuevo testamento", dice el mismo Cristo: "Yo soy el buen pastor; y conozco mis ovejas, y las mías me conocen." (71). Se trata de ese pastor al que, en el soneto "Los poetas", se hace referencia de la siguiente manera:

[...] con sus tañidos
nuestro organismo quebrantado ensalma
y trueca en oración nuestros gemidos. (p. 45)

Estos tres sonetos dan paso a un celebrado poema de Manuel José Othón: "Himno de los bosques" (72). Don Antonio Castro Leal lo describió en "La poesía de Manuel José Othón" como un fresco de paisajes de exacto dibujo, con impresiones auditivas como complemento (73). Impresiones, efectivamente, que hacen del poema un poema impresionista, en ambos sentidos del término: visual y auditivo.

José López Portillo y Rojas relata que Pepita le escribió lo siguiente:

Voy a referir a usted cómo compuso Manuel su

"Himno de los bosques". Tuvo que atravesar por negocios de su profesión un largo trayecto de la Sierra Madre, en el estado de Tamaulipas, y yo fui con él. Le vi vivamente impresionado con lo que miraba y oía. En presencia de aquella grandiosa e imponente hermosura, paraba a ratos el caballo para abismarse en la contemplación del espectáculo que tanto lo deleitaba, y para escribir aquellos versos que agradaron y agradarán tanto, porque fueron tan hondamente sentidos. (74)

Maria del Carmen Millán, en un breve ensayo con el mismo título del de Castro Leal, analiza el "Himno de los bosques" como una sinfonía en cuatro movimientos: Allegro, Andante, Allegro y Allegro vivo (75). Se trata en efecto de un poema muy musical en el sentido de que todo en él suena. El poeta se dedica a escuchar y describir los ruidos que produce la naturaleza en diferentes tipos de paisaje, o en un paisaje ecléctico que -hemos visto- resulta muy del gusto de Othón: uno que junta selvas con bosques, bosques con planicies, planicies con montañas; pinares con juncuales, juncuales con peñascos, peñascos con manantiales.

Desde el principio del extenso poema, el autor expresa sus intenciones, parecidas a las de Fray Luis de León (76): apartarse en un retiro voluntario a fin de escuchar el himno de los bosques, que bien podría llamarse himno de la naturaleza, pues el bosque recibe solamente una parte de su curiosa atención, que escucha el himno de todo tipo de paisajes:

En este sosegado apartamiento,
lejos de cortesanas ambiciones,
libre curso dejando al pensamiento,

quiero escuchar suspiros y canciones. (p. 47)

Y se abre lo que María del Carmen Millán interpreta como una sinfonía. Una sinfonía que, en todo caso, sería un poema sinfónico, en el sentido musical del término, en tanto la música que ahí pueda encontrarse describe algo: una naturaleza sonora desde el susurro hasta la explosión.

Es de notarse en este himno la cuidadosa atención del poeta y su fino oído musical. Escucha la voz, como él mismo dice, "de todo lo que tiembla o lo que canta", desde el amanecer hasta la noche. Según su estilo, desde luego, el día abre el concierto; en la noche sólo hay rumores a los que no presta oídos. Pero de día, el viento, el agua, los truenos, la lluvia, las cortezas, las hojas: todo tiene su sonido. Por parte del reino animal mugen los bueyes, balan los recentaes, grita el papán, canta el clarín y cantan las golondrinas, aletean las tórtolas, crascita el cuervo, zurea la paloma, golpea el pájaro carpintero y, "a toda orquesta", gritan los pájaros salvajes. El oído se aguza, y entonces se escucha vibrar el chupamirto, zumban el escarabajo; zumba también el insecto apresado por la araña y se oyen el chirrido de la cigarra y el crótalo de la víbora.

Al parejo de estos ruidos, el bosque ruge y el torrente brama, lanzan alaridos las gargantas de granito, palpitan las entrañas del abismo, ruge el huracán y retumba el trueno. En realidad el "Himno de los bosques" es un recuento de sonidos, desde los de menor intensidad hasta los más estridentes, incluido el de las campanitas de la aldea cuando se alegra el

campanario, que puede encontrar el hombre en la naturaleza y en algunos elementos humanos que la habitan. Todo termina en una especie de tutti en fortissimo que aglutina a un tiempo todos los sonidos que se han venido describiendo:

Y en el instante místico en que al cielo
 el Angelus se eleva, condensando
 todas las armonías de la tierra,
 el himno de los bosques alza el vuelo
 sobre lago, colinas, valle y sierra;
 y, al par de la expresión que en su agonía
 la tarde eleva a la divina altura,
 del universo el corazón murmura
 esta inmensa oración: ¡SALVE, MARÍA! (p. 57)

El epifonema de exaltación mística tiene mucho más sentido en esta obra. Y ese final en mayúsculas adquiere especial sonoridad en el contraste: la oración es inmensa, es de hecho la oración de la creación en su totalidad, que ha llegado a los sentidos en su manifestación auditiva. Pero en su inmensidad y en su sonoridad, la produce sólo un murmullo: el del corazón del universo. Un murmullo de humildad ante la portentosa obra de la creación. En este poema adquieren sentido afirmaciones como la ya citada de José Emilio Pacheco acerca de la lectura que hace Othón en el libro de la naturaleza, o la también ya citada de Enriquez Ureña, quien dice que Othón tradujo con acentos nunca oídos antes la emoción del paisaje, y que se prosternaba ante la naturaleza como ante un ara. A propósito de este poema, comenta Enriquez Ureña: "En "El himno de los bosques", acaso la más acabada muestra de su arte como poeta descriptivo, ese sentimiento se desborda en forma de exaltación panteísta".

(77)

El poema llamado "Angelus domini" (78) tiene la importancia de que esa exaltación panteísta de que habla Henríquez Ureña se convierte en algo muy cristiano. Se trata de seis sonetos llenos de imágenes modernistas; en dos de ellos, dos figuras cristianas se convierten en abstracción de la naturaleza que Othón describe. Y, en ambos casos, se trata de mensajeros de Dios, de ángeles. El primero es el día y el segundo es la noche. No es raro, pues, que en este poema la noche, excepcionalmente, sea vista por Othón como algo bueno y dulce. Ya hemos visto a qué grado no sólo la respeta, sino le teme, y aún falta por ver la "Noche rústica...". Aquí, sin embargo, el cielo y la tierra (en el sentido metafísico) se han vuelto tan cercanos, existe una tal vinculación con Dios por medio de su arcángel diurno y su ángel nocturno, que en esta comunión del hombre con lo divino ni siquiera la noche puede parecer amenazadora.

Othón ha venido describiendo el paisaje, como es su costumbre, desde el amanecer. Ya el sol cae de lleno sobre el espacio cuando

de sus ondas surge derrepente
arcángel poderoso, cuya frente
reverbera como igneo meteoro. (p. 61)

Este arcángel, abstracción en sí mismo de la naturaleza, hace que canten "todos los ángeles del coro", de ese coro anteriormente descrito en el "Himno de los bosques" como la voz misma del mundo. Es la voz el universo -la voz de Dios-

que se esparce por todos los rincones de la tierra. Y es la voz de Dios precisamente porque uno de sus mensajeros, y de la más alta jerarquía, nos la está trayendo. Una voz de una sonoridad tal que pareciera -y de hecho así es, en el poema- surgir de todo este planeta, y de los otros mundos. La voz de un Dios creador del universo:

:Oh, salmo de las fuerzas, soberana
voz que el clamor universal encierra
y vibra por los ámbitos profundos,

como el gigante son de una campana
fundida en las entrañas de la tierra
o forjada en el yunque de los mundos! (p. 62)
(79)

Cuando llega la noche, que siempre venía acompañada de malos presagios o de acontecimientos terribles, llega con ella un ángel "Ondulante y azul, trémulo y vago". ¡Es un ángel casi tímido! Una concepción muy diferente la que en este poema expresa Othón sobre la noche. Un ángel que Dios nos envía cotidianamente para protegernos de los males nocturnos. En la abstracción que el poeta hace de su agradecimiento religioso en estos versos, dedica un soneto de gratitud porque Dios, que nos dio la noche terrible para sufrirla cada día, nos dio también un ángel protector. Un ángel que, al hablar con tristeza, se está apropiando de la que nos pertenecería a nosotros, es decir, nos está protegiendo. Un ángel que, además, nos consuela por aquella que nos quede a pesar suyo. Y que, finalmente, se convierte él mismo en una hermosa abstracción de la forma en que Dios, calladamente,

desvanece el dolor de sus hijos. Leamos el soneto entero, para comprobarlo:

Ondulante y azul, trémulo y vago,
el ángel de la noche se avecina,
del crepúsculo envuelto en la neblina
y en los vapores gráciles del lago.

Del Septentrión al murmurante halago
los pliegues de su túnica divina
se extienden sobre el valle y la colina,
para librarlos del nocturno estrago.

Su voz tristezas y consuelos vierte.
Humedecen sus ojos de zafiro
auras de vida y ráfagas de muerte.

Levanta el vuelo en silencioso giro
y, al llegar a la altura, se convierte
en oración, y lágrima, y suspiro. (p. 63)

Es un ángel que también encarna la dualidad a la que Othón es tan aficionado: el bien y el mal. No que él sea malo -todo lo contrario- sino que por fuerza debe apropiarse del mal para librarlos de él, y dejarnos el bien. Por eso los pliegues de su túnica se extienden sobre el valle y la colina (y los seres humanos, podríamos agregar), para librarlos del estrago de la noche. Y por eso, entre la tristeza y el consuelo, sus ojos se humedecen con "auras de vida y ráfagas de muerte". Es la medida del sacrificio: soplar sobre nosotros las auras de la vida y, antes de levantar su vuelo silencioso, apropiarse de las ráfagas de muerte. Un mensajero de Dios, ajeno naturalmente a la Trinidad, se parece al hijo de Dios, quien vino al mundo, si no propiamente como mensajero, sí a cambiar nuestra vida por su muerte, a librarlos de un estrago nocturno que, en su tradicionalismo

más común, representaría el pecado original por cuya posibilidad de perdón Cristo vertió su sangre y entregó su vida. La noche -nos estamos acercando a la "rústica"- aun cuando aquí, por virtud del ángel, parece inofensiva, empieza a parecerse al reino del demonio. Y, ante esto, empieza a acrecentarse la figura religiosa de un salvador. En la "Noche rústica...", rústica al fin, el salvador podrá ser, incluso, un gallo o un perro.

Después viene la muerte sin metáforas: la de la niña Amelia Aguayo, que viene a emparentar otra vez a Othón con el Bécquer de la ya antes citada "Rima" (80). Un Othón que asume a la perfección que la muerte es lo que corresponde a cada vida, pero que se rebela contra la muerte de una niña. Aceptar que las hojas secas sean arrojadas al "bramador torrente" no es lo mismo que:

Mas, ¿por qué de la tuya nos despoja,
si era fronda que el aire tremulento
acariciaba con divino acento,
bajo una alba de abril dorada y roja?... (p. 65)

La muerte es natural. Todo mundo lo entiende. Pero, en circunstancias especiales, viene la rebelión. (81)

Es decir, la muerte, cuando duele, no tiene por qué ser tan natural. El hombre la cuestiona, el hombre la rechaza. La muerte está bien, pero para otros, y para otros que no sean importantes. En un texto de otro tipo, hace poco más de veinte años, el psicoanalista Igor Caruso escribió lo siguiente: "Nuestro último consuelo estriba en el carácter

efimero de todo lo existente [...] Sólo en el último grado de desesperación surge en nuestro fuero interno la pregunta carente de respuesta: '¿era necesario?'. Y, entonces, no hay conformismo posible ante la muerte. Escribe más adelante Caruso: "[...] para los conformistas la muerte no parece ser inmoral (lo cual tendría que probarse)" (82)

Othón, así, no parece tan conformista ante la muerte de una niña, de esa "verde hojita" que arrancó el "golpe furibundo" de un huracán. En este poema, la muerte está implicando una enorme dosis de violencia, una inmensa dosis, también -digamos-, de alevosía:

Del huracán al golpe furibundo
cayó la verde hojita en la corriente

Pero la religión ya ha provisto al poeta, como también advierte Caruso ("Las filosofías y religiones ya tienen respuestas preparadas que nos sirven de escudo en los momentos de peligro, cuando pugna por surgir la amenazante pregunta sobre el sentido de esta pérdida." [83]), para que esa pregunta que ya ha surgido tenga una respuesta reconfortante:

del manso río azul que, desde el mundo,
en sus ondas purísimas y bellas,
la llevó, cariñosa y blandamente,
hasta el sereno mar de las estrellas.

Un manso río azul, como el de Jorge Manrique (84), que desembocó en el sereno mar de las estrellas.

Es importante notar aquí el concepto de género humano, en el que todos formamos parte de una familia, que tiene Othón: existe un tronco común del que crecen las vidas individuales. Cada una, según la metáfora, es una hoja de este árbol genealógico, por así llamarlo, del que nos desprendemos todos. Y, cuando morimos, nos desprendemos literalmente. En la hoja, es decir, en la vida individual, está la esencia del árbol. Así como en nuestra vida está la esencia del Dios que nos la otorga. Hasta que llega el desprendimiento para dar lugar a nuevas hojas que vienen detrás de las que mueren. Pero, en la continuación del mito, que sería en sí un mito esencialmente religioso, y desde luego cristiano, las hojas muertas revitalizan la tierra de la que se nutre el árbol y, en ese sentido, vuelven a él. De la misma manera en que el hombre, desprendido de Dios, vuelve a Él tarde o temprano. En este sentido se aparta el mito de lo propiamente cristiano, o por lo menos de lo propiamente eclesiástico, en tanto el cristianismo -o por lo menos la Iglesia- incluye el concepto de condenación eterna que haría del alma condenada una que jamás podría volver a Dios, de quien se desprendió originalmente. Caruso comenta al respecto:

En la representación cristiana de la condenación eterna se ha hecho del dolor ocasionado por la separación [...] del hogar absoluto personificado en Cristo y de la desesperación surgida de allí la esencia propia de la condenación. Y no es por casualidad por lo que precisamente haya sido en el cristianismo donde espíritus audaces se hayan negado persistentemente a considerar que ese

dolor sádico-ideal sea compatible con la religión del amor." (85)

En su elementalmente elaborada imagen de un árbol común del que todos salimos y al que todos volvemos, Othón parecería partidario de esos "espíritus audaces" que se niegan a aceptar la condenación eterna en la religión del amor. Sin embargo, ha elaborado su metáfora seguramente sin pensar en las consecuencias conceptuales que de ella podrían derivarse. Lo cierto es que, como ya hemos visto y como veremos, el demonio -símbolo, causa y beneficiario por excelencia de la condenación eterna- le infunde, por lo menos, un gran respeto. Diría, con López Velarde: "el Infierno en que creo". (86)

En el poema titulado "La canción del otoño" (87), por otro lado, vuelve Othón a sugerir la noción de fertilidad, de engendrar, esta vez de una manera más erótica que en otras ocasiones. Léanse las dos primeras estrofas:

Zumba, ¡oh viento! zumba y ruge
dispersando la simiente;
que la crústula reviente
a la furia del empuje.

La hojarasca cruje, y cruje
el ramaje tristemente;
que tu garra prepotente
los retuerza y los estruje. (p. 67)

El viento dispersa la simiente. Es una verdad de la botánica. Pero ese hecho se ve acompañado de rugidos y de algo que revienta a la furia del empuje de ese viento que es, precisamente, quien dispersa la simiente. El elemento

femenino -el ramaje y la hojarasca- cruje tristemente. La garra prepotente del elemento masculino retuerce y estruja. El acto de fecundar -de dispersar la simiente- trae la violencia que acompaña a la relación dominador-dominado. Vincúlese esta idea con un terceto del "Idilio salvaje":

las lianas de tu cuerpo retorcidas
 en el torso viril que te subyuga,
 con una gran palpitación de vidas. (88)

En este último terceto no hay lugar a duda alguna respecto de su carácter erótico. Así, las lianas son el ramaje retorcido y estrujado por la furia del empuje de una garra prepotente que, en el "Idilio...", es ese torso viril que subyuga. Y a propósito de este acontecimiento,

es canción en la espesura,
 en las ruinas alarido
 y en los nervios crispatura. (p. 68)

De todo esto hay en un acto erótico: canción, alarido, crispatura de los nervios. Y tras estas imágenes agitadas, llega una segunda parte del poema en que la tierra ha sido fecundada, todo es la calma que viene tras el erotismo. Y la tierra lo muestra:

Oro y grana las campiñas
 que el divino cielo cubre,
 son sembrados y son viñas, (p. 68)

Más adelante, en la tercera parte del poema, el verso que dice: "la anacreónica del mosto...", remite

evidentemente a los placeres del vino, pero, en la amplitud del significado de lo anacreóntico, también a los placeres del amor. De éste, además, han nacido, producto ambos de la fertilidad de la tierra debidamente fecundada:

¡oh, invisible Pan divino!
 tu substancia, que es el grano
 y tu sangre, que es el vino. (p. 69)

Se agrega en esta estrofa la noción de igualar a Pan con Cristo: ambos son dioses y ambos se forman de "substancia" y "sangre". La primera se come, la segunda se bebe. "Y mientras comían, Jesús tomó pan y bendijo, y lo partió y les dio, diciendo: Tomad, esto es mi cuerpo.

"Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio; y bebieron de ella todos.

"Y les dijo: Esto es mi sangre". (89)

En "Pan divino", como en Cristo, la sustancia es el grano, o, para el caso del episodio evangélico que así narra san Marcos, el pan que el grano produce. Y que el mismo Cristo compara con su cuerpo, con su "substancia", que además debe comerse. Y, en el caso del vino, así como Othón dice a Pan: "y tu sangre, que es el vino", Cristo dice a sus discípulos mientras les da a beber, precisamente, vino: "Esto es mi sangre". La religiosidad de Othón, por más que a causa de sus aficiones neoclasicistas, como dije, aprendidas también de obispos, se vea teñida de paganismo, es ante todo una religiosidad cristiana.

Esto refuerza, por lo demás, la idea que expresé a

propósito de "Frons in mare" respecto de la vuelta a Dios -al árbol- tras haber muerto -o caído la hoja a la tierra-. La hoja entonces fecunda la tierra y alimenta precisamente al árbol. En el caso de "La canción del otoño" el simbolismo religioso viaja en sentido contrario pero expresa lo mismo: somos una unidad con Dios. Y viaja en sentido contrario en tanto el hombre es aquí quien se alimenta de su Dios, simbólicamente comiendo su carne y bebiendo su sangre.

El "Canto nupcial" que sigue tal vez sea el más débil de los poemas del libro. No se puede dejar de lado la cantidad de rimas fáciles que aparecen, notoriamente de verbos de la misma conjugación, conjugados en la misma persona. Así, encontramos que "bajan" rima con "cuajan", "mira" con "suspira", "centellea" con "rodea"; o participios, a veces usados no como tales, sino como sustantivos o como adjetivos: "florecido" rima con "latido", "inundados" con "encarnados", etcétera. Se trata, pues, de tres sonetos que, por ese solo lado, desmienten cualquier opinión respecto de la solidez formal de todas las composiciones de Othón.

Se asiste, por lo demás, a una boda de una poco convincente alegría. ¿Dónde está el Othón que sabía hablar del amor, aunque no fuera forzosamente del amor torturado? Los versos que ha escrito en estos tres sonetos son del estilo de lo siguiente:

¡El coro de los sueños! Los amigos
del esposo, que en júbilo inundados,
de su dicha inmortal serán testigos...
[...]

Y a ti, joven y fuerte, en los umbrales
del sagrado refugio, jubilosa
te espera amante la rendida esposa,
bajo los resplandores otoñales.

Tampoco sola está: las virginales
compañeras, de frente ruborosa,
tienden sobre ella su dosel de rosa,
al compás de los cánticos nupciales. (pp. 72-73)

Cae uno en la tentación de buscar un afán irónico de un poeta dolido por el amor y que por ello habla así del matrimonio. No parece por ningún motivo ser el caso de Othón. El recuerdo de su boda con Pepita, en el templo de San Sebastián, y los primeros tiempos de su matrimonio, deben haber irrumpido de alguna manera especial en la época en que escribía los Poemas rústicos.

Un poema muy modernista, "A través de la lluvia" (90), precede, lleno de alegría, brillos, agua y sol, a la "Noche rústica de Walpurgis". La felicidad sin complicaciones de un día lluvioso, y antes la ligera alegría del matrimonio, preparan el terreno para una noche diabólica. Es una expresión más del dualismo othoniano, de su constante enfrentamiento de los opuestos.

En este sentido es importante la colocación del poema en el libro. La lluvia cae del cielo -es decir de un lugar sagrado-, la lluvia da vida y la mantiene -es benéfica para la tierra-. La lluvia, por tanto, nos fortalece para emprender ese viaje nocturno a través de 22 sonetos. Los 22 sonetos de la "Noche rústica de Walpurgis". (91)

Walpurgis, una santa inglesa del siglo octavo, misionera y abadesa en Alemania, cuya fiesta se celebra el día 1 de

mayo. Walpurgisnacht, la noche de Walpurgis, o de Walburga, es la noche del 30 de abril al 1 de mayo, en la cual, según una vieja superstición alemana, las brujas celebraban su sabbat en el cerro Brocken.

Para Othón, sus Poemas rústicos dieron el adjetivo incluso a la "Noche rústica...", pero independientemente de que el poema lleve el término incluido, remite de inmediato a una misa negra. El sabbat acarrea un problema de interpretación por su doble significado. Significa el reposo tras la actividad, el séptimo día consagrado a Jehová:

Y acabó Dios en el día séptimo la obra que hizo; y reposó el día séptimo de toda la obra que hizo.

Y bendijo Dios al día séptimo, y lo santificó, porque en él reposó de toda la obra que había hecho de la creación. (92)

Como lo había hecho su Dios al terminar la creación, el pueblo hebreo se exigió el reposo tras de seis días de trabajo. Pero el séptimo día significará también la vida eterna. En términos othonianos, la resurrección de la carne. Esta opinión está basada en uno de los textos más antiguos de la Biblia, el "Levítico":

Y contarás siete semanas de años, siete veces de siete años, de modo que los días de las siete semanas de años vendrán a ser cuarenta y nueve años.

Entonces harás tocar fuertemente la trompeta en el mes séptimo a los diez días del mes; el día de la expiación haréis tocar la trompeta por toda vuestra tierra.

Y santificaréis el año cincuenta, y pregonaréis libertad en la tierra a todos sus

moradores; ese año os será de jubileo, y volveréis cada uno a vuestra posesión, y cada cual volverá a su familia.

El año cincuenta os será jubileo; no sembraréis, ni segaréis lo que naciere de suyo de la tierra, ni vendimiareis sus viñedos, porque es jubileo; santo será a vosotros; el producto de la tierra comeréis. En este año de jubileo volveréis cada uno a vuestra posesión. (93)

Ese año entero de reposo que es el año cincuenta, llamado "día de la expiación", será de jubileo, nadie segará siquiera lo que la tierra dé por sí sola. "En este año de jubileo volveréis cada uno a vuestra posesión." Es la vida eterna, es la resurrección de la carne. Es, en otro sentido, el reposo absoluto. Ese reposo absoluto que Othón desea de la noche aunque en ella ocurran cosas terribles. Una noche en la cual

se cuaja el pavor trágicamente
del barranco en las lóbregas entrañas... (p. 82)

Una noche en que ocurre lo siguiente:

¡A lanzar tan horribles acentos
desde la cruz del viejo campanario,
que el valor más indómito se quiebre!

¡A remedar terribles lamentos,
de dientes estridor, crujir de osario
y espasmódicos gritos de la fiebre!... (p. 91)

Y más adelante:

¿Ves? Traigo un niño ensangrentado y vivo
para la cena trágica y macabra. (p. 93)

Pero entre todas las cosas que ocurren durante la noche, también en ella se da el reposo. El soneto XIX, llamado "El perro", dice:

No temas, mi señor: estoy alerta
mientras tú de la tierra te desligas
y con el sueño tu dolor mitigas,
dejando el alma a la esperanza abierta.

Vendrá la aurora y te diré: Despierta:
huyeron ya las sombras enemigas.
Soy compañero fiel en tus fatigas
y celoso guardián junto a tu puerta.

Te avisaré del rondador nocturno,
del amigo traidor, del lobo fiero
que siempre anhelan encontrarme inerme.

Y, si llega con paso taciturno
la muerte, con mi aullido lastimero
también te avisaré... ¡Descansa y duerme!... (p. 99)

Si fuera necesario aclararlo, el último terceto da paso a la idea del descanso eterno, el descanso que, según el "Levítico", tiene también el significado de sabbat. Othón ha logrado, por virtud de un guardián a su puerta, que la noche de los vivos signifique descanso. Y que la muerte lo sea también. Ya antes, en estos mismos sonetos, había expresado, y de qué manera, su miedo fundamental ante la idea de morir y tener que esperar, sin descanso y en medio del terror, "de la resurrección el claro día".

