



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL SENTIDO DE LA HISTORIA EN LA POESÍA DE
RUINAS Y VESTIGIOS PREHISPÁNICOS DE EFRAÍN
HUERTA Y JOSÉ CARLOS BECERRA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA :

DAVID FERNANDO SAUCEDO ZÚÑIGA



**DIRECTOR DE TESIS:
DR. ROBERTO FERNÁNDEZ CASTRO**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres, Lydia y Paulino, que me han dado todo y mucho más; sin su apoyo jamás habría logrado llegar a este punto. Nunca olvidaré su presencia incondicional, y no sólo en lo económico y lo moral, sino sobre todo en lo espiritual, pues gracias a eso la vida significa para mí, y puedo amarla y seguir buscando en ella nuevos horizontes. Es la lección más valiosa que poseo, y estará siempre conmigo. Les agradeceré siempre por ello.

A mis hermanos, Paulina y Gustavo, por todo, absolutamente: las conversaciones, las películas, las risas, la confianza; por ser los primeros con quienes tropecé cuando aprendí a caminar, y también mientras trataba de escribir todo esto. ¡Cuántas veces los habré fastidiado hablándoles de ruinas y poemas y el Tajín y la cabeza olmeca! Pero al fin; consumado es, y ojalá cumpla alguna de las expectativas tanto tiempo practicadas. Los amo infinitamente. Algo de ustedes está aquí, sin duda, alimentando cada reflexión.

A mi asesor, el Dr. Roberto Fernández Castro, no sólo por la enorme paciencia que tuvo conmigo en el proceso de escritura, con mis pequeñas desesperaciones y miedos irracionales, no sólo por sus consejos y observaciones siempre acertadas, por su apoyo siempre generoso, sino sobre todo por una enseñanza valiosísima que me ha transmitido, junto a toda una generación de alumnos suyos, y más. Pues ahora la palabra “Historia” resuena en mí con una potencia insospechada, más allá de la fecha, el nombre y el topónimo. Gracias a esas crisis existenciales derivadas de sus clases puedo ahora preguntarme, con un poco más de seguridad, por qué hago lo que hago, por qué soy lo que soy. Pues al final la pregunta por la Historia es una pregunta por la vida. Se lo agradeceré por siempre.

Agradezco también a mis sinodales, la Dra. Marie Areti Hers, el Lic. Ricardo Gamboa, el Dr. Rafael Guevara Fefer, y el Dr. Alberto Paredes, por el tiempo invertido en la lectura de mi tesis, aun en una época de terrible incertidumbre.

Obviamente, no puedo dejar de mencionar a todas esas personas con quienes compartí mucho más que una clase en la facultad, y que aún están conmigo, dándole razones de ser a mis latidos: César, Alejandra, Mardely, Mariana, les amo profundamente; gracias por la confianza, la amistad, las ambigüedades, y por aquellos momentos de voluntad enloquecida que tanto han acercado nuestros íntimos abismos; gracias a ustedes lidiar con esta inexorable humanidad que nos habita me resulta un tanto más sencillo y hasta hermoso, hermosísimo. Por otra parte, Archi y Alex, con quienes he también compartido mil delirios y derrames

cósmicos en la conciencia, caminatas en la urbe y en las montañas circundantes, pero sobre todo, con quienes he compartido el absoluto amor a la literatura. Prácticamente a ustedes debo esta inmersión precipitada en los márgenes de la irracionalidad, y si he encontrado algo, es también gracias a su voz, su estruendo, su belleza. Les amo y les amaré, terriblemente, hasta que ya no pueda ver a ese *nocturno caracol en un rectángulo de agua*.

Finalmente, agradezco a una última persona, no por ello menos valiosa para mí, pues a pesar del tiempo y de las ruinas, hay hiedras creciendo allí donde antes hubo una ciudad magnífica y hermosa. Y según he podido ver, es símbolo de vida. Una vida que llega a inaugurar una era nueva sobre el mundo. Así, no puedo sino darte gracias infinitas, Sofía, por todo el tiempo, los paisajes, el amor, y la poesía. Gracias.

Índice

Introducción, p.5.

1. La historización de las ruinas, p.22.

Nacionalismo y modernidad en México 1940-1970, p.26.

El pasado prehispánico en la narrativa histórica nacional, p.35.

La modernidad del pasado, p. 59.

2. La poetización de las ruinas, p. 62.

“El Tajín” de Efraín Huerta, p.65.

“La Venta” de José Carlos Becerra, p. 90.

Elementos para una metafórica de las ruinas, p.120.

3. De la poética a la metafórica, p.123.

La poética de las ruinas, p.124.

Elementos de la metafórica, p.146.

Metáfora y crítica, p.170

4. Metáforas arquitectónicas del tiempo, p. 173.

La construcción como principio de identidad ontológica, p. 175.

La ciudad como estructuración del orden histórico, p. 189.

Las ruinas como fragmentación y pérdida del sentido histórico, p.206.

Conclusiones, p.221.

Bibliografía, p.233.

Introducción

Esta tesis constituye una introducción a las problemáticas que implica la relación entre poesía e historia. Relación ambigua y conflictiva que incluso podría considerarse bajo el signo del antagonismo, sobre todo a partir del advenimiento de la conciencia moderna, cuando ambas actitudes adquieren su faceta más exacerbada y definitiva. Y no podría ser de otra manera, pues su enfrentamiento surge a partir de los significados que otorgan a sus referentes. Porque la historia y la poesía, desde que se presentan como texto, lenguaje o discurso, no trabajan sino sobre los significados del mundo y todos sus objetos. Y lo humano, en medio de esta relación, aparece más problemático que nunca, más frágil, más incierto y más difuso. Una narrativa o un análisis de esta relación entre la historia y la poesía, más que a disolver las contradicciones entre ambas, ayudaría a señalar un horizonte más flexible que permita vislumbrar la variedad de formas en que la conciencia se identifica a sí misma. Pero ante la titánica tarea de emprender un estudio global en torno al tema, esta tesis se concentra en un caso específico que, sin embargo, es paradigmático.

Las ruinas y vestigios de antigüedades son un punto de partida especialmente interesante para estudiar la relación entre la historia y la poesía. La conciencia moderna se ha mostrado interesada en estos fenómenos bajo distintos ángulos, generando una tendencia fácilmente identificable en la cultura, una tendencia marcada, precisamente, por el conflicto. La percepción de las ruinas aparece condicionada por diferentes sensibilidades, diferentes actitudes hacia ellas que, inevitablemente, las introducen en una dinámica de la que no participaban. En otras palabras, la modernidad ha hecho de las ruinas un objeto de ambivalencia semántica, pues del olvido mudo del espacio natural en donde habían permanecido, de pronto se convierten en objeto de una enunciación, es decir, se revisten de significado. Y la poesía y la historia convergen en este proceso de resignificación a través de constantes oposiciones.

En este caso, la investigación se concentrará sobre dicho proceso en el México posrevolucionario, aproximadamente desde 1940 hasta 1970. Esto porque el conflicto generado en torno a los ruinas y vestigios de la antigüedad prehispánica para este momento obtuvo sus rasgos más característicos. Las variables del fenómeno apuntan hacia una progresiva institucionalización de los significados que las ruinas adquirieron dentro del discurso histórico oficial, significados que la práctica poética, a su vez, tendió a

desestabilizar, llevando el conflicto hacia otras dimensiones más allá del campo meramente literario, esencialmente la política y, sobre todo, la cultura histórica. De este modo, se hacen visibles los procedimientos a través de los cuales el poder político es equivalente al poder simbólico, ejercido a través de un control de los significados. Por ello, la perspectiva adoptada para este estudio ha de revelar que el conflicto fundamental entre la historia y la poesía radica en la concepción de la vida humana. Pues, en último término, son las ruinas quienes han de descubrir a la conciencia humana cuáles son las dimensiones en que *habita*.

La poesía sobre ruinas y vestigios antiguos es una práctica arraigada en las tradiciones literarias de la modernidad, y en México se han escrito importantes textos representativos del género. No obstante, para esta investigación se han elegido solamente dos poemas: “El Tajín” de Efraín Huerta, y “La Venta” de José Carlos Becerra, escritos en 1962 y 1965 respectivamente. La elección responde al hecho de que en estos poemas aparecen condensados muchos de los tópicos literarios característicos, además de que presentan importantes innovaciones que permiten establecer un punto de partida para la comparación respecto al discurso histórico oficial posrevolucionario. En términos generales, el tema que manejan ambos textos es el mismo: el despertar de una conciencia en medio del espacio dominado por las ruinas. Ambos poetas expresan preocupaciones similares, como podrían ser las potencialidades críticas de la poesía, la reflexión sobre los usos del lenguaje y el sentido del tiempo y de la historia, ideas que entran en directa confrontación con las prácticas oficiales de la arqueología mexicana, el estudio especializado, la restauración y explotación turística de las ruinas, fenómenos todos que, para la época señalada, estaban perfectamente controlados e institucionalizados por el Estado. La subversión de los poemas de entrada es manifiesta al considerar también la propia postura política de los escritores, su posición como habitantes de la sociedad mexicana posrevolucionaria, por tanto testigos de la maquinaria estatal del momento. Pero la subversión también actúa sobre el significado de la historia, sobre el sentido que se ha otorgado al tiempo de la vida humana. Así, los poemas ya problematizan una situación histórica, sólo para después problematizar lo que es la historia en sí misma.

Esta investigación pretende asumir un carácter interdisciplinario. Más que un análisis comparativo del sentido de las ruinas en la poesía y en el discurso histórico oficial, se espera fundamentar una antropología filosófica de la historia. En otras palabras, se tratará de

utilizar el contenido extraído de los poemas para configurar una terminología que pueda realizar una valoración crítica de la historia, la historia como cultura. El problema medular de la investigación radica en el sentido que adquiere la historia a partir de dos actitudes ante las ruinas: la restauración y la reflexión poética. La restauración recupera las ruinas y las convierte en “vestigios arqueológicos”, las introduce en el discurso histórico moderno, en gran medida manipulado por las tendencias nacionalistas. La poesía las vincula con fenómenos que no son propiamente históricos, como la naturaleza y el olvido. La poesía adquiere un potencial crítico considerable, funciona como una subversión de esas fijaciones de sentido, rompe la estabilidad semántica de la historia y, por tanto, constituye una alternativa de pensar el tiempo. A partir de estas consideraciones, puede entonces problematizarse a la historia como tal en un sentido antropológico, desarrollando las implicaciones que tiene para entenderla a través de las figuraciones metafóricas.

Para realizar este trabajo es necesario identificar las significaciones específicas que el discurso de la historia otorga a los objetos, y que son subvertidas por la poesía. De este modo se hace patente la necesidad que hay de utilizar una bibliografía con perspectiva múltiple, principalmente la historiografía referente a las políticas culturales del México posrevolucionario, pero también la teoría poética y los estudios relativos a los poetas y los poemas que serán estudiados. Así se estarían considerando las variables que intervienen en la configuración del significado de las ruinas, pero además es necesario entender a estos fenómenos dentro de una tendencia general de la cultura moderna.

Ciertamente estudiar el sentido de la historia a partir de figuraciones artísticas- y explícitamente a partir de la metáfora de las ruinas- no es una novedad. Tanto las artes visuales como la literatura han mostrado un aprecio especial por el espacio ruinoso como objeto de reflexión y contemplación. Naturalmente, son muchos los estudios que se han desarrollado al respecto. Aunque acaso el más paradigmático es el estudio ya clásico de Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, donde realiza una genealogía del motivo a través de la literatura europea renacentista hasta el desarrollo de una poética particular en la producción literaria francesa de principios del siglo XIX. En su recorrido muestra cómo la progresiva explosión de descubrimientos arqueológicos del mundo Clásico es un fenómeno paralelo al del advenimiento de las ruinas en la imaginación literaria del siglo XVIII. A partir de esa constatación, Roland Mortier sostiene que hubo principalmente dos tendencias en el

uso del tema: como lección moral o como trasfondo escenográfico.¹ Esta forma de estudiar la literatura de ruinas se ha vuelto canónica, pero lo más destacable para el planteamiento de esta investigación, radica en un objetivo muy específico del autor cuando sugiere la posibilidad de utilizar a la literatura como un instrumento de valoración de la cultura.²

Caminos semejantes han seguido otras personas dedicadas al estudio de las ruinas en la literatura moderna. El caso más representativo lo constituye el libro *Cities in ruins* de Cecilia Enjuto Rangel. En él la profesora realiza una ampliación del concepto de ruina, aunque siempre refiriéndose a las implicaciones que tiene para pensar los significados del espacio urbano.³ Así, la velocidad que impone la ciudad en la vida, tal como la experimentó un poeta como Baudelaire, o la profunda sensación de soledad que Luis Cernuda expresa en sus poemas, son también consideradas como experiencias de las ruinas, donde una visión crítica de la historia se manifiesta a través de estas sensibilidades atormentadas, además de la visión de otros poetas analizados, como Pablo Neruda, Octavio Paz y T. S Eliot. Se trata, pues, de una obra muy completa sobre el tema, y aunque no se detiene a estudiar a los autores ni los poemas que esta tesis pretende estudiar, sí abre una perspectiva generosa para entender a los poemas dentro de un horizonte cultural de la modernidad, justo donde se encuentran los poemas estudiados por Cecilia Enjuto.

En un artículo titulado “Los sentidos y las ruinas” la profesora argentina Francine Masiello se dedica también a analizar obras literarias, pero rastreando la forma en que se expresa específicamente la conciencia histórica. Para ella las ruinas generan un efecto psicológico en el espectador en el cual pasado y futuro, memoria y expectativa, se amalgaman en una experiencia intraducible al lenguaje, como un balbuceo o un tartamudeo que sólo en la literatura alcanzaría la dimensión simbólica suficiente para expresar lo inefable del

¹ Cfr. Roland Mortier, *La poetique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance a Victor Hugo*, Genova, Droz, 1974, p.12: “Des lignes de force se dégagent cependant, et on constatera que, dans l'ensemble, deux usages de la ruine prédominent: l'usage moral, didactique, qui tire de la ruine une leçon (quand ce n'est pas un sermon); l'usage pittoresque, simplement visuel, qui en fait un spectacle (les deux usages n'étant d'ailleurs nullement exclusifs)”.

² Cfr. *Ibidem* : “Nous partons de la conviction fondamentale que la littérature, bien loin d'être le reflet de la vie, en dessine les linéaments profonds. Elle révèle quand elle croit énoncer, et ce qu'elle révèle nous informe sur les structures et sur les étapes d'une culture, la nôtre en l'occurrence, dont nous savons la relativité et les limites, mais aussi la singulière qualité”.

³ Cecilia Enjuto Rangel, *Cities in ruins. The politics of modern poetics*, Indiana, Purdue University Press, 2010, p.13: “Poetic ruins tend to be associated with monuments, cathedrals, emblems of power that are falling apart or that have already collapsed. By analyzing a multiplicity of poems that capture the decadence, the destruction, or the frustrated desires in the urban space, I suggest several ways of defining the modern topos of ruins”.

espectáculo.⁴ La literatura es utilizada de este modo como una evidencia de la conciencia histórica de sus autores, una interpretación del proceso histórico basada en la ética, rastreable desde las percepciones sensoriales que aparecen en los relatos.⁵

En el campo de los estudios sobre las artes plásticas se ha llegado a conclusiones similares, y un texto con profundas reflexiones al respecto es el de Andreas Huyssen, quien en su artículo “Nostalgia for ruins”, se dedica a comentar los famosos grabados de Giovanni Batista Piranesi. Según Huyssen las aproximaciones estéticas al fenómeno de las ruinas poseen un elevado potencial crítico respecto a las formas discursivas de la cultura histórica. Huyssen destaca la presencia de una forma particular de la nostalgia que motiva el deseo de autenticidad histórica, es decir, la posibilidad de obtener una identidad individual fuera de los mecanismos culturales hegemónicos.⁶ Desde esta perspectiva, una revisión a las producciones artísticas que se han preocupado de reflexionar sobre las ruinas y vestigios antiguos constituye un punto de partida especialmente adecuado para problematizar el sentido de la cultura histórica moderna, sus presuposiciones y premisas, y, además, plantear una crítica sobre esas tendencias que modelan los imaginarios sobre el tiempo y la historia.

Son, en fin, múltiples los autores que se han detenido a estudiar la significación de las ruinas en los imaginarios de la modernidad, destacando tanto las implicaciones políticas e ideológicas de las obras, así como su potencial epistemológico para elaborar una crítica de la modernidad, una crítica de la historia. Es, además, un lugar común de los estudios sobre el arte y la literatura del Romanticismo considerar a las ruinas como el símbolo predilecto que se ha utilizado para criticar la modernidad y sus tendencias.⁷ Y no podía ser de otra manera,

⁴ Francine Masiello, “Los sentidos y las ruinas”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, París, vol. 1, 2010, pp. 102-103: “El tartamudeo (debido a la pérdida irrecuperable) toma forma; en el texto literario, entra como una repetición de lo innumerable. Se oye entonces la vibración del lenguaje, una manera de hablar de los tiempos heterogéneos que resisten la consolidación.”

⁵ *Ibidem*, p. 110: “Las estructuras en ruinas- la casa, el edificio, el barco del capitán- vienen a ser una alegoría de la fallida asociación entre los hombres, señalando así el colapso de la soñada revolución liberal. Con razón entonces, los hijos de la revolución fracasada se entregan al viaje del exiliado solitario. Y se dedican a engendrar ficciones”.

⁶ Andreas Huyssen, “Nostalgia for ruins”, en *Grey room*, Cambridge, primavera 2006, no.23, p. 10: “Authenticity seems to have become part of museal preservation and restoration, a fact that can only increase nostalgia”.

⁷ J. L. Marzo, “La ruina o la estética del tiempo” en *Universitas*, 2-3, 1989, p.49: “La decepción ante un presente imperfecto- los románticos se sentirán profundamente defraudados tras la Revolución- invita al abandono en la naturaleza externa, lejana y extraña pero asumida trágicamente. Surge así el simbolismo de la decadencia, el estado de debilidad de la razón, la estética de la pasión, de la noche, de la muerte, la conciencia de pérdida de futuro, en oposición al carácter utópico del pensamiento ilustrado [...] Será a través de la ruina de donde surgirá

considerando que es hacia este momento de la cultura occidental cuando la valoración de las ruinas como vestigios del pasado se convirtió en una tendencia de la cultura democratizadora.⁸

Para el caso de la literatura y la poesía mexicanas, el tema de las ruinas y vestigios prehispánicos ha sido estudiado muy poco, especialmente dentro de antologías, como la realizada por Gustavo Jiménez Aguirre en su libro *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México Antiguo*, o en algunos estudios que, no obstante, adolecen de ser excesivamente generales.⁹ El intento más generoso es el de Eliff Lara Astorga, quien en su tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas realizó un estudio sobre la poesía mexicana de ruinas y vestigios prehispánicos durante el siglo XIX. Allí expone una transformación de las ruinas como motivo literario, atravesando desde la literatura grecolatina clásica, hasta su consolidación como tema en el Romanticismo europeo. Así, ya centrándose en los poemas mexicanos del siglo XIX, resalta las implicaciones ideológicas y estéticas que supone el tema de las ruinas.¹⁰ Es esta una obra que se pretende exhaustiva, y ciertamente lo es, aunque su aparato teórico es endeble y carece de profundidad analítica. Las limitaciones de su estudio son obvias al centrar su atención en los poemas del siglo XIX, pero, para esta investigación, la utilidad de esta obra es considerable en tanto proporciona una genealogía de los motivos, algunas tendencias morfológico-sintácticas y léxico-semánticas que son muy valiosas para analizar los poemas de Huerta y Becerra.

Curiosamente, aunque Efraín Huerta y José Carlos Becerra están consolidados por la crítica literaria como autores canónicos de la poesía mexicana moderna, sobre “El Tajín” y

un nuevo espacio estético, mental, de carácter caótico, regido por fuerzas vehementes. El espacio y el tiempo ruinosos se dispondrán como puntas de lanza para un nuevo camino de regeneración artística”.

⁸ *Ibidem*, pp.51-52: Los últimos románticos darán paso a una teoría de la restauración entre el valor de historicidad y de contemporaneidad. Una teoría purista e ideal, proclive a eliminar las impurezas que se han adherido al monumento a través de los siglos, que buscará recuperar el estado primigenio original... El verdadero telón de fondo de la hipótesis restauracionista se fundamenta en la renovación social a través de la educación estética de la historia”.

⁹ Raúl Aceves, *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 131p.

¹⁰ Eliff Lara Astorga “Palabras de edificios: la poesía mexicana del siglo XIX sobre ruinas prehispánicas”, tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2003, p.138: “Durante el siglo XIX el país nacido en 1821 se inventó un pasado sostenido principalmente sobre el pilar de las civilizaciones prehispánicas. Con la excepción de Heredia, los poetas de aquella centuria que se asombraron ante la arquitectura mesoamericana lo hicieron de manera conflictiva. El deseo de sentirse herederos, propietarios culturales de estos vestigios fue refrenado por el silencio histórico de las construcciones. No fue hasta entrado el siglo XX cuando el enorme avance de los conocimientos acerca de la cosmogonía indígena, sumado al nacionalismo de la Revolución, fomentó el diálogo entre el escritor moderno y el mensaje de los signos rotos”.

“La Venta” se han realizado muy pocos estudios específicos. En el mejor de los casos han sido estudiados desde la perspectiva de la biografía o desde una teoría literaria general, de modo que no existen textos sobre ellos donde se abunde en torno a las implicaciones que tienen en una crítica a la historia. Para el caso de “El Tajín” el estudio más completo que se ha hecho es el de Ricardo Aguilar Melantzón, en un libro dedicado a la vida y obra de Efraín Huerta. El análisis del poema corresponde a un momento del estudio en el que Aguilar ejemplifica la estructura general de los poemas de Huerta. Para Ricardo Aguilar los versos están posicionados como los escalones de una pirámide en la cual el lector va accediendo al contenido general del poema. En “El Tajín”, según este planteamiento, hay una relación directa entre las tres partes que componen el poema con la estructura tradicional de entender la historia de México: la prehispánica, la colonial y la moderna, momentos todos, en la historia y en el poema, que desembocan en una muerte ineludible. Muerte del individuo, los personajes del poema, y también muerte de las culturas, derivando el texto simbólicamente en un “nihilismo cósmico” desesperanzador cuya orientación crítica, incluso en el sentido político-ideológico, concuerda estructural y temáticamente con la obra y pensamiento de Huerta¹¹.

En el prólogo que abre la edición de la *Poesía completa* del guanajuatense hay un breve comentario del poema realizado por David Huerta, hijo de Efraín y también poeta, quien afirma el sentido crítico del texto, poniéndolo al lado de otros poemas de contenido político y social. Por otra parte sugiere también una analogía entre el pasado y el destino de México con la pirámide del Tajín, de modo que pasado y futuro adquieren toda su significación trágica en el espectáculo del presente.¹²

Las interpretaciones de Ricardo Aguilar y sobre todo la de David Huerta tienden a ver en el poema la enunciación de un trasfondo cósmico sobre el cual se desenvuelven los hechos

¹¹ Cfr. Ricardo Aguilar Melantzón, *Efraín Huerta*, México, Sainz Luiselli Editores, 1984, pp. 38-39: “Se puede hacer entonces la analogía entre los tres personajes y las tres etapas históricas, diciendo que, como ellas, cada persona existe dentro de un periodo diferente de la vida, y así también ha de morir o integrarse a las corrientes dominadoras que las oprimen. De cualquier manera, personajes y culturas van a reunirse al final dentro de la realidad ineludible que es la muerte”.

¹² David Huerta “Prólogo” en Efraín Huerta, *Poesía completa*, edición de Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. X: “como si en el símbolo de la pequeña pirámide calendárica Efraín descifrara el hondo relieve del drama nacional, los versos de El Tajín transmiten todos los valores de una escena grandiosa y resonante: la de México en su devenir, sintetizado en los nichos de una civilización muerta, o más bien, suspendida en la intemporalidad más allá de la historia- pero que contiene a la historia [...] es un poema transhistórico, mítico; pero es a la vez un testimonio directo de lo que ha quedado atrás... y no es exagerado afirmar que es una justa afirmación de lo que viene”.

históricos, arrojando el sentido del devenir humano hacia el vacío. Es un punto de partida que será fundamental, no sólo al momento de analizar este y el poema de Becerra, sino también al plantear el problema que implica la historia como concepto antropológico, aunque, naturalmente, esto último está ausente por completo en los comentarios señalados.

Para el caso de “La Venta”, aunque tampoco son muchos los estudios que se han realizado sobre este poema, sí se le ha dedicado un poco más de profundidad analítica, como en el libro de Ignacio Ruíz-Pérez, *Nostalgia de la unidad natural*, donde realiza un estudio general sobre la obra de Becerra. Allí, no duda en caracterizar “La Venta” como una distopía, reflejo de la fragmentación simbólica del mundo en el que Becerra escribió.¹³ Según esta interpretación el poeta estaría realizando una crítica a los usos del lenguaje que promueven la explotación del hombre, lo cual derivaría en una paulatina decadencia de la urbe, el centro de la civilización antigua y moderna.¹⁴ Aquí también hay una reflexión que acerca el análisis a la propuesta de esta investigación, aunque evidentemente, no se ocupa de vincular el texto con las prácticas de restauración que, de hecho, fueron las que permitieron que el poeta le prestara atención a ese espacio. Pero, no obstante, se trata de un análisis muy agudo que contribuirá enormemente al momento de analizar el poema.

En *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda*, libro colectivo dedicado a la vida y obra del tabasqueño, hay un artículo en el cual el arquitecto Luis Robles realiza un análisis detallado de “La Venta”. Propone una lectura partiendo del concepto de “contrapunto” que extrae del poeta cubano José Lezama Lima, entendido como la fusión de los reinos natural y cultural en el lenguaje.¹⁵ Para Robles, es la cosmovisión antigua la que queda grabada en los vestigios gracias a esa forma de escritura que permite al poeta acercarse al pasado; las ruinas

¹³ Ruíz-Pérez, Ignacio, *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2009, p.95: “El texto habrá de evidenciar la base religiosa de la fundación de la ciudad y su posterior exterminio a causa del paulatino desapego de sus creadores a esa cosmovisión subyacente en sus cimientos; también habrá de afirmar sin ambages que la fundación de la urbe sagrada obedece a un programa de dominio por parte de un grupo social que, en el caso de La Venta, está representado en los sacerdotes, los cuales además del poder religioso concentran en sus manos el político”.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p.97: “La palabra es el cimiento del mundo, pero esa palabra está corroída porque es vehículo de la explotación del sujeto, por lo que el mundo también está en franca descomposición”.

¹⁵ Luis Robles, “Transmitir el fuego: las eras imaginarias de José Carlos Becerra”, en Miguel Ángel Ruiz Magdonel, (selección y presentación), *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro/ CONACULTA/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2002, p.41: “Becerra recurre al contrapunto imaginario, otorga “extensión” a los objetos que trata, relacionando poéticamente una era antigua y una realidad en ruinas: he ahí un método de escritura. Los restos olmecas son, en el poema, producto del contacto entre dos elementos distintos: son metáfora, vía de acceso a aquella dimensión, diálogo del hombre con la naturaleza, cultura”.

adquieren un sentido diferente al que tenían antes de la palabra, porque permiten al lector recrear al espacio mítico en la imaginación, como una forma de recuperar su grandeza y funcionar incluso como búsqueda de las “raíces históricas”.¹⁶ Esta propuesta destaca por su valoración del lenguaje como campo de batalla del sentido, aunque, por otra parte, el potencial crítico del poema ni siquiera es mencionado como parte de su intencionalidad; al contrario, el autor parece ubicar al poema dentro de una visión monumental de la historia, en la que se buscan las raíces y la identidad, un argumento que se debilita al analizar el poema con detenimiento.

Todos los vacíos que podrían detectarse en estas obras de crítica literaria han de llenarse con referencias a otro tipo de bibliografía, específicamente aquella en donde se planteó el problema de las ruinas dentro de la cultura moderna. Una obra esencial en este sentido es la del antropólogo francés Marc Augé, quien en su libro *El tiempo en ruinas* realiza un amplio recorrido sobre las principales tendencias que identifica en su apreciación del fenómeno. Para él, las ruinas constituyen “un paisaje que impone a la naturaleza un signo temporal y, en respuesta, la naturaleza termina de eliminar su carácter histórico empujándolo hacia lo intemporal. El tiempo ‘puro’ es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas”.¹⁷ Con esa proposición, Augé equipara la contemplación de las ruinas y la experiencia estética, reafirmando la capacidad que tienen la literatura y las artes para problematizar la fragilidad humana. Sin embargo, en su propuesta se dedica también a reflexionar sobre la importancia que han ido adquiriendo el turismo y los museos como formas hegemónicas de insertar a las ruinas en la historia moderna, aunque, según Augé, estas acciones se corresponden con la espectacularidad característica de la sociedad de consumo, donde las percepciones se encuentran determinadas por la necesidad o el deseo de acumular experiencias.¹⁸ La aportación más valiosa que tiene aquí este texto radica, sobre

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 37: “El poeta plantea una búsqueda de sus raíces históricas, no quiere emprender un retorno al pasado: pretende contrapuntear la edad mítica con unas simples ruinas, quiere recuperar esa grandeza, recrear en las eras imaginarias los rituales de la cultura olmeca.”

¹⁷ Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, traducción Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona, Gedisa, 2003, p.47.

¹⁸ *Ibidem*, p.63: “El mapa del turismo mundial hace malabarismos tanto con el tiempo con el espacio y la idea de un patrimonio cultural de la humanidad va tomando cuerpo pese a que este patrimonio, al relativizar el tiempo y espacio, se presente antes que nada como un objeto de consumo más.” Y p.90: “Las restauraciones transforman su singularidad en imagen, en la medida en que las convierten en un espectáculo”.

todo, en la enunciación de un trasfondo temporal cósmico- el “tiempo puro”- sobre el tiempo humano de la historia, relativizando el predominio de la cronología característica del pensamiento moderno. Con este procedimiento, Marc Augé ha dado una pauta para comprender las implicaciones que tiene la existencia de la cultura histórica, esencialmente la distinción que queda establecida entre lo humano y lo no humano, una distinción que, por cierto, también está presente en los análisis citados de “El Tajín”, y que será tomada en cuenta para estudiar las particularidades del discurso de la historia y el discurso de la poesía.

En una línea argumental muy parecida, Ignacio González-Varas, en su libro *Las ruinas de la memoria*, ha desarrollado un agudo aparato conceptual para estudiar el patrimonio cultural, término con el cual problematiza la presencia de las ruinas y antigüedades en la cultura moderna. Reflexiona sobre la diversidad de formas en que el patrimonio cultural se experimenta en el mundo contemporáneo, desde la explotación en el turismo hasta los medios de comunicación masivos, destacando las implicaciones de tales fenómenos en su comprensión. En este libro, González-Varas ha dado un paso más que Marc Augé al señalar el problema que se fragua en la conversión de las ruinas en patrimonio, sobre todo por la intervención de la política y los organismos oficiales.¹⁹

Para indagar en torno al significado que las ruinas y vestigios prehispánicos adquirieron en el discurso histórico oficial del Estado posrevolucionario hacia 1940, lo más adecuado metodológicamente radica en estudiarlo como parte de las manifestaciones del nacionalismo cultural. Existe una cuantiosa bibliografía sobre el nacionalismo, tanto en términos generales como en sus particularidades para el caso mexicano. De la literatura más útil al respecto podrían señalarse algunas obras de Roger Bartra, quien considera que la cultura oficial mexicana, basada en el nacionalismo, es una estrategia de dominación del estado moderno mexicano para legitimarse y conservar el poder.²⁰ Igualmente, con el tono crítico que le caracteriza, Carlos Monsiváis ha señalado en varios textos que el nacionalismo es una

¹⁹ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI/ Universidad Autónoma de Sinaloa/ Colegio de Sinaloa, 2014, p.21: Y consumió esta operación [la institucionalización] a partir de sumergir la memoria y el pasado de un modo preciso y planificado dentro de la incontenible actividad de la administración pública. Surgió así el denominado por todos los estados modernos como “patrimonio nacional”, aquel tesoro representado por el conjunto de bienes de la nación o de los pueblos que legitimaban y explicaban el presente aunque a la vez se separaban tajantemente del mismo.

²⁰ Roger Bartra, “Oficio mexicano: miserias y esplendores de la cultura” en *Oficio Mexicano*, México, Grijalbo, 1993, p.36: “El nacionalismo es, pues, una ideología que se disfraza de cultura para ocultar los resortes íntimos de la dominación”.

estrategia política que pretende otorgar legitimidad al orden a través de una teoría de la identidad aglutinadora de la voluntad colectiva.²¹ Pero, aunque es imprescindible comprender la tradición en la cual se enmarca la restauración de las ruinas y vestigios antiguos, resulta más urgente para los objetivos de esta investigación constatar el significado preciso y específico que tuvieron estos objetos en el discurso del nacionalismo cultural, tal como quedó de manifiesto a través de las prácticas de Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Para este punto, de excepcional utilidad son el libro de Manuel Gándara *La arqueología oficial mexicana* y el de Luis Vázquez León *El leviatán arqueológico*. Siguiendo de cerca el concepto de paradigma de Thomas Kuhn, Gándara sugiere que la arqueología mexicana se practica siguiendo un *paradigma nacionalista*, por lo que la independencia que tiene para constituirse como ciencia está limitada por su propia configuración afín a los objetivos políticos.²² Vázquez León retoma muchos de los postulados de Gándara, aunque criticando su concepto de paradigma e introduciendo la categoría de *tradición nacional*, lo cual le permite hacer un análisis de larga duración de la arqueología entendiéndola fundamentalmente como una práctica científica, evaluando la continuidad de sus resultados a través de los proyectos oficiales. En este sentido, es válido considerar que, de acuerdo con la categoría de tradición nacional, la arqueología mexicana queda enmarcada dentro de una forma particular de cultura histórica, que aunque no es mencionada así en el libro de Vázquez León, sí existe la posibilidad de interpretarlo de esa manera para los fines de esta investigación y además, entender su funcionamiento dentro de la tendencia general de la cultura moderna.

Conviene también mencionar aquí la tesis doctoral de Haydeé López Hernández *En busca del alma nacional*, texto que retoma algunos de los análisis de Vázquez León, pero

²¹ Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo en México: VII coloquio de antropología e historia regionales*, ed. de Cecilia Noriega Elío, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 448: “El nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado. Dialéctica sucinta: la vitalidad del nacionalismo solidifica al Estado, y el crecimiento del Estado le infunde legitimidad al nacionalismo”.

²² Manuel Gándara, *La arqueología oficial mexicana: causas y efectos*, México, INAH, 1992, pp. 25, 36: “Desde su entrada a la profesión, los investigadores son entrenados dentro de un paradigma, lo que hace que compartan con sus colegas “un compromiso hacia el mismo conjunto de reglas y estándares de práctica científica, compromiso que es prerequisite para la investigación normal”, y que a larga evita divergencias internas. [...] La preocupación por crear un sentimiento de unidad nacional fue el tema central del paradigma que durante un tiempo unió a la (entonces integrada) antropología mexicana. Dentro de este esquema, la arqueología y el indigenismo tuvieron un papel importantísimo en el “rescate del indio”; había que “incorporar” pero sin hacer desaparecer”.

analizando el desarrollo de la arqueología como ciencia en torno al concepto de cultura madre. Según la autora, el consenso entre los científicos acerca de los descubrimientos constituye la evidencia de un horizonte epistémico en el que la búsqueda del origen dota de sentido a la disciplina, de modo que el discurso científico se crea como respuesta a la necesidad de pasado que tiene la nación mexicana moderna; de este modo queda de manifiesta la forma en que los objetos se revisten de un significado histórico como resultado de una necesidad particular del contexto.²³

Más allá de las obvias limitaciones temáticas que estas obras tienen para la presente investigación, al estudiar específicamente el trabajo y la historia de la arqueología mexicana, su modelo teórico deja de lado el enfoque filosófico-antropológico que puede aplicarse sobre la arqueología como un ejemplo de *cultura histórica*. En otras palabras, aunque en todos los textos, desde Marc Augé hasta los estudios sobre la arqueología mexicana, existe una tendencia a considerar la recuperación de las ruinas como un fenómeno cultural de la modernidad, los análisis se mantienen en el nivel de las prácticas y significados, sin una atención específica por las implicaciones que tiene para la cultura moderna el hecho de que existan como *objetos históricos*.

Así, pues, esta tesis ha de servirse de esta bibliografía para efectuar una crítica sobre la historia. Historia considerada como cultura, ya se ha dicho, pues esta perspectiva se adopta por los objetivos que dan origen a la investigación. Se trata de superar el análisis del discurso histórico oficial rastreando sus presupuestos dentro de una tendencia del pensamiento moderno. Así, el objetivo principal, en último término, es el de valorar el alcance del lenguaje poético para evaluar la concepción moderna del tiempo y la historia, una valoración que, según se ha visto, no puede sino ser crítica con la historia, una crítica que, no obstante, ha de ofrecer, a su vez, un horizonte renovado para percibir el tiempo y la vida humana.

La hipótesis que guía la investigación sugiere que la restauración de las ruinas y vestigios prehispánicos, basada en los estudios arqueológicos y en el nacionalismo posrevolucionario, se corresponde con una tendencia de la cultura moderna a la *historización*, que no es sino la

²³ Haydeé López Hernández, “En busca del alma nacional: la construcción de la cultura madre en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)”, tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2010, p. 287: “Fue en el régimen de la revolución institucionalizada, y en el espacio de entre guerras, en donde la narrativa prehispánica alcanzó su más reciente (re)significación general. La idea de (re)fundación que trajeron consigo los regímenes posteriores a la guerra también fue parte del discurso profesional sobre el México prehispánico, y en ésta tuvo cabida la construcción de lo olmeca como cultura madre”.

implantación de un significado histórico a todas las formas impregnadas con un signo de humanidad. La poesía subvierte estas significaciones, sitúan a las ruinas dentro del movimiento cósmico de la naturaleza y el universo, más allá del tiempo racional de la historia. La poesía confiere al ser un exceso de sentido que sobrepasa la significación que posee dentro de las tendencias de la cultura moderna. La metafóricidad de las ruinas subvierte el concepto de historia en su fundamento, el humanismo antropocéntrico basado en la conquista del mundo y la construcción del espacio humano.

Esta hipótesis será desarrollada en tres momentos, a través de los tres capítulos que responden a los objetivos específicos que han de afianzar el alcance de esta propuesta: en primer lugar se espera presentar las variables que intervienen en el proceso de resignificación de las ruinas y vestigios prehispánicos en México, entre 1940 y 1970 aproximadamente, periodo en que se consolidó la institucionalización de la vida pública en el país; en segundo lugar se analizarán los poemas de “El Tajín” y “La Venta” destacando las concepciones del tiempo y de la historia que sugieren; finalmente se desarrollara una metafórica que fundamente una crítica de la historia como cultura.

La metodología a utilizar en la investigación parte de la categorización que Svetlana Boym realiza desde la antropología cultural para estudiar las expresiones de la nostalgia en la cultura moderna. Para ella existen dos clases de nostalgia: la restauradora y la reflexiva:

La restauradora [...] intenta acometer una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. La nostalgia reflexiva se desarrolla gracias [...] a la propia añoranza, y retarda el regreso al hogar-melancólica, irónica, desesperadamente-. La nostalgia restauradora no se considera a sí misma nostalgia, sino verdad y tradición. La reflexiva insiste en la ambivalencia de la añoranza y de la apropiación humanas, y no se espanta de las contradicciones de la modernidad. La nostalgia restauradora protege la verdad absoluta, mientras que la reflexiva la cuestiona.²⁴

Esta primera clasificación permite organizar las prácticas en torno a las ruinas, además de que establece entre ambas formas de nostalgia una relación conflictiva que se refiere a las formas de apropiación del pasado, pues como señala la misma autora: “Ambas categorías pueden coincidir en sus marcos de referencia, pero no en sus narrativas ni en sus parcelas de identidad [...] pueden valerse de los mismos estímulos y símbolos de memoria [...] pero las historias que cuentan son distintas”.²⁵

²⁴ Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, traducción de Jamie Blasco Castiñeyra, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015 p.19.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

Esta propuesta, así, ya concuerda con los primeros dos momentos de la investigación, en donde han de ser analizados específicamente los mecanismos que intervienen en la resignificación de las ruinas, por un lado, y la reflexión de los poetas que llega a subvertir esas significaciones históricas, por otro. No obstante, es necesario establecer algunos conceptos guía que permitan, a su vez, describir los mecanismos de funcionamiento de la nostalgia restauradora en el contexto específico del México de los 1960 y, también, describir el contenido de los poemas de Huerta y de Becerra considerando su particular caracterización de la temporalidad y de la apropiación del pasado. Para hablar de la nostalgia restauradora se ha elegido la propuesta que Roger Bartra utiliza para analizar los mitos de la cultura política mexicana. Su método es el de la antropología estructural, con una importante influencia de la sociología de Wilfrido Pareto, pero su innovación más importante y más útil para los fines de esta investigación, consiste en el uso de la poética aristotélica para analizar fenómenos culturales, como el nacionalismo:

Estamos frente a un delicado y enmarañado proceso que logra establecer en la conciencia colectiva, una relación estructural entre dos dimensiones culturales ajenas una a la otra. Esta vinculación estructural opera en dos planos simultáneos, uno como *mimesis* y otro como *catarsis*. En la *mimesis* [...] encontramos una transposición de temas y conflictos actuales a un pasado más o menos imaginario, en el cual habría una prefiguración de los escenarios de la modernidad. La *catarsis* [es] la vinculación entre la dimensión real y la imaginaria. El escenario de la cultura nacional es un espacio en el que los sentimientos del pueblo pueden desahogarse. Aquí es donde el nacionalismo puede lograr su máxima eficacia, al lograr una identificación entre la política y la cultura.²⁶

La *mimesis* se refiere a la forma lineal de representar el pasado nacional, al enmarcar en un *continuum* temporal la historia de México, llevándolo hasta el pasado más antiguo, cuando no existía aun, propiamente hablando, el Estado-nación. Por su parte la *catarsis*, como en Aristóteles, consiste en alcanzar el término medio entre dos dimensiones, sólo que para Bartra, la poética surge ante la tensión de una dimensión real y a una imaginaria de la existencia. Esto autoriza a observar en la cultura mexicana, con sus implicaciones políticas, una serie de *mitos* entre los cuales encontraríamos las representaciones sobre la historia antigua, en las cuales la arqueología y los sitios arqueológicos tienen un papel de gran relevancia. Esta propuesta teórica tiene sus correspondencias en la de Svetlana Boym y, además, con la de las comunidades imaginadas de Benedict Anderson, quien, como los dos autores anteriores, sugiere que el nacionalismo puede estudiarse como un fenómeno cultural

²⁶ Roger Bartra, "Oficio mexicano: miserias y esplendores de la cultura" en *Oficio Mexicano, op. cit.*, pp.35-36.

antes que como una ideología.²⁷ De este modo, las expresiones de la nostalgia restauradora, específicamente la restauración de monumentos prehispánicos, constituyen una forma de representación del pasado que subsume a los individuos en una totalidad social imaginaria en al menos dos sentidos: como nación, contemplando a los habitantes del territorio nacional, y como historia, siendo esos mismos habitantes herederos de un pasado mítico. Así, el primer capítulo ha de procurar mostrar las vías a través de las cuales las ruinas, integradas en el discurso histórico oficial nacionalista, configuran una poética social cuya función última es la integración de la comunidad política.

Para el análisis de los poemas de Huerta y Becerra se han elegido varias coordenadas teóricas extraídas de distintas fuentes pero que concuerdan en aspectos esenciales. En *El arco y la lira* Octavio Paz ha sintetizado una de las ideas más constantemente referidas en los estudios de poética. Bajo el término de *otredad*, Paz asocia el fenómeno poético con la dimensión de lo sagrado y lo divino, un aspecto fundamental de la sensibilidad humana y cuyo descubrimiento es el destino que persigue todo acto poético, su culminación: la Unidad, la integración de la conciencia en un absoluto momentáneo:

Asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica. Mas todas ellas tienen esto en común: el primer movimiento del ánimo es echarse hacia atrás. Lo Otro nos repele [...] y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego el vértigo, caer, perderse, ser uno con lo otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser. [...] Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la “otredad” no estuviese, desde su raíz teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno [...] La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad.²⁸

Recreación de los arquetipos, experiencia de la Unidad, la poesía también constituye un camino de acceso a la totalidad, pero a diferencia de lo que aparece en las prácticas del nacionalismo, no se trata de una totalidad social, sino cósmica. Como igualmente ha señalado María Zambrano, “Poesía es reintegración, reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias [...] El poeta cree y espera reintegrarse, restaurar la unidad sagrada del origen, borrando la libertad, y su culpa, al no utilizarla [...] La poesía quiere la libertad para volver atrás, para reintegrarse al seno de donde saliera; quiere la conciencia y el saber para precisar lo entrevisto”.²⁹

²⁷ Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.23.

²⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.133.

²⁹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 87-88.

Por otra parte, también es cierto que la crítica académica ha señalado algunas particularidades específicas e inherentes al discurso poético, como la polisemia y la crítica, y que Svetlana Boym sugiere como características de la nostalgia reflexiva. Ambas cualidades parten de eso que en teoría poética se ha llamado *imagen*, concepto utilizado, entre otros, por el mismo Octavio Paz y, sobre todo, Gaston Bachelard. Este último afirma que “Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante... se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa”.³⁰ En otras palabras, el lenguaje poético abre las puertas a otra realidad. Divina, trascendente, o loca fantasmagoría, eso es algo que puede discutirse, pero es innegable que al explotar las posibilidades del lenguaje, la poesía subvierte cualquier significación unívoca de la realidad. Ideas como verdad, objetividad y razón, se vuelven vulnerables ante el dinamismo semántico que fluye entre los versos de un poema. El poema adquiere un potencial crítico considerable al situar sus operaciones sobre las palabras y sus significados; los libera del peso del discurso, los extrae de la dureza del concepto, del automatismo cotidiano, para construir un nuevo ser en el lenguaje. La metáfora, la analogía, la metonimia y, en fin, cualquier tropo literario, constituyen un excedente de sentido que ningún análisis podría fijar, sino apenas insinuar en un camino coherente con la argumentación general.

Finalmente, para el tercer capítulo, una vez considerada la problemática que implica la presencia de las ruinas en la cultura moderna, se ha de pasar a la configuración de una metafórica que permita realizar una crítica de la historia como cultura. Esta metafórica no es sino el desarrollo de la analogía entre la historia y la construcción, el edificio, la ciudad y las ruinas, imágenes todas que el análisis de los poemas ha de poner en perspectiva. Al problematizar la historia desde la metáfora se pretende extraer de la abstracción este aspecto del pensamiento que ha tenido tan profundas implicaciones en la vida humana y que ha modelado el perfil de la cultura moderna. Y al sacarlo de la abstracción rigurosa, el análisis, además de hacerse más flexible y heterogéneo, descubre nuevas formas de pensar. Como Hans Blumenberg ha señalado: “La imprecisión de la metáfora, que en riguroso autoafinarse del lenguaje teórico ha resultado desdeñable, corresponde de otro modo al tan a menudo

³⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p.26.

impresionante alto nivel de abstracción de conceptos como ‘ser’, ‘historia’ ‘mundo’, que no han dejado de imponerse. Pero la metáfora conserva la riqueza de su propio origen, al que debe renegar la abstracción”.³¹ La analogía de la historia con el edificio y la ciudad, y sobre todo con las ruinas, ha de proporcionar una perspectiva dúctil para comprender lo que es la historia en sus manifestaciones arquitecturales, pues el sentido de la historia, en último término, radica en la forma en que el ser humano construye su morada sobre el mundo.

He aquí, pues, el camino a seguir en las siguientes páginas. Hay en su estructura algo de edificio y algo de ruina, o en otras palabras, algo de geometría y otro tanto de fragmentación. Pero es cuestión de método y de lógica. Pues entre dos dominios del saber casi antagónicos, es natural que el pensamiento parezca zozobrar en busca de una coherencia que tenga estabilidad al menos en su propia base. Al final, será el lenguaje mismo quien se aproxime a su sentido propio, ya sea encontrando un fundamento o destruyéndolo. Y en todo caso, será necesario que la historia encuentre una justificación para su propia ruina.

³¹ Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador*, traducción de Jorge Vigil, Madrid, Visor, 1995, p.101.

1. La historización de las ruinas

Las ruinas son un objeto privilegiado para reflexionar sobre el tiempo y la historia, atrapadas en el limbo que separa el reino humano del reino natural, sin pertenecer completamente a alguno de ellos. Sería un error considerar que poseen desde un principio un significado precisado y definido, pues antes de ser restauradas, cuando aún yacen inermes en el ambiente natural, bajo la inclemencia de la intemperie, difícilmente reconocibles a los ojos, las ruinas constituyen un misterio apenas inteligible. Rodeadas de incertidumbre, privadas de memoria, es imposible reconocer en ellas una Historia, o cualquier otra significación más allá de su evidente deterioro. La única certeza es el olvido, la muerte que llegó en algún momento a ese lugar, quizá una antigua urbe de grandeza legendaria. La imaginación florece ante el paisaje, se sume bajo un tiempo laberíntico, más profundo y absoluto que cualquier hazaña humana. Y no obstante, ya limpiadas y restauradas, convertidas en museo, las ruinas, de pronto, tienen un significado, una historia, un nombre. Se sabe quiénes habitaron lo que fue una gran ciudad, lo que hacían esas personas y las cosas que creían. Se sabe cuándo estuvo viva, habitada y esplendorosa. Los Estados nacionales invierten en su estudio, su cuidado, su conservación, como si fuera su propia memoria la que estuviera en riesgo de perderse.

La recuperación y restauración de antigüedades es una práctica que adquiere sus rasgos más característicos y constantes durante la modernidad. El interés por los vestigios del mundo antiguo, el coleccionismo y el estudio arqueológico, son actitudes que en sí mismas merecen una atención especial en tanto formas de *cultura histórica*. La restauración de las ruinas les infunde un nuevo significado, las inserta en una Historia que propiamente no es la suya. Pues antes de ser halladas ¿no estaban perdidas en medio de un paisaje hostil y adverso?, ¿no estaban petrificadas por un olvido de siglos e incluso de milenios?, ¿quién sabía de su existencia? Y sin embargo, luego de estudios e investigaciones, luego de relatos y maniobras de la ciencia y la política, las ruinas parecieran convertirse en piezas fundamentales e íntimas de nuestro ser.

Rescatar las ruinas es rescatarlas del olvido. Pero, al limpiarlas y arreglarlas se revisten inevitablemente de *sentido histórico*. Ciertamente que la incertidumbre no desaparece por completo, pero el misterio y el enigma que cubrían los vestigios cambian su faceta. La restauración, muchas veces patrocinada por organismos estatales, convierte a las ruinas en la evidencia material para una historia: la historia de la nación. El relato histórico, la

implementación de una museografía, la adaptación de los saberes para una educación básica, la difusión de su imagen en la vida pública, no hacen sino consolidar el nuevo significado que la ruina ha adquirido. Y aunque quizá no sea la única forma en que la ruina aparece dentro de los imaginarios de la modernidad, sí que es la más difundida si se considera, por otra parte, el desarrollo de la conciencia histórica en el mundo moderno. Desde esta perspectiva puede entonces preguntarse ¿Cuáles son las características de esta nueva historia en la que se insertan las ruinas?, ¿cuáles son los mecanismos por los cuales son incorporadas en el discurso histórico moderno?, y finalmente ¿cuál es su función dentro de una narración histórica?

En este capítulo se abordará el tema atendiendo los caracteres específicos del fenómeno en el México moderno, aproximadamente desde 1940 a 1970. En este periodo la política mexicana adquirió un perfil que ha persistido, incluso hasta fechas muy recientes, gracias a la creación de instituciones encargadas de administrar prácticamente todos los aspectos de la vida pública. Se alcanzó la estabilidad política que no había tenido el país desde el inicio de la Revolución y que se vería reflejada en el crecimiento económico y en la hegemonía del emergente Partido Revolucionario Institucional. Además, en este periodo el nacionalismo oficial adquiriría sus rasgos más característicos al basarse profundamente en el discurso de la unidad nacional, dentro del cual algunos objetos de la cultura mexicana adquirieron un significado muy apegado a los intereses de los gobiernos posrevolucionarios, entre los cuales encontramos la historia y las ruinas prehispánicas. Finalmente, la descripción de estas situaciones servirá como contextualización de los poemas que se analizarán en el siguiente capítulo, pues tanto Efraín Huerta como José Carlos Becerra vivieron y publicaron casi la totalidad de su obra en este periodo.

Hay que partir del hecho de que los significados que las ruinas y vestigios prehispánicos han adquirido en México, incluso hasta la fecha, dependen en gran medida del poder centralizador que ha ejercido en las conciencias la existencia de una *Historia Nacional*. Este problema definitivamente debe resolverse en principio reparando en los conceptos de *nación* y, sobre todo, el de *nacionalismo*. Benedict Anderson define a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”:

Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. [...] La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas,

aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. [...] se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. [...] Por último, se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo horizontal.³²

Lo más sobresaliente de esta definición es que coloca en primer plano la creatividad y la imaginación como elementos fundamentales para una conciencia nacional. Los niveles de alteridad- los connacionales y los extranjeros- definidos desde la conciencia de habitar un territorio implican la persistencia de imaginarios colectivos que apelan a la cohesión, a la identificación de los individuos con una comunidad política frente a otras. La historia, así, no puede sino aludir a la existencia de cuerpos colectivos homogéneos conformados por los habitantes de los respectivos Estados nacionales.