Esta noche rústica, si su título fuera ese, tendría, por el solo adjetivo, una connotación de tranquilidad, de paz y de descanso. Y la tiene, parcialmente. Pero no por el hombre mismo, sino porque éste dispone de seres, por así decirlo,

que lo protegen de los horrores nocturnos: el perro y el gallo. En este sentido, la noche se enlaza de inmediato con el significado de sabbat que se introduce desde el título mismo del poema: descanso, y -en el desarrollo de su significado- el descanso eterno que se espera con tanta angustia en tanto no llegue el día de la resurrección de la carne.

El gallo, por su parte, anuncia el día, canta al sol y con él se relaciona: es un símbolo de luz; un ave, por así decirlo, de buen agüero. Y, por anunciar el día, anuncia el nuevo nacimiento: anuncia la resurrección de la carne.

Escribe Othón en el soneto XV:

Hombre, descansa. De tu hogar ahuyento
el nocturno terror y estoy en vela.
Sombras de muerte cuyo soplo hiela,
con mi agudo clarín os amedrento.

Huye la luz y te descuide el viento
por preludiar su dulce pastorela.
Contra el mal, poderoso centinela,
a su paso espectral estoy atento.

No te inquiete el horrisono alarido
que escuches en tu sueño, por la vana
pesadilla maléfica oprimido.

Ya pondrá fin a su croar la rana,
y yo, con alegrísimo sonido,
entonaré la jubilosa diana. (p. 95)

Existen, pues, el perro y el gallo para que la noche pueda significar reposo para el hombre: son animales protectores. Uno encarna la fidelidad a toda prueba, el otro el ciclo, también a toda prueba, del día y la noche. O de la vida y la muerte. Y, en términos metafísicos, de la muerte y

el nacimiento a una nueva vida más luminosa, en tanto canta al sol.

Pero sabbat tiene otro significado: cuando Dios descansa, los demonios andan sueltos. Así, el día de reposo también es condenado por Jehová. Dice por boca de Isaías:

No me traigáis más vana ofrenda; el incienso me es abominación; luna nueva y día de reposo [aquí indica la propia Biblia que reposo equivale a sábado], el convocar asambleas, no lo puedo sufrir; son iniquidad vuestras fiestas solemnes.

Vuestras lunas nuevas y vuestras fiestas solemnes las tiene aborrecidas mi alma; me son gravosas; cansado estoy de soportarlas. (94)

Y por boca del profeta Oseas:

Haré cesar todo su gozo, sus fiestas, sus nuevas lunas y sus días de reposo, y todas sus festividades. (95)

Por estas imprecaciones de los profetas contra el día de descanso que, consagrado a Jehová, se llevaba a cabo para honrarlo, puede deducirse que hay algún significado festivo, en el sentido menos religioso del término, ligado al séptimo día. Ambos profetas hablan de nuevas lunas al parejo de los días de reposo como motivo de la ira de Jehová: ¿las cuatro fases del ciclo lunar, correspondientes aquí a los cuatro séptimos días de ese mismo ciclo? Un culto lunar que no tenía que ver con el culto reposado a Jehová, sino con el "gozo" de las "fiestas" de que habla Oseas. Un culto lunar que aprovechaba el reposo para celebrar a la luna habría dado, así, nacimiento a la tradición de este turbio sentido del

sabbat: a este respecto, se lee en el Diccionario de los símbolos de Chevalier y Gheerbrant: "éstas [las brujas, en el sabbat] partían a caballo sobre una escoba, según la leyenda, reuniéndose en un claro del bosque, donde formaban gran tumulto y se libraban a escenas delirantes y espantosas." (96) Y sobre este significado de la noche de Walpurgis, de la noche previa al sabbat, habla con mayor elocuencia Othón en su "Noche rústica..."

En efecto, él sol se esconde, el sol descansa. En un sentido diferente, Dios descansa, "¡y el Vaquero Marcial llega triunfante!". (p. 92) El mismo Othón se encarga de advertir, mediante una llamada de atención por un asterisco, que "vaquero marcial" es el nombre con el que generalmente en el campo se designa al demonio. Ya antes, en el mismo soneto, ha dicho:

Van llegando sin Dios y sin María,
 présagos de catástrofes y muertes... (p. 92)

En efecto -y el subrayado es de Othón- Dios y María descansan, es el día -o la noche- del demonio.

El poema, o, mejor, los 22 poemas que forman la "Noche rústica...", se abren con una "Invitación al poeta" que, por sí sola, hace pensar en el infierno: es una invitación como la que recibe Dante Alighieri: ("extraviado me vi por selva oscura"). Dice Virgilio, en La divina comedia:

Mas hora por tu bien pienso y discierno
 que ser debo tu guía y quien te lleve

desde este sitio humilde hasta otro eterno,
 do el clamor espantoso oirás que mueve
 la turba antigua de ánimas llorosas
 que nueva muerte a demandar se atreve (97)

Y emprenden el temible viaje que Virgilio ha propuesto.

Othón escribe (98):

Coge la lira de oro y abandona
 el tabardo, descálzate la espuela,
 deja las armas, que para esta vela
 no has menester ni daga, ni tizona.

Si tu voz melancólica no entona
 ya sus himnos de amor, conmigo vuela
 a esta región que asombra y que consuela;
 pero antes ciñe la triunfal corona.

Tú, que de Pan comprendes el lenguaje,
 ven de un drama admirable a ser testigo.
 Ya el campo eleva su canción salvaje;

Venus se prende luminoso broche...
 Sube al agrio peñón, y oirás conmigo
 lo que dicen las cosas en la noche. (pp. B1-B2)

El verso "pero antes ciñe la triunfal corona", por sí solo, remite al poema de Dante Alighieri: cuando Virgilio no puede entrar al Edén, por no haber sido bautizado, deja a Dante dueño de sus acciones, no sin antes coronarlo.

La noche, pues, según la invitación virgiliana -aquí también a un poeta- es la noche de los infiernos. Pero la noche, también, ejerce su fascinación sobre quien la conoce. Así, los primeros sonetos van introduciendo poco a poco, y con imágenes sólo ligeramente macabras, los verdaderos terrores nocturnos. Encontramos, poco antes de entrar en materia tenebrosa, dos sonetos particularmente importantes,

"El ruiseñor" y "Las estrellas". Cada uno, a su manera, ve en la noche una caricia consoladora. Ve en ella el significado que aquí mencioné en primera instancia: la noche es el descanso, aunque haya que aceptarla también como el descanso eterno. El ruiseñor se expresa así:

Todo eso hay en mis cantos. Me enamora
la noche; de los hombres soy delicia
y paz, y, entre los árboles cubierto,

sólo yo alcé mi voz consoladora,
como una blanda y celestial caricia,
cuando Jesús agonizó en el huerto. (p. 85)

De sobra es conocida la imagen evangélica: Jesús debió orar solo en Getsemaní porque todos sus discípulos fueron vencidos por el cansancio nocturno. Nadie alzó su voz consoladora:

Y tomando a Pedro, y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a entristecerse y a angustiarse en gran manera.

Entonces Jesús les dijo: Mi alma está muy triste, hasta la muerte; quedaos aquí, y velad conmigo.

Yendo un poco más adelante, se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, pase de mí esta copa; pero no sea como yo quiero, sino como tú.

Vino luego a sus discípulos, y los halló durmiendo, y dijo a Pedro: ¿Así que no habéis podido velar conmigo una hora?

[...] He aquí ha llegado la hora, y el Hijo del Hombre es entregado en manos de pecadores. (99)

Aunque en el soneto de Othón la voz del ruiseñor es consoladora, también es presagio del martirio de Cristo: lo acompaña cuando, en su único momento de flaqueza, eleva su

potosino. John Keats ha escuchado en la oscuridad, y en muchas ocasiones ha estado casi enamorado de la muerte y la ha llamado con tiernos nombres en sus versos, porque en la noche canta el ruiseñor, que presagia la muerte. Ante su canto, más que nunca parece un privilegio morir, fenecer a media noche, sin dolor, mientras el pájaro deja salir su espíritu extático. Y, así, mientras el ruiseñor seguiría cantando, el poeta moriría, ya sin escucharlo, a fin de convertirse en trozo de tierra para el glorioso requiem del pájaro cantor.

El otro poema que había mencionado a este respecto, "Las estrellas", es un poema humanista. Un poema que exalta la condición humana hasta, precisamente, las estrellas. Por una razón específica: la capacidad de pensamiento propia del hombre, cuya mente recibe homenaje en este soneto. El pensamiento brilla más que las estrellas y es, de modo tangencial, asociado con la noche. No aparece para nada el búho, que había sido un mal símbolo en un poema previo, pero en todo caso aparece su imagen en el sentido más laudatorio: el ave que piensa, el ave de la meditación y la sabiduría. Un ave nocturna. (101)

En comparación con las ideas que genera la mente, en este poema todo vale muy poco. La materia, ciertamente, casi nada. Y al atribuir al pensamiento algo más que materia, Othón también le está atribuyendo el alma. Hablan las estrellas:

¿Quién dice que los hombres nos parecen,
 desde la soledad del firmamento,
 átomos agitados por el viento,
 gusanos que se arrastran y perecen?

¡No! Sus cráneos se alzan y estremecen,
 son el más grande asombrador portento:
 ¡fraguas donde se forja el pensamiento
 y que más que nosotras resplandecen!

Bajo la estrecha cavidad caliza,
 las ideas en ignea llamarada
 fulguran sin cesar, y es, ante ellas,

toda la creación polvo y ceniza...
 los astros son materia... ¡casi nada!
 ¡y las humanas frentes son estrellas! (p. 87)

Hasta este momento el poeta no se ha atrevido a acercarse verdaderamente a la noche. Sólo sugerencias nos hablan de los sufrimientos que conlleva, concretamente su alusión a la oración en el huerto. Porque, antes de realmente darse cuenta de que la muerte implica la posibilidad de un nuevo nacimiento, debe constatar sus más dolorosos aspectos. Los mismos que le hicieron pedir a Jesús, en Getsemani, que fuera de él apartado ese cáliz sin que lo bebiera. Y son aspectos que, bajo el punto de vista del sabbat, pueden tornarse francamente perturbadores.

El décimo soneto entra de lleno en materia. Bajo el título "Los muertos", trae una nueva concepción de la muerte. Ya lo he comentado y citado en este mismo capítulo: los muertos tal vez están bajo tierra sintiendo. O en su relación con un poema de Baudelaire en el que las larvas carcomen un cadáver, como ocurre a estos cadáveres othonianos que carcomen los gusanos. Pero sobre todo se trata de un soneto con un cristianismo chapado a la antigua, o a la época misma

del poeta, en el que el temor de Dios es pieza fundamental y la oración es absolutamente indispensable en los momentos de agudo trance. Sin dejar de deslizar la idea, también muy propia del cristianismo, de que la vida terrena no vale nada junto a la que nos espera en el más allá:

¡Piedad! ¡Misericordia!... Fueron vanos
tanto soberbio afán y lucha tanta.
¡Ay! por nosotros vuestra queja santa
levantad al señor. ¡Orad, hermanos! (p. 90)

El padre Montejano dice respecto de los dos últimos versos, y del mencionado sentido de oración: "La ritual invitación de la misa, 'Orate, fratres' la convierte [Othón] en el ruego de 'Los muertos' ". (102)

Desde este primer cuarteto el poeta introduce también la noción del arrepentimiento, un arrepentimiento por lo poco que se logró en la vida terrena, por lo vanos que fueron los afanes y las luchas. Y ahora sólo la oración, que se pide aquí de una forma desesperada, puede ayudar a las almas de los muertos. El eterno tema del arrepentimiento, del arrepentimiento tardío; del ser humano que se da cuenta del error, como en Quevedo, por citar un caso excepcional, cuando ya no hay manera de remediarlo (103). Entonces se pide a los vivos, a los hermanos que pueden hacerlo -como apunta Montejano-, que eleven su oración por los muertos. Y en esa súplica se les está rogando, también, que eleven sus oraciones por ellos mismos (104). La condena será esperar la resurrección de la carne. La condena será pasar,

precisamente, a través de la noche, de la noche que purifica pero lo hace a costa de terribles sufrimientos. ¿El infierno? ¿El purgatorio? Quizá este último, en tanto la esperanza de resucitar, en su equivalente a unirse con Dios de nuevo, está presente en estos muertos angustiados. Este es, pues, su purgatorio:

Si oyerais el roer de los gusanos
en el hondo silencio, cómo espanta,
sintierais oprimida la garganta
por invisibles y asquerosas manos. (p. 90)

Pero independientemente de ese tormento diabólico, de manos invisibles que aprietan la garganta, de estar escuchando en plena impotencia cómo los gusanos comen del cuerpo, hay un tormento peor. Peor en tanto también lo padecemos los vivos: la soledad. Esa soledad que Othón asocia a la noche con tanto miedo:

Mas no podéis imaginar los otros
tormentos que hay bajo la losa fría:
¡la falta, la carencia de vosotros;
la soledad, la soledad impía!...
¡Ay, que llegue, señor, para nosotros
de la resurrección el claro día! (p. 90)

Aparte de cuestiones propias del infierno, del purgatorio o del demonio, el verdadero castigo aquí es la soledad de los sepulcros, literalmente dicha, como si el cuerpo, al quedar en un cementerio, aislado de todo, no fuera el cuerpo, sino el ser humano. Tan triste y tan solo como los muertos de Bécquer.

Quevedo había escrito un brevisimo poema de sólo cuatro versos que mencionaba la descomposición de la carne comida por gusanos frente a la descomposición del alma carcomida por el pecado, por el arrepentimiento, por la conciencia. En una palabra, por los sentimientos de los vivos, como ocurre en Othón. Lo de los gusanos es algo que puede solamente ser imaginado. Es cosa, en efecto, que no concierne a los vivos. Escribe Quevedo en "A un pecador":

Gusanos de la tierra
comen el cuerpo que este mármol cierra;
más los de la conciencia en esta calma,
hartos del cuerpo, comen ya del alma. (105)

Y así como quedó prometido en la "Invitación al poeta" escuchar "lo que dicen las cosas en la noche", ahora que estas cosas han empezado a moverse y a vivir en su aspecto más lóbrego, conforme ha avanzado la noche -el poema mismo- encontramos los ruidos de las aves nocturnas, tan parecidas a aquellas que simbolizaban los recuerdos del poeta cuando venían a buscar nido en su cerebro enfermo, tan horribles que quiebran la más indómita de las valentías. Ya no queda duda de lo que significan las aves de mal agüero, independientemente de su sentido de sabiduría y meditación. No cabe duda de que son no solamente representación del mal, sino sus eficientes emisarios. Suelos esta noche. Suelos esta noche que precede al día de santa Walpurgis. Suelos cuando Dios descansa:

¡A seguir a los pájaros perdidos
de la arboleda entre la sombra oscura
y con la garra ensangrentada y dura
a darles muerte y a asolar sus nidos! (p. 91)

Parecen los demonios de un juicio final medieval, persiguiendo y atrapando las almas perdidas. Perdidas en el sentido cristiano. Como esos pájaros perseguidos por sus iguales de mal agüero, perseguidos y muertos en la noche. Y así como nadie escapa a la ira de Dios, y nadie escapa a la garra del demonio cuando el alma se ha perdido para siempre, no escapan los pájaros que quedaron perdidos en la noche. Durante la demoniaca cacería:

¡A lanzar tan horrisonos acentos,
desde la cruz del viejo campanario,
que el valor más indómito se quiebre!

¡A remedar terribles lamentos,
de dientes estridor, crujió de osario
y espasmódicos gritos de la fiebre!... (p. 91)

Qué diferente es, de veras, la voz de Othón cuando habla de lo que le importa, cuando no se ciñe a las imágenes del nuevo clasicismo. Cuando, a su pesar y en contra de sus palabras, trabaja su creatividad en sus verdaderos sentimientos. Y a qué grado es cierto en estos poemas el hecho de que una de sus preocupaciones fundamentales es el temor de Dios, del más allá.

Después viene el aquelarre, voz vasca que quiere decir "prado del macho cabrío" y que no es sino una reunión de brujos y brujas para celebrar una misa negra, una misa al demonio que, como ya había mencionado, Othón llama "vaquero

marcial". Conforme se van juntando los celebrantes,

Pienso que el cielo llora... ¿no lo
[adviertes?...]
Venus es una lágrima muy fría.- (p. 92)

Estos dos versos vienen a reforzar la idea de que Dios está en reposo, la idea del séptimo día en que los brujos se sueltan. Al cielo sólo le queda llorar, no hay las imprecaciones de Isaías y Oseas. Y Venus, esa diosa buena-pagana, pero tan querida por Othón- esta vez es sólo una lágrima muy fría. Una lágrima muy fría, una lágrima que llora el cielo mientras ocurre lo siguiente:

Vamos al aquelarre.-En la sombría
cuenca de la montaña, las inertes
osamentas se animan a los fuertes
gritos que arroja la caterva impía. (p. 92)

En la imagen othoniana, no sólo la "caterva impía" llega gritando, sino que los mismos esqueletos se levantan de sus tumbas dispuestos a celebrar al diablo. Es curioso que Othón, y en realidad la creencia generalizada, asocie a los muertos -a las osamentas que el poema menciona, a los esqueletos- con el mal. Como si estar muerto fuera un mal en sí mismo, o como si estar muerto implicara ipso facto participar de la maldad. No hay esqueletos buenos. Para Chevalier y Gheerbrant, el esqueleto es "Personificación de la muerte y a veces del demonio. [...] No representa una muerte estática, un estado definitivo, sino una muerte dinámica". (106) Queda sin embargo la duda de por qué el hecho de estar muerto debe por

fuerza asociarse con el mal. Resulta culturalmente lógico que ante la llegada de los brujos las osamentas se levanten a acompañarlos, en vez de asustarse. Llega el objeto de la celebración:

La lechuza silbando horrorizante
se junta a la fatídica ralea,
¡y el Vaquero Marcial llega triunfante! (p. 92)

El diablo es, naturalmente, una figura, un concepto o un símbolo muy complejo. Para diferentes culturas ha significado y significa cosas diferentes. Para el cristianismo tiene también un significado complejo: es la dualidad del mal que surge del bien. Por ello tiene su corte, como Dios tiene la suya de ángeles; por ello tiene poder. No en vano surgió del más hermoso de los ángeles del cielo. Representa, en ese sentido, el pecado de la soberbia, y el pecado de la traición. Con soberbia y a traición cometió el pecado último: atreverse a agredir a Dios. Para Dionisio Areopagita (107), según lo citan Chevalier y Gheerbrant, los demonios no proceden del mal:

Si ellos fueran naturalmente malos, no procederían del Bien, no contarían con el rango de seres y, en primer lugar, ¿cómo se habrían separado de los ángeles buenos si su naturaleza hubiera sido mala desde toda la eternidad? [...] La raza de los demonios no es por ende mala en cuanto se conforma a su naturaleza sino más bien en cuanto no se conforma a ella. (108)

Con la importancia que Othón le concede al diablo al dedicarle algunas de sus mejores páginas está tomando desde

luego el concepto que al respecto tiene el cristianismo tradicionalmente enseñado por la Iglesia, que Chevalier y Gheerbrant sintetizan así:

El maligno es el símbolo de lo malvado. Vistase de gran señor o gesticule sobre los capiteles de las catedrales, tenga cabeza de boque o de camello, los pies ahorquillados, cuernos, pelo por todo el cuerpo, poco importan las figuras, él nunca anda escaso de apariencias, pero es siempre el Tentador y el Verdugo. Su reducción a la forma de una bestia manifiesta simbólicamente la caída del espíritu. El cometido del diablo se limita a desposeer al hombre de la gracia de Dios para someterlo a su propio dominio. (109)

La apariencia que el maligno toma en Othón es la tradicional de chivo. El macho cabrío en cuyo prado se celebra el aquelarre. Y habiendo llegado ya, triunfante, el vaquero marcial -el chivo-, aparece la mujer. Nada desprovisto de cierta misoginia el punto de vista othoniano. Cierto es que el soneto XIII, llamado "Las brujas", por el simple femenino del título, hablará de ese sexo y hablará en un sentido perverso. Pero establece también una clara diferencia entre el hombre y la mujer. Quizá por el sexo masculino con el que tradicionalmente se ve al diablo las brujas de Othón sean sólo brujas y no brujos. El sentido erótico de por sí inherente a una misa negra reforzaría esto. Pero en Othón ocurre además otra cosa: se deduce de su segundo cuarteto que las brujas que participan en su aquelarre son mujeres normales y sólo ellas -de ninguna manera sus maridos- se transforman en seres macabros para celebrar a Satanás la

noche de Walpurgis:

-Mientras mi esposo está labra que labra
el terrón, otras artes yo cultivo.
¿Ves? traigo un niño ensangrentado y vivo
para la cena trágica y macabra. (p. 93)

La imagen no deja lugar a dudas: el marido trabaja, y en la epanodiplosis ("labra que labra") enfatiza el contraste entre ambos seres: el hombre y la mujer. Pareciera un recuerdo de la historia bíblica sobre el pecado terrenal, en la que el hombre es inocente de los errores de una mujer tentada por el mal. Así como es tentada por el mal esta bruja que lleva un niño ensangrentado para la cena macabra mientras su esposo trabaja en el campo, es decir genera vida. Y ella genera muerte.

Pero hay una razón para ello, que está un poco más escondida de lo que parece: la mujer elige el culto por el diablo porque el hombre -su hombre- la ha hecho a un lado. No quiere ello decir, tal vez, solamente que no le dé ya muestras de amor, ni palabras. Empieza a tomar forma una queja que conforme avanzaba el siglo veinte se fue haciendo no sólo común, sino tema de más de una manifestación artística, preocupación de los estudiosos de ciertas disciplinas y parte siempre presente de la cultura contemporánea: la insatisfacción sexual de la mujer. Una mujer sexualmente abandonada, por ende insatisfecha y por ende infiel, que se convirtió en un lugar común de nuestra cultura. Sólo tangencialmente se mencionaba, o se ha

mencionado, que tal actitud del hombre, si es que existió o existe, se debía a que sólo él trabajaba, sólo él perdía durante los días de un "labra que labra" permanente el interés sexual por su mujer. Se escribió mucho al respecto muchos años después de los Poemas rústicos, mucho se habló de la superioridad sexual de una mujer a la que el hombre, por lo general, no estaba en condiciones de satisfacer individualmente. Y Othón, desde luego, no está pensando en eso: simplemente expresa algo que empezaba a hacerse presente hasta en la cultura mexicana. Y, asociada en su mente la infidelidad con el mal, hace de la mujer infiel una bruja que, en el mejor sentido de la palabra, engaña ("labra que labra") a su marido. Y lo engaña con el diablo mismo, en la repugnancia que la infidelidad femenina le provocaba al poeta. (Ya habrá ocasión de ver, en el "Idilio salvaje", que sus sentimientos no eran muy diferentes respecto de la infidelidad masculina):

-Todas las noches me convierto en cabra
para servir a mi señor el chivo,
pues, vieja ya, del hombre no recibo
ni una muestra de amor, ni una palabra. (p. 93)

El marido -rearmando ambos cuartetos- labra el campo todo el día, vuelve cansado y no tiene ya muestras de afecto para una mujer que, encima de todo, ya no es joven. Y, vieja ya, la mujer se acerca al diablo, al mito por excelencia de la inmortalidad, o cuando menos la longevidad, cuando se hace un pacto con él a cambio del alma. Mito que toma verdadera

fuerza en toda una tradición que no adopta el poeta potosino, pero existe: la vampirología, el coto de los no-muertos.

Esta mujer, empujada por su falta de atributos (de juventud) y por la falta de interés de su marido, en la elección del mal como sustituto de lo que realmente necesita termina encarnando, en otra idea que la Iglesia ha inculcado de forma increíble en la ideología de occidente, el concepto mismo de tentación. De tentación en tanto promete bienes ficticios -desde el punto de vista trascendental- a cambio de aliarse con las fuerzas del mal. La metafórica manzana del "Génesis", aceptada primero por la mujer, pasa a ser la mujer misma:

-Trae un cadáver frío como el hielo.
Yo a los hombres daré del vino impuro
que arranca la esperanza y el consuelo. (p. 93)

El vino impuro -literalmente interpretado es la sangre del niño que llega aún vivo para la cena trágica- del mal se bebe a cambio de esperanza y consuelo. Pero los dos últimos versos son tremendamente ambiguos: ¿quiere decir que la esperanza y el consuelo vienen como recompensa después de beber el vino diabólico, o quiere decir, en la simpleza del verbo arrancar, que tras beberlo desaparecen la esperanza y el consuelo? Cualquiera que sea la respuesta, la mujer es tentación: les dé o les quite la esperanza y el consuelo, logra de ellos que beban ese vino.

En una hermenéutica hasta hace poco tiempo en boga; habría que entender esto como misoginia othoniana o misoginia

cultural. No pretendo hacer aquí consideración alguna al respecto. Pero si me interesa reforzar la idea de que, misoginia o no, la tradición que en occidente se inicia tal vez en el "Génesis" ha sido permanentemente alimentada por la iglesia cristiana. En su Carta al Greco, el escritor griego Niko Kazantzakis escribe:

-¿Nunca ha venido una mujer al Monte Athos?
-le pregunté.

-Nunca, nunca -respondió el más viejo, y escupió al aire. ¡Atrás, Satán! -murmuró por lo bajo.

-Alguna vez -dijo el joven- una mujer se atreve a vestirse de hombre y desembarca; pero los monjes guardianes se dan cuenta en seguida y la echan.

-¿En qué lo advierten? -preguntó mi amigo riéndose.

-En el olor -respondió el monje joven-; preguntadle al viejo que en un tiempo fue guardián en el desembarcadero.

 Mi amigo se dirigió hacia el monje viejo:
-¿Tienen las mujeres un olor diferente, padre?
-le preguntó. ¿Qué olor?

-Un asqueroso olor a zorrino -respondió el viejo apurando el paso. (110)

La tradición cristiana, como vemos, se ha encargado de asociar a la mujer con el diablo. Y Othón no se queda atrás al hacerla bruja.

Después viene un símbolo religioso a rescatar al hombre de ese terrible viaje a través de la noche: la campana. Ya habíamos visto el papel que al respecto jugaban el perro y el gallo, cada uno con sus características especiales. Y ya hemos leído en más de una ocasión el papel benefactor que Othón atribuye a la campana, notoriamente en "Voz interna" ("si no hay esquilas que a la misa llamen"). Es cierto que la

campana llama a misa para celebrar al Señor, es cierto que es un sonido -y un símbolo- inmediatamente asociado con el amanecer, y con el amanecer a un mundo en el que Cristo nos tiene entre sus afectuosas manos. En Othón la campana, es decir la voz del templo, la voz de Cristo cuyo cuerpo es el templo, nos saca de las tinieblas de la noche. Igual que lo hace el gallo en esta misma "Noche rústica...". El mensaje es claro: frente a lo nocturno, en el peor sentido del término, frente a lo diabólico, frente a las tinieblas del pecado y del mal, hay una religión, una creencia y una figura redentora que pueden ofrecernos el contrapeso necesario. Y no sólo el contrapeso necesario, sino la salvación misma:

¿Qué te dice mi voz a la primera
 luz auroral? <<La muerte está vencida.
 ya en todo se oye palpitar la vida,
 ya el surco abierto la simiente espera.>> (p.
 96)

¿La muerte está vencida? Luego no hay duda: noche se equipara a muerte, y muerte no es aquí exactamente muerte física, sino muerte espiritual, la muerte en el mal que simbolizan el diablo y sus festejos. Y el día en que la vida palpita lo trae la religión al conocimiento del hombre por voz de la campana que anuncia la buena nueva. Hasta el surco está abierto y la simiente espera. El recurrente tema othoniano acerca de engendrar vida vuelve a aparecer con el día. Con el día que la religión anuncia.

Finalmente amanece, y el poeta muestra su agradecimiento:

!Santa Naturaleza, madre mía!
 me has cobijado en tu regazo inmenso
 y disipaste con tu soplo intenso
 la nube de dolor que me envolvía. (p. 102)

Después, a este Othón parecido a Virgilio no le queda
 sino despedirse de su propio Dante:

Poeta: es fuerza abandonar el monte.
 Bajemos, pues ya al ras del horizonte
 Venus agonizante parpadea,

tú al teatro, a la clínica, al Senado;
 yo a vegetar tranquilo y olvidado
 en el rincón oscuro de mi aldea. (p. 102)

La noche ha terminado. El viaje ha terminado. Pero queda una noción de estilo muy romántico: terminada la noche, es preciso abandonar el monte. Un monte desde el cual se escucharon las voces de las tinieblas, se conocieron los terrores de la oscuridad, y pudo por ello crearse poesía. "Poeta: es fuerza abandonar el monte". Como si no fuera un gratisimo alivio. Aquí parece, más bien, que el poeta ha quedado absorto en la contemplación de muertos, brujas, diablos, fuegos fatuos y, en la fascinación que sobre él ejercen, no quisiera abandonar ese sitio. La noche ha venido a ser, con todo, y aunque sea sólo en parte, esa pasión en la que más vale perderse que verla perdida.

Hay que retener, sin embargo, un soneto de la "Noche rústica...": el número 20, titulado "La sembrera", porque en su último terceto encierra una síntesis de algo que antes y después de él, en el orden del libro, ha aparecido y

aparecerá con singular importancia: el mito de la tierra como madre, de la Madre Tierra, que Othón ha preferido llamar Madre Naturaleza y cantarle en un sentido amplio: a la tierra y a todos sus frutos. Eso es lo que le da, también, su calidad de paisajista reconocido. La tierra y la madre, el ritual que engendra la vida. Con erotismo, con mito, con símbolos, pero la madre y la tierra.

El título mismo del soneto sugiere, o más bien habla de, crear una vida nueva, dar nacimiento a algo en esa tierra de labranza. Y en este soneto, es la tierra la que habla:

Escucha el ruido místico y profundo
con que acompaña el alma Primavera
esta labor enorme que se opera
en mi seno fructífero y fecundo.

Dye cuál se hincha el grano rubicundo
que el sol ardiente calentó en la era.
Vendrá Otoño que en mieses exuberante
y en él me mostraré gala del mundo.

La madre tierra soy: vives conmigo,
a tu paso doblego mis abrojos,
te doy el alimento y el abrigo.

Y, cuando estén en mi regazo opresos
de tu vencida carne los despojos,
¡con cuánto amor abrigaré tus huesos! (p. 100)

Vuelve Othón al tema inmediatamente después, en los 28 tercetos y un cuarteto de "In terra pax..." (111), donde, como en ninguna otra parte, la tierra es madre, amante, objetivo de la vida, incondicionalidad, humildad:

Ella, la madre que en la dura guerra
con el dolor, nos nutre, nos abriga
y en su seno amoroso nos encierra,

fue para ti consoladora amiga,
fue más aún: idolatrada amante
que los halagos de su amor prodiga...

¡Cuál fijabas los ojos anhelante
en el pomposo y verde sembradío,
gala de tu comarca exuberante!

¡Cómo, al perderte en el maizal sombrío,
tu frente, ardida por el sol, bañaba
con sus trémulas gotas el rocío!

Y al recorrer la inaccesible y brava
fragosa sierra, de la cumbre al tajo,
¡cómo tu corazón se dilataba!

[...]

Tú apercibías la dorada era
el suelo noble, enérgico y valiente
donde el sol te alumbró por vez primera,
[...]

Así llamaste a la postrer morada,
el reposo buscando en el regazo
de la tierra feraz, por ti labrada.

Ceñido en tierno y amoroso abrazo,
a su seno prolífico te estrecha
y te aprisiona con eterno lazo. (pp. 105-107)

No cabe duda que el mito de Edipo ha hecho presa de Manuel José Othón. En la tierra se nace, de ella se come, a ella se fecunda, en ella se muere, y a ella se vuelve. Es un ciclo con un acabado perfecto. Y es un ciclo que la tierra alienta y lleva a cabo precisamente con el amor de una madre. En "La sementera" escuchamos a una madre orgullosa de engendrar, de dar a luz; orgullosa de la "enorme labor" que para ella supone dar vida en su seno "fructífero y fecundo". Y, en ese mismo poema, ya más adelante en cada vida individual, la tierra se comporta con la abnegación propia de las madres: "a tu paso doblego mis abrojos, /te doy el

alimento y el abrigo." No sólo da vida, sino que permite que ésta se desarrolle. Da la vida y da los medios para vivirla. Pero no es todo. El último verso, "¡con cuánto amor abrigaré tus huesos!" representa lo que en la concepción freudiana del mito viene a ser el último incesto de los muchos que en sentido figurado comete el ser humano: morir y ser enterrado significa la compenetración total con la madre, en un literal seno materno. La tierra, además, como una madre, abriga esos huesos con inmenso amor. De ella salimos, a ella volvemos. Polvo fuimos -o polvo fueron nuestros cuerpos- y en polvo nos convertiremos -o en polvo se convertirán nuestros cuerpos acogidos por la verdadera madre-.

Es la misma tierra de la que en "In terra pax..." se dice que "nos abriga/y en su seno amoroso nos encierra". Pero este segundo poema introduce una nueva noción, aún más edípica, digámoslo así: la del verdadero incesto, no la del sentido figurado: "fue para ti consoladora amiga,/fue más aún: idolatrada amante/que los halagos de su amor prodiga..." Después de leer el "Idilio salvaje" y constatar a qué grado para Othón resultó ser torturante el amor, adquiere más sentido el amor de esta madre que es una amante ideal, incondicional. Una madre que, además, en tanto objeto de amor, se recuerda con una terrible nostalgia: "¡Cuán fijabas los ojos anhelante/en el pomposo y verde sembradio,/gala de tu comarca exuberante!" Y, como

objeto erótico, es un cuerpo que se recorre de pies a cabeza, y con un placer que expande el corazón: "Y al recorrer la inaccesible y brava/fragosa sierra, de la cumbre al tajo, ¡cómo tu corazón se dilataba!" Un objeto erótico que se recorre de la cumbre al tajo, es decir, llanamente, de arriba abajo. Y ese objeto erótico es aquel en "donde el sol te alumbró por vez primera". Es el mismo que nos dio la vida, y el mismo al que penetraremos -si- por última vez a la hora de la muerte: "Así llamaste a la postrer morada,/el reposo buscando en el regazo/de la tierra feraz, por ti labrada." O, como se lee en "La sementera", "Y, cuando estén en mi regazo opresos/¡con cuánto amor abrigaré tus huesos!".

El psicoanalista Otto Rank, explorando en El trauma del nacimiento el mito de Edipo, escribe:

En el fondo de la leyenda de Edipo se halla el misterio del origen y el destino del hombre, que Edipo intenta resolver no de una forma racional, sino volviendo realmente al claustro materno. Ello ocurre de forma por completo simbólica, pues su ceguera, en el sentido más profundo, significa la vuelta a la oscuridad del útero materno; y su final desaparición en el Averno, a través de una grieta en la roca, expresa otra vez la tendencia a entrar en el seno de la madre tierra. (112)

Se trata de esa madre a la que se va por última vez, y para siempre; quien con amor ha de acoger nuestros despojos.

En otro terceto aún no citado el sentido de penetración cobra importancia, aunque ahora no se refiera a la tierra en particular, sino a la generalidad de la Madre Naturaleza:

y en la serenidad resplandeciente
de aquellas noches rústicas, hundías
en el azul tus ojos y tu mente. (p. 106)

No se puede hablar de un amor más casto. Hasta en el erotismo de aquellas noches serenas y resplandecientes, sólo los ojos y la mente penetraban en el azul. Pero dentro de la castidad, y a la luz de otros fragmentos del poema, está presente el sentido del incesto.

Dicen Chevalier y Gheerbrant:

La tierra se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; [...] Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre [...] La tierra es la sustancia universal [...] Es la virgen penetrada por la azada o por el arado, fecundada por la lluvia o por la sangre, que son la simiente del cielo. Universalmente, la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales. (113)

Y esto ha sido así desde las más antiguas tradiciones que forman parte de nuestra cultura. Está de más mencionar aquí la creación de una tierra fértil, productiva y maternal en el "Génesis", donde por lo demás no se menciona su papel final de último regazo para aquel que muere. Pero en "Job" podemos escuchar al protagonista:

Entonces Job se levantó, y rasgó su manto, y rasuró su cabeza, y se postró en tierra y adoró, y dijo: Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allá. (114)

El vientre de la madre habla de la madre real, personal, la que nos llevó nueve meses en su útero. Pero el vientre al que se volverá es el de la madre tierra. De forma idéntica ocurre en los poemas de Manuel José Othón.

No es la primera vez que el poeta potosino recupera tradiciones de notable importancia en la historia antropológica. En el siguiente poema, "Poema de vida" (115), pasajes como éste ya no pueden ser leídos bajo una óptica puramente zoológica:

y en el pico de rosa del polluelo
su pico de ámbar la torcaz sepulta. (p. 111)

La óptica es diferente. El polluelo indica una nueva vida; la torcaz es una madre amorosa que alimenta. Y tangencialmente se alude al acto sexual que engendra esa vida con la imagen que sepulta un pico en el pico rosa del polluelo. Othón ha entrado de lleno en el tema. Escribe en el "Epitalamio" de "Poema de vida" (no olvidemos que "epitalamio" es una composición para una boda, para algo que promete sexo, erotismo, nueva vida):

Exhalan sus aromas penetrantes
el apio y la silvestre madreselva
y el laurel odorífero retoña. (p. 112)

Como composición para una boda, el sentido de vago y dulce erotismo de este terceto de "aromas penetrantes" es francamente encantador en su continencia. Y léanse los siguientes tercetos, donde se espera de forma "pudibunda" la

llegada del elemento fecundador, del elemento masculino. Es una composición para una boda:

!Oh, céfiro! !oh, abeja! !oh, mariposa!
!con qué ansiedad tan pudibunda espera
vuestra llegada la naciente rosa!

Posad sobre su cáliz que el deseo
desflora, mientras canta Primavera
los eróticos cantos de Himeneo. (p. 113)

En realidad no queda mucho por añadir al significado de los dos tercetos, ni a su descripción de una noche nupcial. Othón ha empezado con el mito, con la tierra, con la fecundidad, y ha ido pasando poco a poco a los signos claros del erotismo que terminarán en una pasión salvaje en el "Idilio..." que lleva ese adjetivo. Pero es un poeta de pasos lentos.

En el mismo "Poema de vida" el poeta va cerrando el círculo y lleva todo hacia la muerte, escribiendo en el proceso un hermoso terceto:

En la intrincada senda, y en el rojo
peñón, y en la monótona llanura,
no queda ya ni un resto de verdura,
ni una brizna de hierba, ni un abrojo.
[...]
Nada se oye vivir. Sólo en la hora
del declinar tristísimo del día
la parda grulla en el erial crotora. (p. 115)

Ha llegado la hora de la muerte. Pero la hora de la muerte es también la hora de la resurrección. Y si alguna vez Othón ha creído en ello con profundo dolor, ahora lo hace con una esperanza mística, expresada como siempre -o casi

siempre- en las cosas de la tierra y la naturaleza, fundidas
 en un solo concepto para ser madre, muerte y resurrección:

¡ah! no pensemos que la vida muera:
 amortajada con su blanco velo,
 bajo la opaca crústula del hielo
 una inmortal resurrección espera.

Mas ¿quién puede escuchar las misteriosas
 voces que eleva en místico murmullo
 el más oculto seno de las cosas?

Nada sucumbe: el escondido germen,
 la crisálida envuelta en su capullo,
 la célula y el grano... ¡todos duermen! (p. 117)

Se trata de un notable poema en que el ciclo del nacimiento hasta la muerte, y la resurrección que espera, son expuestos en su relación con la naturaleza. Pero desliza Othón cuestiones que lo sacan completamente del calificativo de "paisajista" o "pintor de la naturaleza". Habla, por ejemplo, de la "inmortal resurrección", no de una resurrección cualquiera. Está describiendo, en efecto, un proceso natural que ocurre año tras año en los campos, pero introduce en su discurso su preocupación metafísica por la resurrección de la carne a la que concibe, según se ha visto en la "Noche rústica...", con una torturada incertidumbre. Precisamente el hecho de hablar de su madre naturaleza, de estar con ella, lo conforta a tal grado -es su madre al fin y al cabo- que puede hablar con tranquilidad de los temas que antes turbaban su alma.

El mito de la tierra se ha completado. Entroncando con anteriores etapas de su libro, ha expuesto también el sentido

de renovación que toda muerte implica.

Y si esto es la muerte, y la muerte es la noche, aún nos está esperando un importantísimo símbolo othoniano: el "Psalmo del fuego" (116) glorifica a este elemento, lo eleva a una categoría muy cercana a Dios. Y lo hace -otra vez la dualidad- en su contraste con la noche que aniquila. No solamente porque el fuego da luz, porque acaba con la oscuridad. No solamente porque resulta casi automático relacionar fuego con sol, y por extensión fuego con día. Sino también, en el caso de este poema, porque el fuego se identifica con el hombre. No se habla de cualquier fuego, del que hubiera podido ocasionar un rayo al caer encima de un árbol, por ejemplo; se habla del fuego que al estar ahí, en medio de la noche, da cuenta de la existencia humana.

Ello conlleva, asimismo, una posición del poeta, o al menos de este poema, respecto de la soledad. En su hablar de los muertos y en su relación con Bécquer al respecto, hemos podido ver que la muerte entraña para Othón, en su sentido menos liberador o que menos apunta a la resurrección en que cree, soledad absoluta, entendida ésta como ausencia de seres vivos. Noche, muerte, soledad, son tres nociones que en Othón se relacionan muy estrechamente. En el miedo que hablar de ellas le provoca, que escribir sobre ellas le provoca, ha ido encontrando elementos de ayuda para hacer frente a la noche, la muerte, la soledad. Ya hemos visto al respecto que la noche bien puede significar descanso, y no solamente descanso eterno -es decir muerte-, y que hay animales, como el gallo y

el perro, que ayudan cotidianamente al hombre a sobreponerse a la noche -porque, si, es algo a lo que hay que sobreponerse-. Ya hemos visto también que la muerte es una promesa de nueva vida, por más que el trance resulte terriblemente penoso. Pero, fundamentalmente, noche, muerte y soledad son muy, muy amenazantes.

En el "Psalmo del fuego", pues, la noche simboliza todo lo que la soledad tiene de sombrío. Todo lo que la falta del elemento humano tiene de terrible. Y el fuego, ese fuego que encendieron los hombres, no sólo da luz en medio de la oscuridad, sino que denota la reconfortante presencia humana.

En el "Psalmo del fuego", es un viajero quien debe enfrentar las amenazas nocturnas. Y ello -lo cual nos va acercando poco a poco al "Idilio salvaje"- en un escenario de desierto desolado, tan lejano de aquella naturaleza verde techada por cielos azules donde el poeta moriría con agrado. Un escenario donde el peligro es algo latente, donde la idea de lucha está dada en la forma en que el desierto se protege a sí mismo con esos ásperos pretiles, y donde no hay nada que proteja al viajero que lo enfrenta. Con la noción adicional del tiempo ido, de un desierto que antes no lo era:

Noche muy negra. Un paso: la cañada
defendida por ásperos pretiles.
Abajo, la planada;
arriba, envuelto entre la sombra helada,
el enorme talud de los cantiles.
Ni follaje, ni abrigo que proteja
al viajero perdido en la negrura;
que hace cientos de años, tal vez miles,

bajaron, irruyendo la llanura,
 los árboles cerriles. (p. 119)

En efecto, los tres últimos versos hablan de una soledad que no existía antes: esta vez se trata de la soledad del desierto. El hecho geológico se comprueba fácilmente por la ciencia, esos desiertos que Othón observaba en el altiplano no siempre lo fueron. Hubo épocas en que los árboles los cubrieron del verde color de la naturaleza que él amaba. Así como en algunos de sus poemas él mismo, o su "voz interna", en una época también vio los días felices de una juventud cuyo signo eran los "primeros amores", y en otra -la presente- sólo queda una especie de desierto en el alma que ocupa aún un cuerpo derruido. Ese desierto empieza, como ocurrirá luego en el "Idilio salvaje", a hablar del ánimo de Othón, a hacerse uno con él, a compenetrarse con él.

Pero antes de esto, observamos a un viajero que recorre ese escenario durante una noche agitada y llena de peligros. Un viajero "perdido en la negrura", sin follaje alguno que pueda protegerlo. ¿De qué? Nada lo ataca. Lo ataca, en todo caso, la noche misma, y el estar solo. Es la noche que envuelve en su "sombra helada" al "enorme talud de los cantiles" lo que hace que éste sea amenazante.

Es de notarse que en los cinco primeros versos el verbo no aparece por ningún lado, hay que encontrarlo implícito. Ya de por sí, la sola elipsis da cuenta de la falta de acción, y puesto que el verbo que no encontramos es el verbo ser, eso nos habla precisamente de la soledad que la noche significa.

Más adelante dice:

[...] y hay un reposo
 en las cosas, tan lóbrego y medroso,
 que hasta el silencio duerme. (p. 119)

Como se ve, las cosas están precisamente sin acción, en un estado de reposo que parece la muerte más que el descanso. Que tiene dormido hasta al silencio. Una ausencia tal de sonidos que ni el silencio puede captarse, ni el silencio puede acompañar a este viajero: se habla justamente de la muerte, el estado en el que precisamente no se siente. La prosopopeya, aquí, enfatiza ese estado de cadáver contra el que el viajero está luchando.

Sin embargo -"¡y Dios es bueno!"- cuando la noche está pesando ya de una manera insoportable, aparece la llama, literalmente dicho, de la esperanza:

Mas, cuando ya cansado
 continúa el viajero
 remontando el sendero
 tan dolorosamente prolongado,
 ciego, desesperado,
 por la montaña dura
 y sólo abandonándose al instinto
 de la cabalgadura;
 cuando la carne punzan y desgarran
 cactus y espinos por la escarcha tiesos
 y la helada brutal sus estiletos
 sibilante y sutil hinca en los huesos;
 si entonces aparece de improviso
 allá, sobre la negra cordillera,
 el rojo pincelazo de una hoguera,
 cuya luz junta, como ardiente broche,
 el velo del abismo al de la noche,...
 ¡oh, qué explosión de calma
 tan misericordiosa!
 ¡Cómo el anhelo en esa luz reposa
 y qué inmensa alegría para el alma! (pp.

120-121)

A partir de ese momento todo cambia. El camino es largo, es peligroso todavía, pero hasta "el recio casco en el peñón se aferra" cuando "surge la roja llamarada". Todo es subjetivo aquí. Othón habla de la condición humana. Aparecido el fuego, el viajero tiene un destino qué buscar, por el cual esforzarse. Y lo logra. Aunque el paisaje, sus peligros, el mundo objetivo, sean los mismos. Haber vislumbrado la roja llamarada da no sólo sentido a ese viaje, sino también la posibilidad de llevarlo a cabo: el fuego está estrechamente relacionado con Dios, sin el cual la vida es un viaje a través de una noche tenebrosa. Chevalier y Gheerbrant afirman al respecto: "Se comprenderá entonces que el fuego sea la mejor imagen de Dios, la menos imperfecta de sus representaciones." (117)

Llega, pues, el fuego,

y en las venas se siente
la sangre circular a borbotones,
aceleradamente.
Un paso más. La inmensa lontananza
tuvo límite al fin, ¡y Dios es bueno!
Ha entrado ya el espíritu en el pleno
triunfo de la esperanza. (pp. 121-122)

La inmensa lontananza en realidad no ha tenido límite: el viajero se encuentra en medio del mismo desierto, bajo la misma bóveda nocturna. Sólo que el espíritu -subjetivo- entró ya "en el pleno/triunfo de la esperanza." Parece bastante claro que, en efecto, el fuego se está relacionando con Dios.

Ese Dios al que encontramos tras una vida buena. Una vida como la jornada -si se puede llamar así a un viaje nocturno- del viajero Othoniano, siempre acechado por peligros de la noche -de la existencia terrena- hasta que encuentra su reposo en el fuego -en Dios-. Y donde el viajero se encuentra, en un plano terrenal, con otros hombres, lejos de esa soledad que asocia con una muerte llena de tormentos en tanto no llegue el día de la resurrección:

¡Qué caricia tan tibia
 la de esa alegre y coruscante hoguera!
 ¿Qué descanso, qué sueño
 más dulce y regalado
 que el de ese montañés que duerme al lado,
 la cabeza rendida sobre un leño
 y el pabellón del cielo por techado?...
 En él y cerca de él, ¡oh, caminante!
 sin que ahora sospeche tu compañía,
 tienes, para tus penas, un amigo,
 en ese fuego salvador abrigo
 y un inmenso palacio: la montaña. (p. 122)

Es realmente de notarse el cambio que ha logrado la coruscante hoguera. Un viajero andaba por entre la sierra acechado por el peligro. En esa misma sierra, un montañés duerme tranquilo. Lo acompaña el fuego: lo acompaña Dios. Y ahora el viajero también lo ha encontrado. Si antes la noche era muy negra, hoy se tiene el "pabellón del cielo por techado", ese mismo cielo que antes era una "sombra helada". Y esa montaña, antes tan temible e, incluso, tan agresiva, ahora es un palacio.