Debe destacarse que el proceso de conformación de comunidades imaginadas se corresponde con el surgimiento precisamente de nuevos Estados nacionales. Esta aclaración es importante en dos sentidos: destaca la diferencia entre “Estado” y “nación”, y pone en primer plano la “novedad”, en términos históricos, de los mismos. El nacionalismo adquiere un perfil más nítido luego de estas advertencias pues, en primer lugar, al fomentar la unidad de la comunidad imaginada, implícitamente impulsa su identificación con el Estado, lo legitima; en segundo lugar, la cultura oficial patrocinada por un Estado nacionalista no puede sino perpetuar una imagen de la nación acorde con los intereses de la clase en el poder, por lo cual puede ser deformada y manipulada con fines ideológicos. La historia nacional, así, proporciona justificación y fundamento al perfil político y social de un presente; el Estado se asume como el legítimo heredero de las guerras y conflictos del pasado. Como señala Benedict Anderson “La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino”.³³

En este sentido, el análisis de una Historia nacional, ya hecha la distinción entre nación y Estado, se articula en dos niveles discursivos equivalentes: lo real y lo imaginario. El

³² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, op. cit.*, pp.23-25. Anderson describe la génesis del nacionalismo considerando que sus raíces culturales están en la existencia previa de comunidades religiosas aglutinadas en torno a una lengua sagrada, en la existencia de estados dinásticos que fungían como centros organizadores de la sociedad, y el inicio de una concepción secularizada de la temporalidad. En último término, sería la difusión de las lenguas vernáculas a través del capitalismo impreso lo que facilitaría la creación de una conciencia sociológica, fortaleciéndose el sentimiento de comunidad. El nacionalismo, pues, es una clase especial de conciencia, que, de acuerdo con Anderson, tiene su origen gracias a las transformaciones originadas en la modernidad capitalista. (cfr. pp. 62-70) Sin embargo, las referencias que hace a la conciencia histórica o a los proyectos de elaboración de una historia nacional son muy pocas para sacar conclusiones al respecto de su estudio.

³³ *Ibidem*, p.29.

nacionalismo es visible precisamente cuando una *construcción imaginaria* de lo nacional legitima *la actividad real* del Estado. A propósito de los discursos históricos oficiales, Svetlana Boym sostiene que “Los nostálgicos restauradores se dedican a fabricar mitos históricos antimodernos. Para ello proponen un regreso a los símbolos y mitos nacionales”. Sugiere que “una de las consecuencias de la industrialización y de la secularización de la sociedad que tuvieron lugar en el siglo XIX fue la aparición de un cierto vacío de significado social y espiritual. Había que acometer una adaptación secular, una transformación de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado”.³⁴ De Michael Herzfeld toma el término “poética social” para referirse a los mecanismos que utilizan la propaganda estatal y la historia oficial en la elaboración de una identidad común, un sentido de pertenencia a la nación, la comunidad imaginada. Los componentes de la llamada “cultura nacional”, de este modo, proporcionan una sensación de *catarsis*, el desahogo de los sentimientos populares a través de la inmersión en una totalidad social, es decir, en la nación.

Desde esta perspectiva el nacionalismo es un potente detonador de potencias anímicas, fundamentalmente en el mundo moderno, como una especie de religión secular que asegura la legitimidad del Estado ante la comunidad imaginada. En su libro *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra afirma que el nacionalismo se nutre de “expresiones mitológicas” que al acumularse crean “una especie de metadiscurso: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no sólo le dan unidad a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra”.³⁵ Ciertamente, tanto políticos como intelectuales han contribuido en la creación de una cultura nacional que se ha establecido como canon para las producciones culturales. La contribución de escritores, artistas y científicos con el Estado ha sido una tradición que desde el siglo XIX y después de la Revolución de 1910 se mantuvo constante como parte de la cultura política mexicana.³⁶ Las principales implicaciones de este fenómeno radican en la difusión de una

³⁴ Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, op. cit., pp.74-75.

³⁵ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin, Random House Grupo Editorial, 2014, pp. 15-16.

³⁶ Cfr. Roderic Camp, *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 pp.94-95: “En México, los intelectuales han dirigido siempre sus demandas hacia una élite social y política, la de quienes gobiernan la sociedad mediante la manipulación del sistema para su propios beneficio, no por un mandato de las masas. Por lo tanto el papel de los intelectuales ha consistido en persuadir a los miembros de la clase gobernante de que sus concepciones son importantes y, a

sensibilidad que tiende a la homogeneización de la cultura, una cultura nacional, sin embargo, acorde con la concepción de las élites.

La simbología nacional es un *centro de referencias* desde el cual se crean y manipulan las ideas y significados sobre la identidad nacional. Las representaciones elaboradas a partir de este canon realizan una transposición de elementos de la cultura y de la historia para volver inteligible la heterogeneidad de las expresiones reales y aglutinarlas en un conjunto homogéneo y estable. La cultura nacional, así, se produce a partir de una operación mimética, es decir, a partir de la selección de caracteres populares e históricos que se convierten en objetos representativos de lo mexicano.³⁷ Es evidente que esto sucede en una gran cantidad de expresiones culturales, como podría ser el muralismo, la cinematografía y la literatura de la Revolución, sin olvidar algunas composiciones musicales, la danza regional, los vestuarios típicos y todo un conjunto de elementos tradicionales, típicos o folclóricos que se han constituido como estereotipos de lo mexicano, patrimonio de la nación. Y la historia, el discurso histórico, se convierte en el sustrato imaginario desde el cual provienen todas las expresiones; es la narración que da sentido al presente; proporciona una gran cantidad de datos que pueden ser utilizados en las imágenes de la cultura nacional.

Las expresiones de la cultura nacional han funcionado para legitimar la actividad real del Estado. Al establecerse como el sustrato cultural imaginario de la comunidad se minimizan las diferencias, se ocultan las contradicciones sociales, y se refrena el surgimiento de conflictos. El nacionalismo, de este modo, encauza los anhelos de homogeneidad necesarios para que una nación consolide su acceso a la modernidad.

Nacionalismo y modernidad en México: 1940-1970

El nacionalismo mexicano, desde 1940, tiene su expresión más poderosa en el discurso de la unidad nacional. Soledad Loaeza señala que “Los gobiernos recurrieron a la doctrina y la política de unidad nacional, con el propósito de incluir a las *clases medias* en el nuevo proyecto, pues obreros y campesinos formaban parte esencial de la unidad revolucionaria

falta de eso, pasar a formar parte de la misma élite política, ya que a menudo son miembros de importantes grupos sociales por principio de cuentas [...] A través de la historia, los intelectuales mexicanos han fluctuado entre la participación en el gobierno y la permanencia afuera del gobierno. Cuando permanecen afuera, aumenta su papel como críticos sociales; cuando son miembros del gobierno, tal papel decrece. Además, ya estén adentro o afuera del gobierno, la medida en que puedan actuar o actúen como críticos sociales se determina por la receptividad del Estado a sus ideas”.

³⁷ Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., pp.225-226.

que, en el periodo anterior, había sido la clave de la reorganización política”.³⁸ La unidad nacional puede entenderse como una maniobra ideológica que implementó el Estado para proporcionarle un significado a una clase social emergente. Este significado no es otra cosa que la *nacionalidad*. Sin embargo, el hecho de que la clase media haya aparecido ante el Estado carente de valores nacionales, se comprende al analizar su origen. Pues si lo *típico*, lo *tradicional* y lo *histórico*, serían utilizados como fermento para la unidad nacional, no es menos cierto que estos elementos tuvieron que enfrentarse, o más bien adaptarse, al proceso más representativo del periodo: la *modernización*.

Para Roger Bartra, la modernización es “en la terminología sociológica habitual, la transformación capitalista de la sociedad, basada en la industria, la ciencia y las instituciones seculares”.³⁹ Habría que añadir- o explicitar- la transformación sin precedentes de la vida material resultado del creciente dominio de la naturaleza, añadida al cambio en la estructura social y la división del trabajo. Roger D. Hansen apuntó que

El crecimiento económico moderno de México tuvo su origen en la afluencia de inversión extranjera y el surgimiento de empresarios nativos, durante los años de la dictadura de Porfirio Díaz. La Revolución hizo más lento el crecimiento durante casi treinta años, pero dio nuevas formas a la estructura social mexicana y a las posibilidades de movilidad social, con características muy favorables para el auge económico posterior a 1940. Por último, un conjunto de políticas gubernamentales, muy atractivas para el sector privado mexicano y conducentes a la productividad de la inversión en general, dio por resultado más de tres décadas de tasas de crecimiento no igualadas en América Latina ni en ninguna otra parte del mundo en desarrollo.⁴⁰

Debe señalarse que estas transformaciones en la estructura social determinaron en gran medida la creación de una conciencia colectiva más uniforme, dadas las condiciones materiales de existencia cada vez más equitativas y la susceptibilidad que tiene la clase media

³⁸ Soledad Loaeza, “La sociedad mexicana en el siglo XX” en *México a fines de siglo*, compilación de José Joaquín Blanco y José Woldenberg, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Fondo de Cultura Económica, 1993, t.1, p.120. Subrayado mío.

³⁹ Roger Bartra, “Oficio mexicano: Miserias y esplendores de la cultura”, en *Oficio Mexicano*, *op. cit.*, p.43. Esta definición basada en gran medida en la teoría marxista es muy sintética. Puede compararse con los comentarios que Marshall Berman realiza sobre Marx en su ya clásico libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 1989, p.85: “Marx describe el sólido meollo institucional de la modernidad. Ante todo está la aparición de un mercado mundial. Al expandirse, absorbe y destruye todos los mercados locales y regionales que toca. La producción y el consumo- y las necesidades humanas- se hacen cada vez más internacionales y cosmopolitas. El ámbito de los deseos y las demandas humanas se amplía muy por encima de las industrias locales, que en consecuencia se hunden. La escala de las comunicaciones se hace mundial y aparecen los medios de comunicación de masas tecnológicamente sofisticados. El capital se concentra cada vez más en unas pocas manos. Los campesinos y artesanos independientes no pueden competir con la producción en serie capitalista, y se ven forzados a abandonar la tierra y cerrar sus talleres”.

⁴⁰ Roger D. Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, traducción de Clementina Zamora, México, Siglo XXI, 1974, p.15.

para participar en la vida común de las ciudades. Ernest Gellner ha propuesto una hipótesis que podría ser de gran utilidad para este análisis: “Si en una sociedad culturalmente heterogénea se establece una economía industrial (puede bastar, incluso, que proyecte su sombra de proyecto sobre ella), *entonces* el resultado serán unas tendencias que *engendrarán* el nacionalismo”.⁴¹ En esta caracterización del nacionalismo es precisamente la economía industrializada la que produce una modificación en las tendencias culturales de las sociedades agrarias, de modo que la *homogeneidad cultural* se vuelve un imperativo político, impulsado sobre todo desde los proyectos educativos oficiales. Desde este punto de vista, puede afirmarse que el nacionalismo mexicano en el siglo XX es un fenómeno paralelo al establecimiento de la economía capitalista.

Es un lugar común en la historiografía del México moderno plantear la presidencia de Manuel Ávila Camacho como el inicio de las políticas del desarrollo económico. Luego del radicalismo de la izquierda cardenista, la recuperación de la confianza de los empresarios nacionales se volvió prioridad para el Estado que, entre 1940 y 1945, dedicó alrededor del 30 por ciento de la inversión pública al sector industrial. El objetivo que perseguían estas políticas era crear la infraestructura necesaria para incrementar la producción nacional y sustituir las importaciones del extranjero, mermadas además por la situación bélica internacional.⁴² En su *Informe* de 1941, el presidente Ávila Camacho expresó su confianza en la industrialización como motor del bienestar social:

Sólo puede esperarse el equilibrio social de una sucesiva fecundación del campo económico que, al ir acrecentando el capital fijo, incrementa el rendimiento del esfuerzo, dé amplitud a los patronos para satisfacer las justas demandas del trabajo y procure, en último término, el bienestar de la comunidad mexicana en que convivimos todos, cualquiera que sea la clase social a que pertenezcamos. Hago un llamado especial a los capitalistas mexicanos para que empleen sus recursos en los variados campos de una economía en proceso de integración, puesto que las seguridades de lograr legítimo provecho son firmes. A nadie puede atemorizar la existencia de incidentes propios de la lucha social, que ocurren en cualquier país libre del mundo, cuando aquí en cada caso, la ley y la autoridad distinguen con exactitud entre exigencias justas y pretensiones arbitrarias, para acceder a las primeras y rechazar las últimas [...] Al mismo tiempo, exhorto a la clase trabajadora del país a que extreme su laboriosidad, tenga confianza en las autoridades y en las leyes y ajuste su legítima lucha a las más severas normas de la moral social. Ni patronos ni trabajadores deben olvidar que son, ante todo mexicanos, y que encima de la división de clase está la unidad patria.⁴³

⁴¹ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, introducción de John Breuilly, traducción de Javier Setó, Madrid, Alianza, 2008, p.199. Su definición de nacionalismo, además, dice así: “El nacionalismo es fundamentalmente un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política”, p.67.

⁴² Cfr. Roger D. Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, *op. cit.*, pp. 61-63.

⁴³ Manuel Ávila Camacho, “Primer Informe de Gobierno. 1 de Diciembre de 1941” en *500 años de México en documentos*. Consultado en línea el 25 de Octubre de 2018:

Para él, la industrialización no estaba en contradicción con la justicia social que proclamaba el discurso de la Revolución. Consideraba, en cambio, que la transformación de la economía crearía las condiciones ideales para la convivencia pacífica y que impediría el surgimiento de movimientos de emancipación social. El hecho de ser ciudadano mexicano, la nacionalidad, sin señalar las distinciones étnicas ni las sociales, se utiliza como un argumento irrefutable para evitar cualquier conflicto y, en todo caso, el Estado se atribuye el papel de mediador y eventual dictaminador de las soluciones. La prioridad, se entiende, es la unidad nacional, siempre bajo la égida del presidente, y toda la voluntad popular debe dirigirse a ese objetivo, más allá de las aspiraciones individuales. El fortalecimiento del Estado se ampara así en una concepción paternalista que derivaría, en los periodos siguientes, en un creciente autoritarismo. Para Soledad Loaeza:

A partir de 1940 la sociedad mexicana adquirió una configuración diferente a la del periodo anterior, esta vez dominada por el Estado. La movilización social llegó a su fin debido a que se estabilizaron las instituciones políticas, y también porque en las tres décadas sucesivas los gobiernos estimularon la desmovilización política y el conformismo, que se consideraban condiciones necesarias para el crecimiento económico, el cual se convirtió en el objetivo central y compartido de la sociedad.⁴⁴

La nueva orientación de la política económica mexicana estaba considerablemente alejada de los ideales de la Revolución de 1910, más cercanos estos a las exigencias del sector campesino. Fue precisamente la creación del Partido Revolucionario Institucional el momento que definiría en adelante la forma de gobernar. Desde finales de la década de los treinta se crearon la mayoría de las instituciones encargadas de administrar la vida pública, aunque debe destacarse que, al impulsar la idea de una Revolución institucionalizada, se benefició el concepto de Revolución como un proceso compuesto de varios momentos, legitimando de facto las acciones ejercidas por el Estado y la hegemonía del partido.⁴⁵ En este sentido “el modelo de desarrollo económico que privilegió los intereses del capital frente al trabajo; la industria respecto a la agricultura, las ciudades ante el campo; el mercado de bienes duraderos contra los de consumo inmediato y popular”,⁴⁶ podrían considerarse como

http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1941_244/Primer_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Manuel_A_1243.shtml

⁴⁴ Soledad Loaeza, “La sociedad mexicana en el siglo XX” en *México a fines de siglo*, op. cit., p.119.

⁴⁵ Héctor Aguilar Camín, basado en Guillermo Palacios, sostiene que el origen del concepto de la Revolución mexicana como un proceso compuesto de momentos proviene de Plutarco Elías Calles. Cfr. “Nociones presidenciales de cultura nacional. De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz 1920-1968”, en *En torno a la cultura nacional*, México, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1983, pp.110-111.

⁴⁶ S. Loaeza, “La sociedad mexicana en el siglo XX” en *México a fines de siglo*, op. cit., p.123.

acciones legítimas que, aunque impulsadas por los intereses de la élite política, eran revolucionarias y marcaban un momento inaugural en el desarrollo histórico de México.

Un ejemplo de lo más interesante para advertir las formas discursivas oficiales que sustentaban el crecimiento económico está en el informe de 1947 del entonces presidente Miguel Alemán:

México tiene en la historia un papel que desempeñar y realizar. Esta etapa es decisiva en el desarrollo de nuestro país. Su fortalecimiento económico nos dará la base para lograr la felicidad de nuestro pueblo y nos llevará a realizar no solamente lo fundamental- producción agrícola y desarrollo industrial- sino también, y a su tiempo, mejores hospitales, escuelas, nutrición, vestido y habitación para nuestro pueblo.⁴⁷

Para Alemán, la producción agrícola y el desarrollo industrial sólo eran el primer momento en una transformación de las condiciones materiales de existencia, una modernización en el sentido norteamericano del *welfare state*. Pero lo más curioso de sus afirmaciones es que consideraba que esta transformación completa en la vida pública llevaría a México a participar en la historia universal. Su presidencia era para él una etapa necesaria en la historia de México; el desarrollo económico y el progreso material, desde su perspectiva, dotaban a las naciones de protagonismo global, las volvía históricas, una concepción característica del liberalismo económico. La modernidad era para él la verdadera entrada a la Historia. Como señala Ernest Gellner “La civilización industrial lleva a la mayor parte de las culturas al desván de la historia sin que estas ofrezcan la menor resistencia”.⁴⁸ La homogeneidad alcanzada por las condiciones materiales de existencia, los niveles de adquisición, el acceso a la educación pública y, en fin, los rasgos que caracterizan a la clase media, fueron verdaderos logros para la política modernizadora de mitad de siglo.

Conviene detenerse a reflexionar en la influencia que tienen los proyectos de educación pública en el impulso a la homogeneidad social. La educación centralizada tiene un objetivo esencialmente utilitario considerando las “necesidades estructurales” que genera el desarrollo industrial. Se vuelve indispensable para el Estado adiestrar a los individuos para que puedan asumir un puesto en la sociedad. Como dice Gellner, para el Estado nacionalista “es más importante el monopolio de la legítima educación que el de la legítima violencia”, pues sólo de este modo se estimula la homogeneidad social:

⁴⁷ Miguel Alemán Valdéz, “Primer Informe de Gobierno. 1 de septiembre de 1947” en *500 años de México en documentos*. Consulta en línea el 25 de Octubre de 2018:

http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1947_238/Primer_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Miguel_A_1250.shtml

⁴⁸ Gellner, *Naciones y nacionalismo*, op. cit., p.125.

El grado de alfabetización y competencia técnica que se exige como moneda corriente conceptual en un medio estándar a los miembros de esta sociedad para tener posibilidades reales de empleo y gozar de una ciudadanía honorable plena y efectiva es tan elevado que no puede ser proporcionado por las unidades de parentesco o locales al uso. Sólo puede hacerlo algo similar a un sistema educativo “nacional” moderno.⁴⁹

La homogeneidad cultural, que en México alcanza su punto más alto en las zonas urbanas a mediados del siglo XX, responde al éxito de la educación pública, aunque debe mencionarse que, para alcanzar esta homogeneidad, o para decirlo en los términos de Gellner, el paso de una sociedad agraria a una industrial, implica la imposición de unas formas culturales sobre otras. Eso que Gellner llama “culturas superiores”, es decir, la cultura de las élites, “se difunden en poblaciones enteras” propiciando el surgimiento de una situación en la que “las culturas santificadas y unificadas por una educación bien definida constituyen prácticamente la única clase de unidad con la que el hombre se identifica voluntariamente, e incluso, a menudo, con ardor”.⁵⁰ Por ello, los proyectos de alfabetización son el caso más paradigmático, pues al estar basados en la lengua oficial nacional, prácticamente imponen de una forma de pensamiento, un imaginario y un conjunto de referentes culturales. Es este precisamente el punto en que convergen la modernización de los medios de producción y la modernización de la cultura. El nacionalismo, de este modo, será la base que sostendrá la idea de la unidad de la nación en términos económicos, políticos y culturales.

El impulso a la homogeneidad cultural a través de la educación tiene uno de sus momentos más altos en México hacia el año 1920, alrededor de las figuras de Manuel Gamio y, sobre todo, de José Vasconcelos. La unidad nacional deseada por estos personajes se expresó fundamentalmente en los proyectos de alfabetización nacional del idioma español, cuyo propósito general era integrar a los indígenas y campesinos a la dinámica del mundo moderno. Estos propósitos eran parcialmente compartidos por los caudillos revolucionarios, como Obregón y Calles, aunque estos se mostraban más preocupados en incrementar la producción nacional y en civilizar a las “masas ignorantes”.⁵¹ A pesar de que los propósitos educativos se vieron frustrados en estos años debido a diferencias políticas, no cabe duda que el ímpetu de Vasconcelos dejó su huella en varias generaciones de intelectuales que siguieron sus pasos trabajando en múltiples ocasiones en conjunto con el Estado. No obstante, hay que

⁴⁹ *Ibidem*, p.109.

⁵⁰ *Ibidem*, p.136.

⁵¹ Cfr. Héctor Aguilar Camín, “Nociones presidenciales de Cultura Nacional”, en *En torno a la cultura nacional*, *op. cit.*, pp. 99-101

tener en cuenta que esta actividad tuvo consecuencias importantes en términos de políticas culturales. Como señala Enrique Florescano:

El ambicioso proyecto de Vasconcelos, al imponerle una visión mesiánica y redentora a la educación, convirtió a la SEP en el eje propulsor de un nacionalismo cultural que inundó diversos territorios del imaginario colectivo, e hizo de la música, el teatro, la pintura, las bellas artes, la universidad, las tradiciones populares, el libro y la biblioteca los transmisores de ese mensaje. Simultáneamente, al desarrollar este programa y apoyar el crecimiento de la Secretaría de Educación, el Estado se convirtió en el mayor empleador de profesores, pintores, músicos, antropólogos, arquitectos, escenógrafos, escritores, editores y promotores de la educación y la cultura.⁵²

Este es un hecho bastante claro hasta fechas muy recientes, y muy relevante para el tema aquí estudiado, pues implica el reconocimiento de la hegemonía del Estado sobre las producciones culturales. Sin embargo, tampoco debe olvidarse que muchos intelectuales que trabajaron en colaboración con el Estado en las instituciones oficiales tenían ellos mismos sus propias convicciones nacionalistas y/o de modernización de la cultura. Este compromiso se fundamenta en la necesidad, nuevamente, de hacer de México una comunidad homogénea.

Así, la modernización, el desarrollo industrial y la definición de una cultura nacional, que impulsarían la anhelada homogeneidad de la sociedad, se convirtieron en el imperativo político desde entonces, aunque siempre impulsada desde una retórica esencialmente nacionalista. No obstante, y como señala Luis Javier Garrido:

Los años posteriores a 1946 implicaron a su vez una nueva visión del país: el nacionalismo se convirtió en una simple teoría justificadora de la supremacía de la burguesía nacional y de su proyecto para el país. [...] La retórica de contenido supuestamente nacionalista permitió sin duda un fortalecimiento del estado priista. La política de conciliación de clases y el abandono de diversos postulados constitucionales hizo posible que los dirigentes mexicanos de finales de la década de los cuarenta conservaran una cierta imagen nacionalista, aun cuando su política económica y cultural fuese cada vez más cosmopolita. [...] En los años siguientes, la política que iba a desarrollar el estado no debía abjurar públicamente de las tesis oficiales, pero iba a tener un signo muy distinto. No implicaría ya la reconquista de la tierra, ni la defensa de los derechos de los trabajadores sino la voluntad modernizadora de los empresarios “nacionalistas”.⁵³

Para los sesentas el desarrollo era una realidad evidente que se expresó en términos tan carismáticos como el “milagro mexicano”, forma quizá demasiado amable de nombrar los alcances sociales del desarrollo estabilizador impulsado por Adolfo Ruiz Cortines, continuado por Adolfo López Mateos y llevado hasta su límite con Gustavo Díaz Ordaz. No obstante, y partiendo de las afirmaciones de Luis Garrido, es necesario explicitar al menos dos situaciones que resultan especialmente importantes para estudiar al nacionalismo, en tanto se hacen evidentes las contradicciones que encierra como discurso oficial. En primer

⁵² Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005 p. 395.

⁵³ Luis Javier Garrido, “El nacionalismo priista”, en *El nacionalismo en México: VII coloquio de antropología e historia regionales*, op. cit. p. 269.

lugar el desarrollo del capitalismo implica un crecimiento desproporcionado de la economía nacional, y el caso de México no ha sido la excepción. Soledad Loaeza señala que:

El prestigio del ‘milagro mexicano’ se sustentaba en la vitalidad de su economía, el progreso de la industria, la robusta tasa de incremento demográfico y de crecimiento urbano, la expansión de las clases medias, los indicadores de salud y educación y la ‘lealtad institucional’ del ejército.

No obstante, ya desde entonces algunos observadores y analistas llamaban la atención sobre las fallas profundas de un modelo de desarrollo que adolecía de graves desequilibrios sociales y regionales, algunas de cuyas manifestaciones más evidentes eran la acentuada desigualdad y la extendida pobreza en el campo y en la ciudad.⁵⁴

Estos desequilibrios eran visibles sobre todo en los movimientos sociales que continuamente se sucedían, como la Huelga General de trabajadores en 1954, la huelga de maestros en 1958, la de ferrocarrileros en 1959, o la de doctores en 1965, donde la represión violenta se utilizó con pocas excepciones. El autoritarismo del Estado durante el periodo no es sino una expresión del alto poder que había concentrado gracias a la creación de instituciones y al control de los sindicatos. Roger Bartra señala que “En nombre del nacionalismo revolucionario se aplastaron organizaciones obreras y movimientos campesinos independientes para ensanchar los espacios de la libre empresa y del estatismo autoritario”.⁵⁵ Por ello, las metáforas que apelan a la escenografía teatral son tan frecuentes entre la crítica de la cultura nacionalista, pues el orden de la democracia mexicana se fue constituyendo como un mero artificio retórico de la clase política, ocultando las fracturas de un sistema que empezaba a colapsarse. La unidad no era entonces sino un disfraz, una máscara, necesarios para el espectáculo de la cultura.⁵⁶

En segundo lugar, volviendo a los señalamientos de Garrido, las políticas económicas y culturales favorecieron la difusión de un ambiente cosmopolita, un hecho de gran ironía pues el cosmopolitismo fue precisamente uno de los elementos que favorecieron la crisis del nacionalismo hacia el final de la década de 1960. Señala Roger Bartra:

⁵⁴ Soledad Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz: La insuficiencia de la presidencia autoritaria” en *Gobernantes mexicanos*, coordinador Will Fowler, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p.301. Cfr. con la opinión de Tanalís Padilla, citado en Joshua Lund, *El estado mestizo, Literatura y raza en México*, traducción de Marianela Santoveña, Barcelona, Malpaso, 2017, p.17: “Aclamado por su estabilidad política y por el rápido crecimiento económico, el periodo entre 1940 y 1968 experimentó en realidad un aumento constante de inquietud social... [que] demuestra hasta qué punto el terror de Estado aseguraba la ‘Dictadura perfecta’ de México”.

⁵⁵ Roger Bartra, “La crisis del nacionalismo”, en *Oficio Mexicano*, op. cit., pp.130.

⁵⁶ Cfr. Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas (Notas sobre la historia del término “Cultura Nacional” en México)” en *En torno a la cultura nacional*, op. cit., pp.207-208; Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp. 151 y ss. Octavio Paz, “El laberinto de la soledad” en *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 32 y ss.

La modernidad- era inevitable- vino de la mano de una cultura transnacional de masas impregnada con un especialmente fuerte ingrediente anglosajón. Cine Hollywoodense, rock, series de televisión y miles de artículos de consumo modelados de acuerdo con gustos “internacionales” invadieron el territorio mexicano y poblaron las conciencias de fantasías y frustraciones de nuevo tipo. Como consecuencia, los espacios específicamente nacionales quedaron desplazados de sus lugares originales: el interlocutor popular tradicional de la política nacionalista cambió de ubicación; desde la perspectiva de la sociedad de masas el discurso oficial aparece cada vez más como en una muda gesticulación nacionalista cuyos signos son cada vez menos comprendidos y cada vez se convierten más en objeto de burla. De manera especial, la cultura política mexicana cada vez soporta menos las expresiones de estatolatría que caracterizan al nacionalismo mexicano.⁵⁷

Estas fracturas en el sistema político, no obstante, no fueron motivo para una verdadera crisis sino hasta 1968. Antes de eso puede decirse que el discurso de la unidad nacional logró cohesionar en gran medida a la población y consolidar el poderío del Estado. La creación de la clase media y la difusión de una cultura nacional fueron los elementos claves para crear una sociedad homogénea que compartiera los mismos valores cívicos y de respeto a las instituciones. Para Carlos Monsiváis, el nacionalismo en México

Ha sido elemento unificador determinante, que destruye las lealtades locales y forja la estructura de una sociedad capitalista, al tiempo que ofrece el plan de desarrollo como algo correspondiente a los intereses de todas las clases: en otras palabras este nacionalismo le permite a la clase gobernante arraigar su dominio, movilizar a los explotados en apoyo de sus empresas y generar una lealtad política fundada en un consenso de intereses. Construir la nación es prerequisite del desarrollo capitalista y, por lo mismo, una teoría de identidad nacional es esencial en esta etapa. En la dependencia, sin embargo, dicha teoría y sus símbolos también deben explicar la irracionalidad del desarrollo. En tal orden de cosas, una vez en el poder, el movimiento nacionalista de México, ha querido reconciliar la naturaleza parcial de su conducta con la aspiración universal de su imperio ideológico.⁵⁸

Puede afirmarse, desde esta perspectiva, que la cultura nacional impulsada por las clases gobernantes ha sido utilizada para mantener el control social, como un catalizador de conflictos, la mayoría de los cuales derivan de las problemáticas sociales características del capitalismo. Hay que advertir, además, que las particularidades imaginarias asociadas a la

⁵⁷ Roger Bartra, “La crisis del nacionalismo”, en *Oficio Mexicano, op. cit.*, p.131. Cfr. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas” en *Cultura y dependencia*, México, Bellas Artes, 1976, p. 195: “Lo que convierte a este jubileo culturalista- orgía de esta tradición de lo nuevo- en fiesta cumplida en el vacío, es el origen de los factores profundos de la transformación cultural: la tecnología y el cambio creciente (la refuncionalización) de los sistemas políticos en el mundo entero. La tecnología. A la provincia los transformados impactos: el automóvil y la televisión. La refuncionalización: el proceso de la cultura mexicana lo modifican (añadiéndole espíritu internacionalista) la televisión y la Revolución Cubana, la revolución del pocket book y el elepé, el rock y los adelantos de la moral sexual, la explosión demográfica y la crisis del socialismo. Sin casi hallar deudos, se retiran la efervescencia nacionalista (identificada con las virtudes más pintorescas o conservadoras de la clase media) y la moral católica feudal, cuyos soportes se localizan cada vez más en concentraciones tradicionalistas como la del Bajío y en los requerimientos políticos de la iniciativa privada”.

⁵⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas” en *Cultura y dependencia, op. cit.*, p.203.

comunidad adquirieron una función legitimadora del sistema político al erigirse como *mito*.⁵⁹ Y la historia nacional, el discurso histórico oficial, no puede sino estar empapado de este canon cultural, más aun si su función está encaminada al fortalecimiento de la unidad de la nación. Como señala Héctor Aguilar Camín “la noción política de unidad nacional fue el odre que empezó a añejar la idea de la historia y los valores espirituales de México como un pulcrísimo tesoro acumulado con las luchas del pasado y que debía visitarse con beatífico orgullo y veneración chovinista en el presente”.⁶⁰

El pasado prehispánico en la narrativa histórica nacional

Como se mencionó antes, las ruinas prehispánicas han adquirido su significación más difundida y persistente a través de una narrativa histórica nacional. Retomando las ideas de Benedict Anderson, la Historia Nacional no es sino la historia de una comunidad imaginada, es decir, una historia que pretende narrar un pasado común para *todos* los miembros de la comunidad. La nación es concebida históricamente como una totalidad social que ha atravesado el tiempo superando todas las vicisitudes del pasado hasta la actualidad; la historia deriva elemento esencial en la conformación ontológica de la comunidad; es la que brinda su particularidad a las naciones. Todas las creaciones de la cultura nacional aparecen, de este modo, envueltas en una historicidad que acentúa su singularidad. Y la historia misma, la narración, se elabora de acuerdo a una estructura que derive en un presente prodigioso.

Es hacia finales del siglo XIX cuando la concepción moderna de la Historia de México adquiere el perfil que se mantendría sin alteraciones sustanciales durante el siglo XX. Así como el desarrollo industrial a gran escala tuvo sus primeros impulsos en ese periodo, el nacionalismo adquirió también desde entonces su perfil característico basado en la narración histórica. La única forma de fundamentar la unidad en una sociedad tan desigual y heterogénea, tanto étnica como económicamente, era la integración de la diversidad en una sola versión de la historia. Vale la pena citar en extenso a Enrique Florescano, pues da un panorama muy completo sobre la forma en que el nacionalismo porfiriano se expresó en

⁵⁹ Cfr. Roger Bartra, “Oficio mexicano: Miserias y esplendores de la cultura”, en *Oficio Mexicano, op. cit.*, pp.33-34.: “la racionalidad inherente a la unificación del Estado moderno requiere una estructura mitológica para fundamentar su legitimidad. No existe una legitimidad puramente racional que emane de las estructuras económicas capitalistas y/o de la burocracia moderna”.

⁶⁰ Aguilar Camín, “Nociones presidenciales de cultura nacional. De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz 1920-1968” en *En torno a la cultura nacional, op. cit.*, pp.113-114.

acciones destinadas a la escritura de la historia y su difusión en programas educativos, acciones que serían paradigmáticas para la política posrevolucionaria:

El esfuerzo mayor de los “científicos” porfiristas para unificar a una población dividida por profundas desigualdades étnicas sociales, económicas, políticas y culturales, se concentró en la educación y en el discurso histórico. La educación vino a ser el instrumento más poderoso de socialización de la población, el medio más eficaz para difundir a las nuevas generaciones los ideales de modernización que propugnaban los grupos dirigentes, y un proceso continuo de producción y reproducción de nuevos dirigentes sociales imbuidos en valores comunes. A su vez, la historia patria se convirtió en el eje central del programa educativo y a través de este transmitió la idea de una conciencia histórica nacional asentado en un pasado compartido por los diferentes componentes de la población. Esta propuesta de cohesionar a la nación a través de la idea de un pasado unificado y compartido culminó en *México a través de los siglos*, la obra más ambiciosa de la historiografía del siglo XIX, y sin duda la expresión más alta, junto con la renovación del Museo Nacional, del nacionalismo histórico que promovieron los intelectuales porfiristas. En esta obra los antes opuestos y excluyentes pasados de la nación aparecen por primera vez integrados en un discurso que partía de la antigüedad prehispánica, continuaba con el virreinato, la Independencia, la Reforma, y concluía en el dinámico y optimista presente porfiriano. Cada uno de estos periodos fue considerado como parte de un proceso evolutivo que iba forjando la deseada integración nacional y cumplía “las leyes inmutables del progreso”.⁶¹

Al definir a México como sujeto de un relato que pretende ser verdadero no se hace sino crear la idea de que la nación, la comunidad imaginada, existía ya desde la época prehispánica, como si cada periodo que “atravesaba” fuera prefigurando su situación actual. Se plantea la antigüedad de la nación como una evidencia de su madurez. Esta concepción, al articular discursivamente la heterogeneidad de la historia y de la población mexicanas, no hace sino legitimar un presente, afirmarlo como el momento donde el pasado necesariamente había de desembocar. Las transformaciones que la industria había desencadenado, la modernización urbana, sin mencionar la estabilidad política que había conseguido el Porfirismo al final de un convulsionado siglo, se incluían dentro del discurso histórico como la evidencia de las “leyes inmutables del progreso”. Desde esta óptica, el presente porfiriano se asumía como consecuencia lógica del pasado, imprescindible en la dinámica de los tiempos históricos, una noción muy optimista que persistió en los discursos oficiales de la historia nacional desde ese entonces. No se trata sino de instaurar una conciencia histórica que sitúe a los individuos en un presente, aunque es una conciencia modelada con fines

⁶¹ Enrique Florescano, “La creación del Museo Nacional de Antropología y sus fines científicos, educativos y políticos” en *El patrimonio cultural de México*, comp. Enrique Florescano, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 156. Comparar con Laura Angélica Moya López, *La nación como organismo*. México, su evolución social 1900-1902, México, UAM Azcapotzalco/M. A. Porrúa, 2003, pp. 30-31, donde compara la visión organicista de la historia en *México a través de los siglos* y la obra igualmente colectiva, coordinada por Justo Sierra, *México, su evolución social: “México a través de los siglos* vino a sustituir en el terreno de la historiografía a la historia de partidos, para lograr una representación de México que resignificó los orígenes de la nación desde una perspectiva abarcadora de los protagonistas y las instituciones”.

políticos: la circunstancia social adquiere un sentido positivo al convertirla en destino histórico; las contradicciones y las diferencias sociales se explican por sus antecedentes históricos, se hacen inevitables. La nación es concebida, según Benedict Anderson, como un “organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío”, una “comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia”.⁶²

Resulta de lo más interesante advertir en un discurso de Adolfo López Mateos, en una fecha tan avanzada como 1964, una concepción de la historia prácticamente idéntica:

México, en su dramático peregrinar por los caminos de su historia, ha disfrutado de pocos, breves periodos de paz constructiva. Antes de la conquista ibérica, la crónica es de permanentes luchas intensas; luego, trescientos años de agobiante coloniaje. Conquistada la Independencia, un siglo trágico de guerras fratricidas, de invasiones extranjeras, de dictadura. Hecha la Revolución armada y consolidada en el poder por su eficacia gubernativa, no es sino hace seis lustros que el país goza de una paz institucional, firmemente asentada sobre la libertad y la justicia que establecen y garantizan las leyes que el pueblo se ha dado desde su sabia Constitución de 1917.⁶³

México: sujeto siempre idéntico a sí mismo, apenas espectador de la historicidad, ajeno a las contingencias de los siglos, en todo caso víctima del tiempo, de la trágica violencia que aconteció en el pasado pero que no transformó su esencia más profunda. En estas palabras, México es y siempre ha sido el mismo. El devenir no es sino un “dramático peregrinar por el camino de su historia”, camino acaso ya trazado de antemano, destino que la Revolución vendría a coronar con eficacia, con el orden de la ley. La ambigüedad del texto es notable por sus resonancias poéticas. Más que seguir una estructura lógica de comprensión del pasado, el discurso apela a los sentimientos populares, a la sabiduría del “pueblo” que se ha dado su propia Constitución. El pueblo, México, la comunidad imaginada, adquiere el valor de totalidad contenedora de los ideales colectivos; se vuelve el punto de partida para la acción, un organismo consciente de sí mismo, con aspiraciones y proyectos definidos. La paz institucional se vuelve el fin, consumación del pasado, plácido desenlace de una historia de opresión, guerra y conquista. Semejante concepción salvaje y trágica del pasado tiene una influencia necesaria en la percepción de un presente que se asume pacífico y estable. Esta forma de estructurar el tiempo linealmente afirma en las conciencias la seguridad de un tránsito general hacia el progreso.

⁶² Anderson, *Comunidades imaginadas*, op. cit., p.48.

⁶³ Adolfo López Mateos “Sexto Informe de Gobierno. 1 de Septiembre de 1964”, en *500 años de México en Documentos*. Consulta en línea el 27 de Octubre de 2018: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1964_91/Sexto_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Adolfo_L_1234.shtml

Sobresale, en estas valoraciones de la historia, que el pasado prehispánico aparece como el primer momento de la Historia Nacional, un origen en la turbia “biografía” del país. Parecería que la historia es un medio de investigación genealógica de la nación, búsqueda de raíces en un pasado lejano, mítico. Ignacio González-Varas considera, al analizar el fenómeno cultural del patrimonio, que los relatos históricos nacionales están revestidos de un aura *mitologizante*:

La formulación del concepto de monumento nacional se nos ofrece dentro de esa gran síntesis romántica como el apasionado despertar del reconocimiento de un pasado mitificado que aparece orgánicamente vinculado con el presente. En este encumbramiento de la memoria del pasado como elemento fundamental de la identidad nacional o colectiva del presente se recurre a la fuerza persuasiva del relato mítico, también protagonista destacado en la formulación del propio concepto de nación [...] Se potencia la dimensión imaginaria que es capaz de ejercitar el mito sobre la memoria colectiva y se insiste en el sentido simbólico, plural, íntimo y aleccionador que producen los mitos. Es indudable que el discurso mitologizante es siempre mucho más próximo, entrañable y emotivo pues presenta al monumento- que encarna a la memoria- como una realidad activa que despierta la genuina naturaleza de nuestra conciencia identitaria. De hecho, el paso del relato mítico al histórico implica una reducción de la potencialidad significante del discurso; como ha señalado Hannah Arendt, la Historia “convierte la masa de ideas y valores legados por el pasado en un desarrollo unilineal que es manipulado con el fin de hacerlo consistente”. La diferencia entre ambos discursos- el mítico y el histórico- reside, como precisara Enrique Lynch, en su distinto poder de significación: la reconstrucción del pasado a través del mito y la memoria *convierte en presente al pasado*, mientras que la historia niega rotundamente la igualdad o la identidad entre dos acontecimientos y únicamente se detiene en considerar su posible relación dentro de una serie significativa. Así vemos como la cultura y el patrimonio cultural heredado es entendido como todo aquello que contribuye a la formación de una identidad colectiva derivada en gran medida de los mitos constitutivos del Estado-nación.⁶⁴

Una concepción mítica del pasado establece un horizonte de comprensión de la realidad que tiene efectos didácticos en el presente, considerando además que recurre a la estimulación de las emociones colectivas y, según González-Varas, especialmente a través de los monumentos. El desenvolvimiento de acontecimientos y personajes en escenarios dramáticos es una situación recurrente en la simbología nacionalista. La historia queda sintetizada en una narración que aglutina los acontecimientos dentro de un mismo marco referencial en el

⁶⁴ Ignacio González-Varas *Las ruinas de la memoria. Op. cit.*, p.71. Comparar con la opinión de Federico Navarrete y Guilhem Olivier en *El Héroe entre el mito y la historia*, coordinado por Federico Navarrete, Guilhem Olivier, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 17: “Hay que dejar atrás una dicotomía artificial entre mito e historia y comprender la manera en que interactúan, enriqueciéndose mutuamente, en un complejo juego de significaciones y resignificaciones. En efecto, si aceptamos, siguiendo a Barthes, que el mito opera añadiendo nuevos significados a signos ya constituidos en el seno de un discurso podremos entender la manera en que las narraciones [...] van adquiriendo diversos sentidos y simbolismos con el paso del tiempo, y cómo estos simbolismos no necesariamente anulan la esencia histórica de las figuras heroicas sino que la enriquecen con nuevos significados acordes a las nuevas realidades históricas. Desde esta perspectiva, el mito, lejos de ser enemigo de la historia, se convierte en un aliado que permite que el pasado siga significando, y siga importando, en el presente y en el futuro”.

cual la comunidad conserva su solidez y comparte la experiencia del devenir. Se consolida, de ese modo, la poética social que vincula las conciencias individuales a una totalidad orgánica. La narración funge como genealogía, relato mítico del origen. Como señala Svetlana Boym:

El *nostos* de una nación no es un mero paraíso perdido, sino un lugar de sacrificio y de gloria, de sufrimientos pasados. [...] conforme a la ideología nacional, la añoranza individual se transforma en una apropiación colectiva que depende de un sufrimiento pasado que trasciende los recuerdos personales. Las derrotas pasadas se convierten en un triunfo manifiesto de la unidad de la nación. En su expresión más perfecta, la nación-estado se basa en un contrato social y emocional a la vez, rubricado por el carisma del pasado.⁶⁵

Así, la analogía que puede establecerse entre religión y nacionalismo se fortalece al atender sus prácticas comunes: la conmemoración de fechas heroicas, las ceremonias en torno a los símbolos patrios, la rememoración de efemérides, la erección de monumentos e incluso la nomenclatura de calles, avenidas y ciudades con nombres de personajes heroicos de la historia nacional, no son sino formas seculares del culto y del ritual, que tienen efectos didácticos sobre la comunidad.

La historia oficial, al tener una estructura mitológica, asegura su potencial anímico y su efectividad social. Pero, además, no es menos cierto que su conformación le debe mucho a la Historia en tanto ciencia, conocimiento verdadero. El caso de *México a través de los siglos* es paradigmático al respecto si se considera su influencia en la difusión de una conciencia histórica nacional adoptada por la clase política. Como indica Laura Moya, en esta obra “Prácticamente se personificaron conceptos tales como la nacionalidad, el derecho nacional, el carácter nacional en el pueblo mexicano, entre otros, en tanto fuerzas vitales que operaban como fundamento de los sucesos históricos”.⁶⁶ Estos conceptos, que serían decisivos para la consolidación de la ideología nacionalista posrevolucionaria, tienen además una función social en cuanto expresan la necesidad que hay de que el Estado aprenda a encauzar estas esencias que subyacen a la comunidad mexicana: “Las dos obras [*México a través de los siglos* y *México, su evolución social*] encierran un gran optimismo en cuanto a su fe en la bondad natural de los hombres y proclamaban además la necesidad apremiante de un Estado nacional fuerte, racionalmente organizado”.⁶⁷

⁶⁵ Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, op. cit., p. 40.

⁶⁶ Laura Moya, *La nación como organismo*, op. cit., p.33.

⁶⁷ *Ibidem*, p.31.

Puede hablarse de una tradición en México en que las ciencias sociales, en las cuales se encuentran la antropología, la historia y la arqueología, producen un conocimiento que motive la transformación social, en estrecha colaboración con los proyectos políticos y económicos.⁶⁸ Como señala Guillermo de la Peña:

Hay que tener en cuenta a) que la antropología mexicana nace con la Revolución y su historia es inseparable de la obra de los gobiernos de la Revolución; b) que, teórica e ideológicamente, los fundadores y principales exponentes de la antropología mexicana no son simples epígonos o críticos de las corrientes contemporáneas de la disciplina, sino, también herederos del pensamiento liberal-jacobino del siglo XIX. La primera característica hace que- para bien o para mal- los antropólogos mexicanos no estén interesados simplemente en estudiar el mundo sino en transformarlo. La segunda característica explica la adhesión- a veces ingenua, a veces más o menos crítica- de muchos antropólogos a la idea del progreso y su entusiasmo por un Estado “progresista”: un Estado fuertemente centralizado, capaz de crear una nueva cultura y de obliterar las culturas las culturas “obscurantistas” de las épocas “premodernas”.⁶⁹

Manuel Gamio es el ejemplo paradigmático a este respecto, como lo demuestra en su obra *Forjando patria*, donde expone su visión de las ciencias sociales:

No solamente necesitamos saber cuántos hombres, mujeres y niños hay en la república, ni qué idiomas hablan, ni cómo se denominan sus agrupaciones étnicas. Hay que conocer otros muchos datos: geografía, geología, meteorología, fauna y flora; todo esto no en detalle, sino sólo en lo relativo a las condiciones de habitabilidad regional. Asimismo, idioma, religión, industria, arte, comercio, folklore, indumentaria, alimentación, energía muscular, tipo físico antropológicamente determinado, etc., etc.

Cuando poseamos estos datos, ya conoceremos *nuestras* necesidades, aspiraciones, deficiencias y cualidades y podrá procurarse el *mejoramiento* de las diversas agrupaciones étnicas que forman la población, obrando con conocimiento de causa.⁷⁰

Puede entenderse que el conocimiento antropológico idealmente debería contribuir al “mejoramiento” de las comunidades indígenas, entendidas desde esta perspectiva en una situación de atraso y marginalidad. Sin embargo, lo que resulta más interesante de las palabras de Gamio es la forma en que asume el “problema indígena”, como una necesidad y aspiración “nuestra”, es decir, de la comunidad imaginada, México, donde los grupos indígenas junto con la población urbana/mestiza necesitan encauzar sus diferencias en una sola dirección, siempre, claro está, con miras a la modernización, lo que implica la inclusión de los indígenas en el proyecto nacional. Como indica Joshua Lund sobre *Forjando patria*: “El gran texto de México sobre la raza, y su documento fundador sobre indigenismo, es sobre la nación. Si los indios eran importantes, lo eran en la medida en que podían ser incorporados

⁶⁸ Vid. Supra, nota 36.

⁶⁹ Guillermo de la Peña, “El empeño pluralista: la identidad colectiva y la idea de nación en el pensamiento antropológico”, en *El nacionalismo en México*, op. cit., pp.127-128

⁷⁰ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, prólogo de Justino Fernández, México, Porrúa, 1982, pp.50-51. Las cursivas son mías.

a esa comunidad política”.⁷¹ Esta idea es prácticamente la misma que ha guiado las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, aunque habría que matizar que sus labores han influido también en la consolidación del discurso histórico nacionalista y, desde esta perspectiva, mestizo.

Ciertamente la pretensión de verdad de este discurso se ha fortalecido al tener una base científica, académica. Y la historia del México prehispánico toma mucha de su fuerza legitimadora de la arqueología, disciplina que se ha practicado casi exclusivamente bajo la tutela del Estado, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia. La ley que dio origen al INAH fue promulgada por el presidente Lázaro Cárdenas el 31 de Diciembre de 1938 y respondía a las inquietudes planteadas por el gobierno de crear un organismo especializado en la protección, conservación, investigación y difusión del patrimonio nacional, es decir, los monumentos y vestigios arqueológicos e históricos. Antes de esta iniciativa, la arqueología era administrada por el Departamento de Arqueología de la Secretaría de Educación Pública, y dependía, por lo mismo, del patrocinio del Estado. La nueva ley le concedió al Instituto personalidad jurídica propia, de modo que podría recibir, además del financiamiento federal, incentivos por parte de los gobiernos estatales, donativos de particulares y, por supuesto, las cuotas de entrada a los museos y zonas arqueológicas. Sin embargo, como está señalado en la exposición de motivos, se enfatiza que “al transformar el actual Departamento en instituto de investigación, continuará siendo dependencia de la Secretaría de Educación Pública, pues por personalidad jurídica no debe entenderse autonomía, y el Gobierno Federal intervendrá directamente en la organización y en el funcionamiento del Instituto”.⁷² Es importante resaltar este último aspecto, pues sugiere la orientación ideológica que el Instituto tendría desde sus orígenes y que se vería reflejada en su forma de trabajar.

⁷¹ Joshua Lund, *El estado mestizo*, *op. cit.*, pp. 137-138. Cfr. con lo que escribe en la p. 134: “Retomando la conocida crítica de Boas a la raza, tal como aparece en *The mind of primitive man*, Gamio confirma que ‘no existe la pretendida inferioridad innata’ entre grupos culturales. Pero más adelante, apartándose ya de Boas, continúa: ‘sino que es producida por causas de orden histórico, biológico, geográfico, etc., etc.’ La inferioridad existe, pero es contextual: histórica, biológica, geográfica. Y con esto nos hemos apartado del ámbito de la postura crítica de Boas, pero sin dejar de depender de ella”. En otras palabras, hay una comparación implícita entre las comunidades indígenas y la población urbana/mestiza, y la diferencia radica en la relación que tienen con el tiempo, en la forma de asumir la historicidad.

⁷² “Exposición de motivos del proyecto de decreto relativo a la creación del INAH”, en *INAH, una historia*, coordinado por Julio Cesar Olivé Negrete, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, vol. 2, p.27.

La protección y estudio de los vestigios del pasado, que en el país ha sido una actividad exclusiva y casi “monopolizada” por el INAH, ha convertido a las ruinas en “zonas arqueológicas”, y en objeto de una narración histórica que, además, han sido adaptadas a una lógica de organización museográfica. Es, como se ha referido antes, una forma en la que el pensamiento moderno se apropia del pasado antiguo, lo integra en su propia narrativa, legitimando tal acción al denominar a los objetos como *patrimonio nacional*. Este término es utilizado pocas veces en los documentos relativos a la Ley Orgánica del INAH, pero su aparición es reveladora para constatar el sustrato ideológico de la iniciativa, la orientación nacionalista, la función política de la ciencia: “Los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos que existen en el país forman parte del patrimonio de pueblo mexicano y, en tal virtud, debe procurarse su conservación y restauración inmediata, con el objeto de evitar su ruina e impedir que por ignorancia o espíritu de lucro sean perjudicados en alguna forma”.⁷³ En otras palabras, se reconoce la necesidad de conformar a los vestigios materiales del pasado, como objetos de culto cívico que puedan aglutinar los significados necesarios dentro de una narrativa histórica. Narrativa que funcionaría eventualmente como la base de las identidades, al proporcionar una conciencia histórica cada vez más homogénea. La ruina restaurada se convierte en la evidencia indiscutible de pasado, de historia común. El patrimonio nacional, lo es en tanto existe una nación, una comunidad imaginada; sólo así tiene sentido el patrimonio, la herencia de los antepasados, la continuidad y evolución de un grupo. Este discurso tiene un poderoso efecto en las emociones colectivas, pues sugiere la existencia de un vínculo con el pasado y con la sociedad del presente. Citando a Benedict Anderson, Vázquez León señala que

esta imaginaria tiene la peculiaridad de ser bastante más resistente y persuasiva que cualquier discurso político. Son verdaderos mitos políticos refractarios a la modernidad, con la que no acaban de compaginar. Entonces, el hecho de que los monumentos arqueológicos sean en México nominalmente propiedad del Estado y la arqueología una profesión oficializada hace inevitable que se les apropie y politice. [...] sabemos que la arqueología sigue brindando- a veces sin proponérselo- objetos físicos de culto secular [...] Este uso social de la arqueología hace de la administración del patrimonio cultural un campo político, donde los propios mitos pueden ser en mayor o menor grado poderosos, de acuerdo con el condicionamiento o persuasión que permitan desplegar sobre la sociedad de masas.⁷⁴

⁷³ *Ibídem*.

⁷⁴ Luis Vázquez León, *El leviatán arqueológico: antropología de una tradición científica en México*, México, CIESAS/Porrúa, 2003, p.116.

Sin embargo, el patrimonio encuentra su eficacia en la narrativa, en el relato que, finalmente, es el que otorga sentido y significado a los objetos y a las edificaciones. Relato que en múltiples ocasiones recurre a metáforas para estructurar la realidad que estudia y, además, ofrece una interpretación de la historia antigua; una interpretación de potentes resonancias poéticas.