Dionisio Areopagita había comentado algo respecto del fuego y su relación con Dios: "Me parece que es, en efecto,

la imagen del fuego la que mejor revela la manera en que las inteligencias celestes se conforman a Dios. Por esta razón los santos teólogos describen a menudo con forma incandescente esta esencia supraesencial que escapa a toda representación." (118)

El fuego tiene, además, por sí solo una connotación de purificación. Y el hombre, purificado, eleva su plegaria:

<<Señor, divino Fuego,
tú eres misericordia, yo soy ruego.

<<De inextinguible luz eterno faro,
yo soy desolación, tú eres amparo.

<<Porque en la sombra del misterio brillas,
la creación te canta de rodillas.

<<Porque a la urente llama
diste poder de confortar al hombre,
mi corazón te ama
y beso hasta las letras de tu nombre.

<<Porque en la soledad prestas abrigo,
y calor, y consuelo, te bendigo;
y porque hiciste el sol de fuego y oro,
¡oh, Señor! yo te adoro. (p. 124)

El sentido divino que Othón le otorga al fuego parece aquí ya innegable. Desde el verso: "<<Señor, divino Fuego", las cosas parecen claras. Y la forma de plegaria en que el viajero se dirige a Dios para agradecerle la creación del fuego hacen de este elemento un símbolo fundamental en los Poemas rústicos: otro más, y realmente importante, de los elementos que el hombre tiene a su disposición para enfrentar las negruras de la noche, de la soledad, de la muerte. En la religión del amor, el fuego es un elemento que Dios entrega

al hombre en entera gratuidad, como otorga en el cristianismo sus favores. No hay aquí necesidad de robarlo a nadie, ni de padecer calamidades por ese hecho, ni nadie es torturado por ello: (119) "¡y Dios es bueno!", dice Othón con elocuencia en uno de sus versos. Un Dios de esperanza en esa noche que llega a ser tan terrible: la noche que concibe Othón.

Sobre el "Psalmo ..." escribe Baltasar Dromundo: "Iba a formar por mérito propio entre los más cuajados poemas de su próximo libro, de su inminente libro." (120)

Y si el volumen de Othón se llama Poemas rústicos, "Procul negotiis" (121) es rústico como el que más. Se trata, otra vez, de la descripción, ahora en tres sonetos, del viaje del día hacia la noche. "Matinal", "Vespertino" y "Nocturno".

Quizá sea importante mencionar ahora que Othón, por casualidad o no, por estar este poema exactamente después del "Psalmo del fuego" o no, ha de alguna manera superado el miedo de la noche. Lo ha exorcizado a fuerza de hablar de él. O, más bien, se ha purificado tanto al explayarse en la comunicación poética de sus sentimientos, de sus recuerdos, del material que explotó a veces en forma tan rica en su creación simbólica, que puede hablar con tranquilidad. Pareciera un hombre que, a fuerza de hablar sobre la muerte -esto es, la noche, la soledad- ha logrado aceptarla. Un hombre que, a fuerza de mostrar su amor incondicional a Dios en sus poemas, aun cuando parece que Dios lo ha abandonado, ha podido acercarse a Él y por Él ser confortado.

Durante el día, habla en forma más o menos similar de los campos y de sus pueblos. En esa forma que Luis Noyola Vázquez había encontrado parecida a Azorín:

Por el chorro impetuoso golpeado,
zumba y zumba el rodezno roncamente
y, al girar de las muelas estridente,
trueno el nutrido grano triturado.

Tras el pardo bardal de la alquería
a bocanadas la tahona humea,
manchando la quietud del muerto día. (p. 126)

Una descripción de la alquería como las que tan bien conoció Othón durante su vida.

En este poema, en efecto, ha querido reposar. Así lo expresa claramente en "Matinal". Sólo quiere observar las rubias mieses, escuchar los trinos de la "aligera caterva",

y luego reposar, sin un quebranto
que en el enfermo corazón se hospede, (p. 126)

Hemos visto ya antes -notoriamente antes de la "Noche rústica de Walpurgis"- que Othón se da maña para introducir poemas de reposo antes o después de aquellos en que su mente, sus recuerdos, su creatividad y su sensibilidad se desatan con dolor; o de aquellos en que habla con más profundidad acerca de los temas que realmente lo preocupan o torturan. Ahora lo que desea es ese reposo, sin olvidarse nunca de Dios:

y alzar a Dios, como oración, un canto,
si tan solo este goce me concede

por las muchas tristezas de mi vida. (p. 126)

Ahora bien, es fácil notar en Othón el sentido de catarsis. Ciertamente en él se ha operado alguna como consecuencia de la escritura. Tanto ha hablado de la noche, y en tales términos, que ha podido perder el miedo, la incertidumbre, por lo menos el profundo respeto que le había mostrado. En todo caso, ha de recurrir a un elemento más que sirva de protección para el hombre en su viaje nocturno. En esta ocasión será una carabina. Ello significa un cambio fundamental en el poeta. La noche, si algún peligro conserva ahora, es uno puramente humano. Nada que no pueda resolver una vieja carabina. Atrás han quedado los esqueletos "sentientes" "bajo la losa fría", los cráneos y su "terrorífica mueca de espanto", impotentes y trágicos, "¡Y del mundo y del cielo y del alma/olvidados, oh, Dios, olvidados!" ¿Qué quedó del sentimiento hacia la noche? Leamos su "Nocturno"

Junto al rojo fogón de la cocina,
bajo el techo de paja del bohío,
ni lluvia torrencial, ni viento frío
temo, cuando la noche se avecina.

Después, el sueño mi cerviz inclina,
me arrulla el manso murmurar del río
y encuentro en el reposo calma y brío,
<<al lado de mi vieja carabina>>...

Cuando en el mar del cielo ya no bogue
la luna y en el golfo del ocaso
el grupo de las Pléyades (122) se ahogue;

cuando entonen los pájaros la diana,
del pobre hogar saldré con firme paso,
a bañarme en la luz de la mañana. (p. 127)

Citando al mismo Othón en uno de sus más celebrados poemas, ¡Ya es otra voz inmensa la que canta!. Aquí debemos notar una cosa: ha emergido un nuevo poeta, con una diferente visión sobre la noche -la muerte, la soledad-, justo después de habernos presentado el "Psalmo del fuego". ¿Qué hay detrás de esto? Además de lo ya dicho acerca de la catarsis que el poeta ha llevado a cabo a fuerza de expresar sus sentimientos hacia la noche, desde un punto de vista puramente simbólico el fuego lo ha purificado. No pretendo decir que se ha levantado como el ave fénix, pero sí que surgió una persona diferente de ese fuego, o bien de ese poema dedicado al fuego, elemento que culturalmente conlleva el sentido de la purificación. Qué raro resulta escuchar a Othón, que antes tenía a casi cualquier cosa durante la noche, afirmar que, precisamente cuando la noche se avecina, no teme "ni lluvia torrencial, ni viento frío".

Es el mismo sentimiento nocturno que le provoca "Pastoral" (123), un poema muy importante dentro del libro. En él también la noche, aunque guarda muchos de los aspectos que hacen de ella algo temible, es vista con tranquilidad, y hasta con gusto. Pero en "Pastoral" las cosas son diferentes: el personaje, por así decirlo, o el pastor, del cual se habla y que sirve de motivo unificador para el extenso poema, es Dios, en cierta forma.

Me interesa sin embargo hablar antes brevemente del parecido estilístico que guarda "Pastoral" con Salvador Díaz

Mirón, particularmente en su "Idilio". Si, con Díaz Mirón, ese poeta del que Max Henríquez Ureña escribió que "Sus versos revelan la índole combativa de su temperamento". (124) El mismo Henríquez Ureña se asombra del "Idilio" diazmironiano que "[...] adquiere extraordinario vigor." (125) Efectivamente, si algo asombra en muchos de los poemas de Salvador Díaz Mirón es el vigor de su versificación. Este es el inicio de su "Idilio":

A tres leguas de un puerto bullente
 que a desbordes y grescas anima
 y al que un tiempo la gloria y el clima
 adornan de palmas la frente,
 hay un agrio breñal y en la cima
 de un alcor un casucho acubado
 que de lejos diviso a menudo,
 y rindiéndose apoya un costado
 en el tronco de un mango copudo. (126)

Si algo impresiona desde estos primeros nueve versos es, efectivamente, el vigor descriptivo. Términos como bullente, desbordes, grescas, agrio breñal, copudo, son sin duda vigorosos, por usar el adjetivo de Henríquez Ureña. Léanse también los primeros versos de "Pastoral":

Allá, sobre la escarpada serranía,
 enhiesto y colosal se empina un risco:
 a su pie, retorciéndose bravía,
 baja, por entre el roble y el lentisco,
 una senda hasta humilde pastoria,
 donde hay una cabaña y un aprisco.
 Es solo habitador de aquel albergue,
 un pobre rabadán: mas nunca el día
 lo encontró bajo el rústico techado,
 pues apenas el alba ha despuntado,
 sus perlas derramando en cielo y tierra,
 ya la figura del pastor se yergue
 sobre el excelso pico de la sierra. (pp.

129-130)

Othón también usa términos de gran sonoridad. Así, habla de "escarpada serranía", de un risco "enhiesto y colosal", de una senda que baja "retorciéndose bravia". Y así como Díaz Mirón habla de un alcor (palabra por cierto muy del gusto de Othón) donde hay un "casucho acubado", el poeta potosino habla de un "rústico techado". Ambos están escribiendo en un estilo muy similar. Y cuando arranques de lirismo modernista atrapan al poeta veracruzano, también se parece al potosino. Escribe Díaz Mirón:

El oriente se inflama y colora
 como un ópalo inmenso en un lampo,
 y difunde sus tintes de aurora
 por piélago y campo.
 Y en la magia que irisa y corusca
 una perla de plata se ofusca. (127)

Othón, por su parte, escribe:

Y cuando el sol, al asomar, colora
 de rosicler aristas y perfiles
 y chorrea en los húmedos cantiles
 el diluvio de rosas de la aurora,
 t...]
 Se les ve, desde el fondo del paisaje,
 sobre el musgoso peñascal salvaje
 brillar al sol, blanquísimos y tersos,
 como nevados ópalos, dispersos
 entre las esmeraldas del frondaje. (p. 130)

Sin embargo, esta vez no se trata del "Idilio..." de Othón. Se trata de un poema en el que, como en ningún otro, elabora su panteísmo que no deja de ser profundamente cristiano.

En realidad puede no haber contradicción entre panteísmo y cristianismo. Ambas posiciones religiosas comparten el hecho fundamental de que el universo es, en su totalidad, uno de los atributos de Dios. Tal vez, y debido a que se confunde a Pan -al que Othón es, por lo demás, y lo hemos visto, tan aficionado- con panteísmo, se ha hecho emparentar éste con la naturaleza como Dios, cuando en realidad se refiere al universo. En su prólogo a la ética de Spinoza, Angel Rodríguez Bachiller escribe: "La idea de un Ser absolutamente perfecto es el punto de partida de la filosofía de Espinosa. Ninguna perfección es extraña al Ser; por tanto, Dios se identifica con el universo (panteísmo)." (128)

Ese Dios identificado con el universo es el Dios que Othón hace encarnar en el "rabadán" que se ha citado líneas arriba. Ese pastor que observa todos los días y todas las noches la creación de la que parece ser, si no el artífice, si su compenetración más perfecta. De más de un modo podemos entender a Dios, o a una representación de Dios, en el pastor othoniano. Apenas iniciado el poema, se lee:

ya la figura del pastor se yergue
sobre el excelso pico de la sierra.
Como un dios se le mira desde el valle
en la roca granítica tallado, (p. 130)

Independientemente de que se le mire como a un dios, de la forma en que su figura se yergue sobre la sierra, ese hombre "en la roca granítica tallado", cuando esa roca es el "excelso pico de la sierra", se parece mucho a Prometeo. No

hay necesidad de aclarar que la imagen es pagana y Othón profundamente cristiano. Simplemente se advierte que a su pastor él mismo, por virtud de una alusión indirecta, lo está emparentando con una figura mitológica universalmente conocida. Aquí surge un pequeño problema: Prometeo no es dios, pero su figura encadenada a una roca del Cáucaso, castigado por haber ayudado a los hombres, sobradamente se parece a la de Jesús crucificado. Y Jesús, él sí, es Dios hecho hombre. Y Jesús, como ya ha sido citado en estas páginas, es "el buen pastor" de los mismos hombres a los que trajo el fuego Prometeo, como Jesús les trajo la luz de la salvación, a costa, ambos, de ser clavados: uno a la cruz, el otro a una roca del Cáucaso. Así, majestuoso y altivo, el pastor de Othón está "en la roca granítica tallado".

Como un dios mitológico, invencible,

Sumérgese el pastor, vagando libre,
ya en las resplandecencias de la cima,
o ya en las lobreguces del barranco,
sin que una sola víscera le vibre,
ni al resbalar por la espantosa sima,
ni al descender por el cortante flanco. (p. 130)

Cristo habló así: "También tengo otras ovejas que no son de este redil; aquéllas también debo traer, y oirán mi voz; y habrá un rebaño, y un pastor." (129)

Pero al margen de este pastor-Dios othoniano, el personaje tiene también otra característica, que lo hace acercarse más al panteísmo: su unión con la naturaleza, que le da un profundo conocimiento de ella. Así, se da una gran

fuerza inmanente del paisaje que, francamente, hace que el "Himno de los bosques" se vea como un resultado paisajístico, digamos, menor que este "Pastoral". Aquí la tierra, la naturaleza, generan su propio poder, una vida "omnipotente" con características demasiado espirituales como para no considerarla dentro del ámbito de lo sagrado. El panteísmo othoniano se acerca mucho a su cristianismo. Habla, por ejemplo, de la "madre universal", que no es la Virgen, como podría suponerse, sino más bien el lado femenino de un Dios cuya religión y cuya Iglesia, en su proceso de antropomorfización de las formas divinas, siempre representó como un ente masculino. La Virgen, en realidad, no pasa de ser una figura ancilar. Pero la madre universal es "el dador de vida", como una oración cristiana define a Dios. El aspecto femenino indispensable en una religión antropomorfizada:

Impera,
 majestad absoluta y verdadera,
 sobre aquella región, casi perdida
 y extraña a los hombres y a la vida;
 pero donde otra vida omnipotente
 del seno augusto de la tierra brota,
 como alma inmensa por el aire flota,
 y do la madre universal se siente
 rayo en el éter y en las auras nota. (p. 133)

No es por ello casual que sea precisamente en esta sección del poema (dividido en diez mediante números romanos) donde aparece la referencia, casi imprescindible en cualquier obra de Othón, al proceso de engendrar la vida:

y, so las frondas vírgenes, el grano
y la yema y el óvulo que duermen,
se despiertan al soplo soberano
¡y todo vibra en la explosión del germen! (p.
134)

En algún momento de "Pastoral" los Poemas rústicos empiezan a "idilizarse", en el sentido del "Idilio salvaje": surge una descripción del paisaje como esa escenografía terrible en que ocurre el final drama othoniano. Tal vez por esa escenografía desértica el pastor de "Pastoral", en su aspecto más humano, es un hombre notablemente solitario. El mundo del ser humano, las ciudades, son algo que, o provoca sorpresa por su inhumanidad -valga la paradoja- o merece de plano desprecio. Ese pastor

-a mirar lo infinito acostumbrado
y a espaciarse en los vastos horizontes,- (p.
137)

ahora debe mirar

el ruín y miserable hacinamiento
que forma la ciudad: ¡tapias y muros,
y palacios, y templos, y obeliscos,
que anonada, en los términos más oscuros,
la triunfante grandeza de los riscos!
Y divisa el pastor, con la mirada
que hiende, poderosa, los espacios,
las torres muy pequeñas, los palacios
aun más pequeños... ¿y los hombres?... ¡Nada! (p.
137)

Extraño viraje se está dando del Othón de la "Noche rústica...", en cuyo soneto "Las estrellas" había hecho un poderoso elogio de los hombres y sus pensamientos, al de

"Pastoral", donde los hombres, o no aparecen por ningún lado, o no representan ¡Nada!.

Tomo los versos citados para hacer una reflexión sobre la ciudad que ese pastor othoniano observa desde la lejanía, y a la cual acaba dominando la triunfante grandeza de los riscos: es una ciudad de palacios, templos, obeliscos, torres. ¿Cuál ciudad podía ser esa a principios de siglo? Más aún: ¿cuál puede serlo actualmente, si no en una fantasía de moda, acentuado este hecho por estar tan extraño asentamiento dominado por esos riscos enormes que hacen ver "las torres muy pequeñas, los palacios/aun más pequeños"? Creo que aquí la fantasía en la descripción del poeta potosino tiene una importancia doble. Primero, apoya la consideración, en un mundo por lo menos ligeramente fantástico, de la idea de un pastor deificado que lo habita. Pero, sobre todo, abre inusitadamente los caminos de la interpretación de los poemas. El mismo Othón ha dado la pauta: ¿sus pueblos polvorientos, desérticos, del Altiplano del centro-norte de México, vieron entonces o han visto crecer ahora una ciudad que, aun tomando en cuenta los espejismos propios del desierto, pudiera ser concebida de esa forma? Las ciudades que Othón conocía, retirando la capital de la República, eran entonces -y algunas siguen siéndolo- simples pueblos o aun caseríos. No. Othón diseñó para su "Pastoral", para que su pastor la contemplara a prudentísima distancia, una ciudad fantástica, quizá pretendiendo con ello hacerla todavía más inhumana. Por ello quizás habla de ella como "el ruin y

miserable hacinamiento". ¿Hacinamiento? ¿En La Hedionda de fines del siglo pasado, acaso? ¿En Cerritos o Guadalcázar? ¿O en la orgullosa capital San Luis? ¿O, si fuera el caso -que no lo es- en la metrópoli de la cuenca de México? El propósito se cumple cabalmente en sus dos dimensiones: el pastor está muy lejos, y muy por encima, de ese hacinamiento, tanto que, inmediatamente después de contemplarlo,

Y, buscando a sus ansias más anchura,
 alza los ojos. -Ya del sol fulgura
 sólo un rayo glorioso, en el instante
 que se hunde en Ocaso agonizante.
 Lo azul, lo inmensamente azul, se pierde
 en la infinita lontananza verde" (pp. 137-138)

El pastor, en efecto, ante la contemplación de la humana obra, busca la contemplación de aquello que realmente le pertenece. Y a este extraño pastor deificado le corresponde, como en una correcta visión panteísta de las cosas, "lo inmensamente azul", "la infinita lontananza verde".

Pero, por el otro y más importante lado, Othón mismo pone la muestra: su poesía no debe interpretarse solamente como la poesía de lo posible, de lo ya visto, de lo que él pudo haber conocido. Sabe, o por lo menos intuye, la importancia de la creación simbólica. Observar su poesía desde un punto de vista que sólo admitiera interpretarla a partir de lo que pudo en realidad haber conocido equivaldría a amputarle gran parte de sus posibilidades de existencia. Othón, ciertamente, escribió mucho más allá de lo que vio. Escribió apropiándose, muy probablemente sin saberlo -que es

algo que ya he dicho en más de una ocasión- de elementos simbólicos de importancia antropológica. Es cierto: no era un hombre culto, no estaba al tanto de las novedades del pensamiento (ni, para el caso, del pensamiento antiguo), pero captó, por lo menos por momentos, algo que flotaba en el ambiente, y algo, también, que ha flotado en todos los ambientes: recurre a la historia de la cultura, sin conocerla, como fuente aleatoria de muchas de sus creaciones. Nos ha llenado de pistas al respecto. Yo he querido hablar de algunas de ellas en estas páginas, y de algunos de los elementos de su estructura simbólica. Pero ahora nos ha dado no sólo una pista: nos ha demostrado que su imaginación estaba por encima, en ocasiones, de lo que había conocido, así como su pastor está por encima, siempre, de los seres humanos y sus hacinamientos. Los hacinamientos que, en efecto, habrían de venir.

Así, simbólicamente, su noche, su temida noche, se ha ido transformando, después del esfuerzo empeñado en la concepción de la "Noche rústica...", en una noche más benigna, como hemos visto. Al respecto no le falta al poeta un comentario en "Pastoral": la noche a la que seguirá la resurrección, la noche que preludia el descanso eterno, la noche de los muertos y la soledad, la noche del peligro y el horror, ahora que se ha dulcificado es el remolino que puede tragarnos hacia nuestro punto de partida: también es la posibilidad de encontrarse de pronto con Dios. Tan de pronto que se trata de una experiencia vertiginosa:

!Noches de santo horror e indefinible misterio: ya reinéis claras u oscuras, mira el alma en vosotros lo invisible, para sentir después, hondo y terrible, el vértigo de Dios, en las alturas. (p. 139)

Vértigo. Vértigo hondo y terrible. ¿Cómo no será de hondo y terrible para el ser humano si el mismo Cristo, cuando se unía con su Padre, le pidió, si era su voluntad, apartar el amargo cáliz del que había de beber para, en efecto, unirse con él? O, según Mateo, precisamente en el momento en que se unía con Dios, es decir consigo mismo según el misterio de la Trinidad, ocurrió lo siguiente: "Cerca de la hora novena, Jesús clamó a gran voz, diciendo: Eli, Eli, ¿lama sabactani? Esto es: Dios mio, Dios mio, ¿por qué me has desamparado?" (130) Si el mismo Dios hecho hombre sintió, hondo y terrible, el vértigo de Dios, ¿cómo no han de sentirlo los humanos? Un poco después en su mismo poemario, en "Las montañas épicas" (131), se lee:

Contempladas de cerca, repentino
asombro se apodera de la mente
y en los nervios y músculos se siente
circular el pavor de lo divino.

Pero, porque lleva a Dios, implique ello el trance que implique, la noche es buena. El cambio en Othón se ha consumado. Ha llevado a cabo su catarsis:

Para aquel olvidado sin amores,
a quien sólo natura de sus flores,
la noche es una madre: inmensamente

lo acaricia y acógelo en su seno,
siempre de sombra y de ternura lleno.

Vuelve Othón a la madre, al seno materno en esta noche que de alguna forma significa también el fin de la vida. Se ha completado el significado del simbolismo nocturno. Dicen Chevalier y Gheerbrant:

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. [...] la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. (132)

Termina "Pastoral" con un "epifonema de exaltación mística", según las palabras de Luis Noyola Vázquez. Sólo que esta vez el objeto de la exaltación es el infinito. Es decir, el universo. Es decir, estamos ante un Othón panteísta. Dice Luis Noyola Vázquez en "Paisaje y evasión de los Poemas rústicos":

En "Pastoral", los versos terminales no encierran propiamente una invocación a la divinidad, monoteísticamente concebida, sino que quieren expresar la dilución del ser en el infinito cósmico, por medio de una de las reiteraciones peculiares a Othón:

¡Oh infinito! ¡Oh, infinito!

Othón da expresión cabal en este poema a la tesis del eterno devenir de la energía y por consiguiente, de la existencia universal. (133)

Dice al respecto el panteísta Spinoza:

Entiendo por Dios un ser absolutamente infinito, es decir, una sustancia constituida por una infinidad de atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita [...]

Pertenece a la naturaleza de una sustancia existir.

Una sustancia no puede ser producida por otra cosa; tendrá que ser, pues, causa de sí misma, es decir, que su esencia envuelve necesariamente la existencia, o dicho de otra manera, que pertenece a su naturaleza existir.

Toda sustancia es necesariamente infinita.

Teniendo una sustancia cierto atributo, no puede ser más que única y pertenece a su naturaleza existir como cosa finita o como cosa infinita, pero no puede existir como cosa finita; [...] Existe, pues, como cosa infinita. (134)

Y el panteísta Othón exclama su plegaria al infinito. La naturaleza -el paisaje- mucho más que en el "Himno de los bosques" es importante para el poeta. Tal vez porque "Pastoral" marque su reconciliación con elementos de la naturaleza que le causaban miedo, horror: la noche, el mismo Dios cristiano que, en su calidad de juez, era profundamente amenazador. Othón se ha mostrado, más que cristiano, creador de una metafísica de lo concreto: el universo, los astros, el abismo, las tinieblas, el concepto mismo de infinito. Por ello en "Las montañas épicas" habla de ese pavor de lo divino que se siente circular en los nervios y en los músculos a causa de la contemplación cercana de esas montañas con las que -el mismo poemario lo advierte- "designa el autor las formadas por una gran cordillera, grueso ramal de la Sierra Madre, avanzadas hacia el Norte de la República". (p. 147) Nada, en efecto, más concreto. Y en la elaboración de una

metafísica de lo concreto, ha hecho una abstracción, paradójicamente, de todos estos elementos, para descubrir una noción religiosa en todas las cosas. Su teísmo está en pan, es cierto -es decir en todo, pero no olvidemos que su Dios cristiano se manifiesta en todas las cosas-.

Entre "Pastoral y "Las montañas épicas" Othón introduce un poema titulado "Fronδας y glebas" (135), respecto del cual es importante mencionar, una vez más, que hacía muy bien en desoírse a sí mismo. En su Epistolario dice lo siguiente:

Hablar de nuestros campos [...] e introducir una palabra que jamás se ha oído en ellos, no me parece propio [...] 'Tiembla el bosque con fru-frú de fina seda' [...] Comparar el roce divino de las hojas con el humano roce de la seda [...] En la naturaleza todo es inmenso, majestuoso y único, ¿por qué ir a buscar en las obras de los hombres términos de comparación para hermosearla? (136)

Sin embargo, leamos lo que dice en "Fronδας y glebas":

Adivino los fértiles parajes
que baña el río, y la pomposa vega
que con su linfa palpitante riega,
desmenuzado en trémulos encajes;

la basílica inmensa de follajes (p. 143)

No hay que ir más lejos. Los ejemplos, además -éste es sólo uno- son diversos en los Poemas rústicos. Tal vez un ejemplo particularmente bueno de que hacía bien en desoírse lo encontremos muchas páginas antes, en uno de los sonetos de la "Noche rústica de Walpurgis". Lleva el número III y se titula "El harpa". Me parece importante transcribirlo

completo.

Hay, en medio del rústico bosque,
un tronco retorcido y corpulento:
enorme roca sírvelo de asiento
y frondas opulentas de ropaje.

Cuando, como a través de fino encaje,
el rayo de la luna tremulento
pasa, desde el azul del firmamento,
la verde filigrana del follaje,

Desbarátase en haz de vibradores
hilos de luz que tiemblan, cual tañidos
por un plectro que el céfiro menea.

¡Harpa inmensa del campo! no hay cantores
que a tus himnos respondan, ni hay oídos
que comprendan tu estrofa gigantea. (p. 83)

Mucho más allá de la comparación del río con trémulos encajes, o de una basilica con el follaje, "El harpa" pone dentro de la naturaleza lo que en ella nunca ha existido. Con un sugerente resultado: un tronco retorcido cuya verde filigrana de follaje crea del "rayo de la luna tremulento", al desbaratarlo, las casi mágicas cuerdas de esa arpa imaginaria, pulsadas por el céfiro. Un arpa sin sonido, surgida de una imagen casi onírica. Hizo bien Othón en mezclar las cosas de la naturaleza con las cosas creadas por el hombre.

Termina el poemario con "Rosa mystica!...", una composición que parte del estilo de las letanias de la Virgen, y a ella está dedicada. Como letania, se ve llena de alusiones cristianas: al Paraíso, al fuego ardiente, a Jehová, al Padre, al Cordero, al cáliz, a Dios, a los ángeles, potestades, tronos y serafines. Othón ha querido

terminar con un poema que enfatice el aspecto femenino del espíritu, de la religión, del misticismo. Aspecto, además, del ser humano -la Virgen-, que de pronto se convirtió en la madre de Dios hecho hombre y pasó a ocupar un lugar de primera línea en la jerarquía celestial. Aspecto humano que se confiere automáticamente a la madre -porque la Virgen es nuestra madre así como Dios es nuestro Padre- por lo que ésta representa de amor, incondicionalidad, abnegación, sacrificio por sus hijos.

Como en Los milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo, texto en el cual la Virgen aparece como una madre bondadosa y dada a perdonar pecados a las almas de los devotos mientras que el más intransigente Dios pretende llevar a cabo una justicia recta y sin excepciones, así en "Rosa mystica!..." la Virgen María hace contrapeso al poder ilimitado del Padre. Él mismo así lo quiso:

De este páramo oscuro donde naciste
para ser redentora del hombre, fuiste
trasplantada a los campos del Paraíso,
porque con tu inocente casta belleza
el Dios de las justicias aplacar quiso
la majestad tremenda de su grandeza; (p. 151)

Es un Dios que infunde temor, y él lo sabe. La concepción popular de Dios como un padre al que se respeta y se teme -el temor de Dios, ni más ni menos- toma forma perfecta en este poema al contrarrestar la Virgen, como una madre, el poder del padre. No sólo ante los seres humanos: el más allá también tiembla ante la majestad del Padre:

pues, sólo a sus miradas, en los profundos abismos del espacio tiemblan los mundos; los ángeles se humillan ante sus huellas, treman las potestades, los tronos hunden sus frentes en el polvo de las estrellas, y abren todos las alas, porque tras ellas se ocultan espantados, y se confunden. (p. 151)

Pero la madre, la Virgen, está ahí. Porque "el Dios de las justicias aplacar quiso/la majestad tremenda de su grandeza". Así, la madre reconforta cuando hiere la severidad del padre. Como tradicionalmente ocurriría en familia:

Pero ante los destellos de tu hermosura
y al sentir el perfume de tus rosados
pétalos, de alegría radiosa y pura
se llenan, y palpitan alborozados; (p. 151)

Los Poemas rústicos han significado para Othón una obra después de la cual necesita ser reconfortado por esa figura materna de la religión. Muchas veces ha hablado de horrores, de tinieblas, de muerte y de soledad. De muchas formas ha articulado esos elementos para irse desprendiendo, a fuerza de mencionarlos y elaborarlos, de las turbaciones que le producen. Y ya hemos visto cómo lo ha logrado, cómo hacia el final del poemario han perdido su carácter temible -o se han dulcificado- las cosas que antes lo tenían. Notoriamente esa noche tan subjetivamente concebida. Para terminar, Othón recurre al último puerto al que puede acogerse: la madre divina. Ya en su presencia el consuelo y el amparo -son sus palabras- son totales. De su viaje "entre ruinas y entre fosas", citando el "Idilio salvaje", ha logrado finalmente

salir purificado. Se introdujo en los misterios del más allá, de la noche, de la muerte. Los padeció. Pudo luego observarlos de otra manera. Y pudo finalmente llegar a encontrarse con su madre, con la madre de todos nosotros. Contrarrestó así la severidad con la que Dios lo había tratado al hacerse en la vida de Othón su voluntad. Los siguientes cuatro versos son los últimos de "Rosa mystica!...", y de los Poemas rústicos:

Rosa de incorruptible divina esencia,
consuelo de los tristes y madre mía,
sé vida, luz y amparo de mi existencia,
¡Santa, Santa tres veces, Santa María! (p. 152)

NOTAS

1. De hecho, como hemos visto en el capítulo precedente, el libro fue escrito en un lapso de 13 años: de 1889 a 1902.

2. Ateneo de la Juventud. Sociedad de escritores, ensayistas y filósofos. Fue fundada originalmente en 1907 con el nombre de Sociedad de Conferencias. Ya con el nombre de Ateneo de la Juventud organizó un ciclo de conferencias en 1910, para conmemorar el centenario de la Independencia, en la Escuela de Jurisprudencia. Intervinieron Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña, José Escofet y José Vasconcelos. Posteriormente cambió su nombre por Ateneo de México, y se disolvió en 1914.

3. REYES, Alfonso, "Los Poemas rústicos de Manuel José Othón", p. 48

4. Ibid., p. 49

5. Heredia. José María de Heredia. (1842-1905) Poeta francés nacido en Cuba, hijo de padre cubano y madre francesa. Cursó sus estudios en Senlis, Francia. Sus sonetos aparecieron en diversas revistas y fueron reunidos en 1893 bajo el título de Trofeos. Tradujo al francés la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo.

6. REYES, Alfonso, op. cit., pp. 42-43

7. NOYOLA VAZQUEZ, Luis, Los cauces poéticos de Manuel José Othón, p. 27

8. De Guadalajara era su esposa, aunque desde muy niña vecindada en San Luis, y de Guadalajara era el general Bernardo Reyes, su amigo y mecenas.

9. OTHÓN, Manuel José, Poemas rústicos, p. 13. En adelante, en las citas textuales de este libro sólo se indicará la página de la que fueron tomadas. Uso la misma edición para todos los casos.

10. DARÍO, Rubén, Antología, p. 160

11. Arcadia Mexicana. En 1690 se fundó en Italia la Academia de la Arcadia, nombre este último de una región montañosa de Grecia (gentilicio arcades) cuyos habitantes eran en su mayoría pastores. En la aún Nueva España se fundó, en 1808, a semejanza de la mencionada Academia, La Arcadia Mexicana, cuyos miembros adoptaron nombres de pastores. Su órgano publicitario fue El Diario de México. En 1886 se constituyó una sociedad literaria así llamada -que es la que nos ocuparía para el fomento de las artes.

12. Joaquín Arcadio Pagaza. (1839-1918) Nació en Valle de Bravo, estado de México. Se ordenó sacerdote en 1862 y fue cura en Taxco, Cuernavaca y Tenango del Valle. En 1882 fue párroco del Sagrario Metropolitano y en 1895 fue consagrado obispo de Veracruz. Entre los árcades de Roma (ver nota núm. 11) figuró con el nombre de Clearco Mecnio. Su poemario Murmurios de la selva fue publicado en 1887.

13. PACHECO, José Emilio, Poesía mexicana I, p. 228

14. FEUERBACH, Ludwig, La esencia del cristianismo, p. 123

15. "Surgite!" fue publicado por primera vez en 1894, en El Renacimiento.

16. En su poema "Correspondencias", Baudelaire escribió: "La naturaleza es un templo donde vivos pilares/dejan de vez en cuando salir confusas palabras;/el hombre lo recorre a través de unos bosques de simbolos/que lo observan con ojos familiares."

17. Aqueronte. Carón. En La divina comedia son el río -también se le menciona como laguna- que separa la vida de la muerte, y el barquero que lleva las almas a la otra ribera, es decir al infierno.

18. Al mismo río -o laguna- Aqueronte se refiere Quevedo en su célebre soneto "Amor constante más allá de la muerte": "mas no de esotra parte, en la ribera,/dejará la memoria, en donde ardía:/nadar sabe mi llama la agua fría,/y perder el respeto a ley severa."

19. Son muchos en Quevedo los ejemplos de esto. Por introducir la noción del "polvo" en que nos convertiremos, se puede citar el siguiente soneto, a manera de ejemplo: "¡Fue sueño ayer; mañana será tierra'!/Poco antes, nada; y poco después, humo'!/Y destino ambiciones, y presumo/apenas punto al cerco que me cierra'// Breve combate de importuna guerra,/en mi defensa, soy peligro sumo;/y mientras con mis armas me consumo,/menos me hospeda el cuerpo, que me entierra./ /Ya no es ayer; mañana no ha llegado;/hoy pasa, y es, y fue, con movimiento/que a la muerte me lleva despeñado./ /Azadas son la hora y el momento/que, a jornal de mi pena y mi cuidado,/cavan en mi vivir mi monumento."

20. Julio Ruelas. (1870-1907) Dibujante, grabador y pintor nacido en la ciudad de Zacatecas, muerto en París. Su obra de espíritu atormentado tuvo fama internacional. La mayor parte de su obra como dibujante figura en la Revista Moderna, de la que fue fundador.

21. En su biografía de sobra hemos visto a qué punto le resultó problemático a Othón conseguir trabajos, y mantenerlos. Cómo siempre los abandonaba en busca de otros

mejores que nunca llegaban.

22. "Génesis", 3:17-23

23. C. M. Bowra, en su Historia de la literatura griega menciona una característica de Hesíodo que curiosamente lo hace pariente literario de Manuel José Othón. Dice Bowra: "Hesíodo no es un poeta mediano; es el primer europeo que se ocupa de la naturaleza en sí misma."

24. HESÍODO, Los trabajos y los días, p. 33

25. VILLALAZ, José Manuel, "Prólogo", p. XIX

26. En Cultura e individuo, en un ejemplo actual (el libro fue publicado en 1986), el filósofo Miguel Kolteniuk dedica un extenso capítulo a explorar este aspecto del trabajo: lo titula "El trabajo como fuente de infelicidad". Su aproximación al conflicto es freudiana.

27. En su libro citado, el profesor Kolteniuk también explora los aspectos placenteros del trabajo en tanto necesidad de dominar el ambiente y pulsión innata a hacer y aprender a hacer.

28. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, Diccionario de los símbolos, p. 469

29. NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, op. cit., p. 23

30. En su prólogo "Al lector", Othón expone su credo estético. Se caracteriza por ciertos aspectos que hicieron que el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, en su Antología de textos sobre lengua y literatura, lo publicara bajo el título de "La aristocracia del arte". Es un texto muy breve donde explica que el arte ha sido y debe ser inaccesible al vulgo; el arte no baja, si acaso sube el vulgo. Así, se debe hacer arte para los "espíritus finos y sensibilizados", para las "inteligencias educadas". Es preferible que nadie comprenda a los artistas a que un "arte espurio" conmueva hasta las lágrimas a "escritores ignaros" y "jóvenes sentimentales".

31. Sus títulos originales fueron "Venus" y "A Ambrosio Ramírez", y así fueron publicados en La República Literaria en 1889.

32. GAYTÁN, Carlos, Diccionario mitológico, p. 227

33. Montes de Oca. Ignacio Montes de Oca y Obregón. (1840-1921) Nació en la ciudad de Guanajuato y murió en Nueva York. Estudió en Inglaterra y en Roma, se ordenó sacerdote y se doctoró en Derecho. En 1871 fue consagrado obispo de Tamaulipas; en 1879 obispo de Linares, y en 1885 obispo de

San Luis Potosí, donde ocupó la silla episcopal por 36 años. Entre los árcades de Roma (ver nota núm. 11) figuró con el nombre de Ipanдро Acaico. Tiene una extensa obra poética y de traducción.

34. Publicado en 1895 en la Revista Azul.

35. "Volverán las oscuras golondrinas/En tu balcón sus nidos a colgar,/Y otra vez con el ala en tus cristales/Jugando llamarán.", escribió Bécquer en su "Rima" LIII.

36. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., pp. 204-205

37. Ibid., p. 534

38. Ibid., p. 205

39. GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, Poesías completas, vol. II, p. 161

40. Se trata del tema del Ubi sunt?, muy socorrido durante la Edad Media y hasta el siglo XV. Jorge Manrique ("¿Qué se hizo el rey don Joan?/Los Infantes d'Aragón/¿que se hizieron?"); François Villon ("mais où sont les neiges d'antan?" ["pero, ¿dónde están las nieves de antaño?"]), y Francesco Petrarca ("U" son or le ricchezza?/U" son gli onori?" ["¿Dónde están ahora las riquezas?/¿Dónde están los honores?"]) son tres exponentes del tema, que se resume en la fórmula de origen bíblico "Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?", de la tradición sapiencial, expresada sobre todo en el "Eclesiastés".

41. "Evangélio según san Juan", 3:19-22

42. El profesor Augusto Molina, en una ponencia titulada El valor de las ruinas, leída durante el XIII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 10 de noviembre de 1989, y de próxima publicación en la Memoria del coloquio, habló ampliamente sobre el tema. Mencionó, por ejemplo, que Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), grabador y arquitecto, fue el primero en hacer grabados de ruinas, dándoles un valor muy poético. Posteriormente hubo pinturas de turistas visitando ruinas. En Inglaterra, ya en pleno romanticismo, se hacían proyectos para "construir" ruinas que no existían, y la Rotonda del Banco de Inglaterra, recién construida, fue pintada como si estuviera en ruinas.

43. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., pp. 1016, 1019

44. Søren Kierkegaard. (1813-1855) Filósofo y teólogo danés, autor de los tratados Concepto de la angustia, precursor de

las doctrinas existencialistas, Las migajas filosóficas, Estadios en el camino de la vida. Su libro O esto o lo otro, fragmento de vida expresa la disyuntiva entre perderse en la pasión (la estética) y perder la pasión (la ética).

45. Ambos poemas fueron escritos en Tula, Tamaulipas, en 1889. Ambos se publicaron ese año, el primero en La República Literaria y el segundo en la Revista Nacional de Ciencias y Artes. Este último también se publicó, en 1895, en la Revista Azul.

46. HENRÍQUEZ UREÑA, Max, Breve historia del modernismo, p. 487

47. NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, "Paisaje y evasión de los Poemas rústicos", p. 57

48. HENRÍQUEZ UREÑA, Max, op. cit., p. 487

49. NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, "Paisaje y evasión...", p. 62

50. Fue publicado en El Estandarte en 1895, con el título de "Scherzo tragico".

51. BAUDELAIRE, Charles, Poesía completa, pp. 89, 91

52. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, Rimas y leyendas, pp. 56-58

53. Qué diferente resulta la opinión al respecto de otro mexicano un poco posterior a Dthón, Alfredo R. Placencia, quien precisamente deseaba el olvido después de la muerte. Lo deseaba tanto que rogaba por él a Dios para todos los muertos: "Aquí tienes mis muertos, Señor./Yo no te pido/muchas ni grandes cosas; nada más el olvido/de las simas oscuras en que hubieren caído."

54. Parecida idea sobre los "muertos vivos" aparece en la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo. En ella, los muertos también son olvidados por los vivos -no se diga por un Dios que parece no existir o de un cielo que no parece ser última morada de nadie-, al grado de que los echan en la misma sepultura: "Ya ves, ni siquiera le robé espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes golpear la lluvia?"

-Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

-Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados."

55. JUNG, Carl G., Modern Man in Search of a Soul (la traducción es mía)

56. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, p. 422
57. *Ibid.*, p. 424
58. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 1057
59. *Ibid.*, p. 63
60. Esteban está tan identificado con Cristo que la Iglesia dispuso celebrar su fiesta al día siguiente de la Navidad, aunque fue lapidado, según Jácopo de la Vorágine en La leyenda áurea, un 3 de agosto.
61. Nótese en efecto su notable parecido con Cristo, al momento de la muerte:
 "[Saulo -o Pablo] le apedreó, por decirlo así, por manos de todos. Entonces Esteban rogó por él, demostrando con ello una ardentísima caridad, y pidió al Señor no les imputara el pecado de su muerte, diciendo:
 -Señor Jesús, acoge mi espíritu.
 Puesto luego de rodillas, dijo en voz alta:
 -Señor, perdónalos.
 Y de esta suerte imitó a Jesús, que en la cruz había dicho: 'Padre, perdónalos'. Y murió, llena el alma de fe en la resurrección."
62. "Evangelio según san Juan", 13:23, 21:20
63. "Apocalipsis", 9:6
- 64 *Ibid.*, 9:4
65. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 1057
66. Publicados por primera vez en El Estandarte, en 1894.
67. Consúltese nota núm. 4.
68. Chénier. André Chénier. (1762-1794) Poeta francés nacido en Constantinopla, muerto en la guillotina durante la Revolución Francesa. Recibió una sólida cultura clásica. La mayor parte de sus obras permaneció inédita hasta 1819. Su poesía refleja su admiración por Grecia y su culto a la forma. Entre sus obras se cuentan Bucólicas, Idilios, Elegías, Epístolas y La joven cautiva.
69. Griego cantor de Dafnis. Se trata de Apolo, quien, enamorado de Dafne, adornó su lira y su frente con coronas de laurel cuando Zeus salvó a Dafne de la persecución de Apolo y la transformó, precisamente, en laurel.
70. "Salmos", 23:1

71. "Evangelio según san Juan", 10:14
72. El "Himno de los bosques", escrito entre 1890 y 1891, fue publicado este último año en El Correo de San Luis.
73. CASTRO LEAL, Antonio, "La poesía de Manuel José Othón", p. 165
74. LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, Eloquio de Manuel José Othón, p. 21
75. MILLÁN, María del Carmen, "La poesía de Manuel José Othón", pp. 125-146
76. Fray Luis de León (1527-1591) escribe en "Vida retirada": "¡Qué descansada vida/la que huye del mundanal rüido". Y luego tiene estrofas parecidas a las de Othón: "El aire el huerto orea,/y ofrece mil olores al sentido;/los árboles menean/con un manso rüido,/que del oro y del cetro pone olvido."
77. HENRÍQUEZ URERA, Max, op. cit., p. 487
78. Publicado en 1894 en la Revista Azul.
79. Conviene comentar a qué grado, con el ejemplo de los dos tercetos citados, en Othón el decir algo hace que su pluma sea mucho más hábil. El último verso, por ejemplo, aparte de la forma impecable a que se refiere Alfonso Reyes, bien o mal escrito, tiene una sonoridad y una claridad especiales por sí mismo, independientemente de los versos que lo preceden. Cuando Othón no tiene nada qué decir, sus versos, también tomados en forma aislada, son inmediatamente pobres: "suspirando los vientos un gemido", por tomar uno al azar.
80. El poema "Frons in mare", escrito entre 1897 y 1898, fue publicado en El Mundo Ilustrado.
81. Una rebelión parecida a la que, muchos años después, otro mexicano, Jaime Sabines, escribió: "He aquí que todo viene, todo pasa,/todo, todo se acaba./¿Pero tú? ¿pero yo? ¿pero nosotros?".
82. CARUSO, Igor, La separación de los amantes, pp. 5, 7
83. Ibid., p. 5
84. Escribe Manrique en las Coplas por la muerte de su padre: "Nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar/qu'es el morir;/[...]/Allí los ríos caudales,/allí los otros medianos/e más chicos".
85. CARUSO, Igor, op. cit., p. 7

86. LÓPEZ VELARDE, Ramón, Obras, p. 160
87. Poema escrito en 1898, publicado en 1899 en el Album del Asilo Colón, de la ciudad de México.
88. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, p. 424
89. "Evangelio según san Marcos", 14:22-24
90. Lo publicó en 1897 El Mundo Ilustrado.
91. El Mundo Ilustrado lo publicó en 1897 como "Noche en las selvas".
92. "Génesis", 2:2-3
93. "Levítico", 25:8-13
94. "Isaías", 1:13-14
95. "Oseas", 2:11
96. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 904
97. ALIGHIERI, Dante, La divina comedia, pp. 102-103
98. Jesús Zavala opina que el Dante de la "Noche rústica..." es José Peón y Contreras, a quien está dedicado el poema. Peón y Contreras (1843-1907) fue médico, poeta y dramaturgo. Nació en Mérida, Yucatán. Trabajó como médico, lo que no impidió que su producción dramática fuera abundante. En 1876, solamente, se estrenaron ocho obras suyas, todas con éxito. La de más éxito entre todas las que escribió fue, tal vez, La hija del rey. El antiguo teatro de San Carlos, en su ciudad natal, lleva su nombre.
99. "Evangelio según san Mateo", 26:37-40, 45
100. KEATS, John, "Ode to a Nightingale", p. 237 (la traducción es mía)
101. "Mira al sapiente búho", escribía en 1911 Enrique González Martínez en "Tuércele el cuello al cisne".
102. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Manuel José Othón y su ambiente, p. 52
103. Quevedo escribe en "Muestra el error de lo que se desea y el acierto en no alcanzar felicidades": "Si me hubieran los miedos sucedido/como me sucedieron los deseos,/los que son llantos hoy fueran trofeos://mirad el ciego error en que he vivido!".
104. Es el mismo sentido de los condenados -en este caso a la

horca- que, tras la falta, piden piedad en el poema que más de 400 años antes había escrito François Villon, en la "Balada de los colgados". La transcribo en el original francés y en su traducción castellana por la enorme diferencia que existe entre ambas versiones: "Frères humains qui après nous vivez, /N'ayez les cuers contre nous endurcis, /Car, se pitié de nous povrez avez, /Dieu en aura plus tost de vous mercis." La traducción de Nuria Parés para la Obra poética de Villon publicada por Ediciones Oasis, dice: "Hermanos que vivís tras nuestra muerte/no hagáis gala de duro corazón contra nosotros, /pues si mostráis piedad con estos pobres/Dios os colmará de mercedes más pronto."

105. QUEVEDO, Francisco de, Poesía original completa, p. 195
106. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., pp. 481-482
107. Dionisio Areopagita. Se trata de un falso san Dionisio, cuyos textos aparecieron en el siglo VI, que se presenta como el discípulo convertido por san Pablo en el Areópago, una colina de Atenas, y como heredero de una doctrina secreta reservada a los iniciados. Pretende haber presenciado el eclipse de sol en el momento de la muerte de Cristo, haber asistido al tránsito de la Virgen y haber conocido a Pedro, Santiago y los demás apóstoles. No se le ha podido identificar con un personaje histórico. Pero durante la Edad Media sus escritos tuvieron gran influencia.
108. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 514
109. Ibid., p. 414
110. KAZANTZAKIS, Niko, Carta al Greco, p. 164
111. Publicado en 1899 en El Estandarte, de San Luis Potosí, y El Mundo Ilustrado, de la ciudad de México.
112. RANK, Otto, The Trauma of Birth, p. 86 (la traducción es mía)
113. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 992
114. "Job", 1:20-21
115. Publicado en 1897 por El Mundo Ilustrado.
116. El Mundo Ilustrado publicó este poema en 1902.
117. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 514
118. Nuevamente citado por Chevalier y Gheerbrant, op. cit., p. 514

119. Compárese esta posición ante el fuego, entregado por Dios al ser humano, y el mito que da cuenta del robo de Prometeo para dar el fuego a los hombres. Un robo por el que Prometeo es castigado y que conduce en última instancia a que sea abierta la caja de Pandora, que llenó de calamidades al mundo y dejó guardada la esperanza.