El trabajo que realizan los arqueólogos sobre las zonas arqueológicas encuentra su finalidad en la erección de museos, en la museografía diseñada para los sitios: las fichas de información y el establecimiento de recorridos, sin mencionar a los guías oficiales. De este modo, la arqueología presenta el conocimiento como una experiencia corporal, recrea los escenarios en perfecta mimesis que brinda nueva vida al espacio del pasado. El arqueólogo no se limita a estudiar los vestigios sino que debe restaurarlos, luego de encontrarlos en condiciones casi irreconocibles. De modo que la preparación de una zona arqueológica implica una verdadera reconstrucción de los edificios, muchas veces deudora de la imaginación de los arqueólogos mismos. De acuerdo con Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, la museografía impulsa a los objetos a provocar experiencias emotivas en los visitantes, a liberar la narración que ya contienen en sí mismos:

Esta ayuda puede traducirse en *metáforas museográficas*, que no sólo conforman las percepciones junto a los significados, sino que también arrastran sentimientos y valores que nos habitan en secreto. Son como destellos, iluminaciones, desconciertos que nos hacen volver a mirar y leer por segunda vez lo que dábamos por sabido. Al modo de dispositivos poéticos, permiten que los visitantes se conviertan en socios de la interpretación, en resonancia con los objetos y las narraciones puestos en escena.⁷⁵

La narrativa no es otra que la de la historia nacional, la cual, para el caso del pasado prehispánico, se encuentra organizada en torno al concepto de Mesoamérica. Este concepto fue desarrollado en 1943 por Paul Kirchhoff y denominaba un área cultural, es decir, una zona geográfica con límites precisos, dentro de la cual habitaban grupos humanos que desarrollaron rasgos culturales similares. El concepto tuvo tal aceptación que definió muchos objetivos nuevos no sólo para la arqueología, sino también para la antropología y la historia: el estudio de la *historia cultural* del área. Luis Vásquez León señala que Mesoamérica se convirtió en “mucho más que un mero concepto clasificador, un término central que ha logrado constituirse como una realidad que plantea a la arqueología mexicana problemas por

⁷⁵ Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Buenos Aires, Paidós, 2011, p.85.

resolver, al mismo tiempo que la asiste enmarcando sus resultados y posibilitando interpretaciones de una naturaleza particular”.⁷⁶

Manuel Gándara señalaba en 1970 que la historia cultural tal como la estaba desarrollando la arqueología oficial mexicana entonces, consistía en una simple clasificación de culturas a partir de la descripción de sus restos materiales, y la enunciación de posibles relaciones interétnicas. El pasado prehispánico quedaba así estructurado como una sucesión de fases definibles e identificables a partir de los rasgos físicos de los vestigios:

La historia cultural, vista ahora como secuencia, no es sino el acomodar “culturas arqueológicas” en forma tal que podamos revelar sus relaciones en una forma precisa: esto implica por un lado ordenar cronológicamente los listados de rasgos, las “culturas arqueológicas”, y por otro delimitar sus conexiones, ya sea porque unas hayan dado lugar a otras, sean influenciadas por otras o simplemente no hayan tenido contacto. La afinidad se agrupa mediante conceptos como “fase y periodo” (afinidad temporal) y “área cultural” (afinidad espacial). Cada nuevo complejo encontrado por los arqueólogos debe ser desglosado en rasgos, listado y luego comparado con otros para su ubicación en el armazón así construido.⁷⁷

El trabajo del arqueólogo se reducía, de este modo, a la identificación, a la contextualización de ruinas y vestigios. En otras palabras, la arqueología consistía en realizar descripciones que parecían explicarse por sí mismas recurriendo al concepto clave de Mesoamérica. Este horizonte epistemológico de la arqueología oficial mexicana tiene su afinidad con los intereses políticos de constituir una identidad nacional, pues el presente encuentra su fundamento en el desarrollo cultural milenario de un territorio, como sucede, por ejemplo, con la arqueología oficial de Israel o de Japón.

La elección misma de zonas monumentales, amplios terrenos ricos en vestigios materiales, objetos, tesoros y grandes edificaciones, además de proporcionar el escenario ideal para los proyectos ideológicos del Estado mexicano, son características de las culturas mesoamericanas. Este es un ejemplo mayúsculo para ilustrar la poderosa influencia que el Estado tiene sobre sus instituciones, y de cómo la ciencia puede contribuir a la fortificación de ideologías oficiales. El INAH como institución científica, y en general, “los organismos de gestión del patrimonio histórico”, como señala Joseph Ballart, actúan como “mecanismos de desenclavamiento”, esto es, “contribuyen a separar el pasado de la experiencia directa de la gente, con la garantía de gozar de una total confianza por parte de ésta. Este ponerlo todo en manos de otro, que hace el público, es un acto de confianza ciego, la confianza que merece

⁷⁶ Vázquez León, *El leviatán arqueológico*, op. cit., p.79.

⁷⁷ Manuel Gándara, *La arqueología oficial mexicana*, op. cit., p.42.

el experto que acude para salvar las distancias del tiempo y del espacio”.⁷⁸ Los arqueólogos e historiadores redefinen la relación que la gente común puede establecer con los espacios y las piezas; marcan límites a los posibles significados; controlan el potencial simbólico que reposa en los vestigios, y su calidad de expertos asegura la aceptación pública de sus propuestas. El pasado antiguo de México, en este sentido, queda circunscrito al área mesoamericana, una cultura única con expresiones diferentes; la imagen que se ofrece es grandilocuente y ceremoniosa, solemne, que apela a la veneración. El pasado prehispánico queda dibujado como un mundo colmado de grandeza y esplendor, de obras maestras de la arquitectura y el arte, una civilización que nada tiene que envidiar a las culturas Clásicas europeas. El pasado de México se asume igualmente glorioso que el de Europa, igualando a las naciones en términos civilizatorios, tal como se proyectaba serlo en el presente. El pasado prehispánico se convirtió en el sustento sobre el cual descansa la cultura nacional. Señala Carlos Monsiváis:

El universo prehispánico, paulatinamente, va siendo exaltado como nuestra mayor justificación cultural. Las ruinas y los monumentos, Chichén-Itzá y Mitla y Palenque y Teotihuacán y Montealbán, son atractivos turísticos de primer rango y logros básicos de la nacionalidad, la Gran Tradición Visible. En este orden de cosas, el empeño de Ángel María Garibay K, quien en la década del veinte inicia la traducción de la poesía náhuatl, es ya para los sesentas una necesidad cultural de sectores de clase media, turistas de su propio pasado que le habilitan un contexto a la frase de Borges “Las naciones no son otra cosa de ideas”. El programa cultural de “ir hacia el indio” puede congelarse en las traducciones de Garibay y Miguel León Portilla.⁷⁹

Precisamente, en conjunto con las motivaciones ideológicas que subyacen a la elección de zonas arqueológicas monumentales como objeto de estudio, existe también el componente económico. Uno de las razones más poderosas para la creación del INAH fue la potencial utilidad económica que generarían sus actividades: “la exploración de las ruinas arqueológicas y la conservación de los monumentos coloniales ha demostrado que, además de los resultados científicos, pueden producir magníficos rendimientos económicos en cuanto significan atracción para el turista extranjero”. Y más adelante el mismo documento indica que “los turistas que cada vez en mayor número vienen a la república son principalmente atraídos por lo que hay de típico en México: sus monumentos arqueológicos e históricos, los mercados y las fiestas indígenas, los productos que elaboran los indios y que son obras

⁷⁸ Joseph Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 1997, p.164.

⁷⁹ Carlos Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas (Notas sobre la historia del término “Cultura Nacional” en México)” en *En torno a la cultura nacional, op. cit.*, p.188.

maestras del arte popular”.⁸⁰ La retórica nacionalista entrelaza los objetivos de la ciencia con los intereses económicos, pues los sitios monumentales ofrecen mayor atracción para el turismo nacional e internacional, además de favorecer la imagen mítica del pasado, tal como es promovida por el Estado. No obstante, como sucede en el aspecto epistemológico de su disciplina, el arqueólogo ha contribuido mucho en la reproducción de esta circunstancia. Como señala Manuel Gándara:

La inscripción de la arqueología mexicana en el Estado desde sus inicios como disciplina “científica”, ha marcado con claridad su tendencia. Como especialistas, los arqueólogos mexicanos ofrecieron una línea central de justificación para su patrocinio: la necesidad de conservar el patrimonio arqueológico nacional y *el uso potencial de este patrimonio* en la creación de un espíritu de unidad nacional. Más tarde, a esta justificación se agregó lo que había sido un resultado lateral de la actividad científica, la reconstrucción de zonas monumentales, como fuente de atracción de divisas al país por medio del turismo y como escaparate al mundo de la gloria nacional, a través de museos. Esta imagen de los objetivos de la arqueología, que reducían sus posibilidades a la creación de historias culturales y construcción de zonas, fueron generadas por los propios arqueólogos.⁸¹

El presupuesto en la arqueología es una necesidad práctica que ha influido profundamente en sus fundamentos epistemológicos. En una zona arqueológica confluyen el conocimiento científico con las orientaciones ideológicas oficiales y los intereses económicos.⁸² Esto sin considerar las implicaciones que tiene el turismo como fenómeno cultural.

Ciertamente las zonas arqueológicas y museos de sitio son de los lugares más frecuentados por los turistas nacionales y extranjeros en todas partes del mundo. Esta situación responde al éxito que han tenido los discursos sobre la cultura nacional que, como se señaló anteriormente, en México fue la expresión más acabada del nacionalismo oficial. En todo caso se trata de proyectar una *imagen* de lo nacional, una representación que pueda funcionar como soporte de las identidades locales, y objeto de las percepciones foráneas. Señala Carlos Monsiváis que “la tradición cultural debe ser tan visible como la nacionalidad, la búsqueda de cuyos elementos constitutivos ha concluido, públicamente, en el hallazgo de fachadas y

⁸⁰ “Exposición de motivos del proyecto de decreto relativo a la creación del INAH”, en *INAH, una historia*, *op. cit.*, pp.25, 27.

⁸¹ Gándara, *La arqueología oficial mexicana*, *op. cit.*, p.153.

⁸² Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, *op. cit.*, p.114. En su análisis de Karl Marx, Marshall Berman considera que el trabajo desarrollan los intelectuales y los artistas, se ha integrado en la dinámica de producción capitalista que caracteriza a la modernización: “Cuando Marx describe a los intelectuales como asalariados, está tratando de hacernos ver que la cultura moderna es parte de la industria moderna. El arte, la ciencia física, la teoría social como la del propio Marx, son modos de producción; la burguesía controla los medios de producción de la cultura, como de todo lo demás, y todo el que quiera crear, deberá trabajar en la órbita de su poder”. En otras palabras, exista una colaboración o no de los intelectuales con el Estado, el trabajo sobre las ideas forma parte de un mismo sistema cultural regido por la ganancia económica, y para el tema aquí estudiado, resulta de lo más importante percatarse de esta situación.

situaciones externas y anecdóticas (que se declaran “intrínsecas”) o en el inventario de riquezas arqueológicas y artísticas veneradas por su contribución a la unidad nacional”.⁸³ La cultura nacional, así, es también entretenimiento y espectáculo, ornamento y decoración. Y eso es precisamente lo que el turismo consume: imágenes, escenas típicas, características de una región. La oferta turística convierte a las ruinas en ícono local, objeto de consumo capaz de satisfacer las convicciones lúdicas, el deseo de exotismo o la mera curiosidad intelectual de los visitantes. Marc Augé lo señala con agudeza:

Las ruinas que va uno a visitar hoy a los cuatro confines del mundo tienden a convertirse también en *singularidades*; su descubrimiento es, a su manera, y tal como sucede con las creaciones contemporáneas, un acontecimiento arquitectónico mediante el cual se reconoce y se identifica de forma sumaria una ciudad o un país. Las restauraciones transforman su singularidad en imagen, en la medida en que las convierten en un espectáculo.⁸⁴

Desde esta perspectiva, el conocimiento producido por la arqueología o la historia realmente no es tan relevante, pues la imagen por sí misma ya contiene un sentido, aunque muy ambiguo: la acumulación de experiencias. En el mundo del turismo “los criterios del confort o del lujo uniformizan lo cotidiano: de un confín a otro del planeta, los aeropuertos, los aviones y las cadenas hoteleras ubican bajo el signo de lo idéntico, o de lo comparable, la diversidad geográfica y cultural”.⁸⁵

No obstante, es muy claro que la arqueología mexicana se ha esforzado mucho en generar significados precisos del pasado prehispánico. La imagen que se ofrece al turismo, aunque ambigua, no deja de provocar admiración y deslumbramiento. Las zonas arqueológicas y el “arte antiguo” siguen utilizándose como argumentos suficientes para hablar de la gloria del pasado y alimentar el orgullo nacional. Acaso la mejor manera de ilustrar esta situación sea refiriendo, muy brevemente, un par de ejemplos que resultan paradigmáticos por su importancia dentro del discurso histórico oficial y las políticas culturales nacionalistas: El Parque Museo de La Venta, en Tabasco, y el Museo Nacional de Antropología. Ambos

⁸³ Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas (Notas sobre la historia del término “Cultura Nacional” en México)” en *En torno a la cultura nacional*, *op. cit.*, p.208.

⁸⁴ Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, *op. cit.*, p.90.

⁸⁵ *Ibidem*, p.63. Comparar con la opinión de Gonzáles-Varas, *Las ruinas de la memoria*, *op. cit.*, p.206, sobre la situación actual de las ruinas y zonas arqueológicas: “La transformación del mundo en espectáculo se manifiesta en múltiples escalas y dimensiones que pueden absorber al propio pasado, como ocurre con las restauraciones abusivas o con los espectáculos de luz y sonido que envuelven al monumento en una atmósfera irreal, de modo que los límites entre lo real y su representación son cada día más porosos; ya no nos interesa construir ideologías en torno al pasado pues nos conformamos con consumir la imagen espectral de un pasado que hoy se revela tan accesible a través de la cultura de la imagen que paradójicamente cada vez se aleja más de nuestra comprensión”.

recintos, inaugurados en 1958 y 1964 respectivamente, ejemplifican la forma en que el conocimiento histórico del pasado indígena se integra al discurso de la historia nacional.

La historia del Parque Museo de la Venta es por sí misma muy interesante y bella. Como relata el poeta Carlos Pellicer, quien se encargó de orquestar el proyecto, la creación del sitio fue todo un rescate de las piezas escultóricas olmecas. En una entrevista que José Carlos Becerra hizo a Pellicer en 1967, éste señala:

El gran Centro Ceremonial de La Venta, en el norte de Tabasco, resultó ser un tesoro de petróleo. Petróleos Mexicanos decidió perforar en la misma zona arqueológica. Yo pedí permiso al presidente, al Instituto de Antropología, al ministro de Educación, etcétera, para hacer el traslado. Claro, las autoridades se me quedaron viendo, pensando: “este pobre señor que hace versos qué tiene que ver con esto”. Sin embargo, no sé qué comunicación extraña permitió que estas autoridades me dejaran hacer este trabajo, este traslado del Centro Ceremonial a la orilla de Villahermosa.⁸⁶

Carlos Pellicer tardó cerca de siete años en completar el proyecto del Parque Museo de La Venta, pues desde 1951, en una visita que realizó con el entonces gobernador de Tabasco, Francisco Santamaría, a la zona arqueológica de La Venta, se había planteado la idea del traslado, para hacer de Tabasco un lugar de “fama mundial”. Por otra parte, debe destacarse que Pellicer dedicó gran parte de su madurez a la organización de museos en el país, como el Museo de Tabasco en 1953, el Museo de la Universidad de Sonora en 1956, el Museo de sitio de la zona arqueológica de Palenque en 1958, el Museo Anahuacalli de Diego Rivera en 1964, el Museo Arqueológico de Tepoztlán en 1965, al que donó por cierto gran parte de su colección personal de piezas prehispánicas, entre otros más.

El Parque Museo de La Venta, inaugurado por el presidente Adolfo Ruiz Cortines en 1958, fue un proyecto muy innovador en términos museográficos. Fue el primer museo al aire libre en Latinoamérica, concepto que tiene sus propias particularidades, una “concepción poética tridimensional” en palabras del propio poeta.⁸⁷ El mismo Pellicer lo llamaba el Parque Museo-Poema de La Venta, y en una carta a Alfonso Reyes en 1957 escribió lo siguiente:

Pero hombre: figúrate un poema de siete hectáreas. Con versos milenarios y encuadrados en misterio. Naturalmente a orillas de un lago con algunos errores llamados cocodrilos (...) soltaré allí mismo catorce venados que le darán rápida puntuación a tan magnífico texto. (...) En el mismo predio estoy organizando un zoológico con las solas especies tabasqueñas. Tenemos un pájaro que es como la paleta olvidada de un pintor muy joven. También el tapir que es un proyecto

⁸⁶ José Carlos Becerra, “Diálogo con Carlos Pellicer”, en *El otoño recorre las islas*, México, Era/Secretaría de Educación Pública, 1985, p.278.

⁸⁷ Lorenzo Ochoa y Olaf Jaime, *Un paseo por el Parque-Museo de La Venta*, Gobierno de Tabasco/Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, 2000, p.48.

descalificado de rinoceronte. Con muy poco esfuerzo completaré lo botánico y de esa manera los tres reinos estarán en mí. Y te digo en mí porque ya toda esta negocia es parte de mi cuerpo.⁸⁸

Efectivamente, el objetivo del poeta tabasqueño era crear un escenario casi idéntico a aquel en donde fueron halladas las esculturas olmecas. Poeta del paisaje, Pellicer quería provocar una experiencia del espacio que amalgamara naturaleza con cultura, un auténtico poema para el cuerpo. Hizo traer flora y fauna nativas de la zona de La Venta, además de que el Parque se localizaría a orillas de la laguna de las ilusiones, para simular una isla, como el sitio arqueológico original. Un ejercicio bellísimo de mimesis histórica, una poética del espacio muy personal, como la propia poesía de Pellicer. Como señalan Alderoqui y Pedersoli, “El espacio físico puede ser definido como un lenguaje y como un factor condicionante analógico. La comunicación espacial se realiza en términos de frecuencias, intensidades, ritmos y distancias. Como todo lenguaje, el lenguaje físico también es constitutivo del pensamiento”.⁸⁹ Aromas, temperaturas, imágenes, en toda esta forma de organizar las piezas, ya hay un pensamiento que se trata de insinuar a los visitantes, un texto construido con todos los elementos del paisaje: la relación armónica que es posible establecer entre hombre y naturaleza. Una relación que además es muy hermosa. No se trata tanto de difundir una verdad histórica, sino de un ejercicio estético propio de un poeta.

Por otra parte, y más allá de las resonancias poéticas propias del paisaje y de las experiencias sensoriales del espacio físico, debe destacarse el significado que se le ha dado a las esculturas de La Venta y en general a la cultura olmeca con que son asociadas. En la misma entrevista que José Carlos Becerra le realizó a Carlos Pellicer, afirma éste último:

La arqueología, mejor dicho, el arte antiguo de México, ha sido para mí uno de los elementos vitales de mi existencia. Y creo que nunca seremos completamente mexicanos si no nos asomamos a este arte nuestro antiguo, prehispánico, que es la raíz primera de nuestro ser mexicano [...] la civilización olmeca [...] es, como todos ustedes saben, la cultura madre, la más antigua. Desde hace unos meses, gracias a las pruebas de laboratorio, sabemos que estas estupendas esculturas datan de los siglos XIX y XII antes de Cristo.⁹⁰

Es posible identificar en las palabras del poeta la voluntad nacionalista de su trabajo, identificable por cierto de igual modo en algunos de sus poemas. El conocimiento es identidad, elemento constitutivo del *ser* en la colectividad, un atributo ontológico del individuo en su comunidad. Para él, la historia de México comienza desde la época prehispánica, tal como lo propuso el discurso de *México a través de los siglos*. Al hablar de

⁸⁸ Carlos Pellicer, “Carta a Alfonso Reyes”, en Julio César Javier Quero, *Cuarenta años del Parque Museo-Poema de La Venta*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997, p.64

⁸⁹ Alderoqui y Pedersoli, *La educación en los museos op. cit.*, p.118.

⁹⁰ Becerra, “Diálogo con Carlos Pellicer”, en *El otoño recorre las islas, op. cit.*, p.278.

un “arte antiguo de México”, supone un lazo de continuidad en la producción artística que comenzaría desde entonces, amén de las cualidades estéticas que reconoce en los objetos. Pero además llama a los olmecas la “cultura madre”, una metáfora muy poderosa para estructurar la narración de la historia antigua. Metáfora, además, que halla su fundamentación en las pruebas de laboratorio. He aquí un ejemplo contundente de las resonancias poéticas que habitan el discurso histórico oficial, el cual retoma de la arqueología los términos y conceptos.

El término “cultura madre” utilizado para denominar a la cultura olmeca, como narra Haydeé López Hernández, tiene su origen en los debates que desde el siglo XIX se sostenían en torno al origen del hombre en América y la civilización en el territorio mexicano. Las excavaciones realizadas desde 1941 por M. Stirling en el sur de Veracruz y el norte de Tabasco despertaron la atención de los investigadores del recién creado INAH, y para 1942, en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, ya se definía a los olmecas como “la cultura madre”.⁹¹ Señala la autora:

Al proponer la existencia de “la cultura madre” se establecía la raíz genealógica de todos los pueblos prehispánicos y de sus descendientes, fuesen estos indígenas o mestizos. [...] El lazo que unía al presente con el pasado prehispánico se simbolizaba haciendo uso de las antigüedades pero sin relacionar las características físicas de los pobladores, indígenas o mestizos. Con estas representaciones se quería enfatizar una línea cultural y no biológica. Allende a las discusiones sobre el mestizaje, tal pareciera que los mexicanos querían evitar que la historia nacional se vinculase con los rasgos somáticos presentes en las cabezas colosales que, seguramente, resultaban poco atractivos o, incluso, repulsivos para la estética del momento.⁹²

El conocimiento de la cultura olmeca sirvió para sustentar el concepto de Mesoamérica que, como se vio antes, resulta esencial para comprender el estudio de la arqueología oficial mexicana, pero además, y quizá más importante, le dio a la historia nacional un origen y la antigüedad suficiente para imaginar un abolengo milenario, una base sólida en la que se cimentara la modernidad entrante. México se afirma como el sujeto que amalgama en su cultura todos los rasgos de su pasado. El uso de un arquetipo de extensión universal (la madre), constituye el trasfondo emotivo para imaginar a la nación como un organismo homogéneo. Es una cualidad poética del discurso que trata de inculcar en las identidades el apego a la comunidad, el amor a la patria. La cultura nacional, expresión más acabada del mestizaje, encuentra en la historia su fundamento. Y las ruinas, las esculturas y, sobre todo,

⁹¹ Cfr. Haydeé López Hernández, “En busca del alma nacional: La construcción de la cultura madre en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)”, *op. cit.*, p.253.

⁹² *Ibidem*, p.266.

las edificaciones monumentales, se revisten de un nuevo sentido más sentimental, de intensas proporciones anímicas. Es un ejercicio de poética social, característico de la nostalgia restauradora, pues como afirma Svetlana Boym:

La nostalgia es una enfermedad que tiene que ver con la distancia y con el desplazamiento temporal. La nostalgia restauradora intenta curar ambos síntomas. La distancia se compensa con la experiencia íntima y la disponibilidad del objeto deseado. El desplazamiento se cura con el regreso al hogar, preferiblemente un hogar colectivo. Da igual que este hogar no sea tu hogar; cuando llegues allí habrás olvidado cuál era la diferencia.⁹³

El museo, la zona arqueológica: reaparición del tiempo antiguo; pasado que revive; espacio ideal de la nostalgia, la ensoñación y el desahogo. Al reiterar la posición de los olmecas como la “cultura madre”, Carlos Pellicer inscribe su obra museográfica dentro del mismo horizonte de comprensión del pasado que elaboró la arqueología oficial de su tiempo. El conocimiento histórico se mueve en las coordenadas trazadas por el canon de la cultura nacional, y el Parque Museo-Poema de La Venta proporciona una sensación de catarsis al visitante mexicano, siempre que confronte la experiencia real del espacio y las esculturas con el saber imaginario que la arqueología ha propuesto como punto de partida para la interpretación de las piezas. Y la ficción poética del paisaje tropical en el Parque Museo añade a la nostalgia el elemento natural del que carece la cultura moderna: árboles y bestias en armónica vecindad con la cultura. Nostalgia del pasado; nostalgia de la unidad natural.

Sin embargo, más allá de la cultura olmeca, el pasado prehispánico en su totalidad ha funcionado en el discurso histórico como el origen de la nación. Los olmecas sólo inauguran, pero los mexicas son la cima de la gloria del pasado. Señala López Hernández:

De la misma forma en que fueron ordenadas el resto de las antigüedades, las que provenían del Golfo fueron integradas al bosquejo general que desde hacía varias décadas se había escrito: el de la historia del centro de México. El peso ideológico de esta añeja tradición de escritura hizo que, incluso cuando las piezas obtuvieron su categoría como “cultura madre”, éstas no pudieron ocupar la cima del discurso nacional.⁹⁴

Esta formación discursiva del pasado es, precisamente, la que se utilizó en el Museo Nacional de Antropología.

Este recinto formaba parte de un proyecto orquestado por el entonces secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet, quien por cierto, también fue un poeta importante de su generación. El Programa Nacional de Museos comenzó a funcionar en 1960, durante la presidencia de Adolfo López Mateos, paralelamente a otros programas relativos a la

⁹³ Boym, *El futuro de la nostalgia*, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁹⁴ López Hernández, “En busca del alma nacional: La construcción de la cultura madre en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)”, *op. cit.*, pp.285-286.

inversión educativa, como la construcción de escuelas de educación básica en zonas rurales y la creación de escuelas normales regionales, así como la distribución nacional de libros de texto gratuito, verdaderos hitos en la historia de la educación en México y momentos paradigmáticos para hablar de la confianza que tenían los intelectuales en el trabajo conjunto con el Estado para lograr el progreso nacional.⁹⁵ En esta tónica, durante ese sexenio se llevaron a cabo proyectos museográficos tan importantes como la restauración al Museo de Historia en el Castillo de Chapultepec y la construcción de una Galería anexa llamada “La lucha del pueblo mexicano por su libertad”, inaugurados en Septiembre y Noviembre, respectivamente, como parte de las celebraciones correspondientes a los aniversarios de la Independencia y la Revolución. También se habilitó el Antiguo Colegio de San Francisco Javier en Tepotzotlán como el Museo Nacional del Virreinato, inaugurado en 1964, misma fecha de la inauguración del Museo de Arte Moderno y, por supuesto, el Museo Nacional de Antropología.

Acaso la característica más notable de este museo sea su monumentalidad: “monumento de monumentos” lo llamó Torres Bodet en la inauguración, pues tan sólo considerando su concepto arquitectónico, es evidente que se trata de una obra maestra de la ingeniería. El edificio, que abarca un área de 45 000 metros cuadrados fue un proyecto del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien afirmaba haber proyectado el edificio atendiendo los conocimientos más modernos en conjunción con el conocimiento tradicional de las culturas antiguas, estableciendo así una continuidad en la práctica arquitectónica mexicana. Ramírez Vázquez se mostraba especialmente interesado en crear un edificio moderno que pudiera evocar, tanto en su materialidad como en su apariencia, el esplendor de los monumentos prehispánicos, creando así la atmósfera propicia para el tema del nuevo museo:

La geología nos brinda, hoy como ayer, los mismos materiales naturales de construcción, y aun cuando las nuevas técnicas nos permiten utilizarlos con mayor ventaja, en muchos de los métodos de trabajo subsisten procedimientos e instrumental primitivos; así, es aún posible una continuidad plástica. La audacia técnica, comparada con la que actualmente puede alcanzarse, debe reconocerse también como valor inalterable de la arquitectura mexicana.⁹⁶

Más adelante en su texto es todavía más enfático en su pretensión decididamente ecléctica de su concepto para el museo:

⁹⁵ Cfr. Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1975, pp.237-249.

⁹⁶ Pedro Ramírez Vázquez, *El Museo nacional de Antropología: gestación, proyecto y construcción*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008, p.58.

En el Museo Nacional de Antropología, siguiendo la solución abierta de la arquitectura maya, siempre se mantiene un contacto directo y visual con el entorno y permite ver en un extremo el cielo y las áreas verdes. El patio no se cierra.

Como ámbito arquitectónico tiene precedentes en la arquitectura prehispánica que siempre se incorpora al entorno y a las áreas exteriores. [...] En el ambiente del patio se aprecia una arquitectura plenamente contemporánea pero con raíces tradicionales propias, la proporción y textura de sus volúmenes es un concepto arquitectónico derivado de la arquitectura maya de Uxmal.⁹⁷

El edificio, así, trata de evocar en los visitantes el mismo ambiente que se respiraría en una zona arqueológica, tanto por el tamaño de la edificación como por su estilo y su ubicación, dentro del Bosque de Chapultepec, un concepto orgánico de adaptación al medio natural. Esto sumado a los más de 15 murales realizados en las paredes del Museo por los artistas plásticos más importantes del momento, como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Mathias Goeritz, Iker Larrauri, Luis Covarrubias, entre otros más.⁹⁸ Fue seguramente una respuesta satisfactoria a la inquietud del presidente López Mateos quien comentó al arquitecto: “Quiero que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de serlo”.

La estructura del discurso museográfico fue planteada desde la construcción del recinto: veinticinco salas de exhibición, organizadas alrededor de un enorme patio coronado por un estanque y una columna, sin olvidar los extractos de poesía y literatura prehispánica plasmados en los muros, seleccionados y traducidos por el padre Ángel María Garibay y Miguel León Portilla. En las estancias laterales, las colecciones de piezas arqueológicas se localizan en la planta baja, y en un primer piso exhibiciones etnográficas de los indígenas en la actualidad. Y la parte central, la sala en la que culminan los recorridos, la más grande del museo, la exhibición de las piezas arqueológicas mexicas, y colgada en el medio, en una plataforma que resalta sobre todos los objetos, la Piedra de sol, como una especie de retablo pagano. Mucho se ha criticado esta disposición del edificio que dota a la cultura mexicana del protagonismo y la máxima importancia en la historia antigua. Pero esta situación fue planeada por el mismo Ramírez Vázquez. Explica:

Desde un principio la Sala Mexica se consideró como la principal, por la inmediata relación cronológica que esta cultura tiene con la formación de la mexicanidad, dado que el mexica era el más importante de los pueblos y culturas vivas en el momento de la Conquista. Según el guion general, la sala en su conjunto y contenido debía destacarse de manera especial. Ante tal requerimiento se resolvió que todo el espacio tuviera la misma gran altura, para lograr en todo momento la sensación de importancia y dignidad. Nuestro arte prehispánico, nuestra herencia prehispánica son difícilmente comprensibles en todo su valor, sobre todo para quien se ha

⁹⁷ *Ibidem*, p.83.

⁹⁸ Paradójicamente, muchos de estos artistas fueron opositores fervientes del muralismo nacionalista.

formado al amparo de la cultura occidental, con mayor conocimiento, por ejemplo, del arte del Renacimiento. Por ello se requería que el público entrara a la sala con respeto y admiración, para que, consecuentemente, se le despertara el interés por conocer más a fondo nuestro pasado prehispánico.

Así pues, por la decisión de expresar esa dignidad y respeto, me basé para el diseño de esta sala francamente en el concepto de un templo con la clásica planta de cruz griega, con dos naves que se cruzan al frente del Calendario Azteca. El espacio se conforma, así, de manera semejante al de un templo, al cual, creyentes o no, estamos acostumbrados a entrar con respeto. La nave central, al fondo, exhibe el Calendario Azteca en lo que constituye el altar mayor con sus tres escalones litúrgicos; a los lados la Coatlicue (la madre tierra), y una colosal cabeza de águila (símbolo del sol), respectivamente, reflejo del mundo prehispánico.⁹⁹

En todas las afirmaciones de Ramírez Vázquez puede identificarse el hondo sentido nacionalista que empapa sus convicciones y su concepto de la historia. Desde el principio, a la concepción arquitectónica del museo subyace la idea de una continuidad cultural que se ha transmitido desde la época prehispánica, a la cual incluye como parte de la arquitectura mexicana. La pretensión pedagógica se trastorna ante la monumentalidad de la obra, y los aprendizajes esperados están controlados desde la disposición arquitectónica. No se trata de una inocente difusión del conocimiento histórico sino de una sutil preparación para el respeto y la reverencia hacia un pasado heroico y magnificado. Es un excelso ejercicio de mimesis histórica, pues, como en una zona arqueológica, la experiencia que se ofrece en el Museo Nacional de Antropología está dirigida, en primera instancia, a la corporalidad y a los sentidos. La impresión visual prepara psicológicamente a los visitantes para calcular la proporción de las colecciones y, en consecuencia, la riqueza arqueológica y cultural de la nación mexicana. El museo dota a los visitantes de una perspectiva panorámica completa sobre las supuestas raíces de la mexicanidad, es decir, las culturas mesoamericanas. Así puede identificarse cómo en el museo confluyen la visión científica con el nacionalismo político, síntesis de lo cual es la sala mexicana, todo un símbolo de la exacerbada centralización de la política cultural, un aspecto visible en la concentración de piezas de originales de todas las regiones del país. Como afirma el sociólogo Néstor García Canclini: “la reunión de miles de testimonios de todo México certifica el triunfo del proyecto centralista, anuncia que aquí se produce la síntesis intercultural.”¹⁰⁰

Cuando el Museo fue inaugurado, la visita comenzaba en la sala olmeca, la cultura madre, y el recorrido avanzaba a través de la cronología establecida para Mesoamérica, aunque, hay

⁹⁹ Ramírez Vázquez, *El Museo nacional de Antropología: gestación, proyecto y construcción*, op. cit., pp.124-125.

¹⁰⁰ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp.167-168.

que insistir, todos los caminos desembocan en la sala mexicana. Además, no pueden dejar de mencionarse las salas etnográficas, donde se exhibían, y se exhiben aun, productos, ropa, artesanías, muebles e incluso pequeñas chozas, objetos todos relativos a los grupos indígenas de la actualidad. Como indica Eréndira Muñoz, esta estructura narrativa es apenas una descripción de los rasgos distintivos de las piezas y las culturas aludidas, una característica, por cierto, del conocimiento producido en ese entonces por la arqueología oficial, basada en las teorías de la historia cultural. La exhibición presenta a los grupos prehispánicos y a los indígenas actuales en perfecta armonía, sin hacer énfasis en las contradicciones y conflictos que atravesaron y atraviesan; no se profundiza en “las condiciones de subalternidad” ni mucho menos en las prácticas de “resistencia de los dominados frente al poder”, frente a la opresión del sistema capitalista.¹⁰¹

La crítica está de acuerdo en que el Museo fundamenta en el conocimiento científico el consenso social de la subordinación, legitima al poder político dominante a través de la narrativa histórica y la descripción etnográfica, todo a través de rituales cívicos que cristalizan los significados hegemónicos del pasado. García Canclini igualmente afirma: “El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social”.¹⁰² La historia adquiere un sentido; se delimita una totalidad del pasado antiguo; un origen y una culminación para una civilización milenaria; se crea la perspectiva para visualizarlo e interpretarlo, para amarlo y respetarlo. Conocimiento a través de sensaciones, síntesis de la experiencia histórica de un país entero.¹⁰³ Fachadas de edificios, esculturas gigantescas, miniaturas y maquetas, distancias y texturas, colores y tamaños: el Museo Nacional de Antropología convierte al pasado en un emblema visual, en un símbolo de poder. Arquetipo del origen. Templo. Adoratorio.

¹⁰¹ Cfr. Eréndira Muñoz Aréyza, *Nacionalismo de museo: el Museo Nacional de Antropología 1964-2010*, México, Primer Círculo, 2015, p.7

¹⁰² García Canclini, *Culturas híbridas*, op. cit., p.158

¹⁰³ Cfr. Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en *El patrimonio cultural de México*, op. cit., p.33: “Algunos elementos y rasgos de las culturas dominadas han sido incorporados posteriormente a ciertos espacios de la cultura nacional que se pretende generalizar, pero desvinculados de sus contextos significativos originales y reinterpretados a partir del sistema occidental de valores y significados que subyace en el proyecto de cultura nacional. En ciertos momentos la pluralidad cultural se ha presentado ideológicamente como si fuera tan sólo un mosaico de expresiones diversas de una misma cultura y una historia única”.

En el día de la inauguración, 17 de Septiembre de 1964, el secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet afirmaba lo siguiente refiriéndose a la colección de piezas arqueológicas del nuevo museo:

Nuestra vinculación con semejantes realizaciones no podría pensarse exclusivamente en términos geográficos, invocando el hecho de que vivimos en zonas donde brillaron algunas de las civilizaciones precolombinas de calidades más eminentes. Ni podría pensarse tampoco en términos exclusivamente étnicos, porque circule en las arterias de nuestro cuerpo sangre que un día acompañó el pulso de Nezahualcōyotl, agitó el pecho del personaje encontrado bajo las sombras geométricas de Palenque o nutrió la retina de los funcionarios y los guerreros que desfilan, desde hace siglos, sobre los muros de Bonampak. [...] Al pronunciar la palabra patria, no sugerimos un regreso utópico a la liga de Mayapán, a la teogonía teotihuacana, a los métodos bélicos de Axayácatl o a las normas suntuarias de Moctezuma. Sin embargo, nuestra visión general de México resultaría arbitraria y falsa si no admitiéramos francamente que el cielo que contemplamos, las montañas que nos custodian y la tierra que nos sustenta fueron el marco de una evolución secular, de cuyos trofeos debemos reconocernos depositarios agradecidos y respetuosos.¹⁰⁴

Para Torres Bodet parece haber algo más que azar y contingencia en la nacionalidad mexicana, una suerte de destino que sobrepasa la casualidad geográfica e incluso la continuidad biológica que atribuye a las más altas estirpes y noblezas del mundo prehispánico: emperadores, funcionarios y guerreros. Y, sin embargo, un instante después no parece encontrar otro argumento más allá de las reverberaciones poéticas del paisaje que circunda la “evolución secular” del pueblo mexicano. Una vaguedad resultado de la retórica característica del nacionalismo. La comunidad imaginada se presenta como la depositaria de una herencia homogénea proveniente del pasado prehispánico; así, las diferencias étnicas que tuvieron los grupos del pasado no parece ser un impedimento para reconocer el sustrato común que las contiene: Mesoamérica. No como un concepto científico, sino como realidad cultural. Las palabras de Torres Bodet apuntan a despertar una conciencia histórica nacionalista, con un fuerte sentido del deber cívico, una obediencia activa ante los ideales de progreso que la nación demanda de sus miembros. Pues, como está escrito en su discurso, el Museo tenía tres funciones: la estética, la didáctica y la social. De esta última señala:

Las esculturas más prodigiosas serían sarcófagos, si quienes las contemplaran no procurasen hallar, dentro de su original equilibrio de piedra y alma, una respuesta para sus dudas, un perdón para sus errores, una piedad para sus quebrantos y una enseñanza para sus vidas [...] [la tercera de las funciones del Museo es] inspirar a los mexicanos, junto con el orgullo de la historia heredada, el sentido de su responsabilidad colectiva ante la historia que están haciendo y la que habrán de hacer en lo porvenir.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Jaime Torres Bodet, “El silencio de Cuauhtémoc resuena aun” en *Discursos 1941-1964*, México, Porrúa, 1965, p.57-58

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.59.

Y, sin embargo, esa historia que se está haciendo, es la del desarrollo económico y la institucionalización de la vida pública. La historia se convierte en una lección moral, una enseñanza pragmática, pero no para la innovación cultural, sino para la reproducción del orden social. El Museo proporciona la sensación de catarsis necesaria para afrontar la realidad. El pasado, de pronto, parece responder con esperanzas y motivaciones a las personas del presente. Y por si fuera poco, el Museo se convierte en la evidencia material para fundamentar las aspiraciones de la clase política de universalidad, la necesaria para un país que emergía en la comunidad de naciones modernas. Las frases con las que Torres Bodet cierra su discurso hablan por sí mismas al respecto:

La ceremonia que nos reúne lo confirma admirablemente: Cuauhtémoc no murió en vano. Junto a los restos de lo que fue la grandeza de un mundo próspero, México se levanta: Laborioso, perseverante, atrevido y fiel. Al honrar los vestigios de su pasado, ese México tiene la convicción de que honra en sí propio y mantiene en lo universal, el prestigio de su presente y la gloria de su futuro.¹⁰⁶

México: sujeto colectivo; ente que habita las conciencias individuales, personaje consciente de sí mismo; guía y conductor de su propio destino. México: criatura idéntica a sí misma, armónica y libre de todas las contradicciones; protagonista principal de un mito épico, de una tragedia originaria. El héroe trágico, Cuauhtémoc, vigía perenne del progreso, es el símbolo ideal de una nación que reconoce su protagonismo universal, su soberanía y sus valores más íntimos y propios. El drama del origen encuentra en el presente su compensación nostálgica.

Toda la magnificencia y exuberancia del edificio, la gran cantidad de piezas exhibidas, la calidad de los dioramas y maquetas, las perfectas reproducciones de fachas y edificios, han dado pie a diversas críticas que sin embargo han coincidido en considerar al Museo Nacional de Antropología como una escenificación, término que alude a la teatralización que subyace, de facto, a las expresiones oficiales de la cultura nacional. El mismo Néstor García Canclini escribió:

La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. Ésta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito. Las prácticas y los objetos valiosos se hallan catalogados en un repertorio fijo [...] El fundamento “filosófico” del tradicionalismo se resume en la certidumbre de que hay una coincidencia ontológica entre realidad y representación, entre la sociedad y las colecciones de símbolos que la representan. Lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional. De ahí que su principal actuación dramática sea la conmemoración masiva. Fiestas cívicas y religiosas, aniversarios patrióticos, y, en las sociedades dictatoriales, sobre todo restauraciones. Se celebra el patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, los héroes que

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.61.

los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan. Los ritos legítimos son los que escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden.¹⁰⁷

No es casual la recurrencia a términos de la dramaturgia y la antropología para describir las expresiones del nacionalismo político. Se sugiere la puesta en escena de una ficción ritualizada, un acto cívico de proporciones religiosas que utiliza la narración histórica para despertar emotividades colectivas. La construcción de un escenario “idéntico”, es decir, la recurrencia a la mimesis, proporciona el espacio de experiencia necesario para estructurar en la imaginación la continuidad histórica entre el pasado antiguo y el presente moderno. En todo caso, se trata de subrayar el origen indígena de México. Los conocimientos histórico y antropológico que trabajan en el Museo nacional de Antropología apuntan a la construcción de puentes sentimentales entre el público y el poder. Hay un potente componente poético con efectos sociales en un museo de historia y en una zona arqueológica. Se trata, finalmente, de la construcción de un mito histórico, cuyas lecciones más constantes apuntan a la lealtad política hacia un Estado poderoso. Parafraseando a Carlos Pellicer, se sacrifica la verdad a la grandilocuencia.

La era dorada del nacionalismo político se corona así con el Museo Nacional de Antropología. El discurso histórico construye su origen, presenta el panorama completo de un pasado estudiado y escenificado por expertos autorizados. Las ruinas y los vestigios del mundo prehispánico adquieren una significación estable y sólida. Los significados se controlan; el simbolismo se instala en un estrecho margen. La ciencia afirma y el museo lo demuestra, y al mismo tiempo, la escuela lo confirma. Los libros de texto gratuito, como señal Josefina Zoraida Vázquez, facilitaron la enseñanza de una versión única de la historia de México que pudiera inculcar el amor a la patria mediante el “conocimiento cabal de los grandes hechos que han dado fundamento a la revolución democrática [del] país”.¹⁰⁸ La homogeneidad social, tan anhelada por la iniciativa nacionalista, recibió uno de sus más fuertes impulsos en la narrativa histórica. Y el patrimonio nacional sustentaba la versión de una historia que se dirigía inevitablemente hacia el progreso. Historia con utilidad social. Mitología de lo pasado, pero también de lo futuro. Dice Ignacio González Varas:

La institucionalización del patrimonio nacional era, además, garantía de una lectura del pasado que, en realidad, conducía a afirmar el proyecto del futuro, esto es, afirmaba los valores del progreso, desarrollo, emancipación y libertad que sostenían el proyecto moderno. Pero este

¹⁰⁷ García Canclini, *Culturas híbridas*, op. cit., pp.152-153

¹⁰⁸ Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, op. cit., p.249.

proyecto ha sido radicalmente cuestionado en cuanto se ha deslegitimado en su realización histórica mediante la producción precisamente de sus contrarios, esto es, los *contra-valores*.¹⁰⁹

Contradicciones que en el México moderno se expresan en diferentes ámbitos: desde las desigualdades sociales producidas por el sistema capitalista hasta la pretendida homogeneidad que planteaban los proyectos de cultura nacional. La historia cumple una función muy valiosa en tanto unifica en un solo relato la variedad de interpretaciones sobre el pasado; fundamenta la idea de una identidad nacional uniforme, de una cultura compartida por todos los mexicanos. La diversidad regional y étnica es interpretada formalmente; la sustancia persiste, la esencia de lo mexicano, del ser íntimo que fluye por la sangre desde milenios.

La modernidad del pasado

La historización de las ruinas es un fenómeno complejo de la cultura moderna y, como se ha revisado, las particularidades que tiene en el México moderno son muy específicas. El trabajo de la arqueología oficial mexicana, desde un horizonte epistemológico que ha recibido la influencia del nacionalismo de estado, ha consolidado el significado histórico de las ahora llamadas zonas arqueológicas. Bajo esta denominación, los objetos son enmarcados en un contexto, y su ingreso en una narrativa lineal se logra gracias a la asociación de fases y etapas que constituyen el gran relato de la historia antigua de México, y, finalmente, el de la historia nacional. La metáfora geométrica del tiempo como una línea ascendente ha incorporado a las ruinas en una concepción del ser humano que asume su historia como continuidad y acumulación. Y más importante aún, la vida humana, la del pasado y también la del futuro, inexorablemente queda subsumida en un marco histórico, en un proceso que ha de avanzar hacia el futuro. Todo el pasado queda entonces supeditado a la temporalidad lineal del discurso histórico moderno, y a la ideología del progreso, que en México, como se vio, está revestida de nacionalismo. Nacionalismo basado en la compensación nostálgica. Señala Svetlana Boym:

La nostalgia es un concepto paradójico. Aunque la añoranza nos puede hacer sentir una mayor compasión por el resto de los humanos, en el momento en que intentamos satisfacer esa añoranza con la apropiación, aprehender lo perdido a través del redescubrimiento de la identidad, solemos tomar otro camino y frustrar el entendimiento mutuo. Lo que compartimos es la *algia*, la añoranza, pero lo que nos separa es el *nostos*, el regreso al hogar. La promesa de reconstruir el hogar ideal- la base sobre la que se asientan algunas de las ideologías dominantes actuales- es una tentación a renunciar al pensamiento crítico en favor de la vinculación emocional. El peligro que entraña la nostalgia es que tiende a confundir el hogar real con el imaginario. En casos

¹⁰⁹ González-Varas, *Las ruinas de la memoria*, op. cit., p.83.

extremos puede llegar a crear una patria fantasma por la cual uno esté dispuesto a matar o morir. La nostalgia irreflexiva engendra monstruos. Sin embargo, el sentimiento en sí, la pena que ocasiona el desplazamiento y la irreversibilidad temporal, es esencial a la condición moderna.¹¹⁰

La historia nacional en México ha contribuido a encauzar los anhelos de identidad de una población abatida por la incertidumbre de un pasado mixto y violento. La superación de un “trauma” semejante se ha promovido a través de una catarsis que recurre a la comunidad como elemento aglutinador de las individualidades, una totalidad social que resguarda y que los impulsa a cada uno a la acción colectiva. La historia de la nación configura la imagen de un hogar recuperado que ha vuelto a levantarse venciendo la distancia de los siglos. La nación se convierte así en el espacio de intimidad necesario para que todos y cada uno se sientan en su hogar, en su propia casa. Ficción poética solemne, la restauración del pasado otorga a las conciencias un alivio a la nostalgia: el pasado se hace presente, la ruina se hace templo, la historia vuelve, por instantes a la vida. El conocimiento compensa la pérdida, la catástrofe del tiempo sobre semejante calidad de la cultura, sobre aquellos edificios que, sin duda, legaron los antiguos a sus descendientes del presente. El pasado indígena deviene casa, hogar primero, cuna donde toda una nación abrió los ojos ante el mundo. El mexicano moderno tiene así la fuerza anímica para afrontar la realidad, el universo. La historia adquiere un rostro muy hermoso, pero acaso sea tan sólo el triste espectro que se interpone entre los ojos y el desarrollo que parece cada vez más alejado.

La historización de las ruinas es sólo una faceta de un proceso de mayores implicaciones para la comprensión de la realidad: la configuración de la conciencia histórica en el mundo moderno. Es este en realidad el fenómeno que está en el fondo de esta actitud hacia las ruinas, y que está presente prácticamente en todas las latitudes donde la modernidad ha arraigado como identidad histórica. Este proceso de modernización, industrialización, en fin, homogeneización de la cultura, es innegablemente un “imperialismo cultural” que se expresa esencialmente en la difusión de la conciencia histórica, conciencia que asume su propia historicidad como proyecto y apertura. Y los proyectos nacionales, como en el México posrevolucionario, pueden implicar la imposición de un idioma, un estilo de vida y de trabajo, un régimen alimenticio, una cultura material, etcétera; en una palabra, implican la transformación de una concepción de la realidad, la entrada a la historia. Estas acciones han sido verdaderos imperativos para alcanzar el desarrollo y la oportunidad de participar en las

¹¹⁰ Boym, *El futuro de la nostalgia*, op. cit., p.16.

dinámicas de la globalización, en el intercambio de bienes y significados homogéneos del mundo moderno. Y en la modernidad, todo se entiende históricamente, incluso el futuro, el progreso que pareciera ser el desenlace lógico del tiempo humano, de la narrativa que se extiende, como una línea recta que se eleva desde el pasado más remoto; un edificio que no deja de construirse y elevarse incansablemente.

La metáfora arquitectónica de la historia puede ser especialmente ilustrativa para finalizar este capítulo y empezar con el siguiente. Pues uno puede preguntarse qué pasaría si esta construcción tan entusiasta, el hogar de la humanidad dentro del mundo, la historia, estuviera colapsando, desmoronándose irremediabilmente. ¿Qué pasaría si esas ruinas, las mismas que han sido limpiadas, rescatadas y explicadas fueran una profecía, una visión del futuro una advertencia para ese arrebato apresurado frente al tiempo? Pues las ruinas tienen muchas voces, y hay algunos que han oído los lamentos rebotar entre las piedras infestadas de maleza, entre el musgo que recubre los antiguos altares y esculturas. Hay quienes no pueden encontrar ninguna historia entre los muros derruidos, y si acaso encuentran una, está empapada de terror y turbaciones, pues se hunde de inmediato hacia la más impenetrable incertidumbre.

El capítulo siguiente se enfocará en esta voz de la poesía que se levanta frente a las ruinas para advertir una tragedia: la muerte de la historia, una muerte que, no obstante está rodeada por la vida del espacio natural, las fuerzas telúricas que no dejan de moverse más allá del edificio. Los poetas, y especialmente Efraín Huerta y José Carlos Becerra, han hallado entre las ruinas un silencio que revela no un origen, sino angustia y destrucción, el caos sublime de la tierra, el tiempo cósmico que fluye sin que nada lo detenga. En los versos, el tiempo humano se sumerge en la inefable infinitud de la materia, en el ir y venir de las moléculas que mudan su apariencia. La tensión abierta entre las dimensiones temporales revela aquello que la historia humana es en la amplitud del universo: un suspiro silencioso, una piedra que se hunde bajo el agua, la hoja que se cae de un árbol seco.

2. La poetización de las ruinas

Si la historización de las ruinas supone un trabajo de contextualización de los objetos, la elaboración de narrativas en torno a ellos, la creación, en último término, de significados específicos, veremos que la poetización de las ruinas produce un fenómeno antagónico. La poetización, en términos generales, trabaja a través de la metáfora, que no es otra cosa que una forma de intelección basada en el exceso de sentido, en la superación de los datos de la sensibilidad cotidiana. Por la poesía se hace visible la fuerza que la Historia tiene para nuestra comprensión del mundo, del tiempo y del ser humano. Y por la poesía también veremos una nueva perspectiva para pensar la Historia.

A diferencia de las ciencias, la poesía no sigue un modelo racionalista de explicación lógico causal. No están los poetas interesados en presentar una interpretación del mundo, una fórmula de percepción, una exacta descripción de los fenómenos. En una palabra, lo que quieren los poetas es *nombrar* el mundo, restituir la novedad del mundo en el lenguaje. Pues darle nombre a un ente equivale a darle realidad en la conciencia; o en otras palabras, un objeto no existe por completo hasta que ocupa su lugar en el lenguaje.

No obstante esto ya es ambiguo en la poesía, pues esta llega precisamente a mover de su sitio los *lugares* del lenguaje. La poesía ya subvierte los códigos que guían la percepción y estructuran el sentido de la realidad en el pensamiento. La poesía desarticula al ser solamente para actualizarlo en insospechadas y renovadas formas. El ser se libera de su atadura de palabras; puede existir desde un nuevo principio que inaugura la poesía. Tal como señala María Zambrano, la poesía es libertad; libertad ganada sobre el ser cambiando el nombre que lo guarda y lo retiene, excluyendo todas las posibilidades. El poeta presenta esa “palabra que quiere fijar lo inexpresable, porque no se resigna a que cada ser sea solamente lo que aparece. Por encima del ser y del no ser, persigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites”.¹¹¹ ¿Y cuál límite es el más violento, el más cerrado y más inmóvil sino el límite del logos racional, el de la ciencia y la objetividad, el de la historia?

Las ruinas, convertidas en zona arqueológica, dentro de una narrativa histórica nacional, ¿no podrían, desde esta perspectiva, ser objeto de una violencia, una acción limitadora del ser que se revela en ellas?, ¿no es la historización de las ruinas una suerte de clausura, un

¹¹¹ María Zambrano, *Filosofía y Poesía*, México, FCE, 2016, p.103.

cierre de posibilidades de sentido? Pues aun cuando la erudición y el estudio traten de configurar un marco de referencia para entenderlas, su significado se mantiene dentro de la ambigüedad, en el umbral de lo simbólico, lo inconmensurable. En *El tiempo en ruinas*, escribió el antropólogo Marc Augé que “La ruina, en efecto, es tiempo que se escapa de la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo”,¹¹² “ofrecen a la vista el espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades [...] añade al inmemorial tiempo geológico los tiempos múltiples de la experiencia humana y los enmarañados tiempos de la reproducción vegetal”.¹¹³

Las ruinas arrojan la consciencia del espectador hacia la dimensión de la inmensidad temporal, donde la naturaleza muestra su dominio en toda su omnipotencia. La existencia humana aparece más vulnerable que nunca, de frente a su propia finitud. Como un espejo donde el tiempo cruza en todas las direcciones, las ruinas expresan la fatalidad del devenir humano y de su fragilidad latente. La historia deviene sólo duración. Señala igualmente María Zambrano: “La vida de las ruinas es indefinida y más que ningún otro espectáculo despierta en el ánimo de quien las contempla la impresión de una infinitud que se desarrolla en el tiempo; tiempo que es el transcurrir de una tragedia que se hace por sí misma”.¹¹⁴ Es un tiempo este que desborda la historia, que la destruye, negando su valor dentro de una perspectiva cósmica. Es un tiempo ininteligible. Y es aquí donde resuena la angustiada voz de los poetas, al descubrirse inmersos en el incesante remolino de los tiempos, en un ciclo inmarcesible de creación y destrucción desahoradas.

La poesía es una rebelión ante el poder, ante el dominio de los seres, ante el signo que se impone como una visión única del mundo. Rebelión ante un poder que puede ser político y social, económico, pero que es esencialmente simbólico. La poesía, por tanto, es crítica. Y es este el punto donde encuentra su modernidad. Señala Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “La literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica. [...] Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna se niega,

¹¹² Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., pp.110-111

¹¹³ *Ibidem*, p.84.

¹¹⁴ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp.251-252

al negarse, se afirma y confirma su modernidad”.¹¹⁵ En otras palabras, la poesía moderna es crítica hacia una visión del mundo, hacia el código hegemónico de intelección de la realidad, que en la modernidad está sujeto fundamentalmente a las proposiciones científicas, y estas, como se ha visto, al poder político. Pero, en último término, es esta una poesía que es crítica de la Historia.

Así, esta sección de la tesis está dedicada específicamente al estudio de los poemas en cuestión. Este capítulo está dedicado al análisis detallado de “El Tajín” y “La Venta”, un análisis en el sentido literario, atendiendo a las técnicas de composición y las tendencias morfológico-sintácticas pertinentes para una interpretación global de los textos. Pero, además de esto, particularmente se ha de estudiar el contenido implícito de las imágenes poéticas, prestando especial atención a las compensaciones psíquicas que sugieren a la conciencia y que permiten pensar al ser en sus amplitudes. En este sentido, en este capítulo se ha de analizar a los poemas a través de una ontología de lo poético, siguiendo las ideas del filósofo francés Gaston Bachelard, una ontología que restituye “la subjetividad de las imágenes y [mide] la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen”.¹¹⁶ Dice además Bachelard:

Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.¹¹⁷

La interpretación de la poesía es un procedimiento que requiere la identificación de la subjetividad, es decir, la experiencia que el poeta entrega a sus lectores y que permite generar un vínculo. Se trata de analizar las imágenes en busca de una intimidad que pueda ser reconocida como propia; una imagen que constituya una reelaboración de la experiencia del mundo. La poesía logra resignificar la vida gracias a la creación de imágenes, creación que no es sino una exploración de los límites del lenguaje, y que deriva en la “superación de todos los datos de la sensibilidad”.¹¹⁸ El mundo adquiere nuevas proporciones gracias al movimiento de la imaginación, y el análisis consiste precisamente en identificar las

¹¹⁵ Octavio Paz, “Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia” en *Obras completas: La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, FCE, 2014, p.331.

¹¹⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p.10.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp.39-40.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.25.

innovaciones que una imagen introduce en el lenguaje y las modificaciones que introduce en la organización de las percepciones. Se trata, en último término, de evidenciar el “más allá” que la poesía ha puesto al descubierto. Un más allá que transforma las relaciones entre todas las cosas, pues transforma la relación entre las palabras mismas. Un más allá que modifica la conciencia humana, la conciencia de ser en el mundo.

Así, una vez analizados los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra, se han de extraer los elementos que puedan ayudar a configurar una metáfora de las ruinas que haga de la crítica un procedimiento más metódico y acorde a los objetivos de esta investigación. O en otras palabras, del análisis literario se han de extraer las claves para que la pregunta por la Historia adquiera ese carácter metafórico que es el objetivo fundamental de este estudio.

“El Tajín” de Efraín Huerta

Efraín Huerta (1914-1982) es uno de los poetas mexicanos más populares. Nacido en Silao, Guanajuato, llegó a la Ciudad de México en 1931 para estudiar la preparatoria. Hacia 1936, junto con Octavio Paz y Rafael Solana, comienzan a editar la revista *Taller*, en un intento por extender la tentativa de *Contemporáneos*. No obstante debe remarcarse que en ese periodo tanto Huerta como Paz comenzaron a desarrollar sus propios criterios estéticos y políticos, lo cual derivó hacia el distanciamiento y la rivalidad entre los dos poetas. La comparación entre ambos escritores es un lugar común en la crítica literaria y en la historia de la literatura, y ciertamente resulta de mucha utilidad para aproximarse a cualquiera de ellos. Señala Ricardo Aguilar: “para Paz el poema es uno de esos espacios de libertad y paraíso, cuya existencia nos impide resignarnos a la realidad y nos obliga a combatir la realidad infernal para convertirla en paraíso”, mientras que “Huerta se define como poeta comprometido con la realidad, se declara estalinista [...] y se entrega a la lucha por la revolución”. Además “Es necesario comentar que, a través de su carrera, Paz se identifica con los intereses conservadores de la alta política mexicana, mientras que Huerta se ve en constante choque con los mismos”.¹¹⁹

De este modo, puede afirmarse que las diferencias entre Octavio Paz y Efraín Huerta son estéticas y políticas, situación que es visible tanto en el lenguaje que utilizan en sus composiciones como en los temas que eligen. Así, mientras Paz utiliza un lenguaje más bien

¹¹⁹ Ricardo Aguilar-Melantzon, “Efraín Huerta en la poesía mexicana”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, abril- junio 1990, p. 421.

culto y formal, un tono solemne que tiende en sus textos a recrear una visión contemplativa de la realidad, Huerta se decanta por una lengua más popular, vernácula, llena de giros coloquiales; su poesía está planteada como una intervención en la realidad. Sus temas son también muy variados: el amor y el erotismo, la ciudad, el paisaje, y la protesta política. Dice Huerta: “Una buena parte de mi poesía es testimonial o de denuncia. [...] Esta poesía enferma a mucha gente, pero no he podido evitar escribirla. Soy un romántico realista, y lo que le sucede a mi país (obreros, campesinos, clase media: pueblo) me sucede a mí. No me desahogo, sino expreso lo que, en última instancia, no sería rabia ni ira, sino desaliento y desesperación”.¹²⁰ Hay muchos ejemplos en su poesía que se escribieron en esta tentativa, como estos versos en el poema “Mi país, oh mi país” que, según dice igualmente el poeta, lo escribió “al amparo de la indignación por la forma en que el gobierno casi beatificado de López Mateos reprimió a los maestros y a los ferrocarrileros. Este poema fue dictado de un tirón, al medio día del 4 de Abril de 1959”.¹²¹ Y el poema dice así:

Buenvista, Nonoalco, Pantaco, Veracruz...
 todo el país amortajado, todo,
 todo el país envilecido,
 todo eso, hermanos míos,
 ¿no vale mil millones de dólares en préstamo?
 ¡Gracias, Becerro de Oro! ¡Gracias, FBI!
 ¡Gracias, mil gracias, Dear Mister President!
 Gracias, honorables banqueros, honestos industriales,
 generosos monopolistas, dulces especuladores;
 gracias, laboriosos latifundistas,
 mil veces gracias, gloriosos vendepatrias,
 gracias, gente de orden.
 Demos gracias a todos
 y rompamos
 con un coro solemne de gracia y gratitud
 el silencio espectral que todo lo mancilla.
 ¡Oh país mexicano, país mío y de nadie!
 Pobre país de pobres. Pobre país de ricos.
 ¡Siempre más y más pobres!
 ¡Siempre menos, es cierto,
 pero siempre más ricos!¹²²

Este fragmento, claramente dentro de una tendencia literaria de protesta política, no obstante tiene también varios elementos en su composición que nos permiten entrever un tanto la forma de trabajo del poeta. En principio sobresalen la reiteración al inicio de la palabra

¹²⁰ Efraín Huerta, “Primeros años” en *La brújula en el bolsillo. Revista de literatura*, no. 6, febrero de 1983, p.28.

¹²¹ *Ibidem*, p.27.

¹²² Efraín Huerta, *Antología poética*, selección, prólogo y notas de Gerardo Ochoa Sandy, México, Secretaría de Educación Pública, 2015, pp.54-55.

“todo”, después la palabra “gracias” y al final las palabras “pobre” y “siempre”, acompañadas además de nombres que, en sucesión, se convierten en enumeraciones continuas de problemas y sensaciones que sitúan en perspectiva una totalidad social (el país). La sensación de hartazgo e ira se acentúa con estos procedimientos, sin olvidarse del sarcasmo, en las palabras en inglés, el neologismo “vendepatrias” y las frases nominales, sin verbo, en las que hace parecer oxímoron una profesión nombrada junto a un adjetivo: “honorables banqueros”, “honestos industriales”. Este tipo de recursos son constantes en su poesía, que en conjunto con estos temas, la protesta política, la preocupación por los problemas sociales, le dan a su obra una particularidad que ha sido muy influyente para esta tendencia literaria.

Algo similar puede verse en otro de sus poemas característicos, donde trata otro de sus temas predilectos y que es también uno de los más significativos dentro de la literatura moderna, la ciudad. El poema se titula “Declaración de odio”, texto que junto a “Declaración de amor” constituyen los ejemplos más populares del trabajo de Huerta sobre este tema y que manifiestan, desde esta doble sensibilidad, una imagen problemática de la ciudad:

¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos
como una cabeza cercenada con los ojos abiertos.
Estos días como frutas podridas.
Días enturbiados por salvajes mentiras.
Días incendiarios en que padecen las curiosas estatuas
y los monumentos son más estériles que nunca.

Larga, larga ciudad con sus albas como vírgenes hipócritas,
con sus minutos como niños desnudos,
con sus bochornosos actos de vieja díscola y aparatosa,
con sus callejuelas donde mueren extenuados, al fin,
los roncros emboscados y los asesinos de la alegría.

Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,
criadero de virtudes desechas al cabo de una hora,
páramo sofocante, nido blando en que somos
como palabra ardiente desofda,
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,
desierto en que latimos y respiramos vicios,
ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas,
lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes.

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,
a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,
a tus juventudes ice cream rellenas de basura,
a tus desenfrenados maricones que devastan
las escuelas, la plaza Garibaldi,

la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.¹²³

Como puede verse los recursos de la repetición nuevamente aparecen aquí con la intención de simular esa sensación de encierro, tedio y hartazgo que el poeta experimenta en la ciudad. El uso de enumeraciones, constantemente bajo la forma de enunciados nominales, posibilita una percepción del mundo y del espacio del poema como una sucesión desenfadada de presencias que circulan sin ningún sentido. Esto, con el recurso de la analogía, le da una inmensa potencia plástica al poema, una fuerza de expresión que directamente afecta los sentidos para recrear su motivo.

“El Tajín” se encuentra en algún lugar intermedio dentro de las temáticas que Huerta tocó en su trabajo. No obstante, es un poema que se localiza más cerca de su trabajo orientado hacia la crítica política que en este caso adquiere gran radicalidad. De acuerdo con David Huerta,

se sitúa conscientemente al lado y después de varios textos de poesía civil, fruto de las luchas populares de fines de la década de 1950. Como si la ira de “Mi país, oh, mi país” y la “Elegía de la policía montada” se hubiera atemperado y al mismo tiempo concentrado; como si el poeta tomara una distancia o perspectiva más amplia que contiene todo el cuerpo de la patria y la contemplara en su horizonte trágico.¹²⁴

Esta perspectiva se enriquece por algunas palabras o sentencias que tiene el poema y que también han aparecido en otros anteriores, como los ya mencionados. No obstante, como se verá a continuación, el poema de “El Tajín” en sí mismo, es una obra de gran calidad completa en sí misma y riquísima en imágenes y contenidos. Es una obra de madurez poética, escrita en un momento en que el poeta tenía ya una voz y un aliento propios estudiados y medidos.

“El Tajín” se publicó en forma de libro en 1962, cuando el poeta tenía ya un reconocimiento considerable en los círculos intelectuales y literarios de México y sobre todo en las nuevas generaciones de poetas. El libro está dedicado a David Huerta, hijo de Efraín y a Pepe Gelada, amigo del poeta, todos los cuales fueron juntos en un viaje a Papantla, Veracruz, y visitaron el sitio arqueológico de El Tajín.¹²⁵ Allí, según palabras de David

¹²³ Huerta, *Poesía, op. cit.*, p.81. Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, op. cit.*, p. 2015: “Una y otra vez en la literatura, en la cultura popular, en nuestras propias conversaciones cotidianas, encontraremos voces como esta: cuanto más condena la ciudad el que habla más vívidamente la evoca, más atractiva la hace; cuanto más se disocia de ella, más profundamente se identifica con ella, más claro está que no puede vivir sin ella”.

¹²⁴ David Huerta, “Prólogo” en Huerta, Efraín, *Poesía completa*, edición de Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, FCE, 2013, p. x.

¹²⁵ Cfr. Ricardo Aguilar, *Efraín Huerta*, México, Sainz Luiselli Editores, 1984, p.37.

Huerta, se les fue entregado un folleto de donde el poeta extrajo una frase que encabeza el poema como un epígrafe. Es con estas palabras con las que inicia el poema de “El Tajín”:

“...el nombre de El Tajín le fue dado por los indígenas totonacas de la región por la frecuencia con que caían rayos sobre la pirámide...”

Más allá del dato anecdótico la elección de esta frase es determinante para situarnos en la perspectiva del poeta, en el tema que el poeta trata en su texto: el origen de un nombre antiguo. El poema, podría decirse, trata sobre el origen de los nombres, sobre el lenguaje que le quiere dar un nombre a aquello tocado por el cielo. El rayo sobre la pirámide establece una conexión entre lo celeste y lo terrenal, entre lo humano y lo divino. De este contacto el espacio obtuvo su carácter sacro; de este contacto obtuvo su nombre el Tajín. Según Juan Eduardo Cirlot: “En la mayoría de las religiones encontramos la divinidad oculta y luego el rayo como súbita e instantánea mostración de su poderosa actividad. En todas partes se encuentra esa imagen del Logos hiriendo las tinieblas”.¹²⁶ En este orden de ideas, el lenguaje surge como un chispazo que produce la caída de la luz sobre la tierra: el lenguaje permite distinguir lo sagrado entre la oscuridad indiscernible. La palabra antigua es sagrada porque le da ser a los objetos, les da presencia, los hace reales. Las palabras del poema son un testimonio de lo sagrado. El poema es el intento de encontrar un nombre para aquello que está en la pirámide, que es simbolizado por la pirámide. Así, en todo el texto, encontraremos ese camino que nos va conduciendo poco a poco a la pirámide sagrada, al espacio donde se produce esa revelación de lo divino, ese deslumbramiento que le da sentido al ser.

Es este un texto largo, un poema dividido en tres secciones, la primera de ellas compuesta de tres estrofas, la segunda de dos, y la tercera igualmente de tres, aunque la última estrofa sólo contiene dos versos. La métrica es variada, acaso mimesis de la arquitectura ruinoso, fragmentada e irregular, pero hay una preferencia por los endecasílabos y alejandrinos. Es, indudablemente, una obra que revela gran destreza técnica, un dominio impresionante de los sonidos y un manejo del tema acorde con la composición.

La primera parte del poema inicia con un verbo:

1
Andar así es andar a ciegas,
andar inmóvil en el aire inmóvil,
andar pasos de arena, ardiente césped.
Dar pasos sobre agua, sobre nada
—el agua que no existe, la nada de una astilla—, 5

¹²⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992 p.382.

dar pasos sobre muertes,
sobre un suelo de cráneos calcinados.

Andar: el poema inicia con una paradoja: el verbo infinitivo, sin tiempo, es el que abre el movimiento. Movimiento además que es repetitivo, un andar doble de la palabra y el sonido del “así” aliterado (así-a-ciegas). Es un andar petrificado que, al segundo verso, lleva el juego de las reiteraciones hasta ese clímax de la inmovilidad, donde el aire es el aliento que no avanza, que queda suspendido en su propia espiral sonora. La dirección del poema es hacia sí mismo, ese “andar” que no es el “ir”, no es el “anda” ni el “andemos”, no es el “vamos”, no es el “voy”; es el “andar”. Es el poema presentándose a sí mismo en actitud irónica, porque avanza sin destino y sin objeto. Pero avanza, y ese andar se metamorfosea en “arena”, palabra que hace rima asonante con “ciegas”. Los pasos de arena que propone el verso ya sugieren una fragilidad del habla que se irá desarrollando a lo largo del poema, donde habrá de desmoronarse, tal las ruinas del Tajín. El primer terceto se cierra con una analogía de la arena, el “ardiente césped”: el andar que se cae; el suelo donde andar es doloroso, y en conjunto con el sonido de las letras /e/ se anuncia la aparición de la muerte que en el sexto verso hace otra rima asonante (césped-muerte).

La estrategia del verbo infinitivo se mantiene en los siguientes versos, esta vez con la palabra “dar”. Así los pasos sobre agua, sobre nada, se hunden en esa misma inmovilidad acentuada por la repetición de la /a/ en los versos cuarto y quinto (agua-nada). Los pasos en el agua y en la nada son idénticos; el agua encuentra su imagen en esa ausencia. Los pasos se hunden sin remedio. Pero el poeta es ágil y escucha su propia voz hundiéndose y la salva prodigiosamente, insertando un verso alejandrino, catorce sílabas estructuradas en dos hemistiquios que desembocan en las tónicas de las /i/ (existe-astilla). Esa negación del agua y de la nada nos pone a salvo del naufragio, pero pincha en la garganta, pues es el verso larga, puntiaguda y dolorosa astilla.

Todas estas sensaciones negativas sugeridas por el poema ya habitan su estructura y su sonoro dinamismo. Esa sombría, inmóvil y desesperante caída en el abismo de la inmovilidad, el agua de la nada, la incertidumbre de la ceguera, desembocan en una muerte que escuchamos cada vez que damos, con los versos, esos pasos que el poeta nos presenta. ¿No escuchamos, efectivamente, en el último verso, ese suelo de cráneos calcinados, el crujir, el crack que anuncian las pisadas de la lengua al pronunciar las aliteraciones de la /c/? Y es

que en este poema, cada verso es un suelo en donde caminamos, un suelo que constantemente cambia su forma hasta romperse.

Esta primera estrofa del poema es riquísima en asociaciones sonoras y metafóricas. Durante todo el recorrido, ese caminar de la voz que los versos disponen, el recurso de las aliteraciones añade algo o amplifica las resonancias del significado. La reiteración de sonidos y de imágenes terribles ya nos da desde el principio una visión en conjunto del poema: se trata de un texto que habla de sí mismo, que es autorreferencial, pero esa autorreferencialidad esta signada por la ironía, pues el poema es ceguera, hundimiento, dolor corporal, marcha sobre un campo de osamentas calcinadas. En una palabra, el poema se va rompiendo conforme va avanzando la lectura. Y la siguiente estrofa confirma el procedimiento:

Andar así no es andar sino quedarse sordo, ser ala fatigada o fruto sin aroma; porque el andar es lento y apagado,	10
porque nada está vivo en esta soledad de tibios ataúdes. Muertos estamos, muertos en el instante, en la hora canicular, cuando el ave es vencida	15
y una dulce serpiente se desploma.	

En la segunda estrofa encontramos una parecida quietud verbal, quietud que es alimentada con las repeticiones de palabras y sonidos. El carácter autorreferencial del texto se sublima con la inclusión del “quedarse” reflexivo: el poema se queda, se detiene, se hace sujeto de su propia enunciación, rompiéndose hasta en su cadencia, con la interrupción del sonido que introduce el encabalgamiento: la sordera del “quedarse” se acentúa con esa pausa en la lectura inaugurada por la versificación. Ese silencio-sordera que propone el verso, en conjunto con la ceguera del inicio, convierte el poema en un andar a tientas, imposible caminata, susceptible a la caída, tal como anuncia el “sordo” del noveno verso: el poema se va cayendo, se fragmenta y desmorona. La caída en el silencio. Y esa caída se prolonga por la estrofa y el resto del poema, donde el recurso del encabalgamiento añadirá a esta sensación un énfasis visual.

Pero además, esta caída tiene su propia forma en la metáfora: el ala de este noveno verso está doblemente fatigada dentro de ese juego sonoro de vocales (ala-fatigada). El cruce metafórico es riquísimo: elemento aéreo, ligero y puro, el ala se presenta, sin embargo, fatigada, imagen del cansancio absoluto, la caída desde el cielo hacia la tierra, muerte del ave y fin del vuelo; el fruto, terrenal, pesado y sin aroma, sin esencia que se pueda desprender de

su maduro mesocarpio, es puro peso, presencia muerta que hace del verso una premonición de ese desplome que al final de esta segunda estrofa complementa con la rima (aroma-desploma) y las aliteraciones (ave-es-vencida; dulce-serpiente-se-desploma) la unidad sonora y metafórica de esta sección del poema.

La estrofa sigue y encontramos una primera aparición de verbos conjugados: el “es” del andar lento y apagado, verso que habla del poema, lento en su ritmo y su ascensión a la pirámide del lenguaje. Pero las conjugaciones del ser no hacen sino confirmar esta negatividad casi apofática en la cual sólo se puede definir a través de lo que no es, a través de lo que carece el ser: “nada está vivo”. La afirmación le otorga ser al no-ser, realiza una inversión de los valores ontológicos, confiriendo existencia positiva al vacío, a lo no-existente. Y en estos versos no hay sonido, no hay tiempo, no hay movimiento, no hay vida: es la muerte la que confirma su presencia en los siguientes versos, en los tibios ataúdes, que anuncian una muerte reciente, y sobre todo en el “estamos” del verso trece, donde el poeta nos incluye en su recorrido, nos inserta en su experiencia, en esa muerte que ya parece mordernos a cada frase, en esa hora canicular, tan semejante en su sonido y su calor al cráneo calcinado.

De esta manera Huerta construye una estrofa perfecta en su estructura semántica y sonora. Las imágenes utilizadas al inicio y al final se complementan, oponiendo al cielo y a la tierra, la caída y el vuelo, la serpiente y el ave. Podría afirmarse que el poema es una ascensión a la caída, una paradoja: todo el camino es testimonio del derrumbe, pues cada verso es una serpiente desplomada, movimiento que se arrastra y se destruye.

Ni un aura fugitiva habita este recinto
despiadado. Nadie aquí, nadie en ninguna sombra.
Nada en la seca estela, nada en lo alto.
Todo se ha detenido, ciegamente, 20
como un fiero puñal de sacrificio.
Parece un mar de sangre
petrificada
a la mitad de su ascensión.
Sangre de mil heridas, sangre turbia, 25
sangre y cenizas en el aire inmóvil.

La tercera sección de esta primera parte del poema prosigue nombrando a través de la negación, aunque es de notar esa acentuación en las íes (fugit^íva-hab^íta-rec^ínto) que le da una cadencia especial al verso diecisiete. He aquí una razón para enviar al adjetivo “despiadado” para abajo, además de inaugurar el alejandrino otra vez. En los versos dieciocho y diecinueve, el nombramiento de la nada, al sucederse como enunciados

nominales, sin verbo, desnudan de acción al espacio que se nombra. Ese vacío está hasta en las frases; la enumeración es ironía. Y una vez más el juego de sonidos (seca-estela; despiadado-alto) le otorga una continuidad arquitectónica al poema que, cada vez más evidentemente, se presenta a sí mismo como un recinto en el que los sonidos chocan y rebotan su propio eco.

El veintavo verso introduce por primera vez la palabra “todo”, que contrasta en sonido y significado con la “nada” dominante de los versos anteriores, aunque también entra como una palabra que define en términos negativos: “Todo se ha detenido”. Y ciertamente se detiene, desde el verbo en participio, adjetivando la totalidad nombrada, hasta la sonoridad del verso, donde la coma llega a inaugurar una pausa que amplifica esa anulación del movimiento anunciado desde el inicio del poema, un silencio que además es muerte, la muerte del sacrificio, palabra que cierra el enunciado y la rima en el siguiente verso (detenido-sacrificio). Si el poema ya anuncia aquí un alto es porque algo va a pasar: la sangre que ha de brotar del sacrificio, la muerte que da vida.

Esta idea se extiende en los versos restantes de la estrofa donde la sangre es elegida como la perfecta analogía para expresar a esa totalidad del poema: el lenguaje es sangre en ascensión, pero es sangre petrificada, inmóvil, tal como la misma disposición de los versos asemejan, sola la palabra ahí en su verso; sangre atrapada hasta en el ruido de las acentuaciones: mar-sangre-petrificada-mitad, que le da a los versos un ritmo constante hasta llegar a la ascensión. Es esta sangre un eco prolongado, incapaz de elevarse al cielo, al olfato de los dioses, tal sucedía en la cosmovisión antigua.¹²⁷

Pero la imagen es más rica aun en asociaciones: la ausencia de movimiento de la sangre, del poema, se traduce en técnica: en los versos dieciocho y diecinueve, la ausencia de verbos convierte al habla en pura sucesión de imágenes, imágenes cansadas que no pueden volar, como el ala fatigada o el fruto sin aroma de la estrofa segunda. Es esta la sangre del lenguaje que ha sido derramada en vano. Brotan como sangre las palabras, son heridas múltiples: sangre, sangre, sangre, una mar de sangre (nótese esa insistencia en la letra /a/). Pero no anulan la inmovilidad, pues es la misma inmovilidad del inicio del poema la que llega a clausurar esta sección, cerrándolo como una unidad que nos introduce hacia la fatalidad del

¹²⁷ Cfr. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, UNAM/IIA, México, 2004, T. 1, p.370: el fuego es un “elemento transformador de todo lo existente, el que puede romper la barrera entre el mundo habitado por el hombre y los sitios en los que moran los dioses”.

habla, del poema que es dolor y entumecimiento, inmovilidad y muerte, eco solitario. El poema es un sacrificio que no exculpa ni redime; es sonido que hipnotiza y adormece; sonido que nos lleva a un lugar fuera del tiempo.

Podría afirmarse, en síntesis, que esta sección primera del poema es un recorrido por la inmovilidad; inmovilidad del tiempo, los sonidos y presencias que producen una sensación de incertidumbre y desorientación, pues todo el espacio, el espacio del poema y el espacio de las ruinas, se presenta como una espiral en donde es inevitable la caída hacia la muerte, hacia la intemporalidad. El poema, como los edificios del Tajín, va cayéndose en pedazos, se rompe y se integra a una atmósfera vacía. Sólo al final de esta sección se añade una nueva figura que además es muy poderosa, porque abre también la siguiente sección del poema: el sacrificio sangriento. Así, la muerte que domina el recorrido en estos versos es contrapuesta con el sacrificio, una muerte que da vida. Pero es este un sacrificio incompleto, una ofrenda de sangre que se petrifica en su ascensión, haciendo imposible esa comunicación entre cielo y tierra que, desde las estrofas anteriores, ya se mostraba fragmentada, cansada y derruida. Así, la autorreferencialidad del texto desde inicio constituye una ironía, pues el lenguaje se toma a sí mismo como vanidad, una forma del sonido que, luego de chocar y rebotar entre los muros, irremediablemente ha de romperse y caer en el silencio.

La segunda parte del poema inicia con las palabras del primer verso del poema, aunque introduciendo el verbo ser conjugado en presente y el “todo” que engloba la experiencia que el poema va abriendo al lector, un “todo” que contrasta con la nada precedente y la nada que espera en los siguientes versos.

2
Todo es andar a ciegas, en la
fatiga del silencio, cuando ya nada nace
y nada vive y ya los muertos
dieron vida a sus muertos 30
y los vivos sepultura a los vivos.
Entonces cae una espada de este cielo metálico
y el paisaje se dora y endurece
o bien se ablanda como la miel
bajo un espeso sol de mariposas. 35

Hay una ambigüedad ontológica que rige el tema del poema y que se irá alimentando: la identidad entre el todo y la nada. De la inmovilidad dominante de la primera estrofa entramos a un espacio donde ya el tiempo sucede desde un principio. Pero es un tiempo vacío, un tiempo donde nace la nada. Esa aliteración (nada-nace) viene arrastrándose desde la sección

anterior del poema, estableciendo una continuidad que, no obstante, se corta para abrir un nuevo espacio.

Esta estrofa contiene sólo un punto en el verso treintaiuno, marcando la distinción de momentos. Así, en la primera sección, se anuncia “la fatiga del silencio”, arrastrada además por el encabalgamiento y las rimas sucesivas (silencio-muertos). Pero inmediatamente se abre una sucesión de frases donde la vida y la muerte entrecruzan sus dominios semánticos, inaugurando además un contraste genial en los sonidos, la vocal /e/ fuerte de los “muertos” y la vocal /i/ débil de la “vida”. Además el polisíndeton (nada nace y nada vive y ya los muertos... y los vivos...) añade tensión a la lectura y la respiración, haciendo delirante la reciprocidad de los vocablos relativos a la vida y a la muerte. Pues no otra cosa sino fatiga siente el poeta allí, entre la vida y la muerte, entre el jadeo y el último respiro.

La siguiente sección de la estrofa contrasta notablemente con la anterior, tanto en un sentido semántico como sonoro, pues, si en la anterior sección el uso reiterativo de vocablos planteaba ese estado de confusión que el poeta siente entre la vida y la muerte, en esta parte hay una penetración a la vida, nuevas impresiones para los sentidos y bellísimas sonoridades.

El verso que abre la sección es de quince sílabas: “Entonces cae una espada de este cielo metálico”: la extensión del verso llega, como la espada, a cortar la estrofa y añadir sus imágenes: el sonido del metal, el resplandor lumínico. La caída de la luz. Es el tema del poema, la llegada del relámpago que al caer del cielo nombra al mundo con su ruido. Los siguientes versos prosiguen con las ideas lumínicas reforzadas por las aliteraciones de cada verso. En el treintaitresavo verso dora-endurece contrasta la visualidad de lo dorado, tocado por la luz, con una dureza polivalente, dureza que está ya en el sonido de la frase, pero también en la sequedad del paisaje quemado, en el resplandor enceguedor de la luz derramándose en el espacio. Un paisaje que no puede contemplarse por su brillo. El siguiente verso está muy cerca de la simetría, con esa rima bien-miel y la aliteración de las consonantes /l/ y /m/ (blanda-como-la-miel). Es un verso blando: su sonido y su significado se oponen al verso anterior, aunque también sea su color dorado, resplandeciente; es un verso dulce, un verso que vuelve a sí mismo y que abre pie a una imagen solar plena, aérea y brillante: el espeso sol de mariposas. Es magnífico este verso, por su sonido y su ligereza, su color y su fragilidad: espeso-sol-de-mariposas. En este verso, es el peso del sol el que se posa, mariposa de luz, amarilla y discreta, en el lenguaje, iluminándolo con aleteos de suave calor, dejando

ver, un poco, en el paisaje del poema que hasta entonces se nombraba ciego y sordo, muerto y turbio. Deja el poeta ver así su fascinación hacia la luz, siente su alma libre y aérea, siente la vida.¹²⁸ Es esta una claridad inusitada hasta este momento del poema; un destello que, no obstante, se apaga casi de inmediato en la siguiente estrofa.

No hay origen. Sólo los anchos y labrados ojos
y las columnas rotas y las plumas agónicas.
Todo aquí tiene rumores de aire prisionero,
algo de asesinato en el ámbito de todo silencio.
Todo aquí tiene la piel
de los silencios, la húmeda soledad
del tiempo disecado; todo es dolor. 40

El inicio retorna a la negación, esta vez de forma categórica, quitándole ser al origen. ¿Origen de qué? Del mundo, del tiempo, de la historia, del lenguaje... de todo. El resto del verso treinta y seis y el verso treinta y siete, no obstante, rescatan presencias, remanentes del espacio, ruinas, aunque sólo nominalmente, sin verbo, sin tiempo y sin acción. Además, son frases construidas bajo precisos esquemas sonoros: en el verso treinta y seis, sólo-los-anchos-y-labrados-ojos, casi simétricamente los acentos en las /a/ constituyen los centros de la oración y las /o/ las orillas; y en el verso treinta y siete por la repetición del orden vocálico entre los sustantivos y sus adjetivos (columnas- plumas; rotas-agónicas), como si estuvieran en un cuarto vacío rebotando los sonidos. En conjunto, estas disposiciones sonoras y verbales no hacen sino sugerir el predominio de un ambiente fantasmagórico, donde un eco responde desde atrás de cada frase, una sombra se proyecta detrás de las palabras, espectros que discurren y que observan alrededor, detrás de aquellos ojos anchos, labrados, ojos que nunca se cierran, al acecho, observando todo, acosando hasta el aliento. Y los contrastes materiales, otra vez, acentuando esa sensación de caída, de incompletud, falla ontológica: la columna, símbolo de fuerza y solidez humana que asciende vertical, se encuentra rota, se derrumba, y las plumas, vuelo y levedad, tersura y color, en agonía descienden a la tierra, pues son incapaces de cumplir su elemental tarea.

El poeta habla de este eco que aprisiona los sonidos: “Todo aquí tiene rumores de aire prisionero”. Y es que el aire siempre es el aliento, las palabras, el poema, el alma. Es el ruido que no avanza, que está preso en sus galerías, en su lentitud, en su caída. Y en el siguiente verso se prolongan las sonoridades que complementan ese encierro: asesinato-ámbito;

¹²⁸ Cfr. Cirlot, *Diccionario de símbolos op. cit.*, pp. 298-299: “La mariposa entre los antiguos es emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia la luz [...] símbolo del renacer.”

prisionero-silencio. Y estos sonidos de la /e/ y la /o/ vuelven en la siguiente frase: “Todo aquí tiene la piel/de los silencios”. Por otra parte la repetición del “todo aquí” es un rasgo que Huerta utiliza para añadir énfasis a su declaración, para añadir además, un tono ansioso, de hartazgo y tedio, que ya se ha visto en anteriores poemas suyos. Pero es de notar el encabalgamiento que hace al silencio más notable en la lectura, además de que inserta una especie de despellejamiento metafórico, donde las palabras del poema se convierten en la piel que el poeta arranca del silencio, esa cáscara que envuelve al absoluto silencioso y abre heridas a la nada, sangrantes heridas que hacen tiempo, ruido y música, lenguaje y signo: “la húmeda soledad/del tiempo disecado”. Tal vez de allí viene esa soledad humedecida del verso cuarenta y uno, esa soledad opuesta al tiempo disecado, un tiempo que es tan sólo piel, como aquellos animales que han sido disecados y les han sido extraídas cada gota de la sangre y cada víscera del cuerpo. Es un tiempo vacío, un tiempo que no se mueve, un tiempo que está sólo en apariencia, hueco, mudo, inmóvil. Es el poema pura soledad, una construcción solitaria, abandonada a su caída, hueca, derrumbándose en sus propias resonancias. Y el final del verso cuarenta y dos completa esa sensación sombría con un hondo dolor, como indica esa simetría de acentos y vocales de la frase: “todo-es-dolor”.

No hay un imperio, no hay un reino.
Tan sólo el caminar sobre su propia sombra,
sobre el cadáver de uno mismo, 45
al tiempo que el tiempo se suspende
y una orquesta de fuego y aire herido
irrumpe en esta casa de los muertos
—y un ave solitaria y un puñal resucitan.

En la misma estrofa, el verso cuarenta y tres retoma las negaciones categóricas en tiempo presente, a la vez que vuelve sobre las vocales /e/ y /o/ que desde los versos anteriores ya habían establecido un patrón sonoro (imperio-reino). Estos sustantivos poseen una unidad semántica que apunta a los conceptos de control, gobierno y orden, en su acepción política. Pero este poema está lleno de referencias a sí mismo, y esta ausencia de control bien podría valer para la versificación del poema, que como se ha visto, carece de una métrica constante. Es el carácter fragmentario del texto que pretende ser mimesis del espacio ruinoso, cuya arquitectura está mutilada y descompuesta. Y es que Huerta prestó mucha más atención al eco, al sonido, a la sombra de las palabras, tal indica el siguiente verso: “tan sólo el caminar sobre su propia sombra”, pues el poema es el “caminar”-verbo sin tiempo-, caminata de

palabras que proyectan su propia oscuridad, su propia muerte, su propio andar “sobre el cadáver de uno mismo”.

Los siguientes versos amplifican el carácter negativo que el poema se esfuerza en proyectar: “al tiempo que el tiempo se suspende” frase que expresa simultaneidad con el caminar, confirmando aquella anulación del tiempo: puro vacío, oquedad y cáscara redonda, tiempo, tiempo, /e/ y /o/ de nuevo entremezclando sus resonancias, vocales que también habitan en el “fuego” y en el “muertos”. Prácticamente en toda esta segunda sección del poema, las vocales /e/ y /o/ introducen una cadencia específica que le da monotonía a la lectura, pero es una monotonía genial porque no sólo le otorga al poema esa lentitud necesaria para expresar el cansancio y la inmovilidad, sino que establece lazos entre las palabras: “prisionero”, “silencio”, “tiempo”, “imperio”, “reino”, “muertos”, palabras que atan el poema, como una soga. Son palabras que aprietan, que aprisionan, palabras que mantienen la lectura en un ritmo estático, y que mantienen la conciencia en un sopor, un sueño de muerte, de prisión, de despotismo, tiranía. El poema es casa de muertos, arquitectura hueca, cascarón roto. Por ello el aire del poema es un “aire herido”, un aire rasguñado, que se abre; una música quemada (orquesta de fuego), un aliento que se abrasa igual que sangre, la sangre del sacrificio.

El verso cuarenta y nueve, alejandrino, vuelve al concepto con que la primera estrofa de esta sección segunda del poema había concluido: la vida. El ave solitaria, la misma que ha ido cayendo a lo largo del poema, se levanta, retoma el vuelo a las alturas. El poema se convierte en pájaro recién nacido, alma libre en ascensión, música que vuela. Dice Cirlot: “Todo ser alado es un símbolo de espiritualización”:

Las aves simbolizan con gran frecuencia las almas humanas [...] En general, aves y pájaros como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Conciernen al elemento aire y, como se dijo de las águilas, “son altura” y, en consecuencia, espiritualidad.”¹²⁹

Este pájaro que brota aquí es un alma en ascensión, un alma que surge al lado del puñal de sacrificio. Hay, además, una similitud simbólica entre el pájaro y el cuchillo, una equivalencia formal, fálica. Es la vida que se abre camino, que corta el cielo y que asesina. Es sacrificio. Por ello el poema vuelve hasta la vida: contraparte del sacrificio final del primer verso, inmóvil y petrificado. Es esta una vida poderosa, en el cenit de su vitalidad, ilimitada

¹²⁹ Cirlot, *Diccionario de símbolos op. cit.*, p.91.

desde el canto, el vuelo libre, hasta la muerte: el cuchillo que abre el pecho para que el alma brote del latido y se eleve a su morada etérea.

Esta segunda sección del poema se distingue por estas excursiones a la vida con las que finaliza Huerta cada estrofa. Funciona perfectamente como un espacio intermedio del poema en tanto prosigue la idea de la inmovilidad, acentuada por la repetición de sonidos y palabras, por las formas verbales, que aunque ya hay muchas más conjugaciones, aparecen en oraciones que anulan su valor. Inmovilidad acentuada también por esa reiterada autorreferencialidad que hace del poema una arquitectura incómoda, incompleta y hostil. Pero las referencias a la vida le dan una atmósfera distintiva.

Las presencias nombradas aquí sugieren un limbo, un estado de conciencia ubicado entre la vida y la muerte: una y otra se compenetran, invaden sus dominios. Una lleva a la otra. Se superponen. El puñal del sacrificio invierte el orden semántico que viene desde la primera sección: el surgimiento de la vida le da sentido al sacrificio, al poema, a la sangre derramada. La muerte que circunda entre los versos se desdobra en vida, vuelo y violencia. Es la vitalidad máxima, luego de la muerte profunda.

La tercera parte del poema introduce un nuevo elemento que incrementa notablemente la plasticidad de las sensaciones sugeridas, llevando la ambivalencia muerte-vida hasta una tensión dramática fascinante.

3
Entonces ellos —son mi hijo y mi amigo— 50
ascienden la colina
como en busca del trueno y el relámpago.
Yo descanso a la orilla del abismo,
al pie de un mar de vértigos, ahogado
en un inmenso río de helechos doloridos. 55

El inicio de esta sección ya se aparta de la monotonía de las secciones anteriores; corta, por un instante, con la autorreferencialidad del texto, el andar a ciegas, la lentitud y el desplome. Por el contrario, una narrativa interrumpe el flujo previo de sonidos y sensaciones dolorosas: ahora es la vida, la del poeta, la de sus seres amados, el centro de atención. Es un nuevo discurso que se abre: la entrada de esa vida verdadera, no fantasmal, no inmóvil, no cansada, en el espacio del poema, en las ruinas. Y es tan opuesta esta vitalidad, tan enérgica, que se presenta en ascensión, en escalada a la colina. El verso cincuenta y uno, apartado, más que enfatizar caída aumenta la sensación de la escalada. Incluso esa repetición de tónicas en la /i/ (hijo-amigo-colina) da una pista de esa nueva sonoridad que no había sido tan frecuente en

las secciones anteriores del poema, y que además le dará a toda la estrofa una cadencia que, según veremos, exagera su sentido, porque es un ascenso que también ha de caerse.

La ascensión que el hijo y el amigo realizan hacia la altura encuentra su correspondencia con los elementos que son el objetivo de su búsqueda, el trueno y el relámpago, formas violentas de lo celestial, ruido y fuego en declive hacia la tierra. Caída y ascensión buscándose. El poema bajaba y ahora quiere subir, pero aquello que busca en su ascensión es la caída. El poema vuelve a bajar y las formas terrestres se apoderan del discurso, pero esta vez recurriendo a imágenes dinámicas, llenas de movimiento, pero es un movimiento que acelera la caída.

El poeta, el “Yo” que aparece en el verso cincuenta y tres, añade un contrapeso a la momentánea levedad que habían inaugurado los primeros versos de la estrofa, pues el poeta “descansa a la orilla del abismo”, verso que ironiza hasta en su sonoridad el movimiento hacia arriba, repitiendo los acentos en las /i/ (orilla-abismo). Es esta una imagen fatalista, la de un abismo visto desde afuera, una oscuridad oscura en la que el alma puede observar la nada, la plena y absoluta nada. No deja de ser una expresión paradójica que a la orilla del abismo, posición donde seguro a punto de caer se encuentra el poeta, se halle el descanso: acaso indiferencia, o revelación de la vanidad que descubre en el ascenso.

Los siguientes versos, “al pie de un mar de vértigos, ahogado/en un inmenso río de helechos doloridos” acentúan esa inseguridad del poeta en su posición, ese tambaleo del ser que está a punto de ser tragado por la nada, una nada que retorna a su forma acuática, como en la primera estrofa del poema. Un mar de vértigos, un mar que ya incita a la caída, un mar que rodea. En su sonido sugiere esta sensación: “al pie de un mar de vértigos”, el acento en las sílabas pares, encerrando a la /a/ del mar en su profunda brevedad, y en ese retorno a su sonido en el “ahogado” que cierra el verso. El ahogo ya habla de inmersión al agua, caída a la oscuridad, y el encabalgamiento (ahogado/en un inmenso río), además de hacer audible la asfixia momentánea, vincula semánticamente al mar con el río, aunque sorprendentemente es un río de helechos, un río que tiene propiedades vegetales, un río lentísimo, que trueca la imagen acuática y dinámica del abismo en una imagen terrestre, más sólida. Hasta en el metro de los versos se nota esa metamorfosis: endecasílabos desde el inicio- a excepción del cincuenta y uno-, aparece este alejandrino, verso que también juega con los acentos (inmenso-helechos; rio-doloridos). Esta metamorfosis cambia la relación entre el yo poético

y la materia que nombra, y ese “descanso” del que hablaba Huerta versos atrás, deviene muerte, sepultura. El poeta ahora está bajo la tierra, ahogado en el abismo que evocaba. Así de la ascensión de los otros a la altura, el poeta nos lleva en su descenso al mundo de los muertos. De la búsqueda de lo etéreo, lo celestial y luminoso, vira a lo subterráneo, a ese espacio que está entre las raíces. Pero este submundo reboza de movimiento: pues es río, río de helechos doloridos: el poeta siente ese dolor del movimiento, y no puede sino hablar, porque a pesar de que está muerto aún puede sentir, y siente todo lo que pasa.

La siguiente parte de la estrofa modifica un tanto la relación que ha establecido el poeta entre su ser y la vegetación:

Puedo cortar el pensamiento con una espiga,
 la voz con un sollozo, o una lágrima,
 dormir un infinito dolor, pensar
 un amor infinito, una tristeza divina;
 mientras ellos, en la suave colina, 60
 sólo encuentran
 la dormida raíz de una columna rota
 y el eco de un relámpago.

Este verso abre con una tentativa, el “puedo” que no afirma ni niega, sino que abre la posibilidad de actuar, ser en el poema. Extraña tentativa, sin embargo, pues el poeta encuentra viable el corte del pensamiento, el logos, las palabras, la arquitectura, el poema. La espiga, vegetal erguido, vida que asciende, aunque aún simple y pequeña, corta el pensamiento. La vida tierna que nace entre las ruinas ya parte a la mitad el pensamiento. Elemento irracional, voluntad pura, la vida vegetal rompe el logos rígido, razón y forma que componen al lenguaje, esencia del pensar, de la conciencia, el poema, la arquitectura. Estas ideas encuentran su continuidad en los siguientes versos: la voz, el habla, expresión del pensamiento, puede romperse en sollozos: la aliteración y la repetición vocálica confirman el acto (voz-sollozo). El poeta se mueve del habla al gimoteo, del logos al llanto y a la lágrima, a la tristeza en sí misma, gesto, emoción pura sin causa ni razón: sólo el ruido del que llora y lamenta.

Los versos cincuenta y ocho y cincuenta y nueve añaden nuevos verbos y contrastes. Cuando Huerta encuentra la posibilidad de “dormir un infinito dolor”, nos está planteando el dolor como un sueño, como ese espacio interior que, igual que el pensamiento, aunque en un sentido contrario, nos habita y nos define en las profundidades, un espacio de reverberaciones míticas. Pero la disposición de las palabras nos dice más: los verbos “dormir” y “pensar” están rodeando a ese infinito dolor: “dormir un infinito dolor, pensar”. Es, por tanto, un dolor

que está entre el sueño y el pensamiento, entre la vigilia y el inconsciente, entre lo racional y lo irracional, entre la vida y la muerte. La infinitud nos inserta en una dimensión que exagera todas las sensaciones que se habían manifestado, pues el poema es sueño de dolor, palabras que duelen (Todo es dolor). La infinitud convierte a la experiencia del poema en una fantasía de resonancias espirituales, en un limbo que, no obstante, lejos del reposo favorece la pesadilla, el tormento y el infierno. El pensamiento que no se acaba porque es locura, delirio inmarcesible. Pero este “pensar”, nótese, ya ha sido cortado, como el encabalgamiento sugiere: un pensar solo a la orilla de su verso. Un pensar, además, sobre el amor, amor infinito.

Son frases nominales las que componen los hemistiquios de este siguiente verso: “un amor infinito, una tristeza divina”. La similitud formal ya sugiere una cercanía semántica: amor-tristeza; infinito-divina. El género de las palabras las enfrenta como opuestos que se complementan, que no se excluyen: el amor es triste, el infinito es divino. Mas ¿qué clase de amor es éste que es infinito, y que clase de tristeza es ésta que es divina? Aquí el poeta ya puede sentir aquello que sienten los espíritus; está ya conectado con un plano etéreo, una esfera que sobrepasa la experiencia humana. Hay una revelación de lo divino, de la dimensión ultraterrena del ser, más allá del tiempo, más allá de la historia, más allá del lenguaje. La oposición que podría haber entre dolor-amor, pensamiento-tristeza, se anula ante la posibilidad de su integración en el sentir del individuo, del poeta vuelto espíritu, presencia implantada en el espacio. Aquí el poema ya está rozando la totalidad, un absoluto que contiene, efectivamente, todo. Vaticinio del reposo. El reposo de la nada.

La conclusión de la estrofa le da también una conclusión a la narrativa que se había abierto al inicio. El verso sesenta “mientras ellos, en la suave colina” retoma la acción previa y le da a los versos anteriores un sentido de simultaneidad. Los versos en que habla el Yo poético de Huerta, situados en medio de la estrofa, se convierten en el centro de la situación narrativa. El regreso a la palabra “colina” nos regresa al tiempo y al espacio, luego de nuestra inmersión en el infinito. A cada instante subyace el infinito. Pero curiosamente la palabra “colina” está conectada por su rima con “divina” y “espiga”. Esto sugiere también esa presencia inmanente de lo divino en la vida, en lo grande y lo pequeño, lo frágil y lo robusto. Esa divinidad que está también en “El Tajín”, en la pirámide ya ahogada por el tiempo, siendo parte del relieve natural del mundo. Y este relieve está también en el sonido, en la simetría sonora que estos

sonidos arrastran, llevando esa ascensión a la colina hasta su definitiva solución en la caída, en el retorno a los elementos terrestres: el hijo y el amigo “sólo encuentran/ la dormida raíz de una columna rota/ y el eco de un relámpago”.

La soledad del encuentro, en el verso sesenta y uno, “sólo encuentran”, se distingue también por su breve metro: es un encuentro insignificante. “La dormida raíz de una columna rota” retoma palabras e ideas que ya habían aparecido antes: el sueño, la vegetación y la caída, pero ahora entremezcladas en un objeto solo. La columna convertida en árbol introduce un estado de confusión entre la arquitectura y la naturaleza. Pero también, como indica Bachelard, “la raíz es un eje de la profundidad. Nos remonta a un lejano pasado de nuestra raza”.¹³⁰ Pero esta referencia queda de momento clausurada por el estado físico de la columna “rota”; esta fragmentación ya es problemática en términos de memoria de los antepasados, pero lleva la profundidad de la raíz hasta una temporalidad antehumana. Como indica igualmente Bachelard: la imagen de la raíz, por poco que sea *sincera*, revela en nuestros sueños todo lo que hace de nosotros seres *terráqueos*.¹³¹ En esa frase la vida subterránea confirma su predominio en los seres de la superficie. Enterrados los objetos, la columna, la pirámide, se contagian del sueño de la tierra, del reposo absoluto de los minerales. Vuelven, espacio humano y piedra, hasta esa profundidad originaria de la que ambos han brotado. La distinción entre cultura y tierra ha desaparecido y forman una unidad. Así, el sueño convierte al espacio en un testigo de lo oculto, de lo subyacente elemental.

El verso último cierra espléndidamente esta estrofa, con un eco, literalmente, con la misma palabra con que finalizó el primer enunciado de la estrofa: el relámpago. El eco es doble: el relámpago ha caído, la luz se hizo visible, cielo y tierra en un instante se tocaron, pero sólo ha quedado un remanente del destello, ni siquiera el trueno sino el eco, ruido débil, poema. Porque todo el poema ha sido un eco. Sólo el poema sobrevive al brillo, el ruido de la luz al caer del cielo. Sólo un breve ruido permanece, un instante apenas antes de desvanecerse. El lenguaje es sombra de las cosas. El poema es ironía, consiente de su propia vanidad.

El poema encuentra aquí su mayor punto de tensión. Es donde se tocan las sensaciones y temáticas que se habían presentado en las secciones anteriores, donde la vida y la muerte finalmente enfrentan sus presencias, decantándose el sentido del poema hacia lo trágico,

¹³⁰ Bachelard, p.335.

¹³¹ Ibidem, p.332.

hacia una visión pesimista de la voluntad humana; una visión en la que el ser revela su esencial fragilidad antes de hundirse en el infinito, en el éter de la nada.

Es precisamente esta visión la que concluye el poema, apocalíptica, expresada por las frases en futuro, un vaticinio. Pero además son estas últimas palabras declaraciones para un “tú” poético que contrasta con el “yo” de la anterior estrofa, convirtiendo al texto en un dialogo consigo mismo, pues ese “tú” no es sino el poema, que había estado hablando de sí mismo todo el tiempo, el tú que es una arquitectura desplomándose, piedras que caen, cráneos que crujen, ecos pisándose. Ese tú que es el Tajín, un espacio que el poeta desentierra para mostrar aquello que subyace al todo:

Oh Tajín, oh naufragio, tormenta demolida, piedra bajo la piedra;	65
cuando nadie sea nada y todo quede mutilado, cuando ya nada sea y sólo quedes tú, impuro templo desolado, cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo,	70
la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos para siempre, asfixiada, muerta en todas las muertes, ciega en todas las vidas, bajo todo el silencio universal y en todos los abismos.	75

La estrofa posee una estructura métrica notable: los primeros tres versos son heptasílabos así como los cuatro últimos, a excepción del penúltimo que tiene once. Los versos intermedios van aumentando el número de sílabas: doce, luego, once, y en el centro de la estrofa tres versos de quince sílabas. Inmediatamente después de un golpe se reduce la medida de los versos a ocho sílabas, para acabar en siete nuevamente. Esta disposición asemeja la estructura de la pirámide en ruinas: los escalones poco a poco van subiendo hasta la plataforma, hasta el templo de la cima, pero algunos están rotos, incompletos, mutilados, como bien lo expresa el encabalgamiento en los versos sesenta y siete y sesenta y ocho (cuando nadie sea nada y todo quede/mutilado). Esta estructura también corresponde con el sentido gramatical que va desarrollándose a lo largo de la estrofa, donde los enunciados forman también un escalonamiento que define a la pirámide por partes. Así los primeros tres versos, del sesenta y cuatro al sesenta y seis, conforman una unidad que identificamos por las frases nominativas que enumeran diversas analogías del Tajín y que inician la escalada a la pirámide; desde el verso sesenta y siete hasta el setenta encontramos la parte más alta, los versos más largos y que además se distinguen por la presencia del adverbio temporal “cuando” y las frases en

tiempo futuro, predictivas, oraciones que encuentran su predicado a partir del verso setenta y uno, donde comienza el descenso, la última sección de la pirámide; en esta parte de la estrofa ya encontramos la palabra “pirámide”, y una serie de palabras gigantescas, enormes en un sentido semántico, en tanto expresan totalidades absolutas: “siempre”, “todas”, “todos”. Así, de la enunciación del sujeto pasamos a las condiciones que posibilitan su existencia, para finalmente descender hasta su definición última.