120. DROMUNDO, Baltasar, Manuel José Othón. Su vida y su obra, pp. 102-103

121. Se publicó en 1899 en El Mundo Ilustrado.

122. Pléyades. Ninfas del cortejo de Diana. Orión se enamoró de ellas y las persiguió para hacerlas sus esposas, pero Júpiter las llevó al cielo como constelación. Venus hizo lo mismo con Orión, y son las constelaciones que ahora se conocen como "Los tres reyes", que siguen a "Las siete cabritas".

123. Escrito entre 1898 y 1899, lo publicó este último año la Revista Moderna.

124. HENRÍQUEZ UREÑA, Max, op. cit., p. 80

125. Ibid., p. 86

126. DÍAZ MIRÓN, Salvador, "La gigante" y otros poemas, p. 134

127. Idem

128. RODRÍGUEZ BACHILLER, Angel, "Prólogo", p. 12

129. "Evangelio según san Juan", 10:16

130. "Evangelio según san Mateo", 27:46

131. Escrito entre 1898 y 1899, lo publicaron en este último año La Voz de Nuevo León y la Revista Moderna.

132. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 754

133. NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, "Paisaje y evasión...", pp. 57-58

134. SPINOZA, ética, pp. 26, 31

135. Publicado por la Revista Moderna en 1900.

136. OTHÓN, Manuel José, Epistolario, p. 25

ASÍ EN EL NIDO COMO EN LA CAVERNA

OTHÓN, muy cerca del ocaso de su vida, escribió "En el desierto. Idilio salvaje", ocho sonetos nacidos de una experiencia conmovedora que había gozado y sufrido el poeta. ¿Por qué conmovedora? Hemos de verlo en la propia historia del poema, y en la vida de su autor.

El texto, como hemos visto en el capítulo "Un alma que no encontró el norte", fue escrito en 1904. Para agosto de ese año estaba casi terminado. Pero su publicación se llevó a cabo dos años después, cuando Othón entregó su poema a la Revista Moderna, aunque El Mundo Ilustrado se adelantó a la publicación. ¿La razón de guardarlo dos años? No lastimar a su esposa, ocultándole la infidelidad que aportó la materia prima del texto. Don Alfonso Reyes, en la ya citada conferencia sobre los Poemas rústicos, nos relata: "Un divino pudor de su alma y el deseo de no lastimar a su compañera con versos de aventura (lo oí yo de sus propios labios) le habían impedido publicarlos antes." (1) Y ya hemos visto en la nota biográfica que, cuando el poema estaba terminado, Othón comentó a su esposa que deseaba escribir un texto de tema escabroso, sólo para probar que era capaz de abordar cualquier materia.

Cuidadoso, el marido tuvo el pudor adicional de hacer de un amigo, el historiador Alfonso Toro (2), protagonista del drama ocurrido "en el desierto". A él está dedicado el

"Idilio...", y hay un soneto que abre la serie, escrito a posteriori, en el que Othón aparenta apropiarse de la experiencia de Toro para plasmarla en poesía. El truco fue útil hasta 1947. El 22 de julio de ese año, Pepita, que contaba entonces 89 años y habría de vivir dos más, envió una carta a Jesús Zavala, que Rafael Montejano publicó en la revista Estilo en un artículo titulado "Una carta de Pagaza a Othón y otra de Pepita a Zavala". Jesús Zavala había hecho pública la materia prima del poema, es decir la infidelidad, y la viuda de Othón se enteraba y le escribía lo siguiente:

mientras que [usted] levantaba en alto el talento de Manuel, dando a la admiración pública el mérito de sus composiciones, a mí me arrojaba a la cara la inmundicia de la sucia acción de mi marido y clavándome con esto un puñal en el corazón cuya herida me sangra, y la tendré hasta que muera, pero la obra de usted no quedo con ninguna laguna. (3)

Quiere decir que el subterfugio del marido, de atribuir la experiencia a su amigo Alfonso Toro, fue útil durante más de 40 años. Pero Pepita terminó enterándose -también ella en el ocaso de su vida- de la infidelidad. No se puede sin embargo decir que no lo hubiera presentado en su momento. En 1905, en carta que se conserva en la biblioteca de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, fechada el 30 de agosto de 1905, escribía a su esposo:

Nunca me figuré que había de llegar el día en que habías de estar muy lejos de mí, y en mes y medio, no el deber sino tu corazón, no te inclinaria a escribirme ni una vez, más cuando no

tienes otra familia que a mí. Dios, en su infinita sabiduría ha querido que yo, que soy todo corazón, no cuente con un cariño en la vida. Sembré cariño y beneficios, y he recogido odio y desprecios. Pero, en medio de mis dolores y desengaños me consolaba la idea de que, a pesar de todo lo que me hacías sufrir, me querías, y yo me agarraba a ese afecto con todo mi alma [...] pero de tres años acá, has cambiado tanto conmigo que casi me es imposible reconocer en el Manuel actual al Manuel de mis amores. Hace mucho tiempo que día a día notaba yo un desengaño o un cambio. (4)

Hay que retener la aclaración de Pepita: "de tres años acá", pues para la fecha de la carta la aventura del marido ya había ocurrido. Cuándo ocurrió, es un misterio. El padre Montejano opina que antes de 1904 (año de escritura del poema), pues "la salud de Othón estaba en franca decadencia y no le permitía andar en malos pasos. El suceso tuvo que ser antes, pero no mucho [...] El 'idilio' tuvo lugar entre 1901 y 1903, y quizá en la primera mitad de este último año". (5) El mismo padre Montejano refiere que Othón envió una carta a su esposa, posterior al 30 de agosto de 1905, es decir a la que ella le escribió y se conserva en la biblioteca de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, expresándole lo siguiente: "Tienes razón, mucha razón al estar tan sentida conmigo por la incalificable inconsecuencia que te he cometido y que me llena de remordimiento y de vergüenza". (6) Las bases son sólidas, pues, para considerar que "En el desierto. Idilio salvaje", surge de una vivencia real. Joaquín Antonio Peñalosa, en El "Idilio salvaje". Historia, texto y estilo, opina: "El poema mismo, su fuego de amor y de dolor, la entrega y el arrepentimiento, la sinceridad con que

Othón registra y expresa las varias cuerdas de la pasión, del sentimiento y de la conciencia comprueban y testifican la entraña autobiográfica del poema." (7)

Queda entonces por saber: ¿quién fue esa mujer que desquició a tal grado al poeta potosino? Sea quien haya sido, es común llamarla la "india brava", en atención al último terceto del soneto III del poema:

y destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava. (8)

La discreción del poeta respecto de su aventura ha llevado a que existan tres versiones diferentes sobre la identidad de la "india brava". Para Jesús Zavala, era Guadalupe Jiménez, quien estableció en Ciudad Lerdo una hostería que frecuentaba el poeta. Se basa el biógrafo de Othón en lo relatado por tres amigos de éste: Alfonso Toro, José Luis Velasco (9) y Santiago R. de la Vega (10). Alfonso Toro, con la autoridad que le confería ser el destinatario de la aventura, le comentó a Zavala que durante la Revolución se encontró con Lupe Jiménez en Aguascalientes, acompañando a un revolucionario. "Todavía era la hembra garrida y musculosa que perturbó los sentidos del poeta." (11)

José Luis Velasco y Santiago de la Vega, por su parte, le refirieron que cerca de El Paso, Texas, se hospedaron en un sitio cuya propietaria conservaba huellas de su antigua belleza. En cierto momento, Velasco recitó algunos versos del "Idilio...", y la mujer, que de momento quedó en silencio,

les dijo posteriormente: " '¿Sabéis que esa india brava soy yo?' Y, para comprobarlo, sacó de un arcón, donde lo conservaba religiosamente, el manuscrito perfumado y amarillento del 'Idilio salvaje'." (12)

El padre Peñalosa, en su citado estudio sobre el poema, queda de acuerdo con esta versión: la india brava es Guadalupe Jiménez.

Artemio de Valle-Arizpe, en su Anecdotario de Manuel José Othón, opina diferente:

Y a propósito de este poema se ha contado por ahí que su heroína fue una india palurda y montaraz, que no sabía leer y andaba descalza. No es verdad nada de esto. Yo conocí bien, muy bien, a la inspiradora de estos versos, era una mujer muy bien plantada, frondosa, apiñonada de color y con grandes ojos negros. Era de Saltillo, mi tierra, se llamaba Guadalupe Rodríguez, su padre era don Antonio, hermano carnal de los abogados don Blas y don Roque, entrambos con hijas muy hermosas y muy apreciadas de todo el mundo. Casó Guadalupe con un español y se fue a radicar a Torreón; se separaron por desavenencias conyugales y entonces la conoció Othón, la hizo su amante y es ella y no otra, la que anda en el Idilio salvaje y con la que Othón quemó "su último incienso". (13)

Sobre el Anecdotario de Valle-Arizpe el padre Montejano opina que está "repleto de falsedades", que "en general [...] todo es falso", y, concretamente sobre su versión de la india brava, que "no merece mejor crédito: es un cuento más entre todos los que integran su Anecdotario." (14) Pero queda, junto a Lupe Jiménez, Lupe Rodríguez.

José Santos Valdés, por su parte, en un artículo titulado "A propósito de Manuel José Othón", que apareció en

El Heraldo de San Luis Potosí el 26 de junio de 1958, escribe la enfática versión de Amado Illarramendi, que de paso desacredita la de Valle-Arizpe:

1o. La mujer por quien Othón escribió, la que inspiró su "Idilio salvaje", no fue Lupe Rodríguez, ni era de Saltillo.

2o. La que motivó la pasión del poeta fue una mujer casada, originaria de la ciudad de Durango, ligada en parentesco con el obispo Bustamante. Se llamó Gregoria Bustamante, tenía un restaurante aquí en Lerdo y le decían "La Machinena", porque su esposo, un mecánico originario de Santiago Papasquiaro, se llamaba José María Machinena.

3o. Todavía quedan algunas personas, tal vez una docena, aquí en Lerdo, que conocieron personalmente a don Manuel José Othón y especialmente los hombres, que supieron de estos amorios. (15)

Tenemos entonces a Guadalupe Jiménez, Guadalupe Rodríguez y Gregoria Bustamante. La cuestión se enreda un poco más con una carta que el profesor Federico Berrueto Ramón (16), de Saltillo, envió a Luis Noyola Vázquez en marzo de 1971, a la que adjunta lo que él llama "carta fantasma"; una carta firmada por "tu Lupe", dirigida a Othón el 13 de diciembre de 1904. No se sabe por esta carta, ni por Federico Berrueto, si "tu Lupe" es Lupe Jiménez, Lupe Rodríguez u otra Lupe. Se sabe, sin embargo, que Lupe tenía pésimas ortografía y puntuación, con lo cual se acerca más a la de apellido Jiménez, la que desmiente Valle-Arizpe, la "palurda y montaraz, que no sabía leer y andaba descalza". Pero la fecha -fines de 1904- parece inverosímil, sobre todo si se toma en cuenta el amor que Lupe deja ver por el poeta. Me parece

importante transcribirla integra. El profesor Noyola Vázquez no la ha publicado.

Mapimi Diciembre 13 de 1904.

Manuel; oi debía haber salido el dia libre pero parese que el diablo se mete en mis asuntos y en todo me ba mal, y me quede como bulgarmente se dice sin salida lla te contaré lo que me pasó. El 11 en la noche sali a la yglesia y a comprar unas cosas que me acian falta porque pensaba salir a la madrugada. pues bien bolvi a casa y despues de mucho tiempo eche de menos mi portamonedas. Se cre, que me cortaron con tigeras, por que esta la cinta trosada, porque me quedó en la cintura un pedaso de cinta, asi es que lla debes figurarte como pasaria el dia 12. Además aller mismo me puse mala del dolor sabes tu me dá no mas espero me pase.

Manuel. me preguntas que donde me beras: pues bien pasare por todo te vere en Torreon pero donde, no lo se, si yo no tengo confianza con nadie a mas se que ya vive alli en Torreon tu familia. pero eso a ti te toca ber, yo quiero berte y te vere.

Amor mio, tu indicame como y en donde devo berte si es verdad que tu tambien quieres berme a ti tambien se te facilitara mas todo; Ay, si no te quisiera tanto no me espondria, pero que me importa si todo lo que hago es ber a mi Manuel -cuanto me desespera, tener que cubrir tanta apariencia no poder correr a tu lado, ni poderte llamar mio.

Si al menos tubiera la facilidad que tu. pero ¿lla no me quieres ver amor? tus cartas me lo dicen lo comprendo todo, pero yo no puedo dejar de quererte, entre mas mal te portas y me desprecias, mas mas y mas te quiero. Asi es que dime donde piensas que te vea, de mi parte no abra imposibles que no vensa, si mi razon me aconseja lo contrario mi corazon lo vense todo. Asi es que con ancia y llena de esperanza, espero nada mas que digas donde y como te vere. a tu juicio deajo todo, a mi no me preguntes nada. solo se que are todo y pasare por todo. solo se que bere a mi Manuel. Lla bes que comprendo todo, cuando no me atrevo a decirte que te llegues tu. has lo que tu pienes y como mejor lo creas para mi para ti y asi se ara. deseando estes bien y berte pronto. si de mi dependiera y no tubiera un hijo echaria a correr hasta donde tu estes pero

el temor que me quiten a mi hijo me detiene. asi es que mejor que tu nadie lo sabe que es como lo devo aser. ¿por que no vienes?. en fin como tu lo dispongas aser. Te quiero tanto que, qué podria negarte. no te dejes sorprender de Soriano hoy sale para Lerdo y lla se canso de venir aber que encargo no le hagas caso.

Tuya. Siempre Tuya. te adora tu Lupe.

 recibe saludos de mi madre y dice tambien desea berte. figurate hijo que apoco se pasa el tren don Cosme no quiere llegar hablar conmigo. por que el viejo de Don Marcos no se quita de enfrente. figurate que ahora se encuentra por alla ben tu mejor tu por que este biejo no desperdicia ocasion, para bengarse de mi.

Por la ortografía y la puntuación -repito- la Lupe de esta carta correspondería a la versión de Lupe Jiménez. Pero la fecha -también repito- hace dudar de la autenticidad: para entonces el "Idilio..." ya estaba escrito. Y para la fecha en que estaba escrito, parece indudable que la historia de amor había terminado. Y que había terminado con el poeta abandonado por la india brava. La carta indica que la relación continúa, si bien tiene de creíble que se habla de una relación clandestina. Pero también parece que el desaparegado es Othón, cuando en el poema es ella quien se va. Puede muy bien tratarse de una "carta fantasma" -exactamente eso- apócrifa, escrita aprovechando la circunstancia nebulosa acerca de la identidad de la india brava.

Acercándonos al poema, El Mundo Ilustrado, de la ciudad de México, lo publicó el 16 de diciembre de 1906, recién muerto el autor. Sin embargo, éste deseaba que lo publicara por primera vez la Revista Moderna, que lo sacó en su número de enero de 1907. En la versión que publicó El Mundo

Ilustrado había ciertos errores de los que se quejó Alfonso Toro (17): se suprime la dedicatoria "A Alfonso Toro"; se suprime el soneto introductorio, en el que el propio Toro aparece como protagonista de la experiencia; en el verso "sibilante grisa que asesina" aparece "brisa" en lugar de "grisa". (18)

La fortuna crítica de "En el desierto. Idilio salvaje" es notablemente mayor que la del resto de la poesía othoniana. Quizá el elogio más importante que sobre el poema se ha escrito sea el de la breve nota biográfica que incluye José Emilio Pacheco en su Poesía mexicana I. Ahí dice: "Aunque escrito hacia 1905 [ya vimos que en realidad fue escrito durante 1904] es el mejor poema de nuestro siglo XIX." Y un poco antes: "Toda su obra anterior y de hecho toda la tradición neoclásica parecen los preparativos del 'Idilio' que los justifica y se pone a una gran distancia de las escenas pastoriles." (19). En contraste, existe una opinión (y creo que es la única francamente negativa), externada por José Joaquín Blanco:

Como "Idilio salvaje" el texto no importa para nada: ni es idilio (una vaguísima anécdota amorosa, con personajes abstractos, y muchísimos versos, la mayoría, totalmente generalizantes), ni es salvaje; ¡apenas una trenza y una falda! Frente al "Idilio" de Díaz Mirón, el de Othón es una ingenua ave maría. En cambio, como un poema paisajístico sobre el desierto, con cierto feeling amoroso como mero sazonador, tiene versos excelentes. (20)

Entre ambos puntos hay también opiniones tal vez

excesivamente laudatorias. Tal es el caso de lo escrito por Fernando Leal en la revista Letras Potosinas, en un artículo titulado "Manuel José Othón y el paisaje": "el autor del 'Idilio salvaje' es, sin discusión, uno de los más grandes poetas de habla castellana." (21) Joaquín Antonio Peñalosa, con todo y que se ha caracterizado por ser un serio estudioso de Othón, se deja arrebatar por los adverbios: "Jamás en la poesía española se habían escuchado acentos tan sacudidos por el arrepentimiento y empuñados por el pavor y el huracán del patetismo. Del arenal inmenso y de la desolación del alma, surge uno de los clamores más intensos y más líricos de la poesía universal." (22) Jesús Zavala tiene un comentario similar: "Jamás en la poesía española, se habían escuchado acentos tan patéticos y tan profundamente humanos." (23)

En todo caso, creo que queda fuera de duda que "En el desierto. Idilio salvaje" es el mejor poema de Othón. Se trata de siete sonetos, más el primero introductorio, útil para hacer de Alfonso Toro el protagonista de la aventura. Siete sonetos sumamente densos más allá de la pulcritud en la versificación. Siete sonetos en los que el nido y la caverna se alzan como símbolos fundamentales, alrededor de los cuales gravitan el desierto y su identificación con el infierno; el mar y su identificación con el corazón humano lleno de amargura, profundo como la tristeza; la primavera y su identificación con un otoño prematuro; la esmeralda con su hondo y difícilmente asible simbolismo de aspectos positivos dentro del mal; las ruinas y las fosas y su relación, en el

más lúgubre de los sentidos, con las tradiciones románticas; las águilas prometeicas que se compenetran con la roca como la india brava se imprime en el confin; el poeta, el enamorado que se ha quedado solo -él mismo es el desierto y el infierno-, el enamorado cuyo corazón, como en Quevedo, es "reino del espanto" (24); el sentido telúrico, intemporal, de la pasión humana; el arrepentimiento profundamente cristiano, y la búsqueda de una reconciliación con Dios en la catarsis de la escritura; el paisaje como representación, en el sentido más maldito, de la vida; el miedo como experiencia fundamental inherente al amor; la petrificación del ser humano que, edípicamente, vuelve a la tierra al identificarse con la roca; la sombra, que es la muerte, que avanza sobre el hombre cuando el amor se pierde y el alma, metafóricamente, perece.

El amor, en el Othón del "Idilio...", es una metáfora de la vida y la muerte en el sentido en que lo fue expresando, en tantos cabos sueltos, a lo largo de los Poemas rústicos. En la más simple y elemental de sus acepciones, es algo que nace y que muere: el nido y la caverna. En el nido se nace; la caverna simboliza el sepulcro, la muerte. Dos tercetos bastan para dejar claras las nociones de engendrar, de nacer, de vivir, de amar, de morir:

Y en el regazo donde sombra eterna,
del peñasal bajo la enorme arruga,
es para nuestro amor nido y caverna,

las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el terso viril que te subyuga

con una gran palpitación de vidas. (p. 424)

Los tercetos pertenecen al soneto IV. En el primer verso, el regazo evoca de inmediato la idea de algo acogedor, de una madre; y de su complemento, es decir algo que se cuida y que se acoge. Es el lugar propicio para el amor. Pero es también el sitio que invade la sombra eterna, cubierto por esa muerte metafórica que significa la muerte del amor; una sombra invasora en la que se hundirá el amante para la eternidad. En un sitio dominado y cubierto por la enorme arruga del peñascal, por un pliegue geológico evocador de otros pliegues de zonas eróticas en un cuerpo femenino. Zonas eróticas, pliegues, arrugas, por las que penetra la semilla de vida, y por las que emerge la vida en su momento. ¿Qué ocurre en ese escenario? El acto erótico por excelencia: la nervadura retorcida del cuerpo femenino subyugado por un torso poderoso; dos cuerpos palpitantes de placer, de amor, "de vidas". Un amor para el cual el escenario descrito es al tiempo nido y caverna: nacimiento y sepulcro.

De ese nido nace el poema. Es el nido del cual surge el recuerdo del poeta. El recuerdo que trae a la memoria, ahora desolada, el nacimiento del amor:

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste. (p. 422)

El sentido es claro, y debió de haber sido doblemente doloroso para Pepita: Othón vivía una helada soledad antes de

conocer a la india brava. Esa soledad que contribuía a que viviera alejado de su esposa, de pueblo en pueblo, escribiéndole cartas en vez de pasar la vida con ella: sin encontrar el norte de su vida conyugal tampoco. Y en la memoria adolorida que hubiera preferido, en los peores momentos del recuerdo, haber dejado pasar la experiencia sin vivirla, el poeta introduce la palabra "celaje". La imagen, modernista, describe una mujer que llegó, como aquel ángel de la noche "ondulante y azul, trémulo y vago" de otro poema othoniano (25), arropada con la última luz que el crepúsculo gris arrojaba, ya levemente, sobre las nubes tenues y policromas del cielo. Pero del recuerdo surge la realidad, y el poeta se encarga de mostrarla a la amante perdida: le pide observar el paisaje, ya árido e inmensamente triste. En un mismo cuarteto se hallan el principio y el fin, con la palabra "celaje" de por medio, que aparte de ser ese cielo de nubes tenues y policromas, es un presagio; también ese significado tiene la palabra. Esa mujer llegó, en aquel crepúsculo, a calentar la helada soledad del poeta, pero traía con ella, desde ese mismo momento, el presagio del fin. El mensaje es claro: cuando el amor nace, el propio nacimiento presagia el final; el amor trae consigo el germen de su propia muerte.

Ahora bien, ¿cuál es ese paisaje "árido y triste, inmensamente triste"? El desierto, ese desierto que está en el mismo título del poema como precisa indicación del escenario. Ese desierto en el que nació Othón, en el que

vivió, en el que murió. El desierto del centro-norte de México. El desierto que, consideraciones paisajísticas aparte, es el infierno del poeta. El mismo título del texto, en la profunda religiosidad del autor, dejó deslizar la advertencia evangélica: un amor en el desierto es un amor en el infierno. El desierto aquí, más que el lugar físico en el que ocurre el idilio, es el pecado del amor carnal, aumentado en su gravedad por la transgresión del sexo fuera del matrimonio, aumentado en su gravedad por la fornicación.

Esa tierra desolada y árida -seca- es el mundo alejado de Dios, la guarida de los demonios. Según san Mateo, "Cuando el espíritu inmundo sale del hombre, anda por lugares secos, buscando reposo, y no lo halla." (26) Lucas dice: "Porque mandaba al espíritu inmundo que saliese del hombre, pues hacía mucho tiempo que se había apoderado de él; y le ataban con cadenas y grillos, pero rompiendo las cadenas, era impelido por el demonio a los desiertos." (27) Esta forma de ver el desierto como guarida de los demonios en el Nuevo Testamento no hace sino recoger tradiciones bíblicas mucho más antiguas. Así, el "Deuteronomio" hace del desierto el lugar del castigo de Israel: "Y yo os he traído cuarenta años en el desierto [...] para que supierais que yo soy Jehová vuestro Dios." (28) Pero, sobre todo, el desierto es el lugar en el que Satanás tienta a Cristo. Mateo, Lucas y Marcos hablan de ello. Dice san Marcos: "Y luego el Espíritu le impulsó [a Cristo] al desierto.

"Y estuvo allí en el desierto cuarenta días, y era

tentado por Satanás". (29).

La más clara advertencia evangélica, la que más pone en guardia sobre los peligros de la tentación, la escribe Mateo.

Y la ubica precisamente en el desierto:

Entonces, si alguno os dijere: Mirad, aquí está el Cristo, o mirad, allí está, no le creáis.