En la primera sección de esta estrofa, las analogías del Tajín introducen una relación ambigua entre elementos acuáticos-aéreos y terrestres: el naufragio es ya una imagen violenta de las aguas, del mar que expulsa de su seno al ser humano; es esa supervivencia que quedó de la zozobra, los remanentes de un destino que no pudo completarse, un destino anulado por la furia de las aguas. Las aguas del tiempo. El naufragio vincula tierra y agua a través de la costa que el humano alcanza antes de morir: es la nada, el infinito, devolviendo la vida al suelo firme. La siguiente imagen es fascinante: una “tormenta demolida”. ¿Cuántos sueños no nacen de estas dos palabras tan perfectamente acomodadas? De golpe la frase ya intercambia los valores reales de la materia sólida y la materia aérea-acuática que es la tormenta. La relación de la tormenta con la tierra es de violencia: la tormenta destruye aquello que encuentra a su paso por la tierra. Pero en el verso el aire violento se ha metamorfoseado, ha adquirido peso, estabilidad, forma: se hace inmóvil, se endurece. La violencia ha encarnado en volumen, dimensiones, geometría. Arquitectura imposible: el aire más inquieto, más dinámico y caótico, se ha petrificado. ¿Qué apariencia habría tenido? No hay manera de saber, pues el poeta la destruye, encuentra demolida esa construcción, sus ruinas. El movimiento puro, libre y agresivo, hecho pedazos. El peso del aire desparramado. Un sueño de aire que se rompe. El siguiente verso sólo encuentra piedras, la piedra bajo la piedra, como si no hubiera más que piedras, fragmentos de antigüedad, el peso de la inmovilidad sobre sí misma.

La sección intermedia de la estrofa comienza con el adverbio “cuando”, abriendo una condición que, en conjunto con los subjuntivos, busca su solución en el futuro. Es de notar esa variación que opera en las palabras nadie-nada: “cuando nadie sea nada” es una frase que convierte la ausencia de personas en ausencia de ser; del “nadie” al “nada”, nos encontramos con el surgimiento de un vacío absoluto. En el nadie identificamos un espacio sin humanos, la ausencia de presencias humanas, una indeterminación de lo humano; en el nada

encontramos una indeterminación del ser, una ausencia de objetos, de materia, de entidades. Esta sentencia se extiende por los siguientes versos, materializándose en los verbos “ser” y “quedar”, es decir, una metamorfosis del ser que se dirige a su petrificación final, a un estadio último de su forma. Así, en primer lugar tenemos que la mutilación del todo, la incompletud, la fragmentación del ser, es un destino equivalente al de la nada absoluta profetizada por la frase previa. En el resto del verso “cuando ya nada sea”, el poeta ha añadido a la frase con el adverbio ese sentido definitivo, concluyente, de su visión teleológica. Una visión teleológica que encuentra su destino en la quietud de un “tú” que es identificado como un “impuro templo desolado”. La impureza de un templo es una imagen que revela un acto de profanación, de blasfemia y pecado; es el signo de una deidad escarnecida, traicionada; es la señal de que ha perdido su carácter sacro. La desolación exagera el drama inherente a la muerte de una religión, a la muerte y abandono de los dioses. La rima “mutilado-desolado” imbrica arquitectura y poema, templo y ruinas, en una sonoridad que multiplica las resonancias de la destrucción y el olvido. El verso setenta, que concluye esta sección de la estrofa, introduce la analogía entre país-serpiente. La sugerencia es rica ya por todo el contenido cultural que en México tiene la palabra “serpiente”: es forma terrestre, hecha de tierra, pero también es emplumada, imagen del viento y de sus largas travesías; sabiduría y engaño, antigüedad y rejuvenecimiento; asfixia y mordida; origen y destino; imagen fálica aunque de orden femenino. Además, en su función psíquica elemental, la serpiente es un ser que inspira el miedo. Según Bachelard: “La emoción- ese arcaísmo- gobierna hasta al más sabio. Frente a la serpiente, todo un linaje de antepasados viene a espantarse en nuestro espíritu perturbado”¹³². Pero la serpiente de este verso es un país, es una serpiente con peso y dimensiones. La palabra país, tan limitada, tan pobre en sus asociaciones metafóricas, inserta la serpiente en su plana sencillez, la devuelve a la tierra y le da poder político, territorial y humano. Es una serpiente abstracta esta que encontramos. No es una imagen tan dinámica, aunque igual se arrastra y se desliza, se enrosca y sus víctimas y las devora. Pero aun así es un país-serpiente que se torna ruina y polvo, fragmentación total, la desintegración hasta la mínima partícula, mínimo volumen. En el polvo se advierte ya un primer indicio de la indistinción fundamental del ser, de los miembros del ser que encuentran la unidad en esa su

¹³² G. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia, México, FCE, p.296.

más elemental sustancia: el polvo. Pues el polvo es origen. El ser del polvo viene y al polvo va. Es material de la creación; es el destino de la carne.

El verso setenta y uno, aunque compuesto de quince versos, es el que comienza el descenso a la última parte del poema, el descenso de la pirámide; descenso que el encabalgamiento parece acentuar (cerrar los ojos/para siempre). En principio, llama la atención el énfasis que hace Huerta en el tamaño de la pirámide. La “pequeña pirámide” es casi un oxímoron, convierte a la arquitectura en una miniatura, lo gigante se descubre diminuto, lo monumental es un juguete: el poeta observa a la pirámide desde una perspectiva cósmica: queda exacerbada su insignificancia en el devenir universal, tal como habrá de confirmar el fin de la estrofa. En este verso, además, encontramos un verbo conjugado en tiempo futuro, el “podrá” que extiende su carácter determinante hasta el final de la estrofa, superando el condicional que habían abierto los adverbios “cuando” que estaban más arriba; desde este punto, no hay más impedimento para que las acciones se sucedan. Hay certeza finalmente, una certeza espectral. Así, volviendo a la primera impresión que el poeta había entregado en el poema, encontramos que la pirámide podrá “cerrar los ojos/para siempre”. La pirámide es un espacio vivo que busca el reposo. Los ojos le dan un alma a la pirámide, una ventana para que el mundo se abra ante ella; pero no quiere ver, sino que busca una oportunidad para cerrar los ojos. Cerrar los ojos para siempre que es entrar al reino de los muertos. A la ceguera la acompaña una asfixia que resuena en el verso setenta y dos por los acentos y medidas de sus hemistiquios: ambos de cuatro sílabas con acento en la tercera: “para siempre, asfixiada”. El tiempo se vuelve absoluto anulando al ritmo vital que establece la respiración. La asfixia es el signo de una muerte total pues simboliza al mismo tiempo el fin del aliento, del neuma, de la voz, del alma. El siguiente verso “muerta en todas las muertes”, con la pluralización de la muerte, introduce el concepto de muerte espiritual, una muerte del espíritu que está más allá de la muerte física. Así, aun cuando la resurrección, el sacrificio, o incluso la reencarnación, virtualmente abren una posibilidad al retorno de la vida, con esta frase el poeta anula estas salidas, haciendo de la muerte un acto definitivo y concluyente para el ser de la pirámide, el poema, la voz y el pensamiento. El siguiente verso “ciega en todas las vidas” complementa el “cerrar los ojos” que había aparecido en el verso setenta y uno. La semejanza estructural de los versos setenta y tres y setenta y cuatro establece una relación semántica entre los elementos de las oraciones; así encontramos

ligadas las palabras muerta-ciega por una parte, y la palabras muertes-vidas por otra. La ceguera en vida es la muerte perpetua. Así, la ceguera del inicio del poema ya nos había introducido a un mundo de muerte, un submundo donde todo está detenido. Como un remolino, el poema vuelve así mismo, a su propia inmovilidad. Los últimos versos de la estrofa introducen dos expresiones que permiten hablar de una perspectiva cósmica en el poema: “silencio universal” y “abismos”. Con estas palabras el poeta se sitúa en una perspectiva total que le permite observar ese cataclismo que se cierne sobre sí mismo, sobre el mundo que habita, sobre la pirámide. “bajo todo el silencio universal” es un verso que posee un peso enorme, por su tamaño y por el ser que nombra: un silencio que tiene peso y que aplasta, un silencio que es el universo mismo. Silencio absoluto; nada. Silencio que es un no-ser. Silencio del abismo, la oscuridad absoluta de la indeterminación. La imposibilidad de hablar es lo único que puede decirse ante el vacío que se desploma; el olvido se configura como certidumbre ontológica.¹³³ El olvido, la absorción del ser por el no-ser, el predominio de la nada absoluta, es así una forma suprema del reposo. Al burlar hasta las pretensiones de la lengua, el ser queda liberado de toda atadura.

El poema cierra con dos versos que nombran lo que ha sido el poema, lo que hay después del poema, lo que hay después del ser:

Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio.
Y después, nada.

Es notable la cadencia del primer verso, endecasílabo y acentuado en las sílabas pares: Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio.” El segundo verso es concluyente: el adverbio “después” introduce una jerarquía temporal que ordena los nombres que componen ambos versos. La voz “Tajín”, que le da nombre y tema al poema, cierra el texto a través de analogías que cambian su forma. La forma de las ruinas, sí, pero también del poema, de la voz, de la luz y el ruido que al inicio del texto anunciaban el origen de su nombre. Tajín es “trueno”, es el ruido producido por el choque del relámpago en la tierra; no la luz sino su estruendo, el eco de la luz al caer del cielo. Es esta una palabra que ya había aparecido en esta sección con un

¹³³ Luis Vicente de Aguinaga, “En verdad, en serio: ‘verdaderamente’” en *Efraín Huerta. El alba en llamas, op. cit.*, p.54: “La urgencia de “atacar las causas” de una situación intolerable- urgencia y consigna explícita: de ahí el entrecomillado- condice muy bien con el prejuicio y la expectativa que se pueden formar alrededor de un poeta como Efraín Huerta, marxista y revolucionario de firmes convicciones. Menos obvio es conjeturar que su método (por llamarle de alguna manera) no parte de una fe que propicia y avala un acto subsecuente, sino a la inversa: la voluntad y el gesto de hacerse disponible alcanza con verdad, “verdaderamente”, las formas de su realización; y esa verdad es la de un vacío, la de un comienzo renovado y esperanzador, “la del olvido”.”

sentido más bien negativo, pesimista, como se revisó antes. La palabra “mito” confirma la dimensión simbólica del texto, lo convierte en la constancia de su propia enunciación, la inmovilidad, la muerte, la nada. El mito confirma el valor cósmico de la palabra, de la voz que está a punto de acabarse y hundirse en ese silencio absoluto del espacio ultraterreno. El mito le da ese carácter sagrado a la palabra del poeta, porque es testimonio de lo divino. El “sacrificio” que cierra el verso vuelve hacia los pasos que el poema había ya dado en esa dirección, como una excursión hacia el ritual por excelencia, una tentativa de contacto con lo divino. Tentativa, no obstante, fallida, según se ha visto. El último verso del poema confirma una secuencia temporal; al ser sucede la nada, la nada es el absoluto que subyace a las formas del ser, a su sustancia. Como una ontología negativa, el poeta descubre ese trasfondo oculto que ordena y rige la existencia: el vacío, la nada que se cierne como un manto en el futuro sobre el ser, anulando su valor, su forma y contenido. La nada se presenta como la desaparición de lo existente, como el destino universal del ser. Con este verso, Huerta no sólo acaba el poema, sino que transfiere el sentido de todo, de las ruinas, la Historia, el lenguaje, el ser, hacia la nada, hacia la indeterminación.

“El Tajín” es un poema que podría signarse con el concepto de caída, tal como lo anuncian el epígrafe del inicio, la estructura del texto, las técnicas de composición, y el tratamiento del tema. Conforme van sucediéndose los versos, la sensación de inmovilidad es sublimada en distintas ocasiones hasta rozar con expresiones poderosas y violentas de la vitalidad. Hay un enfrentamiento entre el movimiento y la quietud, entre el sonido y el silencio, entre la vida y la muerte, entre el ascenso y el descenso. A través de estas oposiciones, Efraín Huerta ha construido un texto que pretende mimetizar la experiencia ruinosa desde una perspectiva cósmica. La dualidad del espacio mismo, mitad humano mitad naturaleza, mitad vida y mitad muerte, condiciona el movimiento del discurso convirtiéndolo en una oscilación de energías que desembocan en la revelación de lo divino. Pero esta divinidad es la indeterminación pura, la nada. Así, el recurso de la autorreferencialidad, que aparece en varios momentos del poema, confiere al texto una ironía que se soluciona en la tragedia, en la desaparición de su propio motivo de enunciación. Porque eso que el lenguaje revela, esa luz que cae en la pirámide, es inefable, pues de la nada no se puede afirmar sino el silencio. El poema, entonces, es la búsqueda de esa palabra que pueda nombrar al silencio absoluto que subyace a las formas. El ser se revela como una máscara de la nada; las ruinas como la evidencia de

ese deterioro que sucede a toda voluntad. Pues lo divino se revela como destrucción. Y ese es el fundamento del ser, su retorno al origen prístino y definitivo de la nada.

“La Venta” de José Carlos Becerra

José Carlos Becerra (1936-1970) nació en Villahermosa, Tabasco, y antes de llegar a la Ciudad de México, en 1953 ya había ganado un concurso estatal de poesía con un poema a Hidalgo, acontecimiento que sobresale especialmente porque revela su interés en la historia y porque de ese modo conoció e inició su amistad con el poeta Carlos Pellicer, que sería una influencia determinante en su obra. Hacia 1955 llega a la Ciudad de México a estudiar arquitectura, carrera que abandona para dedicarse a la literatura. Escribió varios poemas que permanecieron inéditos hasta su muerte; en vida sólo publicó *Oscura palabra* en 1964, luego del fallecimiento de su madre, y *Relación de los hechos* en 1967, obras que le permitieron obtener cierto reconocimiento entre los círculos literarios de su tiempo.

Se ha dicho de Becerra, como de Pellicer, que tuvo una especial sensibilidad para apreciar las virtudes del paisaje, de la naturaleza del trópico, gracias a la juventud desenvuelta en Tabasco. Y hasta cierto punto es una afirmación verdadera, aunque hay ciertos matices que deben distinguirse. Como señala Álvaro Ruiz Abreu: “Su deseo [de José Carlos Becerra] era explorar en la filosofía, la historia, la poesía misma, no con el objeto de hallar, como su maestro Carlos Pellicer, la canción y la luz del rapsoda, sino principalmente con la intención expresa de explorar el conocimiento. Esa vocación se vuelve en su poesía una línea constante que va de la metafísica a la ontología, y del escepticismo a la filosofía de la vida”.¹³⁴ Y, en efecto, mientras la poesía de Pellicer es pura sensualidad, la poesía de José Carlos Becerra es mucho más introspectiva, es una reflexión constante sobre temas diversos: el lenguaje, la ciencia, la razón, la ciudad, la historia, muchas veces desde una postura profundamente crítica. El joven poeta parecía preocupado por un concepto de realidad que empezaba a desmoronarse, y tras él, todas las prácticas que sustentaba, todas las creencias y saberes. Y esta característica de su obra ciertamente corresponde con una actitud que los poetas de su generación asumieron: la protesta política y social. Señala igualmente Ruiz Abreu que “La generación a la que pertenece Becerra se hallaba, precisamente en esos años, buscando afinidades entre el quehacer literario y la acción política, pero al mismo tiempo sufría de

¹³⁴ Ruiz Abreu, Álvaro, *La ceiba en llamas: vida y obra de José Carlos Becerra*, México, Gobierno del Estado de Tabasco/ Secretaría de Gobierno, 2010, pp. 95-96.

escisión debido a la ideología. Y en los años sesenta la ideología lo fue todo. Escribir era una función social y, antes que nada, un acto de rebeldía contra todo convencionalismo, incluido el lenguaje”.¹³⁵

La generación de los sesentas es especialmente interesante para los estudios literarios, porque es una generación en la que confluyen influencias múltiples que son puestas a prueba en el terreno ideológico. Y Becerra es un ejemplo representativo pues su obra es un intento de renovación del lenguaje poético, desde la métrica, las palabras utilizadas, hasta el tratamiento extenso de los temas, aunque, naturalmente, son visibles en su obra las huellas de la tradición. Encontramos, por ejemplo, versos como los de “Épica”:

Me duele esta ciudad,
me duele esta ciudad cuyo progreso se me viene encima
como un muerto invencible,
como las espaldas de la eternidad dormida sobre cada una de mis preguntas.
Me duelen todos ustedes que tienen por hombro izquierdo una lágrima,
ese llanto es una aventura fatigada,
una mala razón para exhibir las mejillas.
[...]
Estuve atento a la edificación de los templos, al trazo de las grandes avenidas,
a la proclamación de los hospitales, a la frase secreta de los enfermos,
vi morir los antiguos guerreros,
sentí cómo ardían los ángeles por el olor a vuelo quemado.

Me duele, pues, esta convocatoria inofensiva, esta novia de blanco,
esta mirada que cruzo con mi madre muerta,
esta espina que corre por la voz, estas ganas de reír y llorar a mansalva,
y el trabajo de ustedes, los constructores de la nueva ciudad,
los sacerdotes de las nuevas costumbres, los muertos del futuro.¹³⁶

Aunque el tema de la ciudad no es precisamente una novedad hay algunos aspectos que resultan interesantes en este fragmento para aproximarse a la poética de Becerra. En principio, el tema específico es más bien la construcción de la ciudad, situación que el poeta vincula directamente con la palabra progreso. No obstante, este despliegue de modernidad es definido en términos negativos, en tanto traen consigo dolor, muerte y enfermedad. El ordenamiento de la ciudad parecería generar un desorden anímico, un efecto contradictorio al desarrollo. Incluso la estructura del poema, enumeraciones y frases nominales encadenadas bajo la misma sensación (“me duele”-“estuve atento”), manifiesta el tedio, el estado anímico sofocante que el poeta experimenta ante ese paisaje que por todos lados se va construyendo con la misma obsesión repetitiva, monótona. Esta forma de acercarse al tema de la ciudad es

¹³⁵ *Ibidem*, p. 101.

¹³⁶ José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, México, Era/Secretaría de Educación Pública, 1985, p.108.

muy parecida a lo que vemos en Efraín Huerta, pero en Becerra, la ciudad es más que sensaciones y lucha política; es ante todo, afán organizador, control, orden, en una palabra, símbolo de poder. Un poder que se cierne sobre todos los aspectos de la existencia. Señala Álvaro Ruiz Abreu que “Becerra construye un universo en descomposición. En la ciudad todos los seres vivos van hacia su caída. No hay compasión alguna para la ciudad, que no es un espacio sino un símbolo: sepulcro, infierno, noche infinita, sombra que revela sombras. El lugar de la muerte. [...] Es lugar sagrado donde no se cumple cosmogonía alguna sino la destrucción del hombre.”¹³⁷

Al lado de esto, otro tema de medular importancia en la obra de José Carlos Becerra es la idea de que el lenguaje es incapaz de recrear la complejidad del universo. Para él, el lenguaje se ha convertido en un medio de dominación que, a través de diversas formaciones culturales, fundamentalmente la ciencia y la política, impide a la conciencia humana descubrir su propia naturaleza, su verdadera esencia, tal como sucedía en el pasado antiguo. Al controlar el uso del lenguaje se asegura la hegemonía de una visión del mundo; visión que, no obstante, como dice el poeta, engendra pestilencia y putrefacción, pues no proviene de un lenguaje vivo. Esto es claramente visible en el poema “Licantropía”:

Ya no será necesario que huyan,
he estado mordiendo pacientemente vuestros corazones, esperando el soñado contagio,
pero ha sido inútil, ustedes le temen a su propia divinidad,
y de sus corazones huyó el hombre que un día quisieron ser.

Todos quisimos serlo, arrebatamos para nosotros, ponernos en nuestras propias manos;
pero esta vez tuvimos miedo,
pero esta vez tuvimos gestos que no propiciaron el alba,
carecimos de la demencia necesaria, nuestra locura no fue de orden divino,
y tampoco lo fueron nuestro amor y nuestro odio.

Inoculados de una guerra y de un poder extraño a nosotros,
vacíos hasta la indigestión del vacío,
sentados a una mesa ganada a nuestra vida, sentados a una cultura ganada a nuestro amor,
ordenados hasta el desorden, prudentes hasta perder el juicio, sonriendo hasta que la sonrisa nos cubre los ojos,
hemos razonado acerca de todo esto, hemos hecho Ciencia de todo esto, Arte de todo esto,
y en nuestra boca un reino de insectos ha construido un reino de frases complicadas y dulces, inteligentes y veloces,
y por los pasillos de este lenguaje
se oyen las pisadas de los dioses muertos.
¿Muertos de quién? ¿A causa de qué enfermedad vergonzosa o de qué triunfante senectud?
Ah, he caído en la trampa, me proponía escudriñar mi lengua y estoy diciendo el manoseado discurso, la quebradura de cabeza,
el dolor atrapado por un lance de la eternidad que tal vez olfateamos.

¹³⁷ Ruiz Abreu, *La ceiba en llamas*, op. cit., p.109-113.

¿Quién conoció la antigua desnudez de las danzas humanas?
¿Quién conoció las ricas vestiduras con que los hombres, armados con el silencio de sus dioses,
se volvieron hacia el mundo sedientos de sí mismos?
La gracia de los labios, las cabezas inclinadas como donaires de una luz poniente,
la cacería al alba, bajo el sonido de los cuernos, de nuestros más acreditados apetitos,
¿quién podrá repetirlos ahora?¹³⁸

Es un extracto largo pero paradigmático respecto a la poética de José Carlos Becerra. En términos de su composición, puede verse el uso de las repeticiones nuevamente, aunque a una escala menor, y un trabajo mucho más refinado en el encadenamiento de las frases, utilizando más verbos que enriquecen su discurso y que en un versículo devienen paradojas (“ordenados hasta el desorden, prudentes hasta perder el juicio”), recurso que es también muy común en su obra. Además, el poema está dirigido a un “vosotros” que, momentos después se convierte en un “nosotros”, cuando el poeta se incluye en su propia enunciación, en el reconocimiento de una ausencia fundamental de sentido que subyace a su propio decir. Esta autorreferencialidad deriva en búsqueda de una dimensión suprahumana que hace del poema un diálogo consigo mismo.

En términos generales, podría decirse que el poema explora el tema del poeta, el sentido del poeta y la poesía, que es recordar a la comunidad que la existencia es un acontecimiento cósmico. Pero parece que, por el contrario, el poeta ha sido “contagiado” por el desencanto, la desesperanza y la incertidumbre del mundo en que se desenvuelve. Reconoce los problemas y, más aún, afirma la inutilidad que hay en saberlo, en la ciencia y el arte derivados de una condición enfermiza, de un lenguaje poblado de insectos, una circunstancia muy diferente a lo que ocurría en el pasado antiguo, cuando los hombres se armaban con el silencio de los dioses. De este modo puede el poeta contrastar al pasado remoto con la época moderna a través de la pérdida de fe, de la destrucción de las creencias y del desamparo en que la humanidad se mueve, ideas todas que confluyen en el tópico romántico de la muerte de Dios, tópico que, por cierto, perfeccionará Becerra en el poema de “La Venta”.

“La Venta” se ubica como la culminación de estos temas y este estilo de escritura, aunque privilegiando el aspecto simbólico del lenguaje y su capacidad de evocar a lo divino. El poema se publicó por primera vez en 1968, en la *Revista de la Universidad de México*, cuando Becerra empezaba a ser más conocido, luego de publicar sus dos primeros libros y aparecer en algunas antologías de poesía joven. Hasta su última edición, Becerra modificó algunas

¹³⁸ Becerra, *El otoño recorre las islas*, op. cit., pp.118-119.

secciones, cambiando o suprimiendo algunas palabras, o incluyendo saltos en los versículos. Por ello, para este análisis se utilizará versión aparecida en el tomo de sus obras reunidas *El otoño recorre las islas*, la última revisada por el poeta. A semejanza de “El Tajín”, “La Venta comienza con un epígrafe:

En Tabasco, casi en la desembocadura del río Tonalá, existe un lugar llamado La Venta, donde fueron encontrados los restos de altares y las cabezas monumentales de una antiquísima cultura de raíz olmeca. Resulta inquietante que en sitio tan terriblemente inhóspito —especie de isla cercada de marisma— se hayan encontrado estos restos monumentales de roca basáltica. Es inexplicable el acarreo desde las estribaciones de la Sierra Madre del Sur —sitios donde esta roca se produce, y que sí ofrecían magníficas condiciones para vivir— de esas toneladas monolíticas de basalto por selvas y pantanos, y el por qué fueron labradas y erguidas en lugar tan extraño.¹³⁹

Este pequeño texto funciona como una nota informativa sobre las características del espacio geográfico de La Venta y los descubrimientos arqueológicos de la zona, más específicamente las cabezas monumentales. A partir de esta constatación, Becerra introduce una duda que deja en suspenso el sentido de la ubicación de las cabezas. ¿Por qué están allí, se pregunta, en ese lugar tan inhóspito; por qué fueron llevadas allí desde el lejano sitio donde la roca se produce? El poeta está señalando de este modo que hay una relación oculta entre las rocas y el espacio, un vínculo especial que está además signado por el misterio. Así, este texto introduce ya al lector en la tensión que fundamenta el poema por completo: el vínculo que hay entre la roca y el pantano, entre la materia sólida, con forma definida, y un espacio húmedo, donde las formas están sometidas a una perpetua metamorfosis. La supervivencia de las cabezas monumentales en La Venta le da motivo a Becerra para hablar de una dualidad que constituye al ser en su dinamismo, como dos polos entre los cuales se mueve la materia: de la indeterminación de la materia húmeda, a la identidad definida de lo sólido. Pero el movimiento que discurre en esta dualidad es inexplicable e incomprensible. La voluntad de los antiguos que se asentaron en la Venta y acarrearon las toneladas de roca, introduce el factor humano en esta balanza. Con esto, tenemos un poema en el cual se ha de tratar el motivo de la voluntad humana en medio de los movimientos del espacio natural.

Es este un poema de largo aliento, compuesto de cuatro partes, y, como la mayoría de los poemas de José Carlos Becerra, está escrito en versículos, donde destaca una preocupación más enfocada en el ritmo que en la métrica. No obstante, la estructura del texto sí responde en parte a los motivos que son tratados en cada sección, donde la forma que asume la temporalidad en el discurso, como tiempo del texto y tiempo en el texto, va guiando las

¹³⁹ *Ibidem*, pp.137-143.

enunciaciones. Podría afirmarse que la parte primera es introductoria, casi creadora, al establecer un antecedente; la segunda y tercera partes conforman el cuerpo central, donde el tiempo se fragmenta y se disuelve en el espacio; la cuarta parte es concluyente y reafirma la potencia del futuro.

La primera sección de “La Venta” inicia así:

I

Era de noche cuando el mar se borró de los rostros de los náufragos como una expresión sagrada.

Era de noche cuando la espuma se alejó de la tierra como una palabra todavía no dicha por nadie.

Era la noche

y la tierra era el náufrago mayor entre todos aquellos hombres,

entre todos aquéllos era la tierra

5

como un artificio de las aguas.

De esta primera estrofa destaca de inmediato la frase “Era la noche”, abriendo un discurso narrativo. La conjugación nos sitúa en un pasado sin límites temporales, un pasado que no ha acabado por completo; no es una noche que fue, no es una noche que terminó en el pasado, sino la noche que empezó y le da un punto de partida al poema y sus enunciaciones: la noche es el antecedente inmediato de la acción, el origen de la acción. La repetición de la frase simula el estilo de la escritura antigua, de los textos sagrados, donde abundan los recursos retóricos de la expresión oral. La formulación de los enunciados, al recurrir a la misma expresión “Era de noche”, coloca en un mismo plano temporal todas las situaciones enunciadas: en un mismo plano está el mar borrándose del rostro de los náufragos, la espuma alejándose de la tierra, la tierra vuelta el náufrago mayor entre los hombres. La estrofa está construida como un texto de resonancias narrativas, un texto que da cuenta de un origen, un génesis situado en la antigua noche de los tiempos, en el mar antiguo. El mar aquí es un punto de partida, el ser primigenio de donde emanan el resto de los seres, una entidad maternal para las criaturas terrestres. Y también un destino. El mar simboliza una inmensidad que precede y prosigue las existencias transitorias. Es un símbolo del infinito. Pero es también un arquetipo materno. Siguiendo a Luis Robles:

Buscando el origen, el mito, ese lugar sin tiempo, se llega a la madre procreadora. La noche como descenso a la fuente primera, originaria. El regreso al hogar materno, a la inmersión en las profundidades de lo femenino, el “Era de noche” hipnótico que comienza el poema es un masaje que predispone al lector a sumergirse en el espacio húmedo y onírico de lo femenino e inconsciente: la noche y su pasivo principio. El mar, también oscuro y protector, que proyecta la profundidad de la muerte: la dimensión que sólo puede imaginarse. El mar presupone un lugar inaccesible y oscuro donde se encuentra esa “expresión sagrada” que hace presente la expresión

poética de Becerra por medio del contrapunto de la *imago*, de la metáfora o unión entre dos reinos: lo soñado y lo real.¹⁴⁰

El poema, entonces, comienza narrando el acto genésico de la humanidad, un acontecimiento de proporciones cósmicas. El inicio del ser humano queda vinculado a la inmensidad de las profundidades. Esta creación marina ya está en la forma del poema: son las palabras que están formándose, el lenguaje que insinúa el sonido del acto creador. La forma misma de los versículos da cuenta de esa identidad que hay entre creación y habla, un habla que es la voz del mar, larga y repetitiva. Con esto en mente destaca la disposición del tercer versículo, “Era la noche”, y el corte ya resuena como esa ola del mar que choca en la costa y se ahoga en tierra y su sonido apaga. Pues justo la tierra aparece en el cuarto versículo, náufraga también, hecha de agua sin embargo, un artificio de las aguas. Con esto Becerra concede al mar el estatuto de principio ontológico que determina toda la vida terrestre, tal como sucede, por ejemplo, en la cosmología de Tales de Mileto. Desde esta perspectiva el agua ya adquiere una potencia creadora que la iguala con una totalidad fundamental de la que se desprenden las formas reconocibles; es el agua la sustancia universal de la que brota el ser. De este modo, el poeta ya nos introduce al origen del mundo y a la vez al origen del tiempo, y el poema ha de discurrir sobre esa temporalidad que abrió el naufragio como principio de la vida.

La siguiente estrofa contrasta notablemente con el ritmo y forma de la primera:

Y ahora, en los sitios no determinados ya por la razón,
en la plaza interior de la Plaza Pública,
la brisa parece procrear ese lejano olor
de animales y prisioneros flechados o ya dispuestos en las lanzas 10
o conducidos a la presencia de la mano que ordena y señala, sostenida por sus anillos y pulseras,
desde los sitios básicos del poder: necesidad y crimen.
El corte es tremendamente notable: no sólo desaparecen las repeticiones y esa semejanza con el discurso oral antiguo. El poeta nos lleva de pronto hasta un presente absoluto, un “ahora” que disuelve al pasado inmemorial, arquetípico, en instante. Inmediatamente después se nos presenta referencias espaciales: “los sitios no determinados ya por la razón”, “la plaza interior de la Plaza pública”. El adverbio “ya” sugiere un cambio que se ha efectuado en el tiempo: pero a los lectores no nos es ofrecido ese espacio antecedente. Del acto genésico inicial hay un brinco hacia el momento donde la razón ha sido ya depuesta. La repetición de la palabra “plaza”, una de ellas con mayúscula, genera una idea de jerarquía de los espacios, donde el

¹⁴⁰ Luis Robles, “Transmitir el fuego: las eras imaginarias de José Carlos Becerra”, en Miguel Ángel Ruiz Magdonel, (selección y presentación), *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro/ CONACULTA/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2002 pp.37-38.

más íntimo, el espacio nuclear, aparece también signado por los efectos de esta transposición del tiempo. La preposición “en” que precedía las frases anteriores, le da un espacio a la acción principal de esa estrofa: es ahí donde “la brisa parece procrear ese lejano olor/ de animales y prisioneros flechados o ya dispuestos en las lanzas...”. El encabalgamiento aquí permite notar la rima asonante razón/olor, rima que sugiere esa sustitución que se ha efectuado en el tiempo, donde el olor lejano ha tomado el lugar de la razón. Eso que nace de la brisa es un olor lejano, un aroma en donde habita el pasado: es en la brisa, ese aire fresco que llega del mar, de donde surgen las resonancias de una vida que ya fue; la voz del mar habla del pasado, de aquello que surgió una noche de las aguas. Sin embargo, esas presencias fantasmales que la brisa procrea en esos sitios, tienen un aura de violencia y de cansancio, de conquista y muerte, de poder político. Hay una clara agrupación semántica de los sustantivos utilizados, donde animales -prisioneros se hermanan como víctimas de las flechas y las lanzas, mientras que por otra parte encontramos una mano, sostenida por anillos y pulseras. Es un acto de cruel tiranía el que se nombra en estos versículos, acto además que se identifica con la razón desde el momento en que el último versículo retoma la palabra “sitios” para posicionar a esta mano sin nombre ni cuerpo. “Razón”, pues, está ligada a “poder”, “necesidad” y “crimen”. De modo que aunque el espacio ya no esté sujeto a una determinación racional, en las ruinas el poeta aun percibe esa situación de dominio en el aroma. Es esta estrofa quizá la única con esa inclinación hacia la denuncia social que utiliza palabras tan duras y pesadas. No son estos versos tan plásticos, no hacen trabajar tanto a la imaginación, pero acaso en esa violencia y pesadez que introducen en el texto, se encuentra su principal función, como una constancia de ese giro que el ser humano añade con su voluntad al acto genésico primordial. Además, en la siguiente estrofa encontramos una contraparte de esta caracterización del humano en el espacio racional:

¿En dónde están los hombres que dieron este grito de batalla y este grito de sueño?

¿Dónde están aquellos que condujeron la palabra

y fueron llevados por ella al sitio de la oración y a la materia del silencio?

15

Este tipo de preguntas, en las que el poeta se pregunta por los antiguos habitantes de la ciudad en ruinas, se corresponden con el tópico barroco del *ubi sunt*. Pero en este cuestionamiento Becerra introduce un contrapeso a las ideas expresadas en la estrofa previa, pues se pregunta por los hombres que gritaron: gritos de batalla y gritos de sueño. La lucha, el combate, se hermanan con el sueño, el mundo íntimo, lo irracional. Becerra encuentra vestigios de una resistencia a la razón que dominaba en ese sitio; pues mientras la razón dominante se basaba

en la necesidad y el crimen, la rebeldía soñadora se manifiesta como una posesión de la palabra: “dónde están los que condujeron la palabra”, se pregunta el poeta, dónde están los que hablaban, pues esa palabra los llevaba al “sitio de la oración”, espacio que se opone al sitio determinado por la razón. El espacio de la oración es espacio religioso; el habla es un ritual; la palabra es sagrada. Además, la palabra lleva a “la materia del silencio”, un silencio hermanado con el sueño, como indica la rima. Así hay una consecución que va del grito de batalla a la palabra sagrada, y de la palabra sagrada a la materia del silencio, es decir, a la piedra. La piedra es el destino, el sitio donde están las humanas supervivencias, el grito, el sueño, la batalla, la palabra sagrada y el silencio. El poema.

La siguiente estrofa inicia precisamente introduciendo a la piedra ya en el poema:

Carencia fluctuando entre la piedra y la mano que va a producir en ella la sospecha de su alma;
habitante sombrío enmudecido bajo tus obras, condúceme al himno disperso que flota ceniciento entre la
podredumbre de las hojas.

Unta cada palabra mía con cada silencio tuyo, mas no nos ciegue el chispazo de este mutuo lenguaje,
para que así los muertos asomen la mirada entre las brasas de lo dicho
y la frase se encorve por el peso del tiempo. 20

El primer versículo de esta estrofa nombra una carencia que se mueve entre la piedra y la mano; algo falta entre la piedra y la mano. Una carencia precede a la representación del alma, una carencia que rodea los intentos del alma por encontrarse a sí misma en la materia. El trabajo del artista está señalado por la carencia. El trabajo del poeta. Y por eso en este versículo los verbos que estructuran las oraciones están conjugados en presente: “fluctuando”, “va”. Ese flujo precede a lo que va a acontecer que es el habla del poeta. El poema es la piedra, el silencio que el poeta va a esculpir para encontrar algún indicio de su alma. Es una declaración de principios. Con este versículo el poeta toma la voz y empieza a hablar de su poema. Un poema que es búsqueda de lo inmaterial en lo material; búsqueda signada por la carencia. En los siguientes versículos la voz del Yo poético de Becerra se introduce para hablar directamente a los antiguos habitantes, al “habitante sombrío enmudecido bajo tus obras”, ese ser que ha conseguido llegar a la materia del silencio: “unta cada palabra mía con cada silencio tuyo”. A modo de fórmulas nigrománticas, en estos versículos que cierran la primera sección del poema, Becerra invoca a los muertos, los posiciona como guías para su propia búsqueda: “condúceme al himno disperso”. Las rimas que se asoman discretas entre las frases fortalecen esa semejanza al hechizo, el encantamiento que caracteriza a la invocación: obras-hojas, disperso-ceniciento.

Las palabras “disperso” y “podredumbre” son aquí una clave para entrever aquello que el poeta va a mostrarnos en el resto de la obra: el fragmento, la ruina, el caos; la metamorfosis del ser, la revelación del fondo orgánico, perecedero, de lo viviente. Y con ello, un ciclo en el que la materia está inmersa, cambiando su faceta. Según Cirlot, la putrefacción es “el principio de la nueva vida. Por ello se dice que es el ‘renacimiento de una materia después de la muerte y la disgregación de su escoria’”.¹⁴¹ El poeta desde aquí empezará a trabajar siguiendo estas directrices: el aroma, el aliento, la podredumbre, el aire de la selva, contiene ese lenguaje que el poeta tomará en su búsqueda de lo innombrable, un himno de silencio.

Los últimos tres versículos confirman el carácter ritual del poema: el silencio del fantasma sobre el aliento del poeta: un lenguaje mutuo, un lenguaje construido desde dos mundos. El resultado es luz, la chispa, el destello que se crea con este puente establecido entre las dimensiones, “las brasas de lo dicho”. El fuego funciona como vehículo de la comunicación entre el reino de los vivos y el reino de los muertos: desde antaño el fuego simboliza energía espiritual; el fuego unifica. El último versículo es genial: el peso del tiempo encorva la frase, el poema se hace curvo, es demasiado pesado, es largo, pero también se hace redondo. El tiempo hace al poema volver sobre sí mismo.

Con estas imágenes Becerra concluye la primera sección que introduce un fundamento genésico al hecho de la humanidad misma y de la tierra, el espacio y el tiempo. Establece un origen y una ruptura del movimiento cósmico original. Pero a pesar de la ruptura el poeta encuentra vestigios de la vida, vestigios silenciosos, y quiere descubrir el secreto de este silencio por medio de la nigromancia. Desde aquí el poema va a consistir en un diálogo entre las distintas dimensiones del tiempo, haciendo de la lectura una constante metamorfosis de las formas, un movimiento que se va fragmentando en su propio dinamismo. Esta es precisamente la característica distintiva de las siguientes partes del poema, antes de llegar a la conclusión de la sección final.

II

Jugó la selva con el mar como un cachorro con su madre,
bostezó el día entre los senos de la noche,
en su acción de posarse buscó alimento la palabra,
sonó el acto en su propio vacío
como una dolorosa constancia de fuerza que el sueño del hombre no pudo medir.

25

¹⁴¹ Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 377.

La primera estrofa de la sección segunda nos introduce a la experiencia de un paisaje de antigüedad inmemorial: los verbos aparecen conjugados en pasado: “jugó”, “bostezó”, “buscó”, “sonó”, “pudo”, y además, las analogías desarrolladas en las oraciones dan constancia de una actividad telúrica primigenia expresada a través del símbolo de la maternidad, retomando al mar y la noche como los elementos básicos del acto: El versículo veintiuno liga directamente las palabras a su analogía: selva-cachorro, mar-madre. El siguiente versículo despliega las posibilidades de esta simbología: el día que bosteza es un niño, su ser se manifiesta en la posesión de una boca (pulsión de vida). Mientras la noche, forma femenina, madre y criadora, se transforma además en ese fundamento de la intimidad, cuyo destino último es reposo (bostezo). El juego y el alimento introducen una imagen de poderosas implicaciones psíquicas que hacen del espacio una presencia viva, como númenes que allí tuvieron su primer alumbramiento, su primer contacto. Es un espacio donde la diosa madre crio a sus hijos. En estos versículos el poeta nos ofrece una imagen sobre el nacimiento del tiempo y el espacio.

El siguiente versículo, “en su acción de posarse busco alimento la palabra”, también desarrolla una analogía que compara al lenguaje con el ave, vuelo y canto. El lenguaje vuela buscando algo que comer, algo que lo mantenga vivo. Además, la inclusión del verbo reflexivo “posarse” consiente que el lenguaje, la palabra, actúa sobre sí misma: ese verso es una rama donde el lenguaje se detiene para buscar su propia vitalidad. El versículo veinticuatro opera con una similar tentativa de autorreferencia: “sonó el acto en su propio vacío”, como si fuera el acto primigenio aquel del cual surgen las cosas y que se despliega sobre el vacío, creándose y creando un universo que es sonido, poema. Además, ese corte en el verso, ese “vacío” dejado allí a la orilla de su corto versículo, ¿no nos deja ver, efectivamente, un espacio vacío, el blanco de la hoja, una zona donde el discurso fue arrancado? El versículo siguiente complementa la idea, sugiriendo que la presencia del vacío es una constancia de fuerza, el predominio de una voluntad que sobrepasa la expectativa humana, incluso la expectativa de los sueños. El versículo veintiséis, ya en la siguiente estrofa, vuelve a cortar el precedente violentamente, interponiendo un presente radical, nuevamente marcado por el adverbio “ahora”, dejando para siempre en el pasado al mito del origen, pues no vuelven a aparecer verbos conjugados en pretérito en el resto del poema.

Ahora juega la tarde un momento con los islotes de jacintos antes de abandonarlos y el aire es todavía un venado asustado.

El sol es una mirada que se va devorando a sí misma,
todo jadea de un sitio a otro
y la hojarasca cruje en el corazón de aquel que al caminar la va pisando.

30

Un pez está inmóvil bajo el peso de su respiración,
bajo la dura luz poniente fluyen las grandes aguas color chocolate,
sobre un tronco caído, una iguana
fluye succionada por otro tiempo, pero está inmóvil, no hay fuga en sus ojos más fijos que la profundidad del
mar,
y el movimiento que la rodea es lo que petrifica sus señales.

35

Estas dos estrofas tienen una gran semejanza técnica y estructural: en principio, las dos se componen de cinco versículos y consisten en enunciados que van yuxtaponiendo diversos elementos del paisaje para recrear la multiplicidad y simultaneidad que conviven dentro del dinamismo del espacio. Llama la atención la expresión “juega la tarde”, manifestando una distinción respecto al “día” y la “noche” que en la estrofa anterior simbolizaban un origen y un nacimiento del tiempo. Con esto se hace evidente no sólo el inicio de un nuevo episodio del poema, un momento distinto del texto, sino que también hace referencia a la propia edad del tiempo objetivo: no sólo el tiempo del poema ha llegado a su atardecer, también el tiempo en sí, el tiempo de la vida: el tiempo juega con la flor antes de abandonarla.

Las imágenes, como se ha mencionado, son puro movimiento, caos alucinante. Es este el tipo de imágenes que predominan en el poema: la variabilidad de formas constituyen el paisaje del pantano. Pero además, en esta estrofa hay varios ejemplos de la destreza del poeta para construir sonidos: el versículo veintisiete, “el aire es todavía un venado asustado”, la aliteración venado-asustado hace que el adverbio “todavía” encuentre esa continuidad en el tiempo que hace al aire, la voz del poema, conservar su sonoridad en el mismo punto. El versículo treinta es fascinante a propósito de la sonoridad: hay una cadena de aliteraciones guiadas por la letra /c/: “la hojarasca cruje en el corazón de aquel que al caminar la va pisando”. ¿No es, efectivamente, este camino que la boca cruza, un suelo de hojarasca, crujiente y seca? Como en el Tajín, vemos que este recurso convierte al poema en caminata, acercando el texto a una experiencia performática. El “todo jadea de un sitio a otro” ya es una señal de ese cansancio al caminar en medio de la selva, bajo un calor que se devora a sí mismo; y es también efecto del espacioso hablar que extiende sus pisadas en largas y afiladas frases. El poema cansa; hace que el aliento alargue sus suspiros.

La siguiente estrofa se mantiene en la misma línea estilística, aunque concentra la atención en ciertos elementos del paisaje que dan cuenta de la ambivalencia del devenir, pues el contraste que inaugura la simultaneidad de la movilidad y la inmovilidad revela un ritmo

distinto de temporalidades: El versículo veintiséis “un pez está inmóvil bajo el peso de su respiración” tiene además la aliteración (pez-peso) exagerando ese carácter inmóvil de una respiración, una respiración acuática además, una respiración sin aire, que sucede bajo el agua. El agua oscura fluyendo bajo la dura luz, en el siguiente versículo, es también una imagen de opuestos dinamismos, un claroscuro, para ser más precisos: el movimiento de un agua pesada, grande y coloreada, se desenvuelve bajo una luz inmóvil. Los últimos tres versículos de la estrofa giran, literalmente, en torno a la iguana: “sobre un tronco caído, una iguana”, y el encabalgamiento lleva abajo, hacia ese tronco roto, la acción que se ejerce sobre la iguana: fluye, como las aguas, pero succionada por otro tiempo. La distinción de temporalidades ya aparta la vida animal del tiempo material: la inmovilidad del ser vivo, del ser animado, irónicamente, se manifiesta dentro de un movimiento mayor que petrifica su propia vitalidad. Así, Becerra ya está introduciendo la presencia simultánea de varias temporalidades que se desenvuelven bajo ritmos hasta opuestos. Esto le da profundidad al espacio y lo convierte en un fractal a través del cual el tiempo fluye a velocidades variables, permitiendo así también que las presencias del pasado pueden manifestarse. No otra cosa se observa en estas imágenes, donde los elementos que constituyen el paisaje, materiales e inmateriales, luz y materia, tiempo y espacio, se yuxtaponen incesantemente, cambian su forma, su apariencia inmediata, transformando su ser. La selva en “La Venta es un horizonte que permite al hombre contemplar la amplitud de las fuerzas del universo, un lugar donde el humano puede comunicarse con el más allá, donde se hace consciente del ciclo constitutivo de la vida y de la muerte, de su unidad perpetua. “El paisaje cerrado de la selva”, señala Gilbert Durand, “es constitutivo del lugar sagrado”.¹⁴²

La siguiente estrofa abre con una enumeración semejante de elementos y energías que discurren en el paisaje, pero trocando las imágenes solares y luminosas del versículo anterior en una tempestad que se expresa como revelación de un dios:

La tempestad pesa como un dios que va haciéndose visible,
una bandada de truenos cruza el cielo,
la luz se está pudriendo; ya no quedan designios,
nadie escucha en la piedra los sonidos humanos donde la piedra ganó raíz de carne,
nadie se desgarrar con esa soberbia del mineral que tiene a la memoria cogida por el cuello. 40
Todo parece dormir igual que un dios que se torna de nuevo visible
detrás de este tiempo, donde ahora se balancean y crujen
las ramas de los árboles.

¹⁴² Gilbert Durand citado en Luis Robles, “Transmitir el fuego: las eras imaginarias de José Carlos Becerra”, en *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda, op. cit.*, p.38.

El cambio en el clima es la primera metamorfosis que encontramos en esta estrofa, y simboliza un cambio de dimensión. La revelación de lo divino arrebató al espectador de su contemplación material y descubre en las fuerzas de la atmósfera una presencia poderosa. Pero además, destacan los versículos treinta y cuatro y treinta y cinco que introducen la palabra “nadie”, con la cual el poeta establece un vínculo, aunque incompleto, entre una forma humana y la piedra, que vuelve hacer su aparición en el poema. La piedra, dentro de ese espacio ubicado en un limbo temporal, en una intersección de temporalidades, es aquí un testimonio de la vida humana (la piedra ganó raíz de carne). Así, las piedras van a remitir en el poema, desde este momento, a una presencia ajena al paisaje, una voluntad originada desde un tiempo inmemorial y que proyecta el anhelo humano por encontrar en su ser los rastros de lo divino. Por eso el poeta encuentra en ellas el motivo fundamental para hablar sobre el tiempo, pues sólo para la conciencia humana el tiempo adquiere el peso trágico que la piedra puede simbolizar en su inmovilidad. Sólo a través de la piedra el ser humano puede perseguir al tiempo. Según Gaston Bachelard:

La función de la roca consiste en poner temor en el paisaje [...] Es el requisito para que la contemplación sea un coraje y el mundo contemplado el entorno de la vida de un héroe. El mundo es una leyenda. [...] La leyenda humana encuentra sus ilustraciones en la naturaleza inanimada, como si la piedra pudiera recibir inscripciones naturales. El poeta sería entonces el más primitivo de los paleógrafos. De esta suerte la materia es profundamente legendaria.¹⁴³

Las piedras van a resaltar en el poema dando constancia del ser humano, de sus dioses y, en una palabra, de su voluntad de vida, una vida legendaria que el poeta sabe leer en el espacio. En las piedras reposa un aspecto del paisaje que remite a otra temporalidad ligada con lo humano, pero que se confunde entre todas las capas de duración que discurren en la selva. El poeta descubre en la piedra el sonido que da constancia de una humanidad que el paisaje contiene, una humanidad extraviada en el tiempo, sin memoria y sin historia, pues al final la piedra reafirma el potencial de su materia, la “soberbia del mineral que tiene a la memoria cogida por el cuello”.

El verso cuarenta y uno rescata la imagen del dios haciéndose visible, pero ahora como una revelación producida por el sueño: el poema es un paisaje que sueña y que revela la divinidad. Las piedras son así una forma ambigua de la vida en tanto se disuelven por las temporalidades. El poeta retoma su invocación, y empieza a encontrar esos destellos de lo oculto que constituyen el objeto de su enunciación. Detrás del tiempo de la selva está el sueño

¹⁴³ Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, op. cit., pp. 216-222

divino, vuelve el poeta a la idea que hace del tiempo un relieve, una cama de estratos superpuestos: “detrás de este tiempo, donde ahora se balancean y crujen/las ramas de los árboles”. La estrofa cierra con el versículo rompiéndose igual que las ramas de los árboles.

Herid la verdad, buscad en vuestra saliva la causa de aquél y de este silencio,
pulid esta soberbia con vuestros propios dientes; 45
de nuevo la lanza en la mano del joven,
de nuevo la arcilla bajo la instrucción de la mano volviéndose al sueño y al uso del sueño,
de nuevo la escultura bebiéndose el alma,
de nuevo la doncella acariciada por la mano del anciano sacerdote,
de nuevo las frases de triunfo en los labios del vencedor 50
y en su voz el estremecimiento de su codicia y sobre sus hombros el manto de su raza.

Esta estrofa ya introduce una notable variación en el estilo y forma de los enunciados. Hay dos momentos, el primero en los dos versículos iniciales, marcado por su forma imperativa, el segundo por la presencia de frases nominales encadenadas por la repetición “de nuevo” hasta el final de la estrofa. Los verbos conjugados en imperativo “herid”, “buscad”, “pulid” están dirigidos a un “vosotros” que bien podría valer como un mensaje hecho a los lectores del poema, un recurso que Becerra ya había utilizado en varias de sus obras anteriores y que suele expresar un sentimiento de ira y de reclamo. Pero además, por la semejanza que presentan, queda establecida una homología entre los sustantivos de acuerdo con la función gramatical que cumplen en cada oración. Así quedan enlazados, por un lado, verdad-causa-soberbia, que funcionan como objeto directo, y por otro saliva-dientes, como complementos circunstanciales. Los dientes y la saliva son sinécdoque de la boca, y más específicamente, del habla: en la saliva se busca la causa, con los dientes se pule la soberbia. La relación verdad-causa-soberbia remite al problema filosófico de la verdad, la cual en este caso, al estar vinculada con la causalidad, se refiere a la verdad en forma de explicación lógica racional, una forma del discurso que “pule” la soberbia, en tanto presenta un carácter totalizante. Pero el verbo “herir” que abre la estrofa sugiere la negatividad que subyace a la transformación de la verdad en una investigación de las causalidades: no se llega a la verdad, se la destruye. Aquí el poeta ya opone su discurso al de la verdad racional: el silencio no tiene explicación; el poeta no busca la verdad del silencio: busca su ser.

Los siguientes versículos hasta el final de la estrofa están guiados por la repetición del “de nuevo”, expresión que en sí misma ya sugiere la repetición de una acción previa. Con esto Becerra nos presenta una sucesión de imágenes que dan cuenta de la presencia humana antigua, el joven, la doncella, el vencedor, el anciano sacerdote, sin olvidar las manos que han aparecido constantemente a lo largo del poema, casi siempre vinculadas con una forma

de energía: la mano que ordena y señala, y la mano que produce en la piedra la sospecha de su alma. Las manos de esta estrofa también son manos vivas, manos con voluntad propia, pero también son ambivalentes, pues una mano es la del anciano que acaricia la juventud, que saborea la carne; la otra mano es creativa, es la que ordena la acilla apoyada en su sueño. Son las dos manos del cuerpo humano: es la ambivalencia de la carne. El versículo cuarenta y tres “de nuevo la escultura bebiéndose el alma” es una imagen colmada de asociaciones psíquicas y materiales: el alma convertida en agua ya implica una metamorfosis previa de lo aéreo en materia acuática; de la materia que flota en la materia que se escurre; de una materia que se respira, a una que se bebe. Escribió Heráclito: “Para las almas, la muerte consiste en volverse agua”.¹⁴⁴ Y además, desde el principio del poema, el agua es origen. Aquí ya hay una pista de la dirección que el poeta está tomando. La escultura, materia sólida y pesada, al beber el agua adquiere levedad, adquiere vida, pero una vida que no es respiración; es una vida que ya está muerta, una vida que no flota, sino que toma la forma de aquello que la contiene: la escultura es recipiente de fantasmas; es en la escultura donde está el secreto, el alma de lo sido. Los últimos dos versículos retoman las referencias al habla: “frases”, “labios” y “voz”, que reintroducen una reflexión sobre las formas del discurso, en este caso caracterizándolo también por el carácter: la “codicia” y el orgullo de la raza.