Porque se levantarán falsos Cristos, y falsos profetas, y harán grandes señales y prodigios, de tal manera que engañarán, si fuere posible, aun a los escogidos.

Ya os lo he dicho antes.

Así que, si os dijeren: Mirad, está [el Mesías] en el desierto, no salgáis". (30)

Ese es precisamente el desierto donde se ha de desarrollar el drama othoniano. Othón cayó en tentación, desoyó la advertencia sobre el pecado a pesar de su gran religiosidad cristiana. Se dejó engañar por un falso amor y salió al desierto, perdiendo de vista el amor verdadero. Y su "Idilio..." es, en este sentido, la confesión, la catarsis, la reconciliación con Dios por haber permitido que el pecado lo tentara. En opinión del padre Montejano: "Y sólo afirma [el poema] una cosa: el arrepentimiento. Porque eso es el 'Idilio salvaje', una expresión intensa, airada, briosa, del arrepentimiento. Y todo confluye deliberadamente, el escenario, el momento, la mujer, el acto, a publicar eso, el arrepentimiento." (31) Octaviano Valdés, por su parte, escribió algo similar en "El 'Idilio salvaje' de Manuel José Othón", en la revista Universidad de México: "La fuerza del poema brota de las más profundas raíces del alma, que se ha

quedado como un 'campo de matanza', tras el conflicto agotador entre sus netos e insobornables principios religiosos y el tremendo halago de la carne." (32)

Efectivamente, el sentido de la purificación por el arrepentimiento existe en el poema:

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje (33)
de lo que fue mi juventud existe.

Mas si acaso no vienes de tan lejos
y en tu alma aún del placer quedan los dejos,
puedes tornar a tu revuelto mundo.

Si no, ven a lavar tu ciprio manto
en el mar amarguísimo y profundo
de un triste amor, o de un inmenso llanto. (p.
422)

El mar en la profundidad de su amargura, el mar identificado aquí con el producto de un "inmenso llanto", significa la posibilidad de purificación: llanto, amargura profunda. Mas acceder a ese mar que es un trago penoso pero necesario implica el castigo de cuya aflicción puede surgir el arrepentimiento: "Si vienes del dolor y en él nutriste/tu corazón". El sentido de renuncia debe, además, cumplirse cabalmente. No debe quedar lugar para el más leve rastro del placer carnal que originó el pecado. Ese pecado del que el poeta espera -sin verdadero éxito- librarse, tras incursionar en un mundo de transgresión: "Mas si acaso no vienes de tan lejos/y en tu alma aún del placer quedan los dejos,/puedes tornar a tu revuelto mundo." El terceto es sumamente expresivo en su sugerencia de que el viaje hacia el dolor

-hacia la purificación- es un viaje muy lejano. El precio que hay que pagar por el pecado es una jornada larga y dolorosa. La única opción diferente -que en este caso, para el poeta, no es opción- consiste en volver, antes de completar el viaje, a ese mundo revuelto del mal.

Hay que mencionar, sin embargo, que Othón no contempla su castigo -su viaje hacia el lejano lugar del dolor- como algo que se asuma voluntariamente, ni en realidad culpa a su amante por no emprender ella el mismo viaje purificador. Más bien ha llevado en el pecado la penitencia: el castigo se le muestra como algo natural producido por el abandono de la mujer, no porque él haya deseado purgar el error que cometió a los ojos de un Dios que lo ve todo. Y si ella no viene de tan lejos, es simplemente porque ella lo abandonó, y lo hizo sin dolor. Es cierto que Othón purga su pecado -por lo menos lo intenta- pero en ello no le va la voluntad: se ve obligado a hacerlo en el duelo de la muerte del amor. Por esto, además de por la fecha que ostenta, me parece apócrifa la carta de "tu Lupe" páginas antes transcrita: de ella se deduciría que el desapegado es Othón, y Lupe la que sufre el abandono.

El poeta nos ha mostrado el nido y la caverna, el cielo y el infierno, el amor y la amargura del amor perdido. Y el poeta ha de mostrarnos que puede -y debe- vivir en ambos mundos; que acepta el sacrificio que conlleva su falta; que, si disfrutó del nido, también padecerá de la caverna. Y en todo ello expresa -mérito indudable de su texto- una concepción en abstracto, universal, del sufrimiento. La

pregunta que en el momento culminante de su drama pronuncia la más acabada figura del dolor en la cultura cristiana: "Elí, Elí, ¿lama sabactani?" (34), tiene relación con la pregunta de nuestro poeta, que acepta el castigo pero en algún momento se rebela: "¿Por qué a mi helada soledad viniste?"

Othón vuelve los ojos al mar, "amarguísimo y profundo", para lavar en sus inmensas aguas la culpa. El mar que, para Chevalier y Gheerbrant, "simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones." (35) Ese mar que es a tal grado receptáculo de los aspectos negativos del ser humano -que allí son lavados- que san Juan el Teólogo, en su visión apocalíptica, vio llegar la nueva Jerusalén, la ciudad santa en la que Dios moraría con su pueblo, en "un cielo nuevo y una tierra nueva; porque el primer cielo y la primera tierra pasaron, y el mar ya no existía más." (36) El mar es, así, un recipiente, en todo lo que tiene de purificador, de los pecados y las fallas del hombre. Y es un corazón que, como víctima de los abusos del poeta, padece ese "inmenso llanto" que en su extraña adjetivación termina el primer soneto del "Idilio...".

Una vez que Othón ha introducido el importantísimo sentido del arrepentimiento, una vez que ha intentado su reconciliación con Dios, una vez que ha aceptado habitar el "salvaje desierto" que le dejó la fornicación, puede hablarnos de su experiencia. Y para ello recurre a una imagen telúrica, por llamarla de alguna manera, que invoca la

violentísima formación del mundo: así de violenta ha sido su tortura. El arcaísmo de su mundo está expresado en el arcaísmo de la palabra "grisa" (37), que en su poema asesina; está expresado en ese terremoto que arranca bloques gigantes de roca; en ese sitio donde la atmósfera es candente, donde el escenario es un océano muerto, donde el mismo sol -en otras circunstancias símbolo de vida- también ha muerto.

Todas estas imágenes se ven reforzadas por una especie de fosilización de las cosas. En el soneto II, por ejemplo, se lee:

Asoladora atmósfera candente
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hundén lentamente. (p. 423)

Esas águilas quedan, como en efecto ocurre con los fósiles, compenetradas con la roca. Como imagen aislada podría no tener importancia, pero el mismo sentido de fijación en la materia lo tiene la mismísima india brava:

En la estepa maldita, bajo el peso
de sibilante grisa que asesina,
irgues tu talla escultural y fina
como un relieve en el confín impreso. (p. 423)

Esa "talla escultural" tiene de escultura algo más que la perfección de sus formas: es un relieve que queda impreso en el confín. Fosilizado. Y el desierto mismo pasa a formar parte de la india: en su piel quedan

[...] el cobre

y el sepia de las rocas del desierto. (p. 423)

Hasta que la compenetración con el paisaje es completa y la prosopopeya (38) emerge con una fuerza extraordinaria, reforzada por la repetición:

En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto! (p.
424)

Lo dice muy bien Enrique Anderson Imbert en su Historia de la literatura hispanoamericana: "lo cierto es que Othón sintió la necesidad de poetizar el conflicto entre la virtud religiosa y el ardor de la carne en un escenario terrible. En 'Idilio salvaje' se ve, patente, que cuando describe la naturaleza es para integrarla con su ánimo." (39) El escenario terrible de Othón tiene sus propios símbolos, los símbolos de una especie de "Pasión según Othón": la pasión de sí mismo, descrita por él mismo.

Ya no se trata del paisaje, realmente. O, en todo caso, se trata de un paisaje en extremo peculiar como para equipararlo con otras creaciones del poeta paisajista del "Himno de los bosques". La desolación othoniana ("En mis desolaciones ¿qué me espera?...") no se puede en realidad equiparar con algo que llamemos "paisaje". Es un sentimiento -y un paisaje- del que sólo queda, parafraseando a T. S. Eliot, una tierra baldía (40). Esa tierra tan emparentada con el máximo símbolo del mal en la cultura judeo-cristiana. El poema es, en efecto, y en el sentido más literal de la

palabra, un poema telúrico. Y en cuanto tal, en cuanto poema de la tierra en su sentido más desnudo, o más desértico, tiene un sutil punto de contacto con el mito de Edipo. El padre Peñalosa lo anuncia en El "Idilio salvaje". Historia, texto y estilo: "ya no el poeta sino el hombre, confuso, atónito, se pregunta por la inesperada presencia: Si vienes del dolor, si vienes del placer... El viajero dialoga con la esfinge." (41) Creo que la relación puede llevarse más lejos. Patrick Mullahy, en Edipo. Mito y complejo, escribe al respecto: "El enigma de la Esfinge reside en que representa no sólo, en su contenido latente, el deseo de entrar en la madre como el peligro de ser tragado, sino, en su contenido manifiesto, el mismo parto y la lucha contra él." (42)

Es claro que en el "Idilio..." la madre -la esfinge- es la tierra. Una tierra que de hecho ya ha tragado al poeta. Los signos de fosilización hablan de ello: poeta y desierto son una cosa. Pero la india brava también ha quedado impresa en ese confín, y es con ella con quien dialoga -en palabras de Peñalosa, porque en realidad monologa- el hombre abandonado ("Si vienes del dolor y en él nutriste/tu corazón"; "Mas si acaso no vienes de tan lejos"; "Si no, ven a lavar tu ciprio manto"). Othón enfrentó a la india a pesar de la advertencia evangélica, a pesar del peligro de la esfinge: él si fue tragado, él si pereció en el trance (43). Othón no supo resolver el enigma. Y, si de interpretación psicoanalítica se trata -parece inevitable si se menciona a Edipo-, el sentido de parto y de lucha contra él que menciona

Mullahy se cumple también cabalmente: ese mundo othoniano que es imposible llamar idílico, pero que bien puede llamarse salvaje, en su descripción como mundo que se está formando -mundo de terremotos, atmósferas candentes, océanos muertos, cataclismos-, conlleva en efecto el sentido de parto: es la violentísima creación del mundo la que abate al poeta. Un poeta que, habiendo llegado a la caverna, tiene -lo hemos visto en otros de sus textos- oportunidad de renacer. El soneto I del "Idilio...", aunque sea el único, nos dice, dentro del sufrimiento, que el pecado, en lo posible, ya se ha purgado por medio del dolor:

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe. (p. 422)

Bienvenido sea el desierto -el dolor, en este caso- que lava, como ese mar "amarguisimo y profundo", los dejos del placer -del pecado-. Se atisba una posibilidad de libertad. El poema, como dice Montejano, es, aunque no sólo eso, una expresión intensa del arrepentimiento. Y a partir de ello es posible renacer. Ya veremos qué puede significar en este sentido esa "eterna nostalgia de esmeralda" que le espera al poeta. Aun en un texto tan patéticamente desolado, Othón mantiene el dualismo de la muerte y de la vida.

En el soneto VI el poeta se despide:

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,

al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición, sobre tu espalda.

En mis desolaciones ¿qué me espera?
-ya apenas veo tu arrastrante falda-
una deshojazón de primavera
y una eterna nostalgia de esmeralda. (p. 424)

La india brava trajo un otoño prematuro a la vida del poeta: en la primavera llegó la caída de las hojas. En la primavera -en la juventud- la vida quedó trunca, perdió sentido en un aspecto muy extraño. "una eterna nostalgia de esmeralda". ¿Por qué es de esmeralda la nostalgia? Tiene el color de la esperanza. Le costó un gran trabajo a Othón encontrarla, pero lo hizo. Tal vez ni siquiera se dio cuenta. Tal vez, para él, "ya sólo queda el arenal inmenso". Pero logró dejar, en clave, su confianza en Dios, en el poder del arrepentimiento. "¡y Dios es bueno!", había exclamado en el "Psalmo del fuego", exactamente después de decir: "La inmensa lontananza/tuvo límite al fin." (44) Lontananza es una palabra que aparece dos veces en el "Idilio...". Es gris, es enferma y es dolorida, pero también puede tener fin. Éste no es obvio en el poema, pero algo indica al respecto esa esmeralda.

Quiere decir, por lo menos, que Othón no se rehusó a perder su primavera para siempre, aunque la tragedia del momento ("¡qué hondo y tremendo cataclismo!") lo haga ver todo con un pesimismo y un dolor incurables. Pero su fe a toda prueba se coló en ese sentimiento. Chevalier y Gheerbrant ayudan a establecer el vínculo con la convicción religiosa: "Y la venida de la primavera se manifiesta por el

derretimiento de los hielos y la caída de las lluvias fertilizadoras.

"Verde es el color del reino vegetal que se reafirma con esas aguas regeneradoras y lustrales, a las cuales el bautismo debe toda su significación simbólica." (45)

El bautismo es el rito máximo de perdón de los pecados, de purificación. El agua bautismal lava el mal como el mar amarguísimo y profundo puede lavar el cipriote manto de la india brava. Y el bautismo nos relaciona con la esmeralda que vivirá eternamente en la nostalgia de Othón, dejando atisbar la esperanza ante la deshojazón que se le vino al poeta en plena primavera. No olvidemos que la esmeralda es la piedra papal. Y no olvidemos tampoco las palabras de san Juan el Teólogo a propósito de su visión apocalíptica del Eterno: "Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado.

"Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspé y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda." (46)

Pero en su constante dualidad, Othón hace ostensible la flaqueza de su apenas atisbada esperanza:

En tus aras quemé mi último incienso
y deshojé mis postrimeras rosas.
Do se alzaban los templos de mis diosas
ya sólo queda el arenal inmenso. (p. 425)

Vuelve el poeta a ser víctima de su propio pecado: confundió el altar del Dios del amor con el altar del pecado

amoroso: en el ara del amor carnal ofreció su última ofrenda. Y allí, en ese mismo altar pecaminoso, quedaron los pétalos de las últimas rosas del poeta. Rosas que ofreció a una mujer en cuya alma, aun después del drama, "del placer quedan los dejos". Considérese que la rosa es la flor que debe acompañar a Cristo: "La rosa es, en la iconografía cristiana [dicen Chevalier y Gheerbrant], bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo." (47) Los mismos autores relatan que una tradición del siglo séptimo informaba que la tumba de Jesús "estaba pintada de un color mezcla de blanco y rojo." (48) Con seguridad a la identificación de esta flor con Cristo se debe la costumbre de depositar rosas sobre las tumbas. Pero Othón confundió el objeto de su amor, al grado de que en su corazón alzó esos "templos de mis diosas", que en este caso son la sola india brava. La transgresión, sin embargo, tuvo sus consecuencias, y en ese corazón "ya sólo queda el arenal inmenso."

Sabia tan bien el poeta lo que era una rosa, que a la virgen Maria dedicó "Rosa mystica!", la composición final de los Poemas rústicos.

Es un sentimiento no tan distante del de José Juan Tablada, aunque éste queda completamente al margen de cualquier remordimiento, y se regodea en lo que el potosino considera un extravío imperdonable. Dice Tablada:

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,

lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor! (49)

Tablada habla de misa, Othón habla de ara: ambos hablan de celebrar. Y no es la única semejanza entre ambos poemas. Leamos a Tablada:

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa
tu desatada cabellera. (50)

Dice, por su parte, Othón:

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición, sobre tu espalda. (p. 424)

Reverberar y verberar, cabellera y cabellera. Ambas revestidas de un sentido pecaminoso que no se puede soslayar. En Tablada, el acto erótico está descrito como una misa negra (como una noche de Walpurgis); en el potosino, la relación con el objeto erótico es una maldición. (Para Baltasar Dromundo, "El 'Idilio salvaje' es, ciertamente, una nota magistral de la poesía erótica". [51]) La relación con el objeto erótico es esa ardiente cabellera que el poeta ve alejarse lentamente, tan maldita que sigue revestida de deseo. Un deseo perturbador como el de los ojos de esa india:

Vibran en el crepúsculo tus ojos
un dardo negro de pasión y enojos

que en mi carne y mi espíritu se clava;

y destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava. (p. 423)

Ojos y cabellera: dos objetos de fascinación, en el sentido literal del término. Esos ojos que vibran en el crepúsculo, y como un dardo negro (el color no es lo de menos), se clavan en la carne y el espíritu del poeta; es decir, hieren su cuerpo y hieren su alma. Vuelve a tomar forma el pecado, como tentación, en esta mujer que se ha convertido en un verdadero basilisco. Escriben Chevalier y Gheerbrant que este reptil fabuloso representa, entre otras cosas, "a la mujer casquivana que corrompe a quienes de antemano no la reconocen y no pueden en consecuencia evitarla." (52) ¿No es, en efecto, el caso de Othón, quien no pudo evitar que esa "talla escultural y fina" lo sedujera "En la estepa maldita, bajo el peso/de sibilante gris que asesina"? Maldición. Asesinato. Y una gris sibilante. Sibilante como la serpiente que tentó a Eva y la indujo a complicar a Adán en la desobediencia. En esencia de pecado ha convertido Othón al objeto de su amor, a la mujer que ahora es objeto del rencor. Tal vez por ello el poeta sea renuente a mostrárnosla. Conocemos sólo sus ojos y su espalda, y sabemos que se va. El padre Peñalosa advierte el hecho: "el poeta no nos ofrece a la mujer ni de cerca ni de lejos; aparece como esfumada en las dos ocasiones en que la retrata: 'como un relieve en el confín impreso' y 'destacada contra el sol muriente'." (53) El poeta ya sólo es capaz de constatar

el cataclismo. Y, por desgracia, de recordar. Tal vez aún estaba padeciendo la experiencia cuando escribió "Remember", el 10 de abril de 1905:

Señor, ¿para qué hiciste la memoria,
la más tremenda de las obras tuyas?...
Mátala por piedad, aunque destruyas
¡el pasado y la historia!... (54)

En el "Idilio salvaje" exclamaba: "¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!" (p. 424) Y había razón. El último soneto del poema, en su segundo cuarteto y en los tercetos, sintetiza lo que quedó de la experiencia, lo que ha guardado la memoria:

Quise entrar en tu alma, y ¡qué descenso!
¡Qué andar por entre ruinas y entre fosas!
¡A fuerza de pensar en tales cosas
me duele el pensamiento cuando pienso!

¡Pasó!... ¿Qué resta ya de tanto y tanto
delirio? En ti ni la moral dolencia,
ni el dejo impuro, ni el sabor del llanto.

Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia
y qué horrible disgusto de mí mismo! (p. 425)

El poeta quiso entrar en el alma de la india, y no se percató de que entraba en el pecado; el descenso que pone entre admiraciones tiene alguna relación, desde luego, con el infierno tan identificado con su desierto de lobregueces. Eso son las ruinas y las fosas que lo llevan a la hermosa hipérbole "me duele el pensamiento cuando pienso!". Este verso recuerda a aquel "Voz interna" de los Poemas

rústicos:

En las noches tediosas y sombrías
 buscan su nido en mi cerebro enfermo,
 plegando el ala ensangrentada y rota,
 mis antiguos recuerdos. (55)

Escrito nueve años antes del "Idilio...", "Voz interna" ya dejaba ver que la memoria ("mis antiguos recuerdos") puede ser torturante. Y que el cerebro padece el dolor del pensamiento al recordar.

Esas ruinas y esas fosas que para Othón significaron el alma de su india entroncan sólidamente con la tradición romántica, aficionada a pintar -como hemos visto en el capítulo anterior- edificios en ruinas, o edificios en pie como si estuvieran en ruinas. Y las fosas remiten de inmediato a los camposantos y a las tumbas, aunque en el caso de Othón, que habla del pensamiento y la memoria, sugieren también la imagen de los mil túneles oscuros y desconocidos que Freud estaba empeñado en iluminar y conocer en esa época.

Oscar Castañeda Batres escribió en un artículo titulado "Manuel José Othón y el modernismo", que publicó el Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda: "Por la pasión desbordada [...] del "Idilio salvaje", [Othón] representaría, quizá mejor que nadie, el romanticismo americano pleno: desbordado pathos, individualidad exacerbada, 'propensión elegíaca', sentimiento profundo de la naturaleza." (56)

Pero, por encima de todo, Othón, "el seco, el desgarrado

Othón" (57), como lo llama Octavio Paz, nos ha entregado un poema que, partiendo del episodio personal, celosamente guardado, se lanza hacia la abstracción de una vivencia humana insoslayable: el amor. Y, acompañando a esta vivencia, nos ha entregado, también en una abstracción que surge del hecho personal, una dramática noción del pecado, del arrepentimiento, del dolor, del castigo, del abandono, de la soledad, de la esperanza, como ámbito fundamental de la experiencia humana.

NOTAS

1. REYES, Alfonso, "Los Poemas rústicos de Manuel José Othón", p. 55
2. Alfonso Toro. (1873-1952) Historiador, abogado y periodista nacido en la ciudad de Zacatecas. Ocupó cargos judiciales, fue diputado federal y catedrático de historia. Entre sus libros figuran Un crimen de Hernán Cortés (1922), Compendio de historia de México (1926), e Historia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1934)
3. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, "Una carta de Pagaza a Othón y otra de Pepita a Zavala", p. 148
4. Carta que se conserva en la biblioteca de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, bajo la clasificación: Othón, Manuel José. Manuscritos y Papeles (M.S. 801.1, XIV)
5. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Manuel José Othón y su ambiente, p. 160
6. Ibid., p. 151
7. PERALOSA, Joaquín Antonio, El "Idilio salvaje". Historia, texto y estilo, p. 9
8. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, p. 423. En adelante, todas las citas textuales del poema llevarán sólo la indicación de la página de la Poesía completa de la que han sido tomadas. Uso esta edición en todos los casos.
9. José Luis Velasco. (1885-1940) Periodista y escritor nacido en Tepatitlán, Jalisco. Fue redactor de Excelsior después de haber trabajado en publicaciones de Jalisco, y desempeñó algunos cargos públicos. Escribió algunas obras de teatro, como El secreto (1912).
10. Santiago R. de la Vega. (1885-1950) Periodista y caricaturista nacido en Monterrey, Nuevo León. En 1904 fundó en San Antonio, Texas, el periódico La Humanidad. Por su oposición al régimen porfirista sufrió larga prisión. Fue durante muchos años redactor de El Universal. Usaba el seudónimo de Kiff.
11. ZAVALA, Jesús, Manuel José Othón. El hombre y el poeta, p. 224
12. Ibid., p. 225
13. VALLE-ARIZPE, Artemio de, Anecdotario de Manuel José Othón, pp. 84-85. "con la que Othón quemó su último incienso" se refiere, naturalmente, al primer verso del último soneto

del "Idilio salvaje": "En tus aras quemé mi último incienso".

14. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, op. cit., pp. 5, 125, 159

15. VALDÉS, José Santos, "A propósito de Manuel José Othón".

16. Federico Berrueto Ramón. Escritor y político de Coahuila. Fue secretario general de gobierno y gobernador interino de su Estado, así como subsecretario de Educación Pública de la nación.

17. En carta dirigida el 24 de diciembre de 1906 al director de El Diario, de la ciudad de México, Juan Sánchez Azcona.

18. En las Obras completas de Manuel José Othón publicadas en 1928 por la Secretaría de Educación Pública, al título del poema se le suprime "En el desierto.", y la dedicatoria queda "A.A.T.". De la omisión en el título el poema no ha podido reponerse; se le conoce normalmente como "Idilio salvaje". Por esta y otras fallas, Francisco González Guerrero, en Los libros de los otros, opina que es "la más infeliz publicación que se haya hecho de poeta mexicano." Francisco González Guerrero (1887-1963) fue poeta y crítico literario, diplomático, periodista y académico mexicano de la Lengua. Su poemario Ad altare dei (1930) es una muestra postrera del modernismo, corriente a la que estudió en trabajos sobre Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y Julio Herrera y Reissig.

19. PACHECO, José Emilio, Poesía mexicana I, p. 229

20. BLANCO, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, p. 76

21. LEAL, Fernando, "Manuel José Othón y el paisaje", p. 5

22. PEÑALOSA, Joaquín Antonio, "La poesía de Manuel José Othón", p. 14

23. ZAVALA, Jesús, "Comentario", p. 24

24. QUEVEDO, Francisco de, Poesía original completa, p. 520. En el soneto "Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer", Quevedo escribe: "A los suspiros di la voz del canto; la confusión inunda l'alma mía; / mi corazón es reino del espanto."

25. El verso pertenece al último soneto del poema "Angelus domini", de los Poemas rústicos.

26. "Evangelio según san Mateo", 12:43

27. "Evangelio según san Lucas", 8:29

28. "Deuteronomio", 29:5, 6
29. "Evangelio según san Marcos", 1:12-13
30. "Evangelio según san Mateo", 24:23-26
31. MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, op. cit., p. 162
32. VALDÉS, Octaviano, "El 'Idilio salvaje' de Manuel José Othón", p. 17
33. La palabra "miraje", que no existe en español, está tomada del francés mirage, "espejismo".
34. "Evangelio según san Mateo", 27:46
35. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, Diccionario de los símbolos, p. 690
36. "Apocalipsis", 21:1
37. Grisa. Femenino arcaico de la palabra "gris".
38. Prosopopeya aquí usada en el sentido que menciona Helena Beristáin, citando a Heinrich Lausberg en Manual de retórica literaria: "la relación de la prosopopeya con cierto tipo de metáfora (lo animado por lo inanimado) sensibilizadora." Helena Beristáin, Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte 1, p. 33
39. ANDERSON IMBERT, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de República, p. 348
40. Thomas Stearns Eliot (1888-1964). Poeta de nacionalidad británica nacido en los Estados Unidos. "La tierra baldía" ("The Waste Land"), publicado en 1922, es un poema de 434 versos que lo colocó entonces a la vanguardia de la poesía de la época. Obtuvo el premio Nobel en 1948.
41. PEÑALOSA, Joaquín Antonio, El "Idilio salvaje"..., p. 17
42. MULLAHY, Patrick, Edipo. Mito y complejo, p. 176
43. Digo que él sí porque Edipo, por su parte, resolvió el enigma que le planteó la esfinge y se convirtió en rey de Tebas, tomando por esposa a Yocasta, su madre.
44. OTHÓN, Manuel José, Poemas rústicos, p. 122
45. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 1057
46. "Apocalipsis", 4:2-3

47. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, op. cit., p. 892
48. Ibid., p. 893
49. TABLADA, José Juan, "Misa negra", en José Emilio Pacheco, Antología del modernismo. Tomo segundo, p. 37
50. Ibid., p. 36
51. DROMUNDO, Baltasar, Manuel José Othón. Su vida y su obra, p. 121
52. CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, p. 180
53. PERALOSA, Joaquin Antonio, El "Idilio salvaje"..., pp. 17-18
54. OTHÓN, Manuel José, Poesía completa, p. 426
55. OTHÓN, Manuel José, Poemas rústicos, p. 123
56. CASTAÑEDA BATRES, Oscar, "Manuel José Othón y el modernismo", p. 138
57. PAZ, Octavio, "émula de la llama", p. 14

CONCLUSIONES

MANUEL José Othón es, como hemos visto, un poeta difícil de ubicar. Fue neoclásico, romántico, modernista. Tuvo momentos -breves- de bucolismo, aun en los Poemas rústicos, aunque en su defensa hayan querido negársele. Su gusto por el clasicismo quedó plasmado en numerosas composiciones que aluden a deidades paganas; Pan, por ejemplo, esa figura chata, cornuda y con piernas de macho cabrío que tañe la avena -en palabras othonianas- aparece nueve veces en el poemario, además de otras varias figuras mitológicas a las que con frecuencia recurre Othón. En sus mejores momentos, sin embargo, y a pesar suyo, marchó al parejo de los "vates histéricos de morbosas inspiraciones" que estaban haciendo la poesía que habría de perdurar. Es decir, fue también, y sobre todo -en términos más cualitativos que cuantitativos- un modernista. Sin ánimo de dar la razón al poeta respecto de sus opiniones acerca de la "tropa de raquíticos y enfermos", diré sin embargo que en su momento más alto, "En el desierto. Idilio salvaje", fue ante todo un romántico. Su romanticismo, sin embargo, tuvo momentos tales que son clara expresión de ese exacerbamiento de las características de la escuela que bien puede definir al decadentismo. Y deben tomarse con mucha reserva sus ya muy citadas opiniones respecto del modernismo y de los poetas que lo cultivaban: eran sus amigos, los apreciaba y admiraba, la ciudad de México le encantaba en gran

medida por su compañía. Y ellos también mostraban un gran aprecio por él. Recuérdense las palabras de Díaz Mirón: "tú y yo somos los más grandes poetas de América".

Su manifiesta aversión al modernismo debe encontrarse en su incultura. Ya se ha hablado aquí de eso, y el padre Montejano lo dice sin mayor reserva: "parece que la cultura del ya célebre dramaturgo y escritor no era ni muy amplia ni muy sólida. [...] sus conocimientos se debieron más a su experiencia interna e hipersensibilidad ante cualquier manifestación artística, que al estudio formal". (1) Creo que la opinión general acerca de Othón como "modernista involuntario" (2) merecería ser revisada. En realidad no fue tan involuntario. O, mejor dicho, poco importa lo que dicen sus cartas respecto de lo que dice su obra. El hombre fue lo que fue, y otra cosa es en muchos casos lo que dejó en sus libros, o por lo menos en aquellos textos que han logrado consenso respecto de su valía para las letras nacionales. Recuérdese que el colombiano José Asunción Silva, creador de una página verdaderamente ejemplar por lo que toca a la renovación de la poesía, el "Nocturno" (3), era de palabra adverso a "los amaneramientos de los 'rubendariacos'", y que a éstos, con el seudónimo ya de por sí irónico de Benjamín Bibelot Ramírez, les dedicó, llamándolos "colibríes decadentes", una satírica "Sinfonía color de fresa con leche". (4)

En resumen, ese Othón que nunca encontró el norte -vivió en él, en el sentido literal-, que no trabajó en lo que

quiso, que se casó y estuvo con frecuencia lejos de su esposa, que vivió de ilusiones que no se consumaban, que, en sus mejores momentos, fue el poeta que por decisión propia hubiera querido no ser, muestra a lo largo de los Poemas rústicos y del "Idilio salvaje" algunos aspectos que vale la pena retener.

Uno muy importante es su frecuente relación con Cristo, que abarca no solamente la figura del Hijo de Dios, sino también muchas cosas que éste representa y, en tal sentido, el poeta potosino muestra un constante acercamiento a la Biblia: de ella surgen la mayoría de los símbolos que aparecen en su creación. Del "Antiguo testamento" tanto como del "Nuevo".

Llega también a ser obsesivo en el poeta el ritual de engendrar, de dar vida: la fertilidad, la fecundidad. Y, dentro de ello, su máxima expresión se manifiesta en la madre tierra y en el mito de la resurrección de la carne. Poemas como "La canción del otoño", "Poema de vida" y algunos sonetos de la "Noche rústica de Walpurgis" dan cuenta cabal de ello. Ese proceso de engendrar vida, mejor representado simbólicamente en la resurrección, se ve por lo general antecedido de una muerte dolorosa: morir, en Dthón, significa la posibilidad de renacer. Su estética del paisaje o, mejor, de la naturaleza que resurge cada primavera, se relaciona directamente con ello. La muerte es un estado latente -qué doloroso, sin embargo- en el que se espera "¡Ay, que llegue, oh Señor, para nosotros/de la resurrección el claro día!".

Y ese estado latente lo representa, mejor que ninguna otra cosa, la noche. Una noche que va cambiando conforme avanzan los Poemas rústicos, que va de lúgubre, sepulcral y diabólica, a esperanzadora. Ello por virtud de símbolos como el fuego: símbolos de purificación, representaciones de Cristo o de la Virgen. Se trata de una noche que habita en la mente del poeta, en su "cerebro enfermo" -son sus propias palabras-; que gradualmente evoluciona hacia una esperanza -otra vez- de resurgir: hay luz en la noche, hay un renacimiento para esa muerte. En la noche mental de un Othón cuya poesía no está ya nada lejana de posibles interpretaciones psicoanalíticas, también brillaron las estrellas.

En sus colores predilectos se manifiesta esto: azul y verde, el cielo y el renacimiento de la naturaleza. Por ello es particularmente importante que en su obra cimera, el "Idilio salvaje", ya quede sólo "¡el desierto, el desierto... y el desierto!". Hago mal en usar el adverbio, pues ya he querido mostrar cómo, mediante la esmeralda, logra Othón abrir, también para ese ánimo desgarrado, para ese escenario y para esa alma fulminados por el cataclismo, la puerta, muy pequeña esta vez por cierto, de la esperanza.

Dentro de este desierto pecáminoso no puede hacerse a un lado la figura del demonio. Este personaje, o este símbolo, aparece en otros momentos de su obra, notoriamente en la "Noche rústica..."; pero, en la siempre presente dualidad othoniana, encarna la convivencia esencial del bien y del

mal: ese bien representado tan claramente por el fuego que purifica y da esperanza, y ese mal representado por el mar "amarguísimo y profundo" que hasta san Juan el Teólogo elimina de la nueva Jerusalén.

Algo importante es el sentido nostálgico, a veces manifestado en el tema del Ubi sunt?, a veces manifestado, como en "Nostálgica", en una mayor inmediatez de la experiencia humana. El dolor es expresado -como también ocurre con el Ubi sunt?- en la pregunta. La imagen es rotunda:

¡Pobre pájaro muerto por el frío!
 ¿para qué abandonaste tus campañas,
 tu cielo azul, tus fértiles praderas
 y viniste a morir entre la escarcha?...

Premonitorios resultaban estos cuatro versos. Othón habría de abandonar, hacia 1903, las campañas, el cielo, las praderas de su apacible vida conyugal, para morir, entonces, en el desierto, en la helada soledad del abandono.

Manuel José Othón es, en cierta forma, ese "pájaro muerto por el frío". En la vida real, en efecto, su afección pulmonar y sus reumatismos se agravaban por la baja temperatura. En otro aspecto, vivió una fría soledad alejado continuamente de su esposa, su única familia. Vivió el frío desdén -así lo sentía él- de los potosinos, y se fue de su ciudad para regresar conmovido y dejar esa conmoción plasmada en el "Canto del regreso". Padeció también el frío alejamiento -en un sentido no literal, y por una convicción

mal asumida- de los poetas que amaba. Y padeció la necesidad, condicionada por su biografía, de alejarse del modernismo, que -tarde se dio cuenta- también era su literatura.

NOTAS

1. MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Manuel José Othón y su ambiente, pp. 82, 83
2. Henríquez Ureña, por ejemplo, opina que Othón llevó a cabo, por caminos diferentes, la aspiración renovadora de la poesía de la época. José Emilio Pacheco, en su Antología del modernismo, es quien lo llama "modernista involuntario". (Tomo primero, p. 59)
3. El "Nocturno" de Silva, lleno de aliteraciones, de anáforas, de reduplicaciones, lleva a considerar, toda fecha olvidada, un avance tal que sus sugerencias ya participan del espíritu del surrealismo.
4. ANDERSON IMBERT, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de República, p. 363

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

ALIGHIERI, Dante, La divina comedia, prólogo de Mariano Roca de Togores, traducción de Juan de la Pezuela. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1965, 656 pp. (Biblioteca Sopena, 58-1)

ADORNO, Theodor W., Teoría estética, traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1980, 479 pp. (Ensayistas, 150)

ANDERSON IMBERT, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de República, prólogo de..., 5a. reimpression de la 1a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, vol. I, 519 pp. (Breviarios, 89)

BAUDELAIRE, Charles, Poesía completa. Edición bilingüe, "Baudelaire", por Ramón Hervás, traducción de Enrique Parellada, 5a. edición. Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977, 384 pp.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, Rimas y leyendas, introducción y selección de Carlos O. Nallim, 2a. edición. México, Ediciones Ateneo, S.A., 1974, 312 pp. (Obras Inmortales)

BERISTÁIN, Helena, Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I, presentación de... México, edición de la autora, 1977, 43 pp.

Biblia de Jerusalén, 3a. edición. Madrid, Editorial Española Desclée de Bouwer, S.A., 1972, 2088 pp.

BLANCO, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, advertencia preliminar de... 2a. edición. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, 261 pp.

BOWRA, C.M., Historia de la literatura griega, introducción de..., traducción de Alfonso Reyes, 8a. reimpression de la 1a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 215 pp. (Breviarios, 1)

CARUSO, Igor, La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte, prólogo e introducción de..., traducción de Armando Suárez y Rosa Tanco, 8a. edición. México, Siglo XXI Editores, S.A., 1981, VIII + 313 pp. (psicología y etología)

CASTAÑEDA BATRES, Oscar, "Manuel José Othón y el modernismo", en Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, 136, (1 de julio de 1958), pp. 1, 7

CASTRO, Francisco de Asis, "Los primeros años de Othón", en Estilo. San Luis Potosí, 41 (enero-marzo de 1957), pp. 34-39

CASTRO LEAL, Antonio, "La poesía de Manuel José Othón (1858-1906)", en Cuadernos Americanos. México, 4, (año XXIX, julio-agosto de 1970), pp. 161-184

CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, Diccionario de los símbolos, prólogo a la edición castellana de J. Olives Puig, nota preliminar del editor, introducción de Jean Chevalier, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 2a. edición. Barcelona, Editorial Herder, S.A., 1107 pp.

DARÍO, Rubén, Antología, reseña biográfico-crítica del editor. México, Editorial Novaro-México, S.A., 1958, 185 pp. (Colección Parnaso, 1)

DEWEY, John, "La función de la crítica", en Adolfo Sánchez Vázquez, Antología. Textos de estética y teoría del arte, prólogo de..., 1a. reimpression de la 1a. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 226-232 (Lecturas Universitarias, 14)

DÍAZ MIRÓN, Salvador, La gigante y otros poemas, preámbulo de Francisco Monterde. México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984, 204 pp. (Lecturas Mexicanas, 58)

DROMUNDO, Baltasar, Manuel José Othón. Su vida y su obra. México, Impresora Juan Pablos, 1959, 181 pp.

ECO, Umberto, La definición del arte, introducción de..., traducción de R. de la Iglesia. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970, 285 pp. (Novocurso, 16)

FEUERBACH, Ludwig, La esencia del cristianismo, prólogos e introducción de..., traducción de Franz Huber. México, Juan Pablos Editor, S.A., 1971, 287 pp.

GAYTÁN, Carlos, Diccionario mitológico, prólogo de..., 3a. edición. México, Editorial Diana, S.A., 1967, 239 pp. (Colección Moderna, 30)

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, "Tuércele el cuello al cisne...", en José Emilio Pacheco, Antología del modernismo. 1884-1921, selección, introducción y notas de..., 1a. reimpression de la 1a. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, tomo segundo, p. 71 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91)

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, Poesías completas, edición y prólogo de Francisco González Guerrero. México, Editorial Porrúa, S.A., 1953, volumen II, 409 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 67)

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, Breve historia del modernismo, prefacio

de..., 2a. reimpression de la 1a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 559 pp. (Tierra Firme)

HESIODDO, Teogonia. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles. Idilios de Bion. Idilios de Mosco. Himnos órficos, prólogo de José Manuel Villalaz. México, Editorial Porrúa, S.A., 1972, XXI + 89 pp. (Sepan cuántos..., 206)

JUNG, Carl G., Modern Man in Search of a Soul, traducido al inglés por W.S. Dill y Cary F. Baynes. New York, Harcourt, Brace and Company, 1933

KAZANTZAKIS, Niko, Carta al Greco. Itinerario espiritual autobiográfico. "Cómo vi escribir Carta al Greco", por Eleni N. Kazantzakis, traducción de Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1963, 430 pp.

KEATS, John, "Ode to a Nightingale", en William Cullen Bryant, Library of World Poetry, prefacio de... New York, Avenel Books, pp. 236-237

KOLTENIUK, Miguel, Cultura e individuo. Una aproximación freudiana, introducción de... México, Editorial Grijalbo, S.A., 1986, 184 pp. (enlace iniciación)

LEAL, Fernando, "Manuel José Othón y el paisaje", en Letras Potosinas. San Luis Potosí, 169 (año XXVI, julio-septiembre de 1968), pp. 3-5

LEÓN, Fray Luis de, "Vida retirada", en Francisco Montes de Oca, Ocho siglos de poesía en lengua española, introducción y compilación de..., 7a. edición. México, Editorial Porrúa, S.A., pp. 127-129 (Sepan cuántos..., 8)

LÉVI-STRAUSS, Claude, "El arte como sistema de signos", en Adolfo Sánchez Vázquez, Antología. Textos de estética y teoría del arte, prólogo de..., 1a. reimpression de la 1a. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 115-120 (Lecturas Universitarias, 14)

LOPE DE VEGA, Félix, "A mis soledades voy", en Francisco Montes de Oca, Ocho siglos de poesía en lengua española, introducción y compilación de..., 7a. edición. México, Editorial Porrúa, S.A., 1978, pp. 171-172 (Sepan cuántos..., 8)

LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, Elogio de Manuel José Othón. México, Editorial Libros de México, S.A., 1976, 104 pp.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, Obras, edición, "Examen de Ramón López Velarde" y cronología de José Luis Martínez, 2a. reimpression de la 1a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 877 pp. (Biblioteca Americana, 45)

MANRIQUE, Jorge, Poesía, edición e introducción de Jesús-Manuel Alda Tesán. México, Ediciones Catedra, S.A.-Red Editorial Iberoamericana, S.A., 1987, 180 pp. (Colección Letras Hispánicas, 38)

MILLÁN, María del Carmen, "La poesía de Manuel José Othón", en Manuel José Othón. México, Secretaría de Educación Pública, 1970, 187 pp. (Cuadernos de Lectura Popular. Serie La Honda del Espíritu, 252)

MONTEJANO Y AGUIRAGA, Rafael, Ambiente cultural en la juventud de Othón, viñetas de María Teresa Caballero. San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1960, 22 pp. (Jueves Literarios, 7)

_____, Manuel José Othón y su ambiente, preliminar de... San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1984, 210 pp. (Biblioteca de Historia Potosina. Serie Estudios, 19)

_____, "Una carta de Pagaza a Othón y otra de Pepita a Zavala", en Estilo. San Luis Potosí, 47-48 (julio-diciembre de 1958), pp. 145-148

MULLAHY, Patrick, Edipo. Mito y complejo, prólogo de Gaston Bachellard, introducción de Erich Fromm, prefacio de... Buenos Aires, Librería "El Ateneo" Editorial, 1953, 532 pp.

MURD, Manuel, Historia de San Luis Potosí. San Luis Potosí, 1910, 3 volúmenes.

NERVO, Amado, "Poemas rústicos de Othón", en Revista Moderna. México, 18 (V, 2a. quincena de septiembre de 1902), pp. 284-285

NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, Los cauces poéticos de Manuel José Othón, nota preliminar de Mauricio Magdaleno. México, Las Letras Patrias, 1958, 46 pp.

_____, "Paisaje y evasión de los Poemas rústicos", en Manuel José Othón. México, Secretaría de Educación Pública, 1970, 187 pp. (Cuadernos de Lectura Popular. Serie La Honda del Espíritu, 252)

OTHÓN, Manuel José, Epistolario, glosas, esquemas, índices y notas de Jesús Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, XXXI + 123 pp.

_____, Poemas rústicos, presentación de Rubén M. Campos, 3a. edición. México, Premia Editora de Libros, S.A., 1985, 13 + IV + 152 pp. (libros del bicho, 8) [edición facsimilar de la publicada en 1902 por Aguilar Vera y Comp., editores]

_____, Poesía completa, recopilación, prólogo y notas de Joaquín Antonio Peñalosa. México, Editorial Jus, 1974, 512

pp.

_____. "Recuerdos del General Martínez", en Obras completas, edición preparada por Jesús Zavala. México, Editorial Nueva España, S.A., 1945, pp. 665-674

PACHECO, José Emilio, Antología del modernismo. (1884-1921), selección, introducción y notas de..., la reimpression de la 1a. edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 2 tomos, LI + 130 pp., 180 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91)

_____. Poesía mexicana I. (1810-1914), introducción, selección y notas de... México, Promociones Editoriales Mexicanas, S.A. de C.V., 1979, LXIII + 340 pp. (Clásicos de la Literatura Mexicana)

PAZ, Octavio, "émula de la llama", en Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y modernos, edición de... y Luis Mario Schneider, 2a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 11-19 (México en la obra de Octavio Paz, 5)

PEÑALOSA, Joaquín Antonio, El "Idilio salvaje". Historia, texto y estilo. San Luis Potosí, Cuadernos de Plata de Letras Potosinas, 1967, 31 pp.

_____. "La poesía de Manuel José Othón (Discurso de ingreso a la Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras correspondiente de la Real Española)", en Letras Potosinas. San Luis Potosí, 249 (año XLVII, enero-marzo de 1989), pp. 10-14

_____. "Prólogo", en Manuel José Othón, Poesía completa, recopilación, prólogo y notas de... México, Editorial Jus, 1974, pp. 7-30

PLACENCIA, Alfredo R., Poesías, recopilación de Luis Vázquez Correa. Guadalajara, Casa de la Cultura Jalisciense, 1959, 330 pp.

PUGA Y ACAL, Manuel, "Manuel José Othón", en Estilo. San Luis Potosí, 46 (abril-junio de 1958), pp. 65-69

QUEVEDO, Francisco de, Poesía original completa, edición, introducción y notas de José Manuel Bleuca. Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1981, XLVII + 1393 pp. (Clásicos Universales Planeta, 22)

RANK, Otto, The Trauma of Birth. New York, Harcourt, Brace and Company; London, Routledge and Kegan Paul, 1929

REYES, Alfonso, "Los Poemas rústicos de Manuel José Othón", en Conferencias del Ateneo de la Juventud, prólogo, notas y

recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna. México, Centro de Estudios Filosóficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, pp. 41-56 (Nueva Biblioteca Mexicana, 5)

RIMBAUD, Arthur, Oeuvres complètes, edición, presentación y notas de Antoine Adam. Paris, éditions Gallimard, 1976, LII + 1249 pp. (Bibliothèque de la Pléiade, 68)

RODRÍGUEZ BACHILLER, Angel, "Prólogo", en Spinoza, Ética, traducción y prólogo de..., 2a. edición. Buenos Aires, M. Aguilar Editor, 1961, pp. 9-18 (Biblioteca de Iniciación Filosófica, 52)

RODRÍGUEZ BARRAGÁN, Nereo, "Manuel José Othón", en Letras Potosinas. San Luis Potosí, 250 (año XLVII, abril-junio de 1989), pp. 27-36

RULFO, Juan, Pedro Páramo, sexta edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 129 pp. (Colección Popular, 58)

SABINES, Jaime, "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines", en Carlos Monsiváis, Poesía mexicana II. (1915-1979), introducción, selección y notas de... México, Promociones Editoriales Mexicanas, S.A. de C.V., 1979, pp. 400-414 (Clásicos de la Literatura Mexicana)

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, 1157 pp.

SPINOZA, ética, traducción y prólogo de Angel Rodríguez Bachiller, 2a. edición. Buenos Aires, M. Aguilar Editor, 1961, 431 pp. (Biblioteca de Iniciación Filosófica, 52)

STEINER, George, Lenquaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, prefacio de..., traducción de Miguel Ullorio. Barcelona, Gedisa, S.A., 1982, 400 pp. (Colección Hombre y Sociedad. Serie Mediaciones, 7)

STEINFORT KEDNEY, John, Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition, prefacio de... Chicago, S.C. Griggs and Company, 1885, XVIII + 302 pp.

TABLADA, José Juan, "Misa negra", en José Emilio Pacheco, Antología del modernismo. (1884-1921), tomo segundo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 36-37 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91)

VALDÉS, José Santos, "A propósito de Manuel José Othón", en El Heraldito. San Luis Potosí, 26 de junio de 1958.

VALDÉS, Octaviano, "El 'Idilio salvaje'", en Universidad de México. México, 4 (XIII, diciembre de 1958), pp. 16-17

VALÉRY, Paul, Introducción a la poética, traducción de Rodolfo Alonso revisada por M.H. Alberti. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor S.R.L., 1975, 63 pp. (Colección "Planteos Estructurales")

VALLE-ARIZPE, Artemio de, Anecdotario de Manuel José Othón. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 172 pp. (letras mexicanas, 44)

VAR&GINE, Jacopo de la, Martires de Cristo. Leyenda Aurea. México, Ediciones Paulinas, 1958, 262 pp.

VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, Historia de San Luis Potosí. México, 1946-1948, 4 volúmenes.

VILLALAZ, José Manuel, "Prólogo", en Hesíodo, Los trabajos y los días. México, Editorial Porrúa, S.A., 1972, pp. IX-XXI (Sepan cuántos..., 206)

VILLON, François, Obra poética, selección, traducción, prólogo y notas de Nuria Parés. México, Ediciones Oasis, S.A., 1965, 126 pp. (Colección Literaria Servet. Mundo Medieval, 18)

ZAVALA, Jesús, "Comentario", en Manuel José Othón, "En el desierto. Idilio salvaje". México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 21-25

_____, Manuel José Othón. El hombre y el poeta. México, Imprenta Universitaria, 1952, 288 pp. + 45 ilustraciones (Serie Letras, 6)