Las siguientes estrofas vuelven a cambiar un tanto el tono del poema, nuevamente recurriendo a la enumeración de elementos dinámicos del paisaje:

Pero ya nada responde.
 La selva transcurre vendada de lluvia,
 todo yace enterrado en las grandes cabezas de piedra,
 todo yace ubicado en el ciego peso de la piedra; 55
 en ese rostro congestionado de feroz ironía, en el fondo de ese rostro
 de donde parece surgir, igual que una burbuja de aire de otro que respira allá dentro,
 esa sonrisa que sube a viajar quién sabe hacia dónde
 entre el negror de los labios...
 Todo está igual que el primer día sin embargo; 60
 la selva lo acecha todo, su velocidad tiene forma de pozo,
 hay muertes en espiral abasteciendo su mesa.
 Todo está igual que el último día sin embargo,
 la flor del maculí como una boca violenta y roja suspendida en el aire caliente,
 la ceiba enorme atrapada por la fijeza de su fuerza, 65

¹⁴⁴ Vale la pena señalar que esta frase aparece como epígrafe de la novela de Julieta Campos *Muerte por agua*, publicada en 1965. Además, junto a esta frase hay otro epígrafe de Henry Miller: “Todo desaparece devorado por el tiempo. Las aguas permanecen”. Sin sugerir que necesariamente Becerra se haya “inspirado” en estas obras para su poema, es muy posible, no obstante, que el poeta conocía el libro de Campos, considerando además el simbolismo de la novela que ya ofrece en este sentido varios puntos de comparación con el poema de “La Venta”.

y por las noches, entre el zumbido de los insectos, el olor dulzón y tibio de los racimos de flores del jobo, y entre las ramas de los polvorientos arbustos, el olor lejano del hueledenoche. Hay una continuidad marcada entre las dos estrofas por el uso de la conjunción “pero”, y que también las coloca como una contraposición a la estrofa anterior. Al retorno de los antiguos habitantes, al retorno de la mano del antiguo sacerdote, al retorno de las frases de triunfo, Becerra opone la nada: “Pero ya nada responde”. La ausencia del dialogo, la ausencia de mensajes, deja al poeta solo ante el movimiento del paisaje, ante las únicas testigos de lo oculto: las cabezas de piedra: “todo yace enterrado en las grandes cabezas de piedra,/todo yace ubicado en el ciego peso de la piedra”. Las cabezas de piedra son aquí símbolos de una totalidad, una totalidad identificada con la materia terrestre, pues ese “todo” está “enterrado”. A la cabeza, parte alta del cuerpo, materia pensante, se le identifica con la oscuridad subterránea. Hasta en sus vocales y acentos cabeza-piedra están hermanadas. Así, la totalidad nombrada es un pensamiento de la tierra, una palabra perdida, oculta, hecha de materia, peso puro: “todo yace ubicado en el ciego peso de la piedra”. De acuerdo con Bachelard, “Vivir lentamente, envejecer suavemente, es la ley temporal de los objetos de la tierra, de la materia *terrestre*. La imaginación *terrestre* vive ese tiempo *enterrado*. A ese tiempo de lenta y notoria intimidad se le podría seguir desde la pasta fluida hasta la pasta espesa, hasta aquella que, solidificada, conserva todo su pasado”.¹⁴⁵ Sin embargo, ese pasado que podrían contener las cabezas de piedra, es un pasado perdido, un pasado que ha demudado en misterio e incertidumbre; en una palabra, en silencio. Y es ese silencio vivo el que el poeta busca, el que sobrevive en medio del movimiento enloquecido de la selva. Con esto, la piedra adquiere ese estatuto de realidad absoluta que corresponde a la tierra, materia viva aunque inmovilizada, lenta en sus respiraciones (una burbuja de aire de otro que respira allá adentro): la respiración de la tierra.

Desde el versículo sesenta y hasta el versículo setenta y tres, ya en la siguiente estrofa, Becerra añade a la repetición de las frases una modificación que las presenta como dos versiones antitéticas del paisaje: en el sesenta y el sesenta y tres se lee respectivamente “Todo está igual que el primer día sin embargo” y “Todo está igual que el último día sin embargo”. Con este recurso acentúa esa yuxtaposición de temporalidades de la que ya hemos hablado y que constituye uno de los principales temas del poema. El “primer día” y el “último día” constituyen aquí los polos de una teleología que ya ha acontecido, una temporalidad

¹⁴⁵ Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*, p.106.

expresada como duración que ya se ha desvanecido; estos días refieren el principio y el final de un tiempo que sucedió dentro de una temporalidad absoluta que subyace a la duración. Con esto Becerra está situando al tiempo en perspectiva cósmica, en la que el tiempo absoluto constituye la esencia misma del acontecer donde se desenvuelven las distintas duraciones.

Los versículos siguientes confirman que esta variación en la apariencia del ser, la dinámica del paisaje, es ese trasfondo sobre el cual se sucedió ese tiempo que ha ya terminado. Incluso en los sonidos de algunos versículos se percibe ya ese sentido de identidad que hay en los entes, capturados por el lenguaje en el momento de su transformación: “la selva lo acecha todo./su velocidad tiene forma de pozo”; la aliteración todo-pozo le da la acción de la selva, a su velocidad, una forma profunda y circular, acuática y oscura, que alimenta la idea de un eterno ir y venir de los seres en su carrera a la desintegración de su forma y su fusión con la totalidad: “hay muertes en espiral”. “La ceiba enorme atrapada por la fijeza de su fuerza” es un versículo fascinante en tanto muestra cierta resistencia a esta movilidad: la aliteración “fijeza-fuerza”, en consonancia con el verbo “atrapada”, la convierte en el elemento sólido más resistente, semejante a la roca, y la dota de una permanencia mayor de la que tienen los demás objetos. Y no podía ser sino la ceiba, árbol sagrado y milenario, el que mostrara cierta resistencia ante la transformación desaforada de las cosas.

En la siguiente estrofa, Becerra repite el mismo recurso de repetir las frases en los versículos modificando algunos de sus elementos:

Pero todo está detenido,
todo está detenido entre el vaho poderoso del pantano
y las cabezas de piedra de los hombres y dioses abandonados. 70
Pero nada está detenido,
todo está deslizándose entre el vaho poderoso del pantano
y las cabezas de piedra de los hombres y dioses abandonados.
Ciudad desordenada por la selva;
la serpiente rodeando su ración de muerte nocturna, 75
el paso del jaguar sobre la hojarasca,
el crujido, el temblor, el animal manchado por la muerte,
la angustia del mono cuyo grito se petrifica en nuestro corazón
como una turbia estatua que ya no habrá de abandonarnos nunca.

Claramente esta estrofa se divide en dos secciones, la primera marcada por la repetición de los primeros tres versículos, y la segunda por el regreso a las frases que revelan la oscilación de presencias y energías que la selva ha introducido en la ciudad abandonada. La antítesis de los seis primeros versículos se basa en los pronombres “todo”-“nada” y los verbos “detenido”, en pretérito, y “deslizándose”, en presente. Con esto el poeta vuelve a situarnos en una perspectiva que nos permite percibir dimensiones múltiples del tiempo, ritmos

distintos del devenir, en donde la piedra, sin embargo, se mantiene en su inmóvil actualidad. Según Bachelard, “En su propia inmovilidad, la piedra colosal da una impresión siempre activa de surgimiento”.¹⁴⁶ O en otras palabras, el tiempo no opera sobre las piedras.

La repetición de frases nos da un espacio de referencia para situar la experiencia de este tiempo: son, de hecho, dos polos entre los cuales se mueve o se detiene el tiempo: “el vaho poderoso del pantano/y las cabezas de piedra de los hombres y dioses abandonados”, la materia aérea del vaho y la materia terrestre de la piedra; la profundidad del tiempo es equivalente con estas formas materiales tan contrarias en sus dinanismos. Este motivo encontrará su eco hacia el final de la estrofa.

La siguiente parte de la estrofa inicia con el versículo “Ciudad desordenada por la selva”. El prefijo “des” de entrada parte de la negación del orden que se presupone anterior al desorden. La ciudad es el orden humano, la geometría, la planificación de la vida, la implantación de límites, de espacios diferenciados. Con esta frase Becerra plantea una diferencia ontológica fundamental entre ciudad-selva que se refiere a la posición que en cada espacio tienen los objetos. Pues aunque el poeta reconoce que existe aún la diferencia entre ciudad y selva, al menos en el uso de las palabras, la ciudad aparece desprovista de su fundamento. Y la primera evidencia del desorden radica en una invasión de lo que está afuera en lo que está adentro: los siguientes versos ratifican esa presencia monstruosa de la selva en el paisaje, los animales, las hojas, la muerte, y el grito del mono petrificado en el corazón, la metamorfosis del grito en materia sólida, de nuevo, pero además estableciendo su dominio en el recinto íntimo del cuerpo humano, el corazón, el nuestro. Lo de afuera se petrifica adentro. Cada latido es como un grito, y cada latido anuncia la petrificación, la inmovilidad, la semejanza con la piedra.

A lo largo de esta segunda sección del poema, las cabezas de piedra han ido acaparando un protagonismo que las posiciona como el asunto del poema. Las imágenes en que las piedras aparecen no hacen más que concederles un poder que sobrepasa su materialidad hasta el punto de convertirlas en recipientes, contenedoras del misterio insondable del espacio. Cada vez más confirman su pertenencia a una dimensión sobre-humana; cada vez es más evidente que remiten a una sustancia sagrada. Las piedras constituyen ese portal a través del

¹⁴⁶ *Ibidem*, p, 213.

cual fluye y se desenvuelve la energía cósmica. Y en la siguiente estrofa no pasa algo diferente:

¿Quién escucha ese sueño por las hendiduras de sus propios muertos? 80
La fuerza de la lluvia parece crecer de esas piedras, de allí parece la noche levantar el rostro salpicado de criaturas invisibles,

de ese sitio que ha retornado al tiempo vegetal, al ir y venir de la hierba.

El agua de la lluvia y la noche salpicada son elementos acuáticos que tienen en la piedra su núcleo energético; son emanaciones del mineral, de la piedra toman el poder que las complementa, con lo cual se establece un vínculo de materiales que concede a la inmovilidad un dinamismo interno, anímico, espiritual incluso, en tanto alimenta la movilidad celeste. Son piedras que el paisaje no oculta, piedras que son visibles, presencias ineludibles para el alma. Piedras que no dejan de levantarse del paisaje. Todo el sitio es piedra, tiene en la piedra, sus cualidades terrestres, ese remanente de energía primordial del cual procede la animación toda del ser. El tiempo vegetal, el ir y venir de la hierba, hace que esta manifestación de energías materiales sea también un desarrollo de temporalidades variables, pues mientras cada forma tenga su tiempo, serán múltiples los fractales de duración que se entrecruzan en ese espacio, aunque siempre conservándose el poder incólume y oculto de la piedra.

Nada descansa pero todo duerme; lo que se pudre, inventa.

Esta doncella aún no concedida al placer,

aquellos ojos seniles que ruedan en su propia fijeza, a semejanza de un desterrado de sus recuerdos; 85
los consejeros del rey, los vencedores del tiburón,

los que sujetando al vencido con una soga al cuello, posaron sentados bajo el friso de los altares de piedra, asentando sus cuerpos rechonchos en el interior de una concha de poder.

Nube de tábanos y de grandes y gordas moscas de alas azules rezumbando sobre la cabeza del predicador, sobre la boca del poeta,

sobre el manto estriado por la sangre de los esclavos; 90

una corona de tábanos y moscas sobre el nombramiento del mundo.

Todo duerme, todo se nutre de su propio abandono,

en el centro de la inmovilidad reside el verdadero movimiento.

El poder de la selva y el poder de la lluvia,

la garra del inmenso verano posada sobre el pecho de la tierra, 95

el pantano como una bestia dormida en los alrededores del sol;

todo come aquí su tajo de destrucción y delirio,

la luz se hace negra al quemarse a sí misma,

el cielo responde roncamente, el rayo cae como todo ángel vencido.

Estas dos estrofas están ligadas por las palabras “todo duerme” al inicio de cada una, concediéndole al espacio la facultad de soñar y, en consecuencia, convirtiendo la experiencia en un sueño del ser, un sueño de la materia en el que el poeta está inmerso. “Nada descansa pero todo duerme” nos habla de un estado de pesadilla, un movimiento originado por el sueño horrible, sueño que no es reposo sino imagen infernal, descenso al abismo. Es esta una

paradoja que, además, es también uno de los recursos técnicos que permiten leer ambas estrofas como una unidad: “todo se nutre de su propio abandono”, “lo que se pudre, inventa” y “en el centro de la inmovilidad reside el verdadero movimiento”, son frases que particularmente ofrecen una clave para acercarse al núcleo de sentido que organiza el tema del poema. Las cabezas de piedra y el dinamismo del paisaje han a lo largo del texto funcionado como polaridades materiales del tiempo, esto es, como los centros energéticos de presencias superpuestas, haciendo del poema una experiencia laberíntica, una espiral de duraciones donde toda materia nombrada presenta una esencial inestabilidad. Incluso las piedras tienen movimiento, como se ha visto, un movimiento interno que se transfiere al espacio: expresión de la vitalidad telúrica que alimenta las tempestades. Y estas frases paradójicas que abren las estrofas, permiten asociar la yuxtaposición de temporalidades y materiales a un movimiento cíclico, un remolino que absorbe las formas y vuelve a expulsarlas bajo una nueva apariencia. El movimiento tiene distintas capas de acuerdo a su temporalidad, pero todas están sujetas a la constante ontológica de la metamorfosis.

No obstante, cada estrofa tiene su propia unidad. El versículo ochenta y tres se compone de dos unidades gramaticales que, aunque son independientes, quedan enlazadas por la forma en que están distribuidos los verbos; de este modo quedan enlazados descansa-pudre y duerme-inventa. Volviendo al tema de la paradoja, tenemos que el destino orgánico de la materia es un sueño también que abre las puertas a la creatividad telúrica. Las imágenes que aparecen entre los versículos ochenta y cuatro y ochenta y siete son precisamente ese destello de la putrefacción que toma forma momentánea, reviviendo así a los habitantes de la antigua urbe, con sus frustraciones y debilidades, su valentía y su terror, su poder. Los versículos que cierran la estrofa concluyen la idea, pues sitúan esas resurrecciones en el espacio de un lenguaje putrefacto, humeando tábanos y moscas. El lenguaje mismo es putrefacción.

La siguiente estrofa prosigue con la enumeración de los movimientos del paisaje, pero, desde el versículo noventa y cuatro hasta el noventa y cinco, esta movilidad se expresa como una relación entre la energía aérea y la materia terrestre: selva-lluvia, garra del verano-pecho de la tierra, pantano bestia dormida-alrededores del sol. Estos movimientos extienden ideas que se han ido repitiendo a lo largo del poema, aunque con una mayor profundidad psíquica, en tanto los elementos climáticos o paisajísticos adquieren aquí formas animales que restituyen al espacio sus resonancias míticas. Son imágenes de intensa plasticidad y que

estimulan la imaginación telúrica de forma impresionante: cuando leemos “el pantano como una bestia dormida en los alrededores del sol”, ¿no sentimos ese claroscuro hundirse en un reposo salvaje, el reposo de la bestia recién alimentada que duerme entre la luz, enroscada en su tiniebla íntima? Los siguientes versículos dan cuenta de una destrucción inmanente a cada elemento del espacio: “la luz se hace negra al quemarse a sí misma” es una imagen fascinante; desde su propia sonoridad, marcada por la aliteración se-hace-quemarse, tenemos que esos reflexivos ya indican actos de creatividad, una vuelta de la luz a la oscuridad, y un retorno a su propia claridad. Es el ciclo de la luz que se ennegrece al chocar con los objetos. Al final de la estrofa el poeta escucha al cielo responder, un relámpago que ilumina y conecta cielo y tierra. Pero es este un relámpago que anuncia una destrucción de la divinidad. El eco de esa caída está también en las vocales: rayo-cae-todo-ángel.

En las siguientes estrofas, Becerra retoma el tema de las cabezas de piedra:

Mirad las cabezas de piedra bajo la lluvia 100
o bajo el hacha deslumbrante del sol como un verdugo embozado en oro.
Mirad los rostros de piedra en el campamento de la noche,
en la descomposición de la gloria, en la soledad de la primera pregunta y en su retorno después de la segunda.
Mirad las cabezas de piedra,
máscaras que ocultan su clave divina, su organismo atajado por el silencio. 105
Mirad los rostros de piedra junto a la boca impía del pantano.

Aquí están,
aquí donde no representan ni señalan.
Aquí los triunfadores y los esclavos y el gemido del anciano y la primera sangre de la doncella
están ya confundidos en una sola masa, en un solo bocado que mastica la piedra indefinidamente. 110
Piedra caída en el agujero del sueño no por su propio peso
sino por el peso que la realidad obtuvo del sueño.
¿Cuándo hizo la vida ese gesto poderoso?
¿De quién fue esa boca a cuya sonrisa una araña se mezcla minuciosamente?
¿Ante quién hizo la vida esta mirada hoy muerta? ¿Qué ojos humanos la llevaron a término? 115

La primera de estas estrofas está organizada por las repeticiones intercaladas de las frases “Mirad las cabezas de piedra” y “Mirad los rostros de piedra”. El imperativo nos introduce en la experiencia del poema, y la insistencia resalta esa preponderancia de la piedra en paisaje, su valor protagónico. Además de otorgarle un tono hipnótico a esta sucesión de frases, igualan al rostro con la cabeza, el alma con el pensamiento: componentes del dinamismo interno de la roca. El versículo ciento uno es una imagen fantástica, luego que el poeta nos hace mirar las cabezas de piedra “bajo el hacha deslumbrante del sol como un verdugo embozado en oro”. Esta imagen es muy novedosa en su caracterización del sol, una fuerza luminosa que simboliza la plenitud de vida, que en este versículo es una alegoría de la muerte, un “verdugo embozado en oro”. Las cabezas así son el remanente de una decapitación

ejecutada por el sol. La materia sólida ha recibido el golpe solar como un corte de hacha. El versículo ciento cinco vuelve a la idea que sitúa a las cabezas como el recipiente de una verdad oculta: “Máscaras que ocultan su clave divina, su organismo atajado por el silencio”. La máscara y el silencio ya suponen una ocultación que proyecta su sombra sobre una identidad original; en estos versos, esa identidad reposa en lo divino, con lo cual su ocultamiento es inmanente a su propia constitución, aunque, como se ha visto, esa esencia que está contenida en las piedras constantemente sale de ellas para propagarse y brindar energía vital a los elementos del clima y el paisaje. Es una divinidad que no habla, sino que en silencio y movimiento expresa su fuerza.

La siguiente estrofa vuelve a la enumeración de presencias humanas, mas recurriendo al contraste explícito de sus vitalidades: triunfadores-esclavos opone la energía conquistadora a la energía vencida; gemido de anciano-sangre de doncella pone el acento sobre la vitalidad biológica en un sentido fundamental, pues mientras el anciano muere, la doncella entra a su momento de máxima fertilidad. Pero al siguiente versículo leemos que “están ya confundidos en una sola masa, en un solo bocado que mastica la piedra indefinidamente”. A pesar del contraste anímico que subyace a las palabras del versículo anterior, Becerra nos presenta a esas presencias aglutinadas en una sola sustancia indiferenciada. La unidad del ser aquí se manifiesta en la desaparición de los límites, en la anulación de todas las diferencias, en la fusión de la materia, la integración de las partes en el todo. Incluso la enumeración guiada por el polisíndeton nos presenta a todos estos personajes encadenados en un solo respiro, una sola frase que los integra en la misma cadencia que desemboca en el siguiente versículo: “los triunfadores y los esclavos y el gemido del anciano y la primera sangre de la doncella/están ya confundidos en una sola masa”. Pero además, esta masa de antiguas existencias, de formas indiferenciadas, es un bocado que la piedra mastica. Así como el alma es “bebida” por la piedra, el cuerpo, en su estado puro de materia, es tragado por la piedra. La piedra es ese punto donde la vida encuentra un destino, un espacio donde habita lo inmemorial, un vórtice devorador de la memoria.

Los siguientes versículos, el ciento once y el ciento doce, establecen una relación entre la realidad y el sueño a través de la piedra. Estos versículos ciertamente trabajan más sobre el lenguaje conceptual. No tienen el dinamismo de otras imágenes, pero son interesantes por la situación que proponen y además porque, en la parte final del poema, se retoma esta relación.

Hay una suerte de ecuación gramatical que conforma la relación de los sustantivos participantes de la oración: así, tenemos que primero “piedra cae en sueño”, después se nos dice que “la piedra no cayó por su peso” sino que “la realidad ganó peso del sueño”, por lo tanto, “la piedra es realidad”; en otras palabras: la realidad se ha convertido en sueño. La piedra se hace irreal; la piedra es un portal a lo imaginario. Los últimos versículos de esta estrofa retoman el tópico barroco del *ubi sunt*, aunque centrando el motivo en las cabezas, la creación de las cabezas: Becerra se pregunta a quién pertenecieron “el gesto”, “la sonrisa”, “la mirada”. Con esto las cabezas completan su estatuto como destino de la carne, como el último vestigio de la vida: la inmovilidad.

La siguiente estrofa cierra esta segunda parte del poema:

Éste es el rostro, éste es el cuerpo,
la carne que se hizo piedra para que la piedra tuviera un espejo de carne.
Animada por un soplo de piedra, la imagen de la piedra le dio nuevo peso a la carne;
y ahí se oye el peso de otro silencio y el peso de otra imagen en la actitud inmóvil del caimán;
aquí está la piedra despuntando en la carne, 120
aquí está la muerte eructando la piedra mientras hace la digestión de la imagen.

La piedra, la piedra, la piedra,
la piedra siempre agazapada
al final de todos los gestos de la carne del hombre.

El versículo ciento dieciséis homologa las palabras “rostro” y “cuerpo” en la estructura de las oraciones, la medida de los hemistiquios y el acento ubicado en la cuarta sílaba de cada uno. Rostro y cuerpo, así, representan una unidad que se manifiesta a través del pronombre “éste” que marca la proximidad del sujeto en cuestión, las cabezas de piedra. El siguiente versículo introduce a la carne como un tercer elemento que conforma a ese ser que se ha metamorfoseado en piedra, este ser que tiene características humanas: rostro, cuerpo, carne; materia, sensaciones, alma. La piedra, como en versículos anteriores, tiene en su interior una energía vital que anima la carne a través de un “soplo”, un soplo de vida. La materia sólida le otorga alma a la carne: Becerra hace de la carne, la vida humana, una expresión de la energía telúrica. “La actitud inmóvil del caimán”, en el versículo ciento diecinueve, es una imagen ideal para el momento en que aparece, pues aglutina las propiedades de la carne animada y las de la piedra inmóvil. Esa momentánea muerte del reptil ya anuncia la petrificación final que reposa en el seno de las criaturas.

Prácticamente toda la estrofa última de la segunda parte se ocupa de marcar el carácter absoluto de la piedra en relación con la vida humana, de forma similar a como se había manejado el tema en relación con el espacio, el clima y los elementos naturales. La mayor

diferencia radica, en primer lugar, en la insistencia con que Becerra nos habla de la piedra: “La piedra, la piedra, la piedra,” escribió en el versículo ciento veinticuatro, apareciendo la palabra “piedra” en la estrofa un total de diez veces. Becerra quería que viéramos la piedra: el peso, la imagen y el silencio de la piedra. Piedra que es imagen de la vida y el alma humanas; de la carne (carne-imagen, que parecen en constante rima en los versículos y las estrofas). Esta es precisamente la distinción característica de este versículo: la piedra es signada también como destino humano, como un final inmanente e inexorable de la vida material de la carne. Al origen pétreo de la vida humana, le sucede un final idéntico. El movimiento deviene estado intermedio entre la inmovilidad absoluta del origen y el final. El ser humano, así, queda enmarcado dentro de una teleología energética, donde sólo las piedras determinan el inicio o el final de una nueva era de movimiento y vida. Las piedras son testimonio de un futuro pasado, de un futuro que ya aconteció como catástrofe; pero también como un futuro que se aproxima. De este modo, el tiempo queda caracterizado como una yuxtaposición de duraciones variables en la cual la vida humana ocupa su propio nicho. En otras palabras, la vida humana queda igualada a los demás movimientos que se desenvuelven en la gran respiración de la materia.

La tercera parte del poema introduce una breve referencia al tiempo futuro, aunque conserva el mismo estilo y las mismas técnicas de la segunda parte: la enumeración de formas y movimientos del espacio, y las paradojas en torno a la creatividad material:

III

Rompe el porvenir sus diques de estatuas, lama que se extiende como un hormiguero verdinegro sobre la
sapiencia de los altares devastados, 125
en el salitre de los muros derruidos aparecen la sombra y el olor de la bestia,
entre el cieno de las inundaciones
los pejelagartos vuelven estúpidamente la cabeza hacia la eternidad
y comen bajo el brillo del sol en sus costados negros.

Esta primera estrofa inicia con una analogía del tiempo con el agua: las estatuas son diques que impiden al tiempo transcurrir, avanzar hacia el futuro, pero ya las aguas han roto la barrera y se propagan sin obstáculos. Es el tiempo que se libera y anega todo lo que a su paso encuentra. El segundo hemistiquio del versículo primero, mucho más largo en comparación con el anterior, como si realmente se hubiera roto un dique, introduce otras analogías del tiempo: “lama que se extiende”, hormiguero verdinegro”. En todos casos el futuro es caracterizado como un movimiento que engulle y cubre las superficies, una piel intrusa que le da nueva apariencia a los objetos, una apariencia putrefacta. La lama, la vida vegetal que

cubre el agua y no deja ver nuestro reflejo; el hormiguero-verdinegro, ya un movimiento al acecho, como indica la aliteración, una cacería minuciosa, un sepulcro entre mandíbulas. Pero además, este despliegue de futuro se desata sobre “la sapiencia de los altares devastados”. Esta imagen retoma las frases del inicio del poema, donde se afirmaba que la ciudad era un sitio determinado por la razón. El sitio que se nos presenta ahora, donde están los altares devastados, los muros derruidos con salitre, son ese remanente de racionalidad, de lengua humana que ordena y señala, que nombra. La fuerza de la naturaleza se expresa con mayor eficacia para la imaginación cuando ejerce su dominio sobre los símbolos sagrados de la voluntad humana.

Nadie pasa, nadie sigue adelante en el reino de tanto movimiento, en la basura de tanta vida, en la creación de tanta muerte. 130

Dioses dispersos entre las altas yerbas,
 restos divinos de un festín humano bajo las hojas enormes del quequeste.
 Ya no quedan palabras ni flechas ni la percusión de la maderas,
 ni llamados de caracol ni brillo de puntas de lanzas,
 sólo estas cabezas como flores monstruosas, erupciones
 oscuras y apagadas. 135

La siguiente estrofa inicia con paradojas relativas al movimiento, la vida y la muerte, como energías que encuentran su punto medio en la actividad cíclica, expresiones constantes, como hemos visto, a lo largo del poema. Los versículos ciento treinta y uno y ciento treinta y dos de igual modo vuelven al tema de los dioses muertos que remiten al tema de la secularización del mundo, pero más allá de eso, es notable en su sonoridad la persistencia de las /s/, aunque es mayor en el ciento treinta y uno: “Dioses dispersos entre las altas yerbas, / restos divinos de un festín humano bajo las hojas enormes del quequeste”. La dispersión así parece reflejarse también en la repetición de sonidos, las /s/ que saltan al oído y que indican la presencia de los dioses entre las palabras. El resto de la estrofa regresa a la enumeración de formas humanas, esta vez guiada por dos campos semánticos bien diferenciados: el sonido (palabras, percusión de maderas, llamados de caracol) y la guerra (flechas, puntas de lanzas). El polisíndeton (Ya no quedan palabras ni flechas ni la percusión de la maderas, / ni llamados de caracol ni brillo de puntas de lanzas) cumple la función aquí no sólo de alargar la frase y extender la respiración, sino que engloba los elementos para sumirlos en la misma conclusión que sucede en el versículo siguiente, donde quedan “sólo estas cabezas como flores monstruosas”. La piedra reafirme su posición como destino y remanente; antigüedad y futuro, porque contienen la vida del pasado, y la muerte del futuro. Son el florecimiento de la fatalidad; la belleza de lo terrible e inevitable. La rima lanzas-apagadas con que se cierra la

estrofa, le añade a esa violencia guerrera y musical que se venía anunciando, una energía volcánica destructiva, ígnea, aunque marchita, fría y endurecida, apagada, sumida en el reposo oscuro e inmemorial de las piedras, al concluir su metamorfosis en solidez pura.

Ahora la verdad aparece con el zopilote,
sus alas negras baten como una lengua negra sobre el silencio de las cabezas de piedra,
y en el ruido de ese aleteo
aparece el nuevo lenguaje,
las frases de la carroña al quitarse su máscara de esclava.

140

La palabra verdad, que había aparecido en la segunda parte herida, regresa aquí con una nueva forma: el zopilote, pájaro de mal agüero, carroñera, símbolo de la muerte, de la noche y el cadáver. El color negro que aparece doble vez en el versículo ciento treinta y ocho instala un ambiente nocturno, luctuoso, a esta parte del poema, que flota además sobre el silencio de las piedras. Esta estrofa trabaja sobre la transformación del lenguaje que, en un principio tendía a la verdad, hasta que muere y se convierte en este lenguaje de nefastos aleteos, el lenguaje del zopilote cuando vuela. El habla, la voz, que antes le había dado cuerpo y forma a la verdad, es un cadáver. En esta metamorfosis del lenguaje hay también un contraste material interesante, pues el vuelo se desenvuelve sobre el silencio de las cabezas de piedra: el lenguaje flota sobre la materia pesada; en su versión carroñera, que se alimenta de la muerte, el lenguaje es más leve que la piedra. O en otras palabras, la muerte es el lenguaje de la verdad, y es el lenguaje que nombra las piedras. La muerte es el lenguaje de la poesía.

La tercera parte del poema cierra con una lluvia que abre las cortinas del amanecer:

Llueve
y la lluvia es el mito sangrante y blanco de todos los dioses muertos.
El agua escurre sobre las negras cabezas como una palabra perdida de lo que dice,
y después de la lluvia
los pájaros caminan otra vez por el cielo como vigías olvidados,
mientras se abren las puertas del amanecer
con un rechinar de goznes enmohecidos.

145

La lluvia de esta estrofa escurre en su cadencia: la brevedad de los versículos ciento cuarenta y dos y ciento cuarenta y cinco, donde la lluvia es el centro de la oración, contrastan con la longitud de agua que cae por los versículos del centro: “y la lluvia es el mito sangrante y blanco de todos los dioses muertos./ El agua escurre sobre las negras cabezas como una palabra perdida de lo que dice”. La lluvia-mito y la lluvia-palabra plantean la idea de imaginar al sonido de la lluvia como la revelación del acontecer divino: el agua –sangre de los dioses muertos y el agua-lenguaje de las cabezas de piedra. El agua conecta el espacio celeste y la tierra: es el vehículo de una comunicación de carácter cosmológico. Después de la lluvia, la claridad del cielo se ilumina: “los pájaros caminan otra vez por el cielo”. ¿Qué más puede

116

decirse? La inversión opera al nivel de la sustancia, pero es tan natural ese espectáculo para la imaginación que lo recibe como un acontecimiento que revela las texturas de lo inalcanzable, un destello de lo posible que inaugura el vuelo. El amanecer que cierra la estrofa es una puerta que se abre “con un rechinar de goznes enmohecidos”, una puerta que no se había abierto; una puerta que abre hacia el mañana del tiempo, hacia una conclusión de la noche absoluta que reinaba en el espacio del poema. De todos los claroscuros que se han ido asomando en el poema, este deslumbra, abre la entrada a una nueva claridad. Una claridad que, no obstante, se cierra en cuanto pasamos a la siguiente parte del poema, la última, y que vuelve a la noche inicial, maternal y marítima, dándole una conclusión al poema y cerrando el ciclo abierto por la creación primera.

IV

Se abre la noche como un gran libro sobre el mar.

Esta noche

150

las olas frotan suavemente su lomo contra la playa
igual que una manada de bestias todavía puras.

La metáfora que abre la estrofa inicial nos devuelve a las imágenes iniciales del poema: la noche y el mar. Pero la analogía que hace de la noche un libro nos señala implícitamente que la noche es una constelación de escrituras, de símbolos celestes que arrojan su mensaje incomprensible. La noche hace legible al mundo. El tópico de la realidad como símbolo tiene en la literatura una larga trayectoria que, en la mayoría de los casos, remite a la poética de Charles Baudelaire, de quien Becerra, y prácticamente todos los poetas modernos, retomaron varios principios estéticos.¹⁴⁷ El dinamismo del paisaje es una clave para acercarse a ese misterio oculto que el poeta busca entre las piedras; su propia conciencia sufre la misma metamorfosis y su ser queda integrado en el movimiento universal: el poeta es también un signo, una escritura que ha de perderse entre las páginas.

El siguiente versículo, breve, además de marcar una pausa en la lectura, con ello especifica que la noche de esta estrofa es diferente a la noche inicial: el adjetivo “esta” establece la

¹⁴⁷ Cfr. Paz, “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia*, *op. cit.*, p.361. “El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas estas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. [...] Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo”.

distinción temporal que hay entre las noches del poema, la inicial y la final. Sin embargo, como ha de verse, no son noches tan distantes ni tan diferenciadas: son páginas de un mismo libro. Y en los versículos siguientes “las olas frotan suavemente su lomo contra la playa/igual que una manada de bestias todavía puras”, la analogía olas-bestias indica que el agua de mar, el movimiento del agua al chocar contra la tierra, es creación en potencia, es la energía virtual de criaturas no creadas que esperan su momento para acceder a la vida sólida terrestre. Su pureza es la del agua, la transparencia, su dinamismo libre, su identidad respecto al todo originario. El mar y la noche mantienen su preponderancia como fuerzas creadoras, como principio y fin del tiempo.

La estrofa siguiente regresa a la metáfora de la noche como un libro, pero también introduce un juego dialéctico entre dos formas humanas, los vivos y los muertos:

Se abre la noche como un gran libro ilegible sobre la selva.

Los hombres muertos caminan esparcidos en los hombres vivos,

los hombres vivos sueñan apoyando las sienes en los hombres muertos

155

y el sueño contamina de piedra a sus imágenes.

Los versículos ciento cincuenta y cuatro y ciento cincuenta y cinco en conjunto constituyen una antítesis que puede analizarse agrupando los elementos gramaticales y su función dentro de las oraciones: vivos-muertos como sujetos de las oraciones; caminan-sueñan son los verbos; esparcidos-apoyando las sienes cumplen una función adverbial; vivos-muertos son complementos. El verbo “caminar”, intransitivo, le da al acto un carácter independiente: es una caminata de los muertos que podría existir por sí misma, pero que aquí se nos presenta como una acción ejercida hacia su complemento, que son los vivos; el verbo “esparcidos” en participio, cumple una función adverbial que no hace sino actualizar la caminata otorgándole destino. Pasa algo muy distinto con el verbo soñar, que también es intransitivo, pero el gerundio “apoyando”, que cumple también una función adverbial, en este caso le da una forma transitiva que le proporciona al acto de soñar la necesidad de un complemento; el sueño no podría realizarse por sí mismo sin ese apoyo, que en la frase es necesidad gramatical, y los hombres muertos se convierten en un elemento indispensable para que la frase y la situación lleguen a una conclusión definitiva. De este modo, los “hombres muertos” son determinantes para dilucidar el sentido de los vivos: los muertos están entre los vivos; los muertos son el sueño de los vivos. La identidad entre sueño-muertos se complementa con el último versículo “el sueño contamina de piedra a sus imágenes”, donde ahora la materia “piedra” es integrada al sueño como una de sus condiciones. El sueño petrifica a los vivos.

Esa preponderancia de los muertos y la piedra como formas determinantes para la vida llega a su punto de tensión máxima en las siguientes estrofas, breves, que cierran el poema:

Se abre la noche sobre ustedes, cabezas de piedra que duermen como una advertencia.

Se detiene la luna sobre el pantano,
gimen los monos.

Allá, a lo lejos, el mar merodea en su destierro, esperando la hora
de su invencible tarea.

160

Estos versículos son definitivamente concluyentes respecto a las temáticas del poema. El primero de ellos aglutina el motivo de las piedras con los motivos que en esta parte del poema se habían presentado: la noche como libro y el sueño como muerte. La noche exagera el motivo de las piedras llevándolo hasta una revelación del futuro, la “advertencia”, que manifiesta ese carácter profético y fatalista de la piedra como símbolo de la muerte y la petrificación de la vida, como el destino de la carne. El sueño de la piedra es un sueño de muerte, un sueño que presagia el fin de los tiempos presentes. Pues esa advertencia es válida para el futuro nuestro: las piedras nos entregan la advertencia de la fatalidad inmanente a la vida. El siguiente versículo es un claroscuro de colores y materias, pero también vuelve al motivo de la inmovilidad: que el pantano sea el sitio donde la luna descansa lo convierte en el centro de una situación cósmica. El pantano y no el tiempo, no ese movimiento marcado por los astros, determina la movilidad del poema y del ser. El siguiente versículo lo confirma: el gemido de los monos es una respiración ante la inmovilidad que se había abierto. El sonido de los monos es la constancia de que en la tierra y no en el cielo se desenvuelve la vida real, el tiempo real, el sonido real. El gemido de los monos que versículos atrás era una estatua petrificada en el corazón, la angustia de la selva. El poema.

Los últimos versículos manifiestan un vínculo especial entre el espacio y el tiempo bajo la forma de distancia y retorno. El mar, esa presencia femenina que había abierto el poema en un acto genésico fundamental, se nos presenta como una presencia “desterrada” que vaga errabunda en la lejanía (“Allá, a lo lejos”). El destierro nos indica que el mar, como fuerza creadora de la tierra, ha sido despojado de su jerarquía originaria, ocupando ahora una posición marginal en el orden de los seres determinado por la tierra. El movimiento de las olas, el ir y venir del agua en los litorales, no es entonces sino un merodeo, un perpetuo ir y venir interminable, un simulacro del futuro. Pues el dinamismo marítimo aquí se manifiesta como un acto de espera y de paciencia. El mar espera su retorno definitivo. La invencible

tarea del mar no es sino ese retorno al estado original del ser, al estado de indistinción fundamental, de integración absoluta; un estado de ser absoluto, infinito y único. El mar como principio y como final es símbolo del infinito. Un infinito en donde se anegan todas las duraciones, igual que la angustiada gota que se funde al tocar la superficie de las aguas.

El poema de “La Venta” tiene una estructura claramente delimitada por las secciones que lo abren y lo cierran, el inicio y la conclusión que, en conjunto, conforman una base de significados sobre la cual reposa el cuerpo del poema. Hay un tema fundamental a lo largo de todo el texto: la relación de las piedras con el espacio; es el gran tema del poema y es el punto de partida del poeta que habla, del Yo poético de Becerra que busca un sentido para su propio canto. De aquí se desprenden todos los motivos, de los cuales el más constante es el que gira en torno a las dimensiones de la temporalidad, a los distintos ritmos de la duración, que constantemente ofrecen al lector un contraste radical entre el movimiento y la petrificación, entre el sonido y el silencio. Es a partir de esta oposición básica de la cual el poema se va construyendo poco a poco, en una suerte de recorrido interdimensional donde el pasado y el futuro mezclan sus espirales en la contemplación de lo instantáneo. El lenguaje mismo es un espejo para este delirio cósmico, constantemente negándose a sí mismo, arremedándose, haciéndose eco entre las ramas, desbaratándose en versículos más cortos. El poema desemboca hasta una indeterminación del ser que lo restituye a su primordial fuente: el mar, la noche, el infinito. El infinito que precede y sucede al poema como unidad y que condiciona el sentido de sus partes.

A semejanza de Huerta, Becerra ve que al movimiento, a la inmovilidad, a la destrucción de la materia, subyace una totalidad que lo contiene y condiciona. De aquí puede afirmarse que “La Venta” es un poema estructurado bajo el concepto de la unidad en lo fragmentario. Pues entre la extrema movilidad y la pesada petrificación, entre la profundidad de los flujos temporales, el infinito conserva su perpetua actualidad intacta, pues está siempre presente en la duradero y lo frágil, en lo momentáneo y lo perenne, en la forma y en la indistinción. Pues la imagen verdadera del infinito es la metamorfosis; lo que hace la poesía aquí, al aceptar la muerte e integrarla en su visión, es revelar este esencial destino de las formas.

Elementos para una metafórica de las ruinas

El análisis de los poemas acaso ha sido demasiado extenso, pero no sin razón: en ambos encontramos una preocupación formal y temática hacia el tiempo. El tiempo como sustancia

y como abismo; el tiempo como teleología; el tiempo como fractal. En este punto es posible plantearse nuevamente la pregunta ¿qué es la historia? O más bien ¿cuál es el sentido que adquiere la historia luego de advertir el mensaje de los poemas? Pues a partir de estas caracterizaciones extraordinarias de la temporalidad, la historia necesariamente ha de cambiar su faceta. O en otras palabras, la historia puede pensarse de otra manera luego de esta inmersión a las profundidades del lenguaje poético.

A partir del análisis de “El Tajín” y “La Venta” es posible generar una metafórica que permita una particular aproximación a la Historia, una propuesta de análisis de la Historia basada en la simbología extraída de una poética de las ruinas. En este sentido, son seis los elementos simbólicos que han de ser utilizados para la configuración de nuestra metafórica de las ruinas. En primer lugar, la noción del espacio arquitectural, un motivo que aparece en ambos poemas bajo signos diferentes pero que expresa en todo caso una forma de la voluntad humana. En segundo lugar, destaca, precisamente, el sentido de la voluntad humana que dirige la voz de los poetas y que manifiesta una postura respecto a lo que significa para ellos la vida humana y que puede contrastarse con el sentido que la historia tiene. Un tercer elemento a considerar es el del lenguaje como tal, el lenguaje que en los poemas se hace sujeto de su propia enunciación, a través de la autoreferencialidad, pero también a través de declaraciones directas que permiten reflexionar sobre los alcances que tiene el lenguaje para revelar el alcance de la historia para definir al ser humano. El cuarto elemento es el de la muerte de dios, un tópico de la cultura moderna bajo la forma de la secularización, pero que en los poemas adquiere una forma específica de manifestar este fenómeno bajo el signo de una crisis humana que directamente afecta el significado que la historia tiene para la modernidad como concepto universal. En quinto lugar está el tema de la teleología, que en ambos poemas aparece de forma semejante, y que tiene consecuencias considerables para reflexionar en torno a la Historia como duración. Finalmente, el trasfondo ontológico, ligado estrechamente con el tema de la teleología, es un aspecto de importancia medular en tanto sugiere un trasfondo cósmico que arroja el sentido de la Historia hacia la indeterminación, circunstancia que naturalmente ha de tener implicaciones importantes en nuestra actitud y nuestra conciencia. En el siguiente capítulo se analizarán estos temas con mayor detenimiento, no sin antes ligarlos con una poética de las ruinas que ha configurado un perfil en este tipo de literatura y que condicionan no sólo la composición de los textos aquí

analizados y otros más de temática similar, sino que condicionan sobre todo el sentido metafórico que la Historia ha de adquirir bajo el filtro del lenguaje poético.

3. De la poética a la metafórica

Los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra ofrecen imágenes y metáforas múltiples que pueden utilizarse en la fundamentación de una metafórica de las ruinas. Hay los elementos necesarios para plantear un primer esquema. Pero los poemas, por otra parte, están también dentro de una tradición- literaria y cultural- que también es pertinente estudiar aquí para llegar a una propuesta más completa y concluyente. “El Tajín” y “La Venta” participan de eso que los críticos llaman la “poética de las ruinas”, término bajo el cual se agrupan y analizan los tópicos que han dado forma a este tema en diversos momentos en la historia de la poesía. Pues al menos desde la estética barroca, el tema de las ruinas ya aparecía en la literatura occidental bajo formas y estructuras identificables que se han conservado en sucesivas propuestas estéticas, y que han contribuido a la formación de nuevas sensibilidades.

Este capítulo tiene por objetivo destacar los elementos que caracterizan a la poética de las ruinas y que pueden ser utilizados para la fundamentación de la metafórica. Con esto se espera profundizar en el análisis de los poemas del capítulo anterior, ofreciendo algunos precedentes en cuanto a tópicos y contenido ideológico. ¿Por qué obrar así y no hacer explícita esta tradicionalidad antes de estudiar a los poemas de “El Tajín” y “La Venta”? Precisamente, el análisis de los poemas se ha tratado de mantener dentro de los límites que el texto tiene ya en sí mismo; la referencia a los mecanismos de la tradición, pues, completa el procedimiento hermenéutico antes que precederlo u originarlo. Con esto se deja a los poemas hablar por sí mismos y entonces se abre un horizonte de interpretación que permita vislumbrar el sentido que la historia obtiene al pensarla poéticamente con las ruinas, que es el principal objeto de toda la investigación.

Por otra parte, no es objeto de esta tesis rastrear el origen y desarrollo de las ruinas como motivo o tema en la poesía lírica. Semejante actividad, además de agotadora y prácticamente inabarcable, es una “preocupación de biógrafo”.¹⁴⁸ Y en este caso, más que una historia de la literatura, más que una recopilación de datos que den constancia en torno al tema de las ruinas a través de las épocas, se trata de plantear a la poética de las ruinas como el primer momento en una metafórica de las ruinas que adelante una inicial crítica a la historia. Pues, como ha de verse a continuación, en la poética de las ruinas el tema de la historia aparece

¹⁴⁸ Bachelard, *Poética del espacio*, op. cit., p.10.

contantemente bajo distintos matices que atañen directamente al tema planteado por esta investigación.

Es a partir de la poetización de las ruinas desde donde pueden extraerse las figuraciones que puedan incidir sobre la concepción del tiempo como historia. Más allá del análisis literario, esta propuesta toma la literatura como punto de partida para la estructuración de un pensamiento analógico que permita visualizar a la historia desde la metáfora y de este modo acceder a una perspectiva crítica. En otras palabras, no se trata sino de una hermenéutica de la metáfora. Así, en primer lugar, en este capítulo se planteará un antecedente de la metafórica en la poética de las ruinas, según fue planteada por las estéticas barroca y romántica, que son los principales antecedentes ideológicos y culturales en el sentido de una crítica. El sentido que la historia obtiene en la poetización ha generado, sin duda, sedimentos de significado, tópicos y signos que, al identificarse, han de permitir observar con mayor claridad las aportaciones que “El Tajín” y “La Venta” ofrecen para pensar la historia. Sólo entonces pueden los elementos extraídos de los poemas organizar la construcción de la metafórica de. Pues no se trata de otra cosa que de valorar la concepción del tiempo como historia a la luz de la poesía.

Poética de las ruinas

Desde que se escribe poesía sobre ruinas, el lugar de la humanidad dentro del devenir universal ha ocupado la imaginación de los escritores. No es extraño que con el paso del tiempo se hayan desarrollado algunos tópicos que aparecen todavía en la poesía moderna y en los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra. Fue Roland Mortier quien auspicio inicialmente esta perspectiva en la que sugiere que el interés literario por las ruinas, aunque rastreable incluso desde la Antigüedad latina, no adquiere una forma definible sino hasta el Renacimiento, constituyéndose en un tema de la lírica, y no sólo en un motivo o elemento que ilustrara otras tendencias temáticas. Pero, según Mortier, la consolidación de tópicos o lugares comunes, además de ilustrar las variaciones que ha tenido el tema dentro de la imaginación humana, es el corolario de una crisis cultural. Más allá de ilustrar, escenificar o conformar un motivo estético, las ruinas literarias inauguran una reflexión sobre *lo otro*, sobre lo que podría llamarse la dimensión sobre humana del ser:

Esta necesidad irreprimible de *lo otro* es el corolario de una crisis, un malestar cultural. Por diversas razones, el poeta del Renacimiento, el pensador de la Ilustración, el artista romántico, sienten ante el espectáculo de las ruinas su extrañeza propia ante el mundo, el lento desgaste de las cosas más bellas, la nostalgia de un pasado irrecuperable, el carácter ineluctable del declive

de las civilizaciones. La lección que ellos pintan puede diferir en extremo: puede ir de la exaltación enloquecida por un pasado glorioso hasta el deleite masoquista sobre aquella tierra desierta y devastada; pero jamás se disocia completamente de una toma de conciencia a la vez existencial y teórica [...] la ruina literaria es, sobre todo, un pretexto para efectuar asociaciones y transferencias que movilizan la inteligencia y la sensibilidad, más aún que la mirada.¹⁴⁹

En este sentido, desde la modernidad temprana, la literatura ya configuraba un espacio de reflexión en el que la existencia humana aparecía situada en un plano que la superaba y la subsumía, al tiempo que comprometía su conservación. Independientemente del pensamiento que originaba en los escritores la percepción del estado ruinoso, de acuerdo con Mortier, la reflexión sobre el tiempo parece un punto en común que liga a los escritores del Renacimiento con los barrocos y románticos. La forma en que el tiempo es interpretado sigue diferentes variables culturales e ideológicas de las épocas, pero, en todo caso, la mirada sobre el devenir es una constante que indica esa preocupación esencial del alma humana ante la mortalidad. Y naturalmente, esto también llevo a diferentes percepciones del tiempo humano y de la historia bajo esta misma intuición.

Las primeras muestras de poesía de ruinas son elocuentes al respecto, las cuales además dieron entrada a los tópicos más característicos. Uno de los primeros poemas sobre el tema es la tan referida “Canción a las ruinas de Itálica” escrita hacia 1595 por el poeta español Rodrigo Caro, que abrió para la poesía del Barroco toda una tendencia que rendiría abundantes frutos en la literatura hispánica y europea. Es un poema largo, una silva compuesta de ciento dos versos y que contiene muchos de los tópicos que caracterizarían la poesía barroca con este tema. La primera estrofa es un lamento:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fue; por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.

¹⁴⁹ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance a Victor Hugo*, Genova, Droz, 1974, pp. 11. Traducción propia. El original dice: « Ce besoin irrépressible d'un ailleurs est le corollaire d'une crise, d'un malaise culturel. Pour des raisons diverses, le poète renaissant, le penseur des lumières, l'artiste romantique ressentent devant le spectacle des ruines leur propre étrangeté devant le monde, la lente usure des choses les plus belles, la nostalgie d'un passé irrécupérable, le caractère inéluctable du déclin des civilisations. La leçon qu'ils en tirent peut différer à l'extrême: elle peut aller de l'exaltation éperdue du passé prestigieux jusqu'à la délectation masochiste sur un terre déserte et dévastée; jamais elle ne se dissocie complètement d'une prise de conscience à la fois existentielle et théorique. [...] la ruine littéraire es surtout prétexte à des associations et a des transferts qui mobilisent l'intelligence et la sensibilité plutôt que le regard ».

Sólo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo:
este llano fue plaza, allí fue templo;
de todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.
Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta
pública el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo, representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago!

En este breve extracto encontramos varios elementos que se repetirían en poemas posteriores, empezando por la referencia al mundo Clásico latino, claramente marcado por la leyenda y gloria del pasado. Este punto de partida es común en una gran cantidad de textos que podrían agruparse en esta tendencia temática, por el carácter canónico que el mundo clásico tiene, estética, pero sobre todo culturalmente. La expansión y poderío de Roma son arquetipo del triunfo de la voluntad humana y la civilización, y es en su arte y en su arquitectura donde esta grandeza se expresa con mayor visibilidad. Y también con mayor énfasis por ello se hace evidente la pesadumbre y la lección didáctica: “Sólo quedan memorias funerales /donde erraron ya sombras de alto ejemplo”. La enumeración de elementos arquitectónicos, la muralla, la plaza, el templo, el gimnasio y las torres, se decanta hacia la enumeración del vacío, el cambio que ha sufrido el espacio a través del tiempo, violento y radical: “de todo apenas quedan las señales”. La visión trágica deriva de ese contraste entre una visión legendaria del pasado y la evidencia ruinoso del estado en que el poeta encuentra las edificaciones. Las ruinas de itálica son un sueño de muerte; en la palabra misma “Itálica” ya brota un lamento que simboliza ese dolor que el tiempo imprime al alma y que hace eco en la naturaleza, testigo de lo trágico, símbolo de una eternidad que sobrevive a la catástrofe que es la vida humana:

Mas ¿para qué la mente se derrama
en buscar al dolor nuevo argumento?
Basta ejemplo menor, basta el presente,
que aún se ve el humo aquí, se ve la llama,
aun se oyen llantos hoy, hoy ronco acento;
tal genio o religión fuerza la mente
de la vecina gente,
que refiere admirada
que en la noche callada
una voz triste se oye que llorando,
«Cayó Itálica», dice, y lastimosa,

eco reclama «Itálica» en la hojosa
selva que se le opone, resonando
«Itálica», y el claro nombre oído
de Itálica, renuevan el gemido
mil sombras nobles de su gran ruina:
¡tanto aún la plebe a sentimiento inclina!

Jordi Pardo Pastor, en un estudio sobre el tema de las ruinas en la poesía barroca, ha clasificado los tópicos característicos de este periodo en seis: 1) el desencanto, como una conciencia que descubre el nulo valor del mundo humano; 2) la fugacidad terrena, o esa revelación del carácter efímero de la vida frente a la naturaleza, símbolo de Dios y de lo eterno; 3) la percepción del tiempo como una situación irremediable, la imposibilidad de retroceder y cambiar lo que ha pasado; 4) la inexorabilidad de la muerte, la certeza del fin de la vida humana, del individuo y de los pueblos; 5) el *ubi sunt*, literalmente “dónde están”, expresión que manifiesta la incertidumbre respecto al pasado, la imposibilidad de saber lo que ocurrió y sobre todo, la pregunta por las personas que habitaban allí antes; 6) el *homo viator*, la vida del pasado como una lección didáctica, y el descubrimiento de la muerte como destino ineludible.¹⁵⁰

Más allá de la viabilidad o exactitud que haya en esta propuesta, lo que queda de manifiesto es la preocupación que los escritores barrocos sintieron respecto al tiempo y al efecto que tiene sobre la vida humana. A partir de aquí hay una constante reflexión poética que manifiesta ese descubrimiento de la fragilidad humana ante la perfección de la naturaleza y la potencia de la divinidad, una conciencia del tiempo que, indiferente, no deja de avanzar. Ejemplos de esto son múltiples, como el poema de Juan de Jáuregui “Epitafio a las ruinas de Roma”, o el célebre soneto de Francisco de Quevedo “A Roma sepultada en sus ruinas”, donde el tema del tiempo es manejado con la metáfora del río:

Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozado a las batallas
de las edades que Blasón Latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura

¹⁵⁰ Cfr. Jordi Pardo Pastor, “Introducción a la ‘Poesía de ruinas’ en el Barroco español”, en *Hispanista*, vol. III, no. 9, abril - mayo- junio, 2002, s/p. Consulta en línea: 6 de Diciembre de 2018: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>

la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura!¹⁵¹

Algo que destaca inmediatamente es la incapacidad que el poeta encuentra en el lenguaje para acceder a esa imagen idealizada del pasado que gravita en la palabra “Roma”. Quevedo advierte ya a sus lectores que la Roma que virtualmente existe en la mente no tiene forma real en el espacio del mundo; la Roma actual es un fantasma, una palabra engañosa que el tiempo ha limado. Y es que el tiempo es el tema del poema, los cambios que experimenta el mundo en el tiempo. El tiempo es aquí una fuerza que erosiona, y por ello es tan brillante la metáfora del río, marcando el contraste material entre el agua y la materia sólida. Además de manifestar la preponderancia de la naturaleza ante la civilización, el tiempo aquí es dinámico, es un movimiento incontrolable que trasciende el afán humano de permanencia. El tiempo arrastra en su camino los restos de antigüedad, desgasta en su paseo los edificios, los desnuda, los derriba, y no sino fragmentos deja en su discurrir inmarcesible. El río-tiempo es el poseedor de la memoria; el poeta sabe lo que hubo, tiene la palabra Roma en la cabeza aunque no puede encontrarla en el espacio sino tumbas y vestigios. El río es el único testimonio de lo sido. Como señala Cecilia Enjuto: “En los tópicos Barrocos de las ruinas, el río es tradicionalmente un símbolo de la eternidad y la naturaleza, es testigo de la historia, es quien sobrevive para contar los hechos”.¹⁵² No obstante, el río de Quevedo “llora con funesto son doliente”; es un río que se lamenta, un río que simboliza también el destino humano.

Hay una lección didáctica severa en este texto y que también funciona como crítica: el poeta implícitamente reconoce la fragilidad de la vida humana, incluso en su versión más poderosa. Hay una revelación de la vanidad que subyace al afán constructivo que caracteriza la voluntad humana. En el espacio arquitectónico Quevedo ya reconoce ese poder del ser humano para controlar y conquistar; y en las ruinas arquitectónicas encuentra la supervivencia de esa fugacidad en la que la voluntad humana ya está inmersa. Es el tópico del *homo viator*. No obstante, también puede destacarse con mayor atención el aspecto crítico que hay en este texto y en general en la estética barroca. La crítica, derivada de la lección didáctica, estriba en el señalamiento de esa circunstancia socio-cultural que afecta

¹⁵¹ Manuel Durán, *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1978, Edaf, pp.249-250.

¹⁵² Cecilia Enjuto Rangel, *Cities in ruins*, p.32. “In the Baroque topos of ruins, the river is traditionally the symbol of eternity and nature, the witness of history, who survives to tell the tale”.

directamente la vitalidad, pero que se traduce en creatividad artística. Manuel Durán, estudioso de Quevedo, sugiere que en la crítica hay una “ semejanza en la postura vital de Quevedo y la de nuestro tiempo”:

Idéntica falta de confianza en el hombre y la sociedad, idéntica carencia de puntos de referencia. [...] Quevedo parte de una antítesis esencial: a la vida se opone la muerte rodeándola por todas partes. Pero da un paso más, y la convierte en paradoja: la vida es muerte. Llega a ella no sólo a través de las enseñanzas de la literatura ascética, sino también- y esto es lo que le permite hacer de esta identificación un uso artístico pleno- mediante una vida de desengaño. Esta identidad de contrarios, esta ambigüedad de lo vital, que puede transformarse- y se transforma- en su opuesto en cualquier momento, engendra, en primer lugar, la incertidumbre; el hombre lanzado a la existencia sin previa consulta, repentinamente, sólo puede atenerse a sus propios recursos, lo que por sí mismo descubre. [...] La conciencia del hombre, antaño encuadrada por la fe en la providencia divina y por la tradición aristotélica, se siente huérfana, pero libre; ¿Por qué no ha de dar libertad a las palabras el escritor, permitiéndoles que se crucen y creen entre sí, siguiendo leyes internas?¹⁵³

Hay que destacar de estas proposiciones la afinidad establecida entre la conciencia de ser en el mundo y la libertad que, al menos en Quevedo, es asumida trágicamente a través de la escritura. En los tópicos literarios se admite, por un lado, la presencia de Dios como eje articulador de la realidad, el tiempo y la existencia, pero, por otra parte, esta conciencia no compensa la fatalidad que subyace al destino inherente a la vida. La búsqueda de la libertad, por tanto, se manifiesta en la recreación de la sensibilidad; la poesía, así, acepta la realidad, el poeta descubre los pesares del mundo, y deriva en una angustia esencial que ha marcado la sensibilidad moderna desde entonces. La angustia es el punto de partida para una poesía que se asume como actitud vital. Y ante las circunstancias políticas y sociales, el escritor barroco asume una actitud idéntica de desencanto y crítica.

La cultura barroca representa un momento inicial del despertar de la conciencia moderna que se hace visible en la creación artística. Esto es especialmente visible en la concepción de la escritura que manejan varios escritores como Baltasar Gracián, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, e incluso Sor Juana Inés de la Cruz, en América. También en las artes plásticas la conciencia sobre la innovación en el trabajo artístico fue determinante para el desarrollo de una estética particular. Según Bolívar Echeverría, para el artista barroco:

Su trabajo no es ya sólo *con* el canon y mediante él, sino *a través* y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia. El arte barroco encuentra así lo que buscaba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente.¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibidem*, pp.87-88.

¹⁵⁴ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era., 2000, pp.45-46.

A través de la percepción del canon y de su propio trabajo, el artista barroco ya siente la necesidad de cambio y de expresar su angustia propia, la de su tiempo y su circunstancia. La renovación que el canon sufre en el barroco, según Echeverría, se da a partir de una reflexión consciente de la individualidad y la experiencia propia. Es este el punto de partida para una filosofía de la sensibilidad que a su vez es el fundamento de toda poética. La poética barroca de las ruinas surge de una forma de sensibilidad que reconoce su propia fragilidad ante el tiempo, tiempo que, siguiendo a Echeverría una vez más, se manifiesta como civilización y capitalismo: para él, la actitud vital barroca constituye “una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital”.¹⁵⁵ En este sentido, la poesía es una actitud crítica hacia el mundo de la vida, el cual se asume como una forma no natural del ser. La poesía es búsqueda de ese fundamento natural, un escape. Hay en esta actitud una percepción negativa de la historia, identificada a partir de su materialización en mundo humano, en civilización. Es el primer atisbo de la actitud vital moderna frente al mundo y que será llevada hasta sus límites siglos después, por los escritores y artistas del Romanticismo.

Precisamente, el artista romántico parte de un dilema vital que experimenta al descubrir los modos en que el mundo afecta su sensibilidad. Estos artistas se ven arrastrados a una búsqueda de su intimidad, un espacio de soledad creativa, esos sitios donde puedan alcanzar una revelación del sentido y que derive en arte, poesía. Al igual que los barrocos, los románticos se sienten igualmente fascinados por una conciencia exacerbada del caos y del infinito, fuerzas que encuentran en la naturaleza, en los símbolos de la naturaleza. De acuerdo con Cecilia Enjuto:

El poeta Romántico se siente incompleto, fragmentado por las transformaciones sociales que introduce la industrialización; su trabajo poético es una búsqueda constante de sí mismo, que muchas veces se encuentra en la naturaleza, el espacio de lo asombroso y lo sublime. [...] ambas visiones de las ruinas [la barroca y la romántica] retratan a la naturaleza como el epítome de lo eterno. La naturaleza es la última superviviente del tiempo; es símbolo del tiempo, al cernirse sobre las ruinas, remanentes de la civilización.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.39.

¹⁵⁶ Cfr. Cecilia Enjuto Rangel, *Cities in ruins*, *op. cit.*, p.10: “The Romantic poet feels incomplete, fragmented with the social transformation of industrialization; his poetic work is a constant search for self, which in sometimes found in nature, sublime and awesome. [...] both visions of ruins portray nature as the epitome of the eternal. Nature is the ultimate survivor of time and is the symbol of time taking over the ruins, the remnants of civilization”.

Esta mirada hacia la naturaleza, hacia lo eterno y lo inefable que caracteriza la estética romántica, tiene su correlato en un sentimiento sólido de crítica, una crítica esta vez mucho más explícita y directa, en un sentido sociológico y cultural, e incluso filosófico, hacia los ideales de la civilización moderna. La innovación más importante de la poesía romántica, en lo que se refiere a la crítica, radica en el rechazo del racionalismo filosófico e ideológico que caracterizó al siglo XVIII europeo. La vuelta a la sensibilidad, el sentimiento, la oscuridad y el sueño, son precisamente las propuestas de los artistas del Romanticismo ante la geometrización del mundo que el racionalismo introducía en la vida práctica. El arte, la creación artística, es una actitud vital ante una circunstancia cultural que se imponía sobre todos los aspectos de la vida. La creatividad estalló contra el cálculo.

Son varios los estudiosos que han rastreado la postura de estos artistas respecto al racionalismo, la ciencia y el progreso. Los poetas y artistas románticos fueron testigos directos de las transformaciones más características de la modernidad, como lo son, precisamente, la industrialización, el desarrollo tecnológico, la revolución política, el subsecuente despliegue de la ideología democrática, pero, sobre todo, el desarrollo de la conciencia histórica y la fe en el progreso de la humanidad. Ante el nuevo paradigma de la civilización, los románticos se vuelven hacia algo que no puede tocarse ni mirarse, un arcano insondable que reposa en el fondo de lo que es, y que revela sus misterios sólo a ciertos elegidos, locos, hechiceros, poetas. El misterio de la tierra se abre hacia la voz que no habla el rígido lenguaje de la racionalidad, sino a aquel que penetra en las profundidades de su propia cosmicidad. Octavio Paz afirma lo siguiente:

Una nueva potencia, la sensibilidad, trastorna las arquitecturas de la razón. ¿Nueva potencia? Más bien: antiquísima, anterior a la razón y a la misma historia. A lo nuevo y a lo moderno, a la historia y sus fechas, Rousseau y sus continuadores oponen la sensibilidad, que no es sino lo original, lo que no tiene fechas porque está antes del tiempo, en el principio. La sensibilidad de los prerrománticos no tardará en convertirse en la pasión de los románticos. La primera es un acuerdo con el mundo natural, la segunda es la transgresión del orden social. [...] El culto a la sensibilidad y a la pasión es un culto polémico en el que despliega un tema dual: la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia. Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre.¹⁵⁷

La reflexión sobre el tiempo, en este punto, ya atañe a la historia como tal, la civilización y el desarrollo. La historia ya empieza a estar comprometida en tanto concepto que vuelve

¹⁵⁷ Paz, "Los hijos del limo", en *La casa de la presencia*, op. cit., pp. 332-333.

inteligible al tiempo, a la vida humana dentro del tiempo. La poesía subtrae a la conciencia de la historia y la coloca en un tiempo absoluto, un tiempo que no es historia, o más bien, que la contiene y la desborda. Pierde realidad la historia ante la omnipotencia de la eternidad simbolizada en el espacio de la naturaleza; se vuelve una construcción virtual, una forma en potencia, frágil e instantánea. Ruinas.

Ciertamente las ruinas fueron uno de los temas preferidos de artistas y escritores románticos. Fueron, en realidad, un objeto de constantes disputas entre aquellos que preferían la restauración y aquellos que se inclinaban más bien a la contemplación del espacio auténtico. Parte de la cultura romántica es también la recuperación del pasado antiguo, y el pasado nacional.¹⁵⁸ Fue el romanticismo quien ofreció un impulso al despertar del sentimiento nacionalista hacia los inicios del siglo XIX, y un elemento importante en la configuración de eso que Svetlana Boym llama la nostalgia restauradora. Pero a pesar de esto, hubo poetas y artistas románticos que persistieron en su crítica y su búsqueda de una revelación del ser que los llevase más allá del tiempo racional de la historia. En un poeta tan temprano como Friedrich Hölderlin, aun cuando sus temáticas aun recuperan la grandeza del mundo Clásico, un sentimiento exacerbado de nostalgia domina el ambiente de su poema “Grecia” cuando presenta una convivencia armónica entre la naturaleza y la humanidad de ese pasado:

Bajo la sombra de los plátanos,
donde el Iliso corría entre las flores,
los jóvenes soñaban con la gloria;
donde Sócrates conquistaba los corazones
y Aspasia pasaba entre los mirtos,
mientras los clamores de un gozo fraterno
resonaba en el Ágora ruidoso,
y mi Platón forjaba paraísos.

No obstante, esta visión paradisíaca del pasado se interrumpe hacia el final del poema, donde Hölderlin lamenta la decadencia del mundo griego reflejada en una equivalente transformación del espacio que invierte por completo la escenificación idílica que había presentado al inicio de su texto. Del himno el poema deriva en elegía. Es un lamento que hace al poeta despreciar su presente y vivir soñando hacia el pasado:

¹⁵⁸ Piénsese, por ejemplo, Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, o Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*, *El Castillo de Otranto* de Walpole, *Ivanhoe* de Scott, que oponen a la antigüedad clásica la valoración del pasado medieval y la cultura cristiana europea. Particularmente Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*, que además inaugura en cierto sentido la novela urbana, ayudó con su publicación a la restauración de muchos edificios del París medieval que iban a ser demolidos.

¡Ática, la gigante, ha caído!
El eterno silencio de la muerte se incubaba
en las tumbas de quienes fueron hijos de los dioses,
en las ruinas de los palacios de mármol.
La sonriente y dulce primavera, que llega,
ya no encuentra a sus hermanos:
en el valle santo del Iliso
un lúgubre desierto los recubre.

Mi deseo se vuelca hacia aquel país mejor,
hacia Alceo y Anacreonte,
y yo, querría dormir en mi estrecha tumba,
junto a los santos de Maratón.
¡Que está lágrima sea, pues, la última
vertida por la sagrada Grecia!
Oh Parcas, haced sonar vuestras tijeras,
ya que mi corazón pertenece a los muertos.¹⁵⁹

Este tipo de lamentos son frecuentes en la obra de este poeta alemán que fue tan importante para la formación de la sensibilidad romántica. El desierto, la primavera vana, el vacío, caracterizan a un espacio que antes se mostraba lleno y colorido. En Hölderlin, incluso la naturaleza tiene sus propias ruinas. La muerte se apodera de la conciencia del poeta y lo arrastra hacia un espacio que no existe en el mundo real; el poeta lo visualiza, voluntariamente hacia la muerte se derrumba el poeta, hacia un pasado que es inaccesible y que sólo existe como negación del presente. Es la locura de quien ve los signos del destino y se resiste a entregarse a la línea de su propio tiempo, despojada de flores, de vino y de poesía. Es un delirio en el que el poeta se sume; es una sensibilidad que se despega de la racionalidad para acceder a la auténtica experiencia de lo sido; no una experiencia histórica, sino íntima.

Lo curioso en este poema de Hölderlin, y en su obra en general, es precisamente que, a pesar del tema, característico del siglo XVIII, cuando las investigaciones históricas y arqueológicas del mundo Clásico vivían un auge impresionante, el poeta se inclinara a observar ese pasado con nostalgia, a sentir la pérdida más que la ganancia, la nostalgia más que el consuelo. Aun cuando la restauración cambia el espacio, el poeta sigue viendo ese despliegue incontenible del tiempo, las fuerzas de la naturaleza. Y es un lamento el que dirige su éxtasis poético más que una celebración.

En un poeta ya plenamente romántico, como el inglés William Wordsworth, es visible esta tentativa de salvar la esencia de la ruina ante la restauración, según puede leerse de su “Composición entre las ruinas de un castillo al norte de Gales”. Las ruinas aparecen en

¹⁵⁹ Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*. Edición bilingüe, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1995, pp. 37-41

espacios donde, aunque se pueda reconocer destellos del pasado humano, son desplazados de inmediato por la exuberancia de la atmósfera y los fenómenos climáticos. En una palabra, por la acción del tiempo:

Por desplomadas galerías, salones huecos,
Como el traicionado que camina a pasos tímidos,
El Extranjero lanza su suspiro; no tiene
Escrúpulos para reprender al Viejo Tiempo,
Aunque él, el más gentil de todos los Esclavos
Del Destino, sobre estas heridas tendido haya
Sus indulgentes roces, suaves tal la luz cuando
Resbala de la luna, pálida sobre torres
Y paredes, luz hundiéndose en el más profundo
Sueño de las sombras. ¡Ah, vestigio de los reyes,
Ruina de olvidadas guerras, rendida a los vientos
Y a la curiosidad del astro, el tiempo te ama!
A su llamado, allí en tu frente envejecida,
Su guirnalda exuberante enreda cada época;
Pues, aunque el deseo de pasado no consiga
Restaurar en ti los cambios, hay un galardón,
Una esperanza, un regalo, un don, que es sólo tuyo.¹⁶⁰

El paso del tiempo es destacado aquí como la impresión más honda que el espacio imprime en el ánimo de quien contempla las abandonadas galerías del Castillo. La voz de los extraños que entran, aunque niegan al tiempo y su antigüedad, no consiguen suprimir la huella que ha dejado ya en la arquitectura devastada. La acción del tiempo, sutil, como el destello intangible de la luna, va puliendo torres y paredes, hundiendo a la materia en un sueño de sombras. El pasado se fusiona en la intemperie; viento, estrellas, son testigos del olvido. La restauración no logra suprimir la atmósfera que el tiempo ha plantado ya en el Castillo. Lo que el poeta encuentra sobre todo es el tiempo, puro y antiquísimo. Distancia e incertidumbre.

La poética romántica de las ruinas está impregnada de un profundo sentimiento de nostalgia que se proyecta hacia la percepción del pasado, pero sobre todo hacia la experiencia de un presente que integra al pasado en su propia idealización. Ya en la disputa en torno a las ruinas se enfrentan dos concepciones del devenir: la del tiempo de la historia y el tiempo cósmico del universo. El poeta se inclina hacia la naturaleza, siempre como una fuerza

¹⁶⁰ *The complete poetical Works of William Wordsworth*. Versión en línea. Consultado el 30-mayo-2021, <https://www.bartleby.com/145/wordchrono.html> Versión propia. Hay cambios importantes pero se mantuvo en lo posible el sentido del poema. Cfr. con versión original: “Through shattered galleries, 'mid roofless halls, /Wandering with timid footsteps oft betrayed, /The Stranger sighs, nor scruples to upbraid /Old Time, though he, gentlest among the Thralls /Of Destiny, upon these wounds hath laid /His lenient touches, soft as light that falls, /From the wan Moon, upon the towers and walls, /Light deepening the profoundest sleep of shade. /Relic of Kings! Wreck of forgotten wars, /To winds abandoned and the prying stars, /Time 'loves' Thee! at his call the Seasons twine /Luxuriant wreaths around thy forehead hoar; /And, though past pomp no changes can restore, /A soothing recompence, his gift, is thine!”

opuesta a la historia, símbolo de una eternidad que destruye a la historia pero que también es redentora. Precisamente es en las ruinas donde esta ambigüedad encuentra su solución, porque devuelve al ser humano a un estado originario de sensibilidad en un orden jerárquico respecto a la inmensidad del mundo. En las ruinas “reinan las flores, integradas con las ruinas humanas, para que el correcto orden del universo, un orden que la humanidad habría tratado de aumentar a través de una arrogante ingeniería civil, se restaure orgánicamente”.¹⁶¹

El poeta romántico, acorde a este ideal, siente su espíritu integrado a una totalidad que le impulsa y que alimenta su imaginación. Esto se manifiesta paradigmáticamente en varios momentos del gran poema “El Preludio” del mismo William Wordsworth, particularmente en este extracto del libro VIII de aquella larga composición. El poeta rechaza la historia, la narrativa, el monumento, y se entrega a una contemplación de la naturaleza que revela ese trasfondo espiritual que subyace a toda forma:

La humana naturaleza, a la cual creo yo
pertener, que reverencio con amor,
no fue exacta presencia, sino espíritu,
disuelto sobre el tiempo y el espacio,
emanación de monumentos, erectos
o caídos, torres inclinadas sobre
tierra, descansando, esparcida ruina
de naciones disipadas, como un dibujo
fiel desde un libro extraídas.

Esta verdad, la historia de esta tierra nuestra,
comparable a la de Grecia o la de Roma,
forjada en nuestras modernas narrativas
que desnudan su armoniosa alma,
los modales, incidentes de familia,
jamás me han deleitado mucho. Y menos
que otros intelectos es el más propicio el mío
para apoyar accidentales circunstancias
de registro o tradición; pero un sentido
de lo que en la gran ciudad ha sido hecho
y sufrido, y hecho, y sufrido, aún,
pesa sobre mí, y pone a prueba mi pensamiento;
y a pesar de todo aquello que se ha ido,
de aquello que se fue y no volverá nunca,
con la grandeza y el poder yo he conversado,
igual que con naturalezas liberadas. ¹⁶²

¹⁶¹ Colin Mark Dekeersgieter, “Wordsworth, ruins, and the dialectics of melancholia”, Master of Arts thesis, The City University of New York, 2014, p.18. Traducción propia. Original : “flowers reign, integrated with humanity’s ruins so that the proper order of the universe, an order humankind would look to augment through hubristic civic engineering, is organically restored”. Consultado el 1 –junio-2021.

https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1196&context=gc_etds

¹⁶² *The complete poetical works of William Wordsworth, op.cit.* Versión propia. Hay cambios importantes aunque se ha conservado en lo posible el sentido original. Cfr. con original: “The human nature unto which I

En este extracto, el poeta realiza un escape desde su circunstancia, incluso desde su propia interioridad, hasta los espacios abiertos de la naturaleza donde su humanidad se disuelve ante la revelación de un fundamento ontológico identificado con la naturaleza. La historia, incluso su historia familiar, su individualidad, se fragmentan ante las potencias irreprimibles del cosmos, poder y grandeza, que le dan voz al poeta. No hay aquí tanto un lamento como un reposo, un estado de beatitud anímica de quien un nuevo fundamento encuentra. Gracias a la naturaleza el poeta descubre el impulso para un nuevo humanismo que, no obstante, ha de ser traicionado por la voluntad de poder. De un entusiasmo utópico que él, así como muchos jóvenes románticos, sintió ante el estallido de la Revolución francesa, Wordsworth encontró una “futilidad y vanidad en las motivaciones políticas que carecían de la espiritualidad y moralidad que el buscaba”.¹⁶³ Se mueve entonces el poeta hacia la búsqueda de un absoluto que esté más allá de los sentidos, más allá de la materia y más allá del tiempo:

Incapaz de encontrar su utopía en la Revolución Francesa- que había prometido colocar a la humanidad en las “Puertas del Paraíso”- Wordsworth busca a través de la fusión poética de la vida humana con “las leyes primarias de nuestra naturaleza”. Pero este deseo de situar una capacidad moral, espiritual o poética trascendente que opere sobre y fuera de la existencia material sólo podía ser conseguido a través de la materia, resultando esto en una melancolía que se perpetuaba en su propia aspiración. En la tradición Romántica, esta dialéctica de la melancolía se manifestaba alegóricamente en las ruinas esparcidas e integradas en el paisaje de Inglaterra.¹⁶⁴

Las ruinas, desde este punto de vista, son un símbolo de poderoso contenido ideológico y estético; son la imagen de una individualidad sumida en la melancolía, en la desesperación y el desencanto. Ante la historia, ante las promesas de historia, las ruinas muestran no sólo esa vanidad intrínseca que hay en toda acción humana, sino incluso muestran esa inicial

felt/ That I belonged, and revered with love, /Was not a punctual presence, but a spirit /Diffused through time and space, with aid derived /Of evidence from monuments, erect, /Prostrate, or leaning towards their common rest /In earth, the widely scattered wreck sublime /Of vanished nations, or more clearly drawn /From books and what they picture and record. //’Tis true, the history of our native land, / With those of Greece compared and popular Rome, /And in our high-wrought modern narratives /Stript of their harmonising soul, the life /Of manners and familiar incidents, /Had never much delighted me. And less /Than other intellects had mine been used /To lean upon extrinsic circumstance /Of record or tradition; but a sense /Of what in the Great City had been done /And suffered, and was doing, suffering, still, /Weighed with me, could support the test of thought; /And, in despite of all that had gone by, /Or was departing never to return, /There I conversed with majesty and power /Like independent natures.”

¹⁶³ Dekeersgieter, “Wordsworth, ruins, and the dialectics of melancholia”, *op. cit.*, p.12.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.13 “Unable to find his utopia in the French Revolution—which had promise of placing humanity in ‘The bowers of Paradise’—Wordsworth seeks one through the poetic conflation of human life with ‘the primary laws of our nature.’ But this desire to locate a transcendent moral, spiritual, or poetic capacity that operates outside and above material existence can only be attempted through the use of those very materials, resulting in a melancholia that perpetuates itself through this very aspiration. Within the Romantic tradition, this dialectic of melancholia is manifested most within the allegory of the ruins strewn across and integrated with the English landscape”.

incapacidad de la sensibilidad humana para evadir a la materia en la búsqueda de un absoluto. La decepción ante los hechos de la historia, y la imposibilidad virtual de desprenderse del cuerpo y acceder a ese estado de pureza esencial, son el detonante de una melancolía perpetua que encuentra su compensación más genuina en la poesía.

La Historia en este punto es ya el detonador de impresiones hostiles a la conciencia; simboliza no sólo una concepción del tiempo, sino un sistema sociopolítico, una economía, una cultura, un sistema de dominación que obstruye y desplaza la percepción de esa realidad oculta entre los espacios de la naturaleza. Desde su misma manifestación material, técnica y cálculo, la historia ya funge como un obstáculo para el saber poético. Es una racionalidad que fragmenta la identidad fundamental del ser y aleja a la conciencia humana de aquella intuición originaria que está en la base de todo sentir, de todo conocimiento y experiencia de la vida. Así, la poética de las ruinas romántica origina una crítica a la historia basada en la sensibilidad pero que tiene consecuencias en el ámbito social y político.

J. L. Marzo sugiere que la principal tendencia de la poética de las ruinas románticas, es la crítica de la modernidad, fruto de una desilusión generalizada:

La decepción ante un presente imperfecto- los románticos se sentirán profundamente defraudados tras la Revolución- invita al abandono en la naturaleza externa, lejana y extraña pero asumida trágicamente. Surge así el simbolismo de la decadencia, el estado de debilidad de la razón, la estética de la pasión, de la noche, de la muerte, la conciencia de pérdida de futuro, en oposición al carácter utópico del pensamiento ilustrado. [...] Así, el culto a la ruina no es solamente la expresión de la desesperanza o el reconocimiento de la caducidad humana sino la materialización de una protesta contra una época, la propia, por la que se sienten absolutamente defraudados.¹⁶⁵

La poética romántica de las ruinas funciona como una crítica hacia las utopías del progreso. El arte es una actitud vital que, aunque se desenvuelve en creatividad, participa de un rechazo y de una crítica a los ideales de la modernidad. El progreso para el romántico ya anuncia la decadencia, la destrucción del espíritu y la despersonalización del individuo abocado a un ritmo mecánico de vida productiva. Al tiempo lineal de la historia el romántico opone el tiempo absoluto, sin duración, que se manifiesta en la presencia inquebrantable de la naturaleza, una eternidad que desborda la racionalización y eficiencia de la vida moderna. Es una crítica basada en el desamparo que la conciencia experimenta en un mundo que se construye a sí mismo a través del artificio. En este sentido, el Romanticismo sustenta una postura que será el estandarte del arte moderno: la crítica.

¹⁶⁵ J. L. Marzo., “La ruina o la estética del tiempo” en *Universitas*, Madrid, 1ra época, 2-3, 1989, pp. 49, 51.

Esta actitud crítica hacia los ideales civilizatorios de la modernidad, se corresponde con aquella que Svetlana Boym ha denominado “nostalgia reflexiva” que, a diferencia de la “nostalgia restauradora”, “aprecia los fragmentos destrozados de la memoria y temporaliza el espacio”. Dice esta autora:

La nostalgia reflexiva no pretende reconstruir un lugar mítico llamado “hogar”; está “enamorada de la distancia, no del referente en sí”. Este tipo de narración nostálgica es irónica, inconclusa y fragmentaria. Los nostálgicos de esta segunda categoría son conscientes de que existe un vacío entre la identidad y la semejanza; el hogar se encuentra en las ruinas o, de lo contrario, está tan cambiado y aburguesado que es imposible reconocerlo. Esta falta de familiaridad, esta sensación de distancia, impulsa a este tipo de nostálgicos a contar su propia historia, a narrar la relación que existe entre el pasado, el presente y el futuro. Por medio de esta añoranza, estos nostálgicos descubren que el pasado [...] no se construye a imagen del presente ni se considera que presagie alguna catástrofe actual; en lugar de ello en el pasado se despliega una infinidad de acontecimientos potenciales, posibilidades no teleológicas de desarrollo histórico. [...] la nostalgia reflexiva es capaz de despertar innumerables planos de conciencia.¹⁶⁶

Desde esta perspectiva, la poética de las ruinas puede entenderse como una crítica a las formas hegemónicas de la memoria, cuya forma moderna es el discurso histórico. Esta poética funciona como una alternativa de pensar el tiempo frente a la concepción moderna de la historia, donde conceptos como “progreso” y “desarrollo” extienden el proceso histórico hacia el futuro, determinando un proyecto de vida humano universal y homogéneo. A veces desde una nueva versión de los hechos, otras introduciendo una nueva dimensión de la existencia, otras negando la historia, la poesía tiene el potencial de subvertir el discurso histórico al modificar la relación del ser con el tiempo y con la memoria. Desde el romanticismo, la poesía asume un valor crítico que con el paso del tiempo sólo se ha ido exacerbando hasta alcanzar una mirada mucho más amplia y mordaz en la identificación de las problemáticas que caracterizan a la modernidad y al discurso histórico que la sustenta. La poesía moderna nace, así, con el Romanticismo, y el tema de las ruinas, desde entonces, ha tomado una forma ya plenamente desarrollada y con importantes innovaciones formales y temáticas, pero, sobre todo, en la simbología que subyace al tratamiento del tema y a la forma en que la Historia es presentada en cada caso.

La poesía moderna sobre ruinas, y particularmente la del siglo XX, desarrolla y renueva los tópicos barrocos y románticos para elaborar su crítica de la modernidad. Hay toda una variedad de textos que podrían ser paradigmáticos a este respecto, poemas que han marcado canon no sólo en lo que se refiere al tema, sino en cuanto a estética y técnicas innovadoras, como “La tierra baldía” del poeta estadounidense T. S. Eliot, o en el ámbito de la poesía en

¹⁶⁶ Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, op. cit., p.84.

lengua española “Las ruinas” de Luis Cernuda, “Alturas de Machu Picchu” de Pablo Neruda, o el “Himno entre ruinas” de Octavio Paz, entre otros más. Estos poemas se enmarcan dentro de una tradición que desarrolla y renueva varios de los tópicos barrocos y románticos, aunque hay, naturalmente, una innovación impresionante en el tratamiento del tema y la inclusión de nuevos elementos temáticos como los desastres de la guerra, la soledad, la incertidumbre ante el futuro, la muerte de dios, la destrucción del medio ambiente, la vida urbana, la imposibilidad de una verdadera comunicación, el consumismo compulsivo, la injusticia social, etcétera. De acuerdo con Cecilia Enjuto Rangel:

La poesía moderna sobre ciudades en ruinas critica el progreso capitalista y los efectos devastadores de la guerra moderna. En otras palabras, revela una visión apocalíptica de la historia. Configura una poética de la desilusión, un estado de “luto cultural” (según la teoría estética de Adorno), pero también produce un “despertar histórico” (según el proyecto de los pasajes de Benjamin) que empodera el texto con agentes históricos y políticos. [...] La poesía de ruinas, explícita o implícitamente, esboza una transposición política y una interpretación histórica de la ciudad destruida, se trate de una ciudad concreta o no.¹⁶⁷

La visión crítica de la modernidad que puede extraerse de la poesía de ruinas tiene un importante ingrediente político que en gran medida apunta hacia el fundamento histórico del orden moderno. La historia es el principal objeto de la crítica; la arquitectura erosionada y los vestigios de antigüedad se revisten de un simbolismo que signa toda la experiencia vital en lo trágico: pasado, presente y futuro se hermanan en la percepción del tiempo al derivar hacia un sentimiento ineluctable de fatalidad. Es la fragmentación pura la que resulta de esta experiencia perturbada de la historia; pues el poeta moderno es un perturbado, un ser que ha experimentado el trauma de la historia, de la dominación, el genocidio y la muerte. Es un poeta que ya no cree en nada; mucho menos en la historia que le ha ya defraudado por completo, que le ha despojado hasta de su vitalidad.

Paradigmático a este respecto es el gran poema de T.S. Eliot, “Tierra baldía”, donde la fragmentación del mundo se muestra bajo una faceta radical: toda la realidad, la historia, la experiencia, aparecen desprovistas de unidad, dispersas bajo una enunciación caótica que sólo confirma el derrumbe de la intuición del mundo. Es un poema largo pero en este extracto

¹⁶⁷ Enjuto Rangel, *Cities in ruins*, *op. cit.*, pp.4-5. Traducción propia. El original dice: “modern poems on cities in ruins criticize a capitalist progress and the devastating effects of modern war. Modern poetry on ruins can reveal an apocalyptic vision of history, a poetics of disillusionment and of “cultural mourning” (Adorno’s Aesthetic Theory), but it also produces a “historical awakening” (Benjamin’s Arcades Project) that empowers the text with political and historical agency. [...]Poems on ruins, explicitly or implicitly, project a political translation and a historical interpretation of a destroyed city, whether it is a specified city or not.”

el poeta ya nos presenta su declaración de principios que rige la yuxtaposición de presencias y de temporalidades que le dan una vasta profundidad a todo el texto:

¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas
se extienden en estos pétreos escombros? Hijo del hombre,
no lo puedes decir, ni adivinar, pues sólo conoces
un manojo de imágenes rotas en las que el sol golpea,
y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo
ni mana el agua de la piedra seca. Sólo
hay sombra bajo esta roca roja,
(ven a la sombra de esta roca roja),
y te haré ver algo distinto, tanto
de tu sombra siguiéndote a zancadas en la mañana
como de tu sombra alzándose a tu encuentro al atardecer;
te haré ver el miedo en un puñado de polvo.¹⁶⁸

Desde inicio de la estrofa el poeta no tiene una raíz que lo sostenga; no tiene una base, un suelo fértil en donde desplegar su crecimiento. Sólo tiene imágenes rotas, un conocimiento que ha perdido su integridad y se disuelve bajo el sol terrible. Es pura incertidumbre (“no lo puedes decir, ni adivinar”), una incertidumbre que presagia también el fin de la religión como sustento, como refugio para la conciencia (“Hijo del hombre”). Estas imágenes arrastran la lectura hasta una sensación de vulnerabilidad respecto al mundo y al paisaje de la tierra yerma. Sólo aceptando esta condición (“ven a la sombra de esta roca roja”), sólo dejando al alma integrarse en ese páramo, el poeta puede mostrar a sus lectores algo que va más lejos que su sombra, un horizonte que está fuera del tiempo, que no es ni la mañana ni la tarde, no es la sombra, sino el polvo, la indeterminación, el absoluto. En la contemplación de la fatalidad el poeta encuentra una intuición de la totalidad en la que todas las imágenes desembocan y se rompen, como un torbellino de temporalidades donde el pasado y el futuro se desintegran y se vuelven a juntar en un fractal. Las ruinas revelan ese estado integral del ser donde todas las épocas y todas las presencias vuelven su estado elemental, indiscernible:

Qué es ese sonido que surca el aire
murmullo de lamento maternal
quiénes las hordas embozadas que pululan
por llanuras sin fin, tropezando en las grietas,
cercadas sólo por el horizonte
qué ciudad es esa tras la montaña que se
agrieta, reforma y estalla en el aire violeta
torres que se derrumban
Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres
irreal

¹⁶⁸ T. S. Eliot, *La tierra Baldía*, Traducción de Juan Malpartida, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p.3.

El poeta escucha su propia voz cortando al aire, un sonido que no distingue, un lamento maternal, llanto de muerte. Un éxodo implacable encuentra el poeta en las llanuras, un tropel indiscernible de anonimatos, la masa tropezándose en las grietas de su propia incertidumbre, en un escenario apocalíptico, simbolizado en la caída de las más grandes ciudades de la Historia. Y aquí, todas las ciudades son la misma, todos los tiempos están en el instante; toda la angustia es una sola: la orfandad, el desengaño, la inminente muerte. La ciudad total se precipita a su decadencia; la poesía canta su propia destrucción. Pero es también una declaración de irrealidad, fantasía delirante en la que texto, lector y poeta, se encuentran en un limbo signado por la indeterminación, por la locura. Es este un poema que encuentra vacío al mundo, derrumbándose en su propia oquedad, en su propia cáscara podrida. Según Octavio Paz, en este poema Eliot nos plantea la decadencia del mundo moderno:

Confundidos, presente y pasado se deslizan hacia un agujero que es una boca que tritura: la historia. [...] el mundo moderno ha pedido sentido y el testimonio más crudo de esta ausencia de dirección es el automatismo de la asociación de ideas, que no está regido por ningún ritmo cósmico o espiritual, sino por el azar. Todo ese caos de fragmentos y ruinas se presenta como la antítesis de un universo teológico, ordenado conforme a los valores de la iglesia romana. El hombre moderno es el personaje de Eliot. Todo es ajeno a él y él en nada se reconoce.¹⁶⁹

El sentido que la historia adquiere en un texto como “Tierra baldía” está signado por la fatalidad. El poeta reconoce la historia, la identifica como una experiencia vital, pero la encuentra al borde del precipicio, a punto de sumirse en el abismo. Sin dios, sin valores, sin esperanza, la historia es un desierto sofocante, desolado. No hay nada sino la soledad, el vacío y la muerte. El poeta es un profeta que ve a su gente arder en un infierno secular, en la historia. Las ruinas simbolizan ese estado espiritual del mundo moderno, la soledad, el miedo y la locura.

La crítica a la historia en este tipo de composiciones es radical y tiende a una visión apocalíptica, nefasta, de la temporalidad. Prácticamente todos los poemas de ruinas del siglo XX transitan a través de una sensibilidad dañada, marcada por el desencanto y la nostalgia. Los poemas de Huerta y de Becerra, y una gran cantidad de textos mexicanos en esta misma tendencia, participan también de esta poética tan radical en sus repercusiones psíquicas y en su crítica cultural. Las ruinas en la modernidad constituyen un símbolo que expresa profundas grietas en la estructura del mundo, la imagen del mundo.

¹⁶⁹ Paz, *El arco y la lira op. cit.*, pp.78-79.

Incluso en un poeta que parece más enfocado en mostrar la luz que la oscuridad del mundo, un poeta que ve colores y no sólo la muerte entre las ruinas, el tabasqueño Carlos Pellicer, es posible advertir una concepción del tiempo que, aunque conserva ciertos rastros de esperanza en la historia, no deja de mirar un horizonte intemporal, más allá de la materia. Ciertamente hay casi una opuesta percepción del espacio ruinoso en la poesía de Pellicer, desde un poema tan temprano como “Uxmal” publicado en 1924, hasta los textos “En las ruinas de Machu Picchu” y “Teotihuacán” publicadas hacia la década de los sesentas. En estas composiciones el poeta aparece inmerso en una sintonía armoniosa y alegre, en clara afinidad con los ideales románticos, hallando en el espacio un impulso vital que, no obstante, le permite fortalecer sus convicciones políticas y sociales, y por tanto, su fe en la historia y el desarrollo humano. Esto es evidente el poema “Teotihuacán” escrito hacia 1964 con motivo de la reapertura del sitio arqueológico, luego de algunas restauraciones. El poema inicia con estos versos:

La palabra pirámide, tocada por el cielo,
Levanta nuestros brazos y eleva nuestros ojos.
Hay en su corpulencia vertiente de taludes:
La operación del día derramando la luz.
El hombre la truncó para asentar el templo
Y el misterio confiara su poder a la vida.
La cumbre crea el símbolo que el hombre mira a solas:
La noche está en el cielo y habla sólo de altura.
Pero empuñando al Sol en las manos del día,
La tierra nace a pie y en planta horizontal
Halla la idea del vértice con que culmina el Sol.
Hay noches como días, lánguidamente hechos:
La pirámide baja y da sol a la Luna.¹⁷⁰

Para empezar, es una composición casi totalmente formada por alejandrinos, que le da al poema ya una categoría de arte mayor. Hay, en este aspecto, una tentativa por conservar un orden, una medida que pueda mimetizar esa arquitectura monumental de Teotihuacan. Queda así establecida una identidad entre arquitectura y lenguaje: el espacio es monumental, gigantesco, inabarcable, digno de su nombre y de su mito. Las palabras pirámide, taludes, horizontal, vértice, dan constancia de esa energía de fijación que el poeta otorga al espacio arquitectónico, la fuerza de la materia sólida en su carrera sobre el tiempo, además de muestra los conocimientos que el poeta tenía de arqueología, ya considerablemente desarrollada en ese campo para la época. Es pura admiración la que el poeta nos ofrece, imágenes solares,

¹⁷⁰ Carlos Pellicer, *Obras. Poesía*, México, FCE, 1994, pp. 498-501.

luz, deslumbramiento. La pirámide es un templo y conecta aquellas zonas celestiales con la tierra. La geometría de la pirámide es una geometría cósmica. Es un espacio sagrado:

Su material de ideas, sólidamente puras,
Conglomeran espíritu: la Tierra, el Sol, la Vida.
Hay una geometría cuyo ritmo congrega
Lo florido del día con el fruto nocturno.
El hombre amó la paz en este enorme juego
De volúmenes.

El espacio del poema, sólido y perfectamente estructurado, manifiesta esa identidad que hay entre logos y materia, voz y geometría. La pirámide simboliza aquí un universo equilibrado y definido, el centro de ese universo en movimiento. Es el punto de partida de una cosmología. El Sol y la Luna, son aquí ya presentados como los elementos protagónicos del poema, del mito actualizado en poema: “lo florido del día” y “el fruto nocturno”, formas vegetales que hacen metáforas del clima, vida, aroma, colores, crean un contraste armonioso que simbolizan dualidades complementarias para la vida en un sentido elemental. Es un mito vivo el que nos cuenta. El poeta aquí descubre esa vitalidad que hay en el mito fundador de Teotihuacan:

Dioses oscuros dieron en una sola idea:
Dar luz a cielo y tierra. Y convocaron sombras
Y eligieron a dos que, arrojándose al fuego,
Después de penitencia
Tornaron de la hoguera cual dos soles divinos.
Pero una de las sombras dio a estrellar un conejo
Sobre la faz de uno,
Y ese sol, disminuido, fue la Luna.

El poeta vincula Teotihuacán con una narrativa mitológica, otorgándole un marco de referencia para volver inteligible la experiencia en términos de temporalidad. El mito origina el espacio, le da un sentido arquetípico. No hay incertidumbre aquí sobre el pasado, pero tampoco hay una referencia al hecho histórico. Es el mito nahua de la creación de los dos grandes astros luminosos el que le permite acceder a esa revelación que en el espacio surge ante la contemplación de las pirámides. El poeta restaura el sentido mitológico del espacio. Es una nostalgia restauradora la que opera en este texto; el poeta intenta darle un valor cultural a la antigua ciudad de Teotihuacan, y con ello a todo México, llegando al final del poema con un tono muy cercano a la retórica del nacionalismo cultural:

Teotihuacán es honra del hombre y de su tiempo.
Antes que Europa fuera flor de cultura, México
Flores de maravilla dio a la cultura. No:
Trajeron su cultura, no la cultura, aquellos
Que por áurea ambición destruyeron lo antiguo
Aquí, que florecía maravillosamente.

(Sin rencor ni amargura cuelgo en este poema
las palabras que dije.) [...] México existe, vive; quien siente que es hermano
De su hermano y le tiende la mano cuando todos
Le dejan solo, reciba en las manos de México
La flor y el canto llenos del México de siempre.

El poema ofrece aquí una concepción de la historia que permite a los lectores reconocer en México una cultura tan rica como lo es la de los países europeos. El poeta sugiere la continuidad cultural que existe desde el pasado remoto de Teotihuacán hasta los tiempos modernos. El último verso afirma la existencia de México como una totalidad orgánica que ha atravesado el tiempo sin transformaciones sustanciales en su ser, un tópico, como se vio en el capítulo primero, del pensamiento nacionalista. De este modo, los monumentos prehispánicos son la evidencia de la riqueza cultural que ha habido en la nación mexicana desde siempre. La lección didáctica radica en ese reconocimiento y en un impulso a la unidad y fraternidad de la comunidad. Así, de la dimensión cósmica de la arquitectura teotihuacana, de los mitos fundadores y de la materialidad sagrada, el poema termina remitiendo la experiencia a una totalidad social que impulsa el reconocimiento de una identidad colectiva.

Hay que mencionar que la posibilidad de interpretar las ruinas poéticamente es posible considerando el carácter simbólico que rodea su existencia. Como señala José Carlos Rovira:

La ciudad que no pudimos ver reemerge con frecuencia en el interior de la ciudad que vemos. [...] La estética global de la ciudad prehispánica es la estética de lo desaparecido. La arqueología nos anima a contemplarla. La literatura nos guía de una forma sensorial hacia ese lugar que existió. Es una poética de lugares posibles basada en lugares desconocidos que existieron. Evocamos también fragmentos literarios del origen que nos dan cuenta de la antigua grandeza.¹⁷¹

Lo desconocido, lo desaparecido, la condición de no-ser de un lugar, hacen posible su reaparición gracias al poder de la imaginación poética. El no-lugar deriva en posibilidad, en utopía política, según vemos en el poema “Teotihuacán”, pues es una visión optimista de las ruinas, un optimismo que también contempla la realidad social y la justicia histórica, un tema que es ciertamente constante en la obra de Pellicer. Algunos críticos han considerado este entusiasmo como un influencia del nacionalismo posrevolucionario que alcanzaría una dimensión continental en la figura de Vasconcelos, y que sería determinante en la obra de Pellicer, permitiendo así una lectura política e ideológica de su obra: “Pellicer se identifica repetidas veces con las civilizaciones desaparecidas y siente su presencia histórica dentro del

¹⁷¹ José Carlos Rovira, “Emergen las ruinas en la ciudad y en la literatura”, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, s/p. Consultado en línea 4-mayo-2019.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emergen-las-ruinas-en-la-ciudad-y-en-la-literatura-0/html/67e10d10-e81a-4e02-81eb-48f3e392b24b_3.html#I_0

propio cuerpo. [...] Este procedimiento de internalizar, de sentir dentro de sí mismo la existencia de toda una raza colectiva, engrandece la función del poeta como portavoz y visionario del pasado e intensifica su papel como profeta del futuro iberoamericano”.¹⁷²

Pellicer, aunque metaforiza las ruinas, está más cerca en este sentido de la nostalgia restauradora de la que habla Svetlana Boym. Sin embargo, su voz no es historizante, sino que devuelve al espacio su dimensión mitológica, encuentra las resonancias de la antigua divinidad y las actualiza, depositando en el presente de México una esperanza. Esperanza política, quizá, pero ante todo, esperanza de vida, una vida que se desenvuelve en un centro cósmico. Esta actitud en sí misma ya sugiere una postura crítica hacia un presente que requiere revalorizar su historia, y sólo de este modo generar la empatía y el reconocimiento de la alteridad que permita la convivencia y el desarrollo social y cultural. Como señala Octavio Paz en *El arco y la lira*:

El poeta habla de las cosas que son suyas y de su mundo, aun cuando nos hable de otros mundos [...] El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo y con esas mismas palabras el poeta dice otra cosa: revela al hombre.[...] En las imágenes y ritmos se transparenta, más o menos acusadamente, una revelación que no se refiere ya a aquello que dicen las palabras, sino a algo anterior y en lo que se apoyan todas las palabras del poema: la condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante, conquistando siempre nuevos territorios que apenas tocados se vuelven ceniza, en un renacer y morir y renacer continuos.¹⁷³

Así, en Pellicer la dimensión histórica está conectada con la dimensión cósmica del ser. La alegría del poeta deriva del reconocimiento de esa conexión íntima que hay en la materia, que es anterior al humano y que lo sobrevivirá. Pellicer es un poeta humanista, pero antes, es un poeta de la naturaleza, naturaleza que es presencia desbordante, alegría de los sentidos. Por ello no es tan evidente el sentido crítico de su poesía, sino que se concentra en una nueva definición de la realidad que motive a la transformación de su circunstancia.

Son varios los poemas mexicanos que se han escrito en esta tendencia temática. Podrían mencionarse “Silencio cerca de una piedra antigua” de Rosario Castellanos, “Teotihuacán” de Homero Aridjis, “Donde las piedras se mueven hacia el día” de Juan Bañuelos, “Tulum” de José Emilio Pacheco, además de “El Tajín” de Efraín Huerta” y “La Venta” de José Carlos Becerra. Son diversas las formas y técnicas que se utilizan en estos poemas, distintas sus motivaciones y esperanzas. Pero podría afirmar que hay un impulso semejante, una al

¹⁷² Frank Riess, “Piedra de sacrificios: la huella de Vasconcelos en la poesía de Pellicer” en *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, pp.86-87.

¹⁷³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p.189.

menos comparable actitud hacia la historia que permitiría estudiarlos y revisar sus aportaciones en el sentido de los tópicos sobre las ruinas modernas y sobre una crítica de la historia. Por ahora se han de revisar los poemas de Huerta y de Becerra atendiendo este aspecto, el de la poética de las ruinas, pero agrupando aquellos elementos que permitan generar una metafórica de las ruinas. Las páginas previas, antecedentes directos y/o indirectos de la actitud detectable en ambos poetas, han de permitir localizar con mayor agilidad estos elementos y delinearlos en su específica función respecto a la crítica. Pues al final, lo que esta poesía invita a pensar, es en la posibilidad de que la historia no sea sino una ruina.

Elementos de la metafórica

Si la poética de las ruinas es la agrupación de tópicos y elementos de una estética particular en torno al espacio ruinoso, la metafórica de las ruinas es una tentativa de utilizar estos elementos para generar una imagen de la historia. Se trata, pues, de encontrar aquellos aspectos específicos de la poesía que puedan ser utilizados en una caracterización de la historia. A través de metáforas e imágenes poéticas los poemas manifiestan de algún modo una concepción del tiempo que, al ser explicitada, ofrece un horizonte de reflexión sobre la historia. Se trata, pues, de organizar aquellos elementos que, al ser identificados en los poemas y en los tópicos característicos de la poética de las ruinas, sugieren una estructura metafórica del tiempo que puede generar un pensamiento crítico sobre la historia. En otras palabras, el sentido poético de la historia se expresa en la metáfora de las ruinas, y esta metáfora, a su vez, se compone de varios elementos que han de hacer inteligible este procedimiento. Según se había propuesto al final del precedente capítulo, son seis los elementos que componen esta metáfora y que se analizarán a continuación.

a) el espacio arquitectural

El espacio arquitectural es el motivo fundamental de toda la metafórica; es condición para hablar de ruinas la existencia de un espacio arquitectural. Desde la poética barroca hasta la moderna, es gracias a las formas arquitectónicas o urbanas que la ruina adquiere identidad y referencia. Es el espacio en cuestión, es el punto de partida. Desde Itálica, Roma, Grecia, hasta los castillos medievales, las modernas e irreales urbes, hay un espacio geográfico que funge como punto de referencia, y que permite identificar al lugar dentro de la red de significados culturales. Es a partir de este hecho de donde se obtiene una reflexión poética o

incluso una atmósfera, una ambientación, una imagen, un espacio para una narrativa. En todo caso, lo que aquí ha de destacarse, es el aspecto material de la arquitectura tal como aparece en los poemas de Huerta y Becerra y que ofrece un primer indicio para pensar el sentido que la historia puede tener en estas metáforas.

En “El Tajín”, según se comentó, el motivo del poema es la caída del relámpago en la pirámide. El nombre de la pirámide surge de esta condición: “...el nombre de El Tajín le fue dado por los indígenas totonacas de la región por la frecuencia con que caían rayos sobre la pirámide...”. El espacio arquitectural es, por tanto, el espacio donde el lenguaje se origina; esa relación que se establece entre el mundo humano y el mundo celestial desemboca en el surgimiento de la palabra. No es otra la importancia de la pirámide: es por esencia símbolo del mundo humano, de las ganancias que la conciencia obtiene ante la revelación de lo divino. El espacio arquitectónico es sagrado porque a partir de él el ser humano habla el lenguaje de los cielos. No obstante, el poema se aleja de este primer destello, tal como se ha visto, y entre los versos la pirámide cambia de signo drásticamente.

Desde que inicia el poema, el espacio arquitectónico en “El Tajín” es esencialmente un recinto vacío, un lugar donde la voz choca y rebota por los muros, produciendo aquel monótono sonido de encierro e inmovilidad. La sensación de estar dentro de una galería abandonada y resquebrajada es dominante en la primera parte del poema: el eco y la caída guían los pasos sobre muertas. Sólo hasta la segunda sección surge un contraste, cuando las imágenes que cierran cada estrofa introducen elementos de orden atmosférico, formas de energía y de vida que se expresan fundamentalmente en el espacio abierto, en la intemperie:

Entonces cae una espada de este cielo metálico
y el paisaje se dora y endurece
o bien se ablanda como la miel
bajo un espeso sol de mariposas.

Los contrastes entre la vida y la muerte, la inmovilidad y el movimiento, que aparecen en esta sección son equivalentes a un contraste entre lo que hay dentro y lo que hay fuera del edificio. Este contraste es equivalente también con la idea del paisaje interior del poeta, análogo a la pirámide, con la cual se identifica el poeta al final del poema. La degradación del interior encuentra un antagonismo radical en la luz y levedad del paisaje externo. De acuerdo con Cecilia Enjuto: “En la poética moderna el tópico de la ciudad en ruinas no se

limita al espacio arquitectural, como vemos en estos textos donde la ruina del progreso invade la mente, el paisaje interior, el último y definitivo”.¹⁷⁴

La ruina, así, es el símbolo de un estado anímico que colapsa y que busca el reposo fuera de la arquitectura. De ahí que, en otras partes del poema, esta distinción se desvanezca hasta integrar los contrarios en una sola forma: la “dormida raíz de una columna rota” particularmente constituye una imagen híbrida en este sentido, expresa esa invasión que la naturaleza ha ejercido ya sobre el espacio humano, esa metamorfosis de la arquitectura en materia orgánica que completa la transfiguración de la ciudad en paisaje puro y que conduce la experiencia hasta su final descarga, cuando la pirámide se funde en el vacío.

En el poema de “La Venta” son mucho más directas estas insinuaciones, en versículos como “Ciudad desordenada por la selva” y “lama que se extiende como un hormiguero verdinegro sobre la sapiencia de los altares devastados, /en el salitre de los muros derruidos aparecen la sombra y el olor de la bestia”. En estas frases espacio humano y espacio de la selva están entremezclados; la presencia de los animales y las energías naturales emanan ya de la arquitectura. Pero no se trata de una transfiguración, sino de una yuxtaposición, pues, según lo dejan ver las palabras elegidas, la ciudad sí es reconocible aun del espacio de la selva, sí corresponde a otro orden, pues para Becerra, como se había comentado al revisar el poema “Épica”, la arquitectura ya simboliza la voluntad humana, el deseo de orden, Progreso.

Señala Ignacio Ruiz-Pérez:

Las construcciones y las calles de la ciudad son el desplazamiento de un afán geometrizable y trascendental cuyo punto de partida es el dominio de la naturaleza por el hombre; el sujeto se desplaza en ese continuum unidimensional fundado en la creencia inalterable de un orden progresivo y en la universalidad de la razón [...] el sujeto se escinde de la naturaleza al tomar a esta como objeto (al reificarla), de ahí que los “antiguos guerreros” y “ángeles” a los que se refiere el poema aparezcan derrotados en alusión a un orden antiguo desplazado por la carrera lineal, continua y avasalladora del progreso.¹⁷⁵

Desde este punto de vista, la razón geométrica que organiza el espacio urbano, también implanta una organización del tiempo, un orden de sucesiones que componen el camino al Progreso que caracteriza la modernidad. El orden, así, se manifiesta en su materialidad

¹⁷⁴ Enjuto Rangel, *Cities in ruins*, *op. cit.*, p.60. Traducción propia. Original dice: “In the modern poetics, the tops of the city in ruins is not limited to an architectural space, as we see through these texts the ruin of progress invade the mind, the ultimate interior landscape”. Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido Permanece en el aire*, *op. cit.*, p.146: “Baudelaire nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: cómo la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez modernización de las almas de sus ciudadanos”.

¹⁷⁵ Ignacio Ruiz-Pérez, *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2009, p.78

ineludible- edificios, Plazas, avenidas- pero su más poderosa manifestación radica en la metáfora geométrica del tiempo, un tiempo total en donde todas las individualidades se localizan y se desenvuelven. La ciudad implanta así un orden simbólico que se extiende hasta la conciencia, donde el tiempo se expresa fundamentalmente como construcción, es decir, historia,

Por otra parte, en el poema de “La Venta” la ciudad es descrita en un momento en el que la razón ordenadora ha desaparecido. Pero a pesar de esto, las ruinas no dejan de remitir a una situación social marcada por la violencia:

Y ahora, en los sitios no determinados ya por la razón,
en la plaza interior de la Plaza Pública,
la brisa parece procrear ese lejano olor
de animales y prisioneros flechados o ya dispuestos en las lanzas
o conducidos a la presencia de la mano que ordena y señala, sostenida por sus anillos y
pulseras,
desde los sitios básicos del poder: necesidad y crimen

La ciudad para Berra es la implantación de un orden racional que favorece la dominación. Las ruinas de la ciudad no dejan de remitir a una situación política y social que tiene en la arquitectura su base material y simbólica. La distinción que la ciudad impone respecto al espacio natural manifiesta el triunfo de la razón sobre el espacio y el despliegue de la voluntad humana. Ciudad y naturaleza pertenecen a dos dominios distintos del ser. Una lección didáctica ordena estas ideas en “La Venta”, una lección fundada en la crítica de la razón. Y es el espacio arquitectural el receptor de esta crítica, porque allí se manifiesta en su máxima potencia la voluntad de poder. El desorden que la selva impone a la ciudad ya sumerge en la vanidad a cualquier empresa humana. De este modo la crítica del poeta está basada en su cambio de perspectiva y mirar el lugar del ser humano en el movimiento cósmico.

Similar situación es visible en “El Tajín”, en la penúltima estrofa del poema, donde afirma Huerta que:

la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos
para siempre, asfixiada,
muerta en todas las muertes,
ciega en todas las vidas,
bajo todo el silencio universal
y en todos los abismos.

La arquitectura, que en la misma estrofa ya anunciaba su colapso y fragmentación, finalmente se desploma hacia la total indeterminación de la muerte y el silencio. El espacio humano se funde finalmente con la nada y el abismo, desaparece todo vestigio de la humanidad, y la

historia encuentra su anulación en ese mismo movimiento. Pues es reposo de la materia su desintegración, su final metamorfosis en vacío.

En este sentido, de ambos poemas podría afirmarse que la arquitectura es símbolo de la vida humana, en el sentido en que demarca un límite a la exterioridad del universo. La arquitectura ya implanta una distinción en el espacio, una categorización del espacio. Es una forma humana, una forma, sin embargo, que se desvanece en el vacío. Así, la arquitectura ya es indicio de historia, voluntad humana de construir, ordenar y separar. La historia aparece como esa ciudad, ese edificio o pirámide que habita en el pasado. Es decir, se reconoce esa distancia temporal respecto al estado original de la edificación. La historia, entonces, se reconoce aquí en un estado posterior al de su auge. La historia es, literalmente, pasado. No hay por ello remanentes de una narrativa,, no hay actualización del tiempo humano, sino presencias inconexas, ruina, olvido, inversión de límites, pues la naturaleza vuelve a recuperar y a disolver el espacio conquistado. En este sentido, las ruinas, en tanto espacio arquitectural, son imagen de una historia que ha terminado, una historia que ya no existe. Una historia que es muerte.

b) la voluntad humana

La arquitectura es un primer indicio de la voluntad humana; es su materialización fundamental. Pero la ruina expresa ya la desaparición de ese impulso humano básico y arrastra la conciencia hacia un estado más bien lastimoso, donde la voluntad experimenta una importante variación. En las poéticas barroca y romántica de las ruinas se percibe cierta tendencia energética hacia la creatividad, ya sea como una forma de asumir la fatalidad, como en Quevedo, o como un medio de alcanzar un estado de sensibilidad pura, como en el caso de Wordsworth. En un caso como el del poeta alemán Friedrich Hölderlin, según se pudo observar, hay una inclinación de la voluntad humana hacia el pasado, expresado mediante un rechazo del presente, una voluntad expresa hacia la muerte. Prácticamente cada poeta tendría su propia forma de afirmar la voluntad humana según su propia sensibilidad lo dirija en medio del espacio ruinoso. Y para los poemas de Huerta y Becerra no puede decirse algo distinto, aunque parece haber cierta afinidad en sus “conclusiones”.

En “El Tajín”, desde el inicio domina claramente una atmósfera de inmovilidad que, en lo que se refiere a los signos de la voluntad humana, se traduce en una sensación de agotamiento que dirige el texto hasta el colapso. Desde el primer verso el poema es repetitivo

en sus sonidos; es un movimiento: “el andar es lento y apagado”, pero es un movimiento que no va a ninguna parte. Una falta de voluntad dirige los pasos del poeta, que no van sino a la muerte y el abismo. Por estos signos es fácil identificar el contraste que introduce la llegada del hijo y el amigo en la tercera parte del poema, pues ellos “ascienden la colina/ como en busca del trueno y el relámpago”. La voluntad que en estos versos se expresa es de profunda vitalidad, un movimiento hacia arriba; es un impulso prometeico, la manifestación de la voluntad que busca ese contacto con el cielo, la revelación de lo sagrado simbolizado por el rayo. Pero, versos después, escribió Huerta, ellos “sólo encuentran /la dormida raíz de una columna rota /y el eco de un relámpago”. Hay una inversión de la actividad prometeica en la que el poeta deja de buscar la luz y se sumerge en las tinieblas. Este impulso negativo tiene su correlato en la poética moderna y es constantemente el producto de un desencanto político social, incluso cultural. Es una marca de maldición que pesa sobre el poeta que ha perdido la inocencia en un mundo de muerte y desconsuelo. Escribió sobre este tema León Felipe, poeta español, exiliado luego de la Guerra Civil Española:

El Poeta Prometeico viene a dar testimonio de la Luz. El *Poeta maldito*... a dar testimonio de la *Sombra*. Es el mismo poeta prometeico. Se le llama así... cuando se acerca a los *infiernos*... porque la línea inquebrantable y monótona de sus versos que es siempre la resultante de la voluntad humana y del empuje del Viento y que no se doblega ni se tuerce... *tiene* que pasar *fatalmente*... por el centro mismo del infierno como el eje de la Tierra. Entonces sus versos toman unas formas extrañas y blasfematorias.¹⁷⁶

León Felipe presenta la situación del poeta en el mundo moderno como un heroísmo trágico, signado por la fatalidad. El poeta moderno conserva su inicial impulso vital, identificado con el dinamismo natural del viento, una voluntad humana plena e inocente hacia el movimiento, puro y libre. Pero este movimiento no escapa del abismo subterráneo. No puede substraerse del infierno de la tierra. Es una maldición la que persigue a este poeta porque no puede evitar nombrar aquello que hay frente a sus ojos, el infierno y la ruina. La historia. Es una actitud evidente de desencanto, crítica y melancolía. Pues el poeta no puede escapar de la fatalidad del mundo que habitar pretende. Su vida es una pesadilla, y esas pesadillas pueblan u poesía con alucinaciones horripilantes y blasfemias:

La Historia nace del cieno... Y la Poesía del humo... Porque a veces se caen los puentes, se cierran las ventanas y las puertas... y no queda más que un penacho azul para escapar de las tinieblas... Se sale del laberinto tenebroso del Mundo por el penacho de humo de los Sueños. Los sueños se convierten en poemas Y hay poetas que se entretienen en hilar la borra negra de las pesadillas...

¹⁷⁶ León Felipe, *Antología Rota*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1965, p.105.

y con el hilo quebradizo y tembloroso que fabrican, se construyen después una túnica sombría y funeral. Son los poetas malditos.¹⁷⁷

El poeta maldito del que habla Felipe no es el mismo poeta maldito del siglo XIX; no es el poeta que se rebela ante la moral urbana, no el poeta abocado a los excesos y la bohemia; no es el dandi extravagante o el aristócrata flâneur. La maldición del poeta moderno radica esencialmente en su exilio de la historia. Pues el poeta efectivamente existe en un mundo marcado por la historia, pero no puede habitarla. Pues la encuentra como un espacio hostil, desquebrajado y sombrío. Ruina. No sorprende entonces que esta visión pesadillesca inundo un poema como el de “El Tajín”, con versos como estos:

No hay origen. Sólo los anchos y labrados ojos
y las columnas rotas y las plumas agónicas.
Todo aquí tiene rumores de aire prisionero,
algo de asesinato en el ámbito de todo silencio.
Todo aquí tiene la piel
de los silencios, la húmeda soledad
del tiempo disecado; todo es dolor.

Una ausencia de voluntad definitivamente subyace a estos versos. Un desencanto. Un rechazo y un intento de evadirse de la historia.

En “La Venta” encontramos una fuerza de voluntad un tanto diferente, marcada más bien por un contraste respecto al orden racional-político que el espacio simboliza. Las caracterizaciones que Becerra presenta de los habitantes del pasado tienden a poner en primer plano la actividad bélica (“de nuevo la lanza en la mano del joven”, “los que sujetando al vencido con una soga al cuello”), el control político (“la mano que ordena y señala”, “asentando sus cuerpos rechonchos en el interior de una concha de poder”), y la actitud religiosa (“¿Dónde están aquellos que condujeron la palabra/y fueron llevados por ella al sitio de la oración y a la materia del silencio?”). Es esta última, no obstante, la que dirige el poema y que le da sentido, con lo que Becerra se posiciona, a este respecto, con una actitud cercana al barroco, al encontrar una motivación en las ruinas para su creatividad:

¿En dónde están los hombres que dieron este grito de batalla y este grito de sueño?
¿Dónde están aquellos que condujeron la palabra
y fueron llevados por ella al sitio de la oración y a la materia del silencio?

Carencia fluctuando entre la piedra y la mano que va a producir en ella la sospecha de su alma;
habitante sombrío enmudecido bajo tus obras, condúceme al himno disperso que flota ceniciento
entre la podredumbre de las hojas.
Unta cada palabra mía con cada silencio tuyo, mas no nos ciegue el chispazo de este mutuo
lenguaje,
para que así los muertos asomen la mirada entre las brasas de lo dicho
y la frase se encorve por el peso del tiempo.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.107

a los siguientes versos como una revelación de ese carácter trágico que subyace a la vida, en tanto el poeta virtualmente accede al infinito y a la divinidad. Es también un cambio de perspectiva, manejado en “El Tajín” por el contraste generado por los personajes, tal como expresan los últimos versos de esta estrofa, cuando el hijo y el amigo “sólo encuentran/ la dormida raíz de una columna rota/y el eco de un relámpago.” La búsqueda para Efraín Huerta no tiene valor. Frente a la energía prometeica Huerta propone el abandono, la inmovilidad, una imagen que mimetice al espacio en ruinas y le permita acceder a su misterio que, en último término, es la muerte, la desintegración en el vacío.

En todo caso, una voluntad hacia la indeterminación anima los poemas de Huerta y Becerra, una voluntad que sobrepasa la facticidad. Ambos textos atraviesan el mundo nombrado, el espacio, la arquitectura, en busca de una sustancia que conforma y determina el ser. Según Bolívar Echeverría, esta actitud es típicamente barroca:

Desesperado ante el agotamiento de la única fuente de sentido objetivo, la somete a una serie de pruebas o tentaciones destinadas a restaurar en ella una vitalidad sin la cual la suya parecería carecer de sustento [...] Por esta razón, el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que buscaba para sacar de ella su riqueza no se llene de otra cosa que de los frutos de su propio vacío.¹⁷⁹

Desde este punto de vista, la anulación del ser ante el no-ser, ante la infinitud, implica una anulación de la historia. No es deseo de los poetas presentarnos una crítica a la historia por sí misma, sino que la asumen dentro de un orden material-simbólico que inexorablemente tendrá que desintegrarse. La crítica a la historia reposa, entonces, en una renuncia a la voluntad, o en asumir a la muerte como sentido, lo cual resta valor a la historia, pues carece de sentido. La apuesta de estos poetas es hacia el vacío, y allí encuentran un sentido a donde abocar la voluntad que aun poseen entre las ruinas de la historia.

c) el lenguaje

La reflexión sobre el lenguaje es un aspecto esencial en las poéticas y no puede ser de otra manera, en tanto es el lugar de las operaciones de sentido. Desde la teoría de la composición y la poética clásica hasta la semiótica y la fenomenología de la imagen, son diferentes y hasta antagónicas las propuestas que se han realizado en torno a las potencialidades del lenguaje poético. Y dentro de la actividad poética por sí misma, es tema predilecto de escritores y poetas prácticamente desde siempre. Para el caso de la poesía moderna, que sintetiza los más importantes descubrimientos y aportaciones de estéticas precedentes, el lenguaje adquiere

¹⁷⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p.111.

una potencialidad liberadora que se dirige particularmente hacia la historia, en tanto en ella se identifica el origen de una situación humana insostenible, crítica. Octavio Paz lo ha apuntado en estos términos:

La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. [...] De ahí que la poesía contemporánea se mueva entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra, una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición. “Cambiar al hombre”, así, quiere decir, renunciar a serlo: hundirse para siempre en la inocencia animal o liberarse del peso de la historia.¹⁸⁰

Esta tentativa revolucionaria caracteriza el discurso de la poética moderna, aunque no siempre con el mismo entusiasmo prometético, tal como se ha visto. En todo caso, la negación de la historia es un aspecto crucial en esta metáfora, y en los poemas de Huerta y Becerra puede identificarse cómo la crítica de la historia se desenvuelve a través de una crítica del lenguaje. De este modo, la tentativa revolucionaria adquiere una radicalidad que, a la vez que niega la historia, afirma una ausencia de sentido que determina la ironía de la propia actividad poética.

En el poema de Huerta, el lenguaje ya es arquitectura: es la lengua la que construye el espacio, la caminata, las sensaciones, la caída. Desde un punto de vista inmediato es evidente, pero luego del análisis que se realizó en el capítulo previo, debe destacarse que esta circunstancia se pone de manifiesto sobre todo por el carácter autorreferencial del poema. Esto tiene al menos dos consecuencias: la primera surge del epígrafe que convierte a la arquitectura en el lugar donde descienden los relámpagos, el lugar donde el lenguaje se origina; la segunda surge del poema como tal y la ironía que domina su estructura resquebrajada.

El poema de “El Tajín” es una pirámide de palabras; una pirámide que se está cayendo. El “Andar así” que abre el texto ya nos introduce a un recorrido poético que hace al espacio en el sonido. Pero la autorreferencia está signada por la ironía: el poema constantemente se niega a sí mismo, se presenta como imposibilidad, como ausencia de movimiento, como una caída en el silencio. El poeta, entonces, no está construyendo. Es una arquitectura imposible. Es, literalmente, un lenguaje arruinado. Para Huerta, el lenguaje, está deteriorado, está roto y no es vehículo de contacto con las fuerzas celestiales. El lenguaje en este poema no hace

¹⁸⁰ Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 36.

posible una comunicación positiva, no cumple una “función”. De aquí que el poema se esté cayendo constantemente. La pirámide se cae, el lenguaje ya no sirve. Es pura fragmentación, aunque logra de este modo conducir a una revelación de los abismos. Es un discurso apofático. Y este es el aspecto esencial del texto: el poema es caída en el silencio, es el desplome del lenguaje. El silencio que sucede es el reposo, el “silencio universal”. En “El Tajín” el lenguaje se dirige a su propia aniquilación, a su desaparición en el vacío. Es tanto una afirmación metafísica como una declaración de principios. Una poética. Como indica la crítica Kenia Cano, para Huerta “Escribir es una lucha interminable entre Eros y Tánatos. Piel y canto, desafiando huesos y silencio. Así, independientemente de las connotaciones históricas de “El Tajín”, este texto nos plantea lo que sucede cuando cesa la labor poética, que se canta a sí misma aun frente a su propia muerte”.¹⁸¹

El tema del lenguaje tiene más aristas en el poema de Becerra, aunque está caracterizado de igual modo. Hay que recordar que el motivo del poema es la búsqueda de lo divino, una sustancia divina que se expresa en el silencio. Esto convierte al lenguaje, a la enunciación, en ironía, en tanto el sentido de lo dicho no aparece sino en su desaparición, en la aniquilación del lenguaje. El lenguaje contra sí mismo. Pero en Becerra debe destacarse que hay una diferencia entre el lenguaje poético, y el lenguaje racional, aunque en ambos casos la anulación constituye el sentido último de toda enunciación.

Un pasaje en “La Venta” nos da constancia de esta distinción:

Herid la verdad, buscad en vuestra saliva la causa de aquél y de este silencio,
pulid esta soberbia con vuestros propios dientes;

En estos versículos la verdad se identifica con la búsqueda de las causas, y a la vez, como una afrenta. Esta declaración se corresponde con el problema filosófico de la verdad, y en particular, con el de la verdad histórica. Para Becerra la verdad no está en el lenguaje racional, en el lenguaje de las explicaciones lógico-causales. Es un tema constante en la obra de Becerra el de la incapacidad del lenguaje para comunicar la realidad, y en este poema, se añade además el hecho de que el lenguaje racional es el lenguaje del poder, es el lenguaje de “la mano que ordena y señala”, es el lenguaje de esos “sitios determinados por la razón”. El lenguaje racional es el lenguaje de la dominación.

¹⁸¹ Kenia Cano, “Escribir bajo el ala del ángel más perverso” en *Efraín Huerta. El alba en llamas*, presentación y selección de Huerta-Nava, Raquel, México, Fondo Editorial Tierra Adentro/ CONACULTA/ Instituto Estatal de la Cultura, 2002, p. 37

A este lenguaje racional Becerra opone el lenguaje poético, un lenguaje que, en principio, es invocación, encantamiento, y en último término, búsqueda de lo sagrado. Octavio Paz afirma que la “operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo, y otros procedimientos de la magia”, pues ambos, poeta y hechicero se sirven de “las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos”.¹⁸² El poema como tal cumple esta función al traer de vuelta a los habitantes del pasado mezclados en el movimiento de la selva. Pero al final, la poesía no conduce sino al silencio. Un silencio que, al final, es reposo, identidad con el infinito. La poesía debe sumergirse también en el espacio y confundirse con la masa elemental para alcanzar su destino. La fragmentación del lenguaje, como sucede con el lenguaje racional, es su fase final. Así, Becerra nos habla de un lenguaje putrefacto:

Nube de tábanos y de grandes y gordas moscas de alas azules rezumbando sobre la cabeza del predicador, sobre la boca del poeta,
sobre el manto estriado por la sangre de los esclavos;
una corona de tábanos y moscas sobre el nombramiento del mundo.

La interpretación que puede extraerse de este pasaje es similar a la que se extrajo del poema de “El Tajín”: la putrefacción del lenguaje revela que ya no cumple con su función original. La estandarización del lenguaje, la sedimentación de significados, la fijación de sentido, no son sino ejemplos de determinaciones racionales de la lengua que la inmovilizan y la dirigen a la putrefacción. Jordi Royo, en un estudio sobre el lenguaje poético, afirma lo siguiente:

Pero qué son las palabras sino signos artificiales, marcas estandarizadas que sugieren un mundo hecho a nuestra medida sin posibilidad de ninguna intervención subjetiva, que significan al estar dotadas de convenciones históricas que arrastran una gran complejidad de estructuras y una eficiente comodidad discursiva; una reducción de los distintos fenómenos y objetos del mundo en anacronismos abstractos que inciden de tal modo en nuestro psiquismo que asumimos su indefinición como algo unívoco que podemos reverenciar en todo momento; ambigüedad consentida y permeable en oposición a la identidad privativa y diferencial con la que se manifiestan los distintos elementos que percibimos de la naturaleza.¹⁸³

La putrefacción del lenguaje es una metáfora que apunta a una crisis de la comunicación, pero sobre todo a una crisis del sentido. Si el lenguaje está corrompido, no es posible hablar de lo real sin lastimarlo, sin mancharlo con el limo del sentido común, mancillado por una sedimentación de significados que entorpecen los potenciales del ser para manifestarse. Toda palabra es un cadáver; el lenguaje es más un obstáculo para conocer que un instrumento. Por tanto, es inaccesible la verdad, todo conocimiento es ilusión. La muerte del lenguaje es la

¹⁸² Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p.53.

¹⁸³ Jordi Royo, *La imagen poética: algunas consideraciones*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2004, p.36

muerte de los significados y la muerte de las verdades. El lenguaje que usamos ya es un colapso; cuando nombramos al mundo nombramos su ruina. La poesía emula esta descomposición: “lo que se pudre, inventa”. La poesía pretende regenerar la lengua, pero sólo lo hace al reafirmar la preponderancia de la muerte:

Ahora la verdad aparece con el zopilote,
sus alas negras baten como una lengua negra sobre el silencio de las cabezas de piedra,
y en el ruido de ese aleteo
aparece el nuevo lenguaje,
las frases de la carroña al quitarse su máscara de esclava.

La única verdad es la de la muerte, la indeterminación que rige el movimiento de los entes y que los anega en un interminable ciclo de metamorfosis.

Ambos poemas trabajan, de este modo, sobre una caracterización del lenguaje que crítica las fijaciones de sentido y la verdad. En ambos casos, para que el lenguaje permita acceder a una revelación del fundamento ontológico es necesaria su fragmentación y anulación final, su caída en el silencio. El lenguaje, negándose a sí mismo, descubre una faceta de la realidad donde no existen las limitaciones ni las diferencias. El lenguaje entonces destruye todos los fundamentos al destruirse a sí mismo. En este sentido, la historia cae en la misma indeterminación que todos los demás seres, pues no es sino lenguaje, una forma de lenguaje que impone una verdad, y con ello, un significado hegemónico que, con el tiempo, deriva en putrefacción, desplome. La poesía, aquí, rompe a la historia, muestra sus ruinas, para que la conciencia busque ese fundamento del ser que no está en el lenguaje. Ese fundamento irracional que reposa en el seno de la vida misma. De acuerdo con María Zambrano:

El hombre se ve forzado a destruir o querer destruir su historia ya suda para seguir haciéndola. Y sueña en momentos de saturación histórica, con una destrucción total de la historia ya suda y aun de la historia sin más; de que simplemente la haya. Pues si es cierto que el quehacer histórico es ineludible, lo es también el ensueño y la nostalgia de librarse de la historia, de lograr por una acción violenta lo que la historia parece perseguir: que cese la historia y que comience la vida.¹⁸⁴

La destrucción de la historia, las ruinas de la historia, son, así, el reflejo de una angustia vital que siente el poeta en la modernidad al sentirse acosado por la historia. La renuncia al lenguaje lo lleva hasta ese punto sin retorno en donde se ponen a prueba todas sus creencias, empezando por la historia misma, que pierde entonces su fundamento, pero también la poesía misma, que debe responder entonces también a la pregunta por el sentido.

d) los dioses muertos

¹⁸⁴ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p.316.

La muerte de Dios o de los dioses, según es el caso en estos poemas, es una metáfora que tuvo su origen en el pensamiento romántico y que se ha desenvuelto bajo distintas facetas, tanto en la literatura como en el ámbito de la filosofía. Sobre este tópico ha escrito Octavio Paz:

La conciencia poética de Occidente ha vivido la muerte de Dios como si fuese un mito. Mejor dicho, esa muerte ha sido verdaderamente un mito y no un mero episodio en la historia de las ideas religiosas de nuestra sociedad. El tema de la orfandad universal, tal como lo encarna la figura de cristo, el gran huérfano y hermano mayor de todos los niños huérfanos que son los hombres, expresa una experiencia psíquica que recuerda la vía negativa de los místicos: esa “noche oscura” en la que nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente, culpables sin culpa e inocentes sin inocencia. No obstante es una noche sin desenlace, un cristianismo sin Dios.¹⁸⁵

En todo caso, lo que subyace a esta actitud es un sentimiento religioso negativo que expresa el alma humana al sentirse a la deriva en el vacío, sin un fundamento. En los poemas esta actitud es análoga a la problematización del lenguaje, aunque tiene otras consecuencias. Pues, la negación del lenguaje y su final colapso anuncian ya la destrucción de todo orden y toda verdad, y con esto, la ausencia de significados y una angustia vital exacerbada.

En “El Tajín”, aunque no hay menciones directas al dios muerto, hay una sección que puede ser interpretada en este sentido por su referencia a los rituales prehispánicos, y que además es un elemento constante del poema: el sacrificio.¹⁸⁶

Todo se ha detenido, ciegamente,	20
como un fiero puñal de sacrificio.	
Parece un mar de sangre	
petrificada	
a la mitad de su ascensión.	
Sangre de mil heridas, sangre turbia,	25
sangre y cenizas en el aire inmóvil.	

Como se propuso en el capítulo previo, el sacrificio en el poema de Huerta es un elemento que puede ser interpretado según el carácter autorreferencial del texto. El poema es emulación de un sacrificio: “Todo se ha detenido” y la coma detiene a los sonidos igual que el pecho hace al puñal de sacrificio. El poema es un acto ritual; el poeta derrama sus palabras como si fuera sangre para la ofrenda. Pero esa sangre está “petrificada/a la mitad de su ascensión”. La sangre quemada ha sido animada por el fuego para acceder al mundo de los dioses, pero es una sangre que no llega a su destino. En este sentido el poema como ritual está incompleto, el sacrificio resulta inútil y no hay acceso a lo divino. No hay lugar para la

¹⁸⁵ Paz, “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia*, op. cit., p.344.

¹⁸⁶ Cfr. María Margarita Alegría de la Colina, “Lo sublime en Efraín Huerta ¿Una herencia del siglo XIX?” en *Tiempo y escritura*, no. 19, Diciembre 2010, p.10: “Ubicarse en “El Tajín” es ubicarse en el pasado prehispánico. La alusión al “puñal de sacrificio” y a la sangre, nos remite a las culturas correspondientes”.

vida sin un ritual que la origine; el ser no se actualiza y el mundo se derrumba sin ese fundamento originario. Como señala Eliade: “nada puede durar sino está ‘animado’, si no está dotado, por un sacrificio, de un ‘alma’; el prototipo del rito de construcción es el sacrificio que se hizo al fundar el mundo”¹⁸⁷ El ser se desintegra sin ese ritual que le devuelve su animación al ser.

Es una angustia religiosa la del poeta que descubre esa incomunicación con los dioses, es un “infinito dolor”, “una tristeza divina”. El poeta se encuentra desnudo en el mundo, sin nada a que aferrarse. Es un mundo sin dioses, sin verdad, sin significado. Así, no hay otra salida que la anulación del ser, la desintegración en el vacío: “Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio. /Y después, nada”. El sentido del sacrificio aquí no es la vida, sino la muerte.

En el poema de Becerra los dioses muertos aparecen dispersos entre los versículos: “todo está detenido entre el vaho poderoso del pantano/y las cabezas de piedra de los hombres y dioses abandonados”, “Dioses dispersos entre las altas yerbas, /restos divinos de un festín humano bajo las hojas enormes del quequeste”, “lama que se extiende como un hormiguero verdinegro sobre la sapiencia de los altares devastados”. En estos casos, la muerte de los dioses se expresa por el abandono. Los dioses no están en su lugar, ni siquiera respecto al ser humano: “las cabezas de los hombres y dioses” es una frase que iguala al ser humano con el dios, sus cabezas son intercambiables en esa dispersión.

Por otra parte, la muerte de los dioses aquí tiene su trasfondo en la filosofía de Friedrich Nietzsche, es decir, se trata de unos dioses que simbolizan la verdad, los saberes humanos, la convicción y la esperanza, todos desapareciendo en un mundo en el que puede creerse en cualquier cosa o en nada. En otros términos, Ruiz-Pérez sugiere que el motivo de la muerte de los dioses sirve al poeta para insinuar “el proceso de secularización del mundo”.¹⁸⁸ Es una propuesta plausible pero que puede adquirir una carga simbólica considerable cuando esta secularización se convierte en un proceso inverso, es decir, cuando el desencantamiento del mundo deriva hacia una divinización de lo humano, que no es sino divinización de la historia. La muerte de dios asume, pues, el momento en que la humanidad adquiere su última definición como ser pleno y autosuficiente, sustancia que se crea a sí misma y se desenvuelve conscientemente hacia su propio perfeccionamiento, demandando así la voluntad individual

¹⁸⁷ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p.17.

¹⁸⁸ Ruiz-Pérez, *Nostalgia de la unidad natural*, op. cit., p. 98.

y colectiva, necesarias para ese fin divino. Pero esta sublimación exacerbada de lo humano es también una violencia atroz hacia la vida; si la vida humana está abocada a la historia, inexorablemente, el tiempo entonces no nos pertenece, y cualquier acto de voluntad no constituye sino una expresión aislada de lo histórico desenvolviéndose, una manifestación de la historia que subsume al ser humano en su imparable carrera. María Zambrano ha escrito:

Lo divino eliminado como tal, borrado bajo el nombre familiar y conocido de Dios, aparece, múltiple, irreductible, ávido, hecho “ídolo”, en suma, en la historia. Pues la historia parece devorarnos con la misma insaciable e indiferente avaricia de los ídolos más remotos. Avaricia insaciable porque es indiferente. El hombre está siendo reducido, allanado en su condición a simple número, degradado bajo la categoría de la cantidad.¹⁸⁹

La deificación de la historia tiene consecuencias múltiples desde el punto de vista de la metafórica. Las ruinas de la historia enfrentan directamente esta concepción con la idea de la muerte de la historia, y no sólo en un sentido teleológico-escatológico, sino como el desmoronamiento de una certidumbre, el fin de una concepción de la realidad y la desaparición de un sentido para la vida humana. Esa sensación de orfandad surge desde el momento en que la conciencia se descubre inmersa en un proceso irrefrenable que arrastra la vida hacia un destino colectivo único, y se acentúa cuando se detecta una falta de sentido en esa proyección humana hacia el infinito. Pues el infinito, según se ha visto en los poemas, ordena al ser antes que una razón histórica. Y ese es el sentido trágico que subyace a un texto como “La Venta”.

En el texto de Becerra, las creaciones humanas, y la arquitectura particularmente, aparecen vulnerables y despojadas de su aura; frente al poder de la naturaleza, son efímeras e insustanciales. Acosado por la historia y rodeado de movimiento ininteligible, el poeta se encuentra solo en el mundo, pisando arena húmeda que han de arrastrar las olas de la temporalidad; no encuentra nada a lo cual asirse, nada en que creer, ninguna motivación, y se abandona al lamento, a la fatalidad. Para Carlos Rodríguez, esta forma de desencanto, presente en muchos de los poemas de Becerra, es una huella de la época en que este vivió, una época que puede ser denominada posmoderna:

La posmodernidad, ha considerado Lyotard, es un adalid que ha perdido el rumbo. La característica principal de este momento histórico es la falta de centro que sirva de límite definitorio para el valor del orden y del progreso, fuerzas que por cierto dejan de ser potencias y que ahora es difícil que promuevan un proyecto de tal magnitud que la humanidad se sienta segura

¹⁸⁹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p.23.

otra vez de estarse dirigiendo a un punto deseado. [...]Las mismas dinámicas sociales han hecho que el mundo sea constantemente transformado sin ninguna esencia detrás que lo sostenga.¹⁹⁰

Sin embargo, como sucede en Efraín Huerta, esta actitud, aunque en principio parte de la angustia y el terror, derivan, hacia el final de los poemas, en el encuentro del reposo absoluto de la muerte y el vacío. La ausencia de dioses, de significado o verdad, la incertidumbre, son aceptadas por los poetas en su intención de liberarse del lenguaje. El lenguaje desbaratado anuncia así la imposibilidad de encontrar un sentido a la existencia más allá del vacío y el infinito. Pues aun la historia ha de morir dentro de ese ciclo que subsume todo en su fuente originaria.

e) teleología

La caracterización del tiempo que encontramos en los poemas de “El Tajín” y “La Venta” está signada por la relación que establecen respecto a un trasfondo ontológico totalizante, aunque puede ser analizado como un aspecto específico. Desde este punto de vista, en ambos textos el tiempo se desenvuelve sobre una sustancia que lo contiene y lo disipa a la vez; es manejado esencialmente como duración, en el sentido que está delimitado por un inicio y un final. En una palabra, se trata de una teleología. Esta concepción del tiempo ya aparece en la poética barroca bajo el tópico del *homo viator*, por ejemplo, pero se trata esencialmente de una concepción cristiana del tiempo. No obstante en los poemas en cuestión esta particular forma de asumir la temporalidad aparece desprovista de este elemento religioso y más bien parece decantarse hacia el nihilismo, hacia una definición del ser basada en el predominio de la nada. Así, el tiempo es manejado como una forma derivada de esa indeterminación fundamental. El tiempo es la expresión momentánea del absoluto.

En el poema de Becerra es mucho más clara esta circunstancia desde la primera estrofa:

Era de noche cuando el mar se borró de los rostros de los náufragos como una expresión sagrada.
Era de noche cuando la espuma se alejó de la tierra como una palabra todavía no dicha por nadie.
Era la noche
y la tierra era el náufrago mayor entre todos aquellos hombres,
entre todos aquéllos era la tierra
como un artificio de las aguas.

El origen del tiempo, marcado por el acto genésico como tal, se presenta como naufragio. El tiempo, entonces, no es sino un fragmento de esa eternidad simbolizada por el mar que ha sido expulsado del reposo absoluto. De acuerdo con Hans Blumenberg:

Ante todo, dos presupuestos determinan la carga significativa de la metáfora de la navegación y el naufragio: por una parte el mar como límite natural del espacio de las empresas humanas y,

¹⁹⁰ Carlos Rodríguez, “La flama de la lluvia. La relación de José Carlos Becerra y la historia” en *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda, op. cit.*, p.66.

por otra, su demonización como ámbito de lo imprevisible, de la anarquía, de la desorientación. Incluso en la iconografía cristiana el mar es el lugar de manifestación del mal, con el rasgo gnóstico añadido de que simboliza la materia bruta que todo lo engulle y reabsorbe.¹⁹¹

De la eterna melodía marina, acuática e informe, brota el tiempo, en las formas de tierra firme y cuerpo humano, rostro y virtual lenguaje, una palabra aun no dicha. La aparición en conjunto del ser humano y la tierra abren un mundo para el ser, que se traduce como el despertar de la voluntad humana. La tierra misma es un “artificio de las aguas”, una presencia sin ser propio, sin existencia natural, duración. La tierra es el mar endurecido, el movimiento petrificado. Esto último resulta de especial interés considerando la forma en que el tiempo se expresa en el poema, como estratos de duración en los que discurre el tiempo bajo distintos ritmos y velocidades que animan y petrifican al paisaje continuamente, en un fractal que se abre y se cierra indefinidamente, perdiendo a la conciencia en un laberinto de instantes extraviados.

La historia, en medio de esta odisea de los sentidos, es también una duración sedimentada en el paisaje de la selva, pero es una duración que ha terminado ya su ciclo, pues en “La Venta”, todo tiene su propio ciclo, desde el tiempo vegetal, la iguana y el jaguar, hasta la mano que ordena y señala, los sitios determinados por la razón. Las cabezas de piedra, como elementos que constantemente resaltan como ese vestigio de humana voluntad, hacen posible desarrollar el potencial metafórico que hay en la inmovilidad. Según Ignacio Ruiz-Pérez:

José Carlos Becerra consigue la convivencia simultánea de los dos tiempos (sobrepuestos) a través del paso rizomático entre dos eras distantes entre sí: la que se refiere al antiguo esplendor de la *civitas* y la que, en contra parte, concentra su atención en las ruinas. Esa convivencia de periodos tiene su origen en las piedras (restos) que apuntan hacia una paradoja porque son materia inerte y señalan falta de movimiento (petrificación), pero además su forma revela que el antiguo esplendor y tiempo son presencia viva.¹⁹²

A pesar de los estratos de temporalidad que se desenvuelven en “La Venta”, de acuerdo con esta interpretación, la presencia humana parece resurgir constantemente a través de las piedras, quedando el pasado ligado estrechamente con la experiencia del presente. “Presencia viva” implica una voluntad humana enfrentándose al tiempo, en tanto se resiste a la desaparición, a la integración total en el paisaje. La piedra de ahí adquiere toda su importancia, pues es parte ya del paisaje, pero conserva ese su signo humano. Con ello, la posibilidad de pensar el tiempo estructurado en presente-pasado-futuro se desvanece ante la evidencia de un tiempo cíclico, donde el instante perpetuo de la piedra, la inmovilidad, es el

¹⁹¹ Blumenberg, *Naufragio con espectador*, p.15.

¹⁹² Ruiz-Pérez, *Nostalgia de la unidad natural*, op. cit., p.99.

que caracteriza la vida humana. En otras palabras, la vida humana carece de coordenadas temporales, el ser humano no sabe el tiempo en el que vive, pues es pura inmovilidad frente a los movimientos determinantes del universo.

Por ello, el sentido teleológico que organiza el poema de “La Venta” al final vuelve hasta su origen: “Allá, a lo lejos, el mar merodea en su destierro, esperando la hora/de su invencible tarea”. El tiempo es un instante que flota en medio del infinito, un naufragio, una supervivencia del azar. En este sentido, no hace falta insistir en el hecho de que la historia es también una forma de naufragio.

El poema de “El Tajín” no explora tanto el tema del origen como sí lo hace “La Venta”. Pero al final Huerta nos da una pista para entender el sentido del tiempo y de la historia que está presente en su poema. La estructura misma del texto ya dice algo sobre esta situación. Según Ricardo Aguilar en la primera parte del poema hay “un descenso hasta lo más profundo del abismo, de una pirámide al revés”, y la segunda parte

está escalonada en sentido contrario a la anterior, no trata del descenso al abismo, sino de la ascensión a la cima de la vida, una serie de imágenes la nutre para que cobre vida. La palabra *vida* contrasta aquí con la muy repetida palabra *muerte*, que se da en casos anteriores reiteradas veces [...] Una serie de escalonamientos de este tipo nos lleva a la cúspide de esta pirámide, representada por la palabra “resucitan” [...] Los planos se mezclan, se rozan, cobran vida como antes muerte, y se sintetizan en la cúspide. [...] La tercera pirámide, que se presenta a través del mismo proceso de escalonamientos, nuevamente en descenso, culmina por segunda y última vez en la muerte.¹⁹³

Este “escalonamiento” puede también interpretarse como una estructura cíclica, a semejanza de “La Venta”, un ciclo que parte la muerte a la muerte, atravesando la vida. Además, en la segunda sección del poema, cuando la vida aparece en todo su lumínico esplendor, no lo hace sino junto a la resurrección del puñal de sacrificio, el ave volando, símbolo del alma que escapa del pecho atravesado. La muerte es quien da origen a la vida; el tiempo es un respiro en medio de la muerte.

El ciclo que se expresa en “El Tajín” sugiere que el tiempo es un estado intermedio entre la muerte absoluta. De la inmovilidad que domina la primera sección, encontramos versos que rompen con este estatismo radicalmente:

Entonces cae una espada de este cielo metálico
y el paisaje se dora y endurece
o bien se ablanda como la miel
bajo un espeso sol de mariposas.

35

¹⁹³ Ricardo Aguilar, *Efraín Huerta, op. cit.*, pp. 43-44.

La ganancia psíquica que ofrecen estas imágenes se da como una respuesta al encierro y la oscuridad de la sección previa. Son imágenes donde el ser está animado, donde acciones se suceden efectivamente en el espacio, y no sólo en un acontecer reflexivo, en una enunciación autorreferencial. La vida se abre camino; hay movimiento, hay tiempo. Pero en la siguiente estrofa “el tiempo se suspende”, y nuevamente hay una caída al abismo, como indica Aguilar.

Sobre la historia en “El Tajín”, no puede decirse algo distinto. Está implícita en esta idea, aunque en la penúltima estrofa, hay un verso particularmente ilustrativo sobre el carácter teleológico, apocalíptico, de “El Tajín”: “cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo”. El binomio “país-serpiente” es duro y pesado. No es una imagen con tanta potencia plástica, precisamente porque la palabra país tiene una connotación más bien histórica. Este país se extiende, como la víbora, por el tiempo, largo y sigiloso, asfixiando y tragándose sus presas. Pero la frase indica una conclusión: la ruina y el polvo. En otras palabras, a la longitud del tiempo histórico, al poder y agresión que lo conforman, Huerta opone un destino trágico: la muerte y la desintegración. La historia está en ese limbo que se abre entre la muerte; es ese suspiro que emerge de las profundidades del paisaje para hundirse en la arquitectura subterránea de los muertos. A semejanza de “La Venta”, la desaparición del ser se manifiesta como el retorno a un fundamento originario, que es la nada. Según David Huerta las palabras finales son una “apocatástasis”, pues indican “el espacio vacío de esa vuelta al origen: la nada”. “El Tajín” “es un poema transhistórico, mítico; pero es a la vez un testimonio directo de lo que ha quedado atrás... y no es exagerado afirmar que es una justa afirmación de lo que viene”.¹⁹⁴

Con esto en mente, el último elemento de esta metáfora de las ruinas es precisamente la ontología que los poetas ofrecen en su imagen del ser y que arrincona a la historia hacia un pequeño suelo que también ha de derrumbarse bajo la indeterminación que rige el movimiento de la materia y la energía. Pues, como se ha visto, no se trata sino de un cambio de perspectiva, donde la historia y el tiempo en general son percibidos desde esa visión cósmica que contempla al universo en su esplendor vertiginoso.

f) el trasfondo ontológico

La idea de un trasfondo ontológico, una totalidad que antecede y origina al ser, es un aspecto central para determinar el cambio que el sentido del tiempo y de la historia experimentan en

¹⁹⁴ David Huerta “Prólogo” a *Poesía completa, op. cit.*, 10

a metáfora de las ruinas. Esta metafísica tiene un importante antecedente en las doctrinas neoplatónica y cristiana, y particularmente esta última ha ejercido un influjo considerable en la estructuración del tiempo lineal, desenvuelto sobre un trasfondo determinado por Dios o la Divina Providencia. En las poéticas del barroco y el romanticismo, la sombra de Dios se proyecta como esa determinación de la eternidad sobre la materia, expresada muchas veces a través de símbolos tomados de la naturaleza, como el río, el bosque, y, por supuesto, las ruinas. Hay un despertar de la conciencia ante el espacio ruinoso que permite a los poetas reflexionar sobre las dimensiones del tiempo y sobre ese sustrato sobre el cual florece y se marchita. Hay una tendencia a encontrar en este desbordamiento una revelación de lo divino, que en la poética moderna vuelve el rostro hacia un nihilismo ambiguo que subsume a la conciencia por igual hacia la angustia y al reposo. Esto ya es visible en los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra, de donde puede extraerse precisamente una caracterización ontológica-metafísica del tiempo y de la historia. De ahí adquieren los poemas su sentido último y autorizan el diálogo con la filosofía de la historia, pues permiten pensar al ser y pensar al tiempo desde una perspectiva suprahumana.

En el caso de “El Tajín” el trasfondo ontológico se expresa directamente con la palabra “nada”, como el destino universal del ser al desplomarse definitivamente, al caer en una muerte absoluta que, además se expresa como reposo para el espacio:

cuando nadie sea nada y todo quede
mutilado, cuando ya nada sea
y sólo quedes tú, impuro templo desolado,
cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo,
la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos
para siempre, asfixiada,
muerta en todas las muertes,
ciega en todas las vidas,
bajo todo el silencio universal
y en todos los abismos.

La nada sucede a la presencia. El espacio permanece como el último residuo de ser que, sin embargo, se integra al vacío universal. El espacio, la pirámide, queda excluida de toda tentativa de significado, está fuera de la lengua: “bajo todo el silencio universal”. La caída en el abismo confirma su anulación en la tiniebla eterna de la nada. Hay un sentimiento de angustia intensa, pero también hay una salida hacia el reposo. La negación del ser es la entrada un nirvana sin experiencias, sin significados, sin memoria y sin historia, donde no existen ni el tiempo ni el espacio. “Nihilismo cósmico”, dice con razón Ricardo Aguilar de este poema, pues todo pierde su valor ante lo inconmensurable: “Tajín, el trueno, el mito, el

sacrificio. / y después, nada”. El ser como totalidad se fractura ante la revelación de ese trasfondo negativo. Pero aquí la nada es una negatividad positiva, tal como explica María Zambrano:

Y todo parece indicar que al destruir el hombre toda resistencia en su mente, en su alma, la nada se le revela, no en calidad de contrario de ser, sino como algo sin límites dotado de actividad y que siendo la negación de todo aparece positivamente. Algo indeterminado, ambiguo, amenazador, y que al ser nombrado parece ceder. Pues sucede al contrario de como piensan quienes no la han sentido. La nada es de ese género de “cosas” que al ser nombradas producen un alivio como sucedió con los dioses demoníacos, devoradores insaciables del hombre; su sólo nombre y su figura, por espantable que fuese, eran mejor que el no conocerlos. La nada se comporta como lo sagrado en el origen de nuestra historia.

El fondo sagrado de donde el hombre se fuera despertando lentamente como del sueño inicial reaparece ahora en la nada.¹⁹⁵

El poema de Huerta es una ensoñación siniestra, una visión del infierno terrenal que ha de anularse solamente ante el cataclismo apocalíptico; ante el yo, ante la historia, afirma la preponderancia del vacío, la fuerza incólume de la nada devoradora. La historia en esta pesadilla no es más que un accidente, un guiño, en medio de esa inconmensurabilidad constitutiva del ser. Es vanidad, pues el destino irreductible de toda forma está en su desintegración. La conciencia del poeta aparece desolada y sumida en la desesperación de la inmovilidad, de la ausencia de percepciones y la única opción que tiene es sumirse en el abismo, la nada y la muerte, que constituyen principios antehumanos, fuera del tiempo y de la conciencia. Y al fundamentar lo real, lo histórico y lo individual, sólo lo hacen a través de un sentimiento trágico. Una tragedia que encuentra su consuelo metafísico en el reposo absoluto, en la desaparición.

En “La Venta” esta situación es un tanto diferente, pues la función simbólica de los elementos femeninos, el mar y la noche, le otorga al texto compensaciones psíquicas importantes que amplifican las resonancias del acto genésico nombrado y la escatología del final. Siguiendo a Luis Eduardo Cirlot:

Su sentido simbólico [del mar] corresponde al del ‘océano inferior’, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. ‘Volver al mar’ es como ‘retornar a la madre’, morir.¹⁹⁶

El mar, así, sienta un precedente en el sentido material para el ser, una “forma informe” que, en su dinamismo, es potencia creadora, y virtualmente presupone ya ese estado de perpetua variación a la que están sometidos los objetos, pues provienen del agua. El mar es un

¹⁹⁵ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p.186.

¹⁹⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p.298.

antecedente para el ser desde que ya proyecta una imagen del infinito, y con ello, la posibilidad de que las cosas todas han de fundirse en esa elemental sustancia universal. Además, esta simbología despliega la función psíquica del arquetipo de la madre, con lo cual, el poeta confiere al trasfondo ontológico una dimensión mitológica:

Jugó la selva con el mar como un cachorro con su madre,
bostezó el día entre los senos de la noche,
en su acción de posarse buscó alimento la palabra,
sonó el acto en su propio vacío
como una dolorosa constancia de fuerza que el sueño del hombre no pudo medir.

El desenvolvimiento de fuerzas telúricas y atmosféricas indica un movimiento cósmico guiado por númenes y dioses que se manifiestan en la materia. Espacio y tiempo son extractos, nacimientos originados por la acción de una potencia incomprensible que les precede. En definitiva, estos pasajes funcionan como la revelación de un trasfondo ontológico identificado con lo divino. Siguiendo a Octavio Paz:

Lo divino afecta de una manera acaso más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esta manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza. Las fechas sagradas regresan conforme a cierto ritmo, que no es distinto del que junta o separa los cuerpos, trastorna los sentimientos, hace dolor del goce, placer del sufrimiento, mal del bien. El universo está imantado. Una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. Fuera de sí y pleno de sí. Y la sensación de arbitrariedad y capricho se transforma en un vislumbrar que todo está regido por algo que es radicalmente distinto y extraño a nosotros.¹⁹⁷

En el poema de Becerra- y también en “El Tajín, aunque en menor medida- la yuxtaposición de temporalidades y ritmos de la duración convierte a la experiencia en el desenvolvimiento de un instante único que desemboca hacia su propio fundamento. El tiempo es ese instante siempre idéntico a sí mismo que se abre en medio del suspiro marino. La historia misma no es sino ese rasguño que las olas dejan en la arena, esa minúscula caricia que habrá de desvanecerse con la próxima marea. Pues el tiempo, la vida humana, la historia, el instante, no son sino esa superficie momentánea que cubre a lo divino, ocultando sus misterios. Y Becerra recibe en las ruinas esa revelación de lo inconmensurable que subyace al ser y que sólo ante ese derrame de movimiento es perceptible para la conciencia adormecida. Es un

¹⁹⁷ Paz, *El arco y la lira*, op. cit., pp. 126-127.

poema, como “El Tajín”, cargado de un sentimiento trágico. Pero esa tragedia también desemboca en un reposo absoluto, identificado con un regreso a los orígenes.

La lección didáctica que puede extraerse de “El Tajín” y “La Venta” indica que las ruinas no son sólo testimonio de una serie de acontecimientos pasados, sino un testimonio de nuestra propia condición. Son una imagen de la experiencia vital moderna. Con esto, las ruinas son analogía del presente, ironía de la historia y evidencia de la inexorable mortalidad. Pero también son afirmación del todo, o habría que decir de la nada, que contiene todo. En el poema las ruinas adquieren un carácter polisémico, que aunque finalmente deriva en un final ineludible, permite experimentar el espectáculo desde una perspectiva ahistórica. En este punto, puede afirmarse que en ambos poemas encontramos una concepción del ser que arroja la conciencia hacia una imagen de la inmensidad. De acuerdo con Gaston Bachelard:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.¹⁹⁸

La contemplación de las ruinas ha permitido a los poetas acceder a la dimensión de lo infinito, de lo indeterminado, que es también expresión de lo divino. El cambio de perspectiva revela una dimensión que adquiere la forma de totalidad primigenia. En estos textos, el ser no logra completarse sino hasta dejarse absorber por esa inmensidad que lleva el signo de lo absoluto, de lo inconmensurable. Ambos poetas se desprenden de la historia para poder percibir una realidad que la supera, y así logran desestabilizar la concepción antropocéntrica del ser.

Las ruinas hacen posible una revelación del ser en su sustancia pura. La conciencia, frente a las radicales transformaciones del paisaje o encerrada en una inmovilidad absoluta, pierde su orientación lógica y queda atrapada en ese laberinto de sensaciones y fragmentos inconexos que se disuelven en los poemas. Los poetas se pierden entre las ruinas; pierden sus recuerdos, la memoria, la conciencia de la historia. El lenguaje mismo se revela frágil, limitado o pervertido para acceder a algún conocimiento verdadero. Pues la única verdad está más allá de las palabras, más allá del ser, más allá de ese horizonte dibujado por la muerte. Las ruinas son la imagen de una crisis del sentido, una crisis de la Historia. La poesía, por tanto, implícitamente ya constituye una crítica, una crítica basada en el reconocimiento de un

¹⁹⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p.220.

malestar cultural originado por la Historia misma. En una plabra, estos poemas preconizan, a través de la metáfora, las Ruinas de la Historia.

Metáfora y crítica

La crítica que manifiesta la poesía hacia la historia no es accidental. La concepción del tiempo como historia de entrada ya plantea importantes condicionantes que afectan y determinan la conciencia de ser en el mundo, que deviene más bien ser en la historia. El concepto mismo de modernidad ya sugiere una conceptualización del tiempo basada en la transformación que acarrea consecuencias para la vida práctica. En otros términos, historia y modernidad implican una estructuración del tiempo basada en la metáfora geométrica de la línea ascendente. La historización del mundo hizo del tiempo una imagen que al hacerse inteligible en la lengua y el pensamiento, cede al dominio. Como indica Jordi Royo:

La metáfora totalizadora y discursiva del geómetra ha devenido en una mecánica intelectual que la propia ciencia ha impuesto al hombre para observar el mundo. La sistemática reducción lingüística de todo cuanto le acontece y rodea ha precisado de una metodología discursiva que está implícita en todos los procesos de decodificación del mundo; donde el hombre no puede desvelar un territorio de incertezas lingüísticas que antiguamente le había hechizado y le sigue seduciendo, que desordena sus experiencias más íntimas en la profunda sinrazón en la que se sumerge atraído por los paradigmas deslumbrantes de sus ensueños y fantasías.¹⁹⁹

La mecánica intelectual de la modernidad, al volver inteligible al tiempo, lo convirtió en historia, en lo que se refiere al tiempo humano. El tiempo para el ser humano, el tiempo de la vida humana, se adscribe a la temporalidad histórica que compone la narrativa de la modernidad. Pero esta mecánica no anula las potencialidades ocultas del tiempo que en la poesía se expresan, rechazando estas configuraciones de la temporalidad que subsumen la vida humana al despliegue inexorable de la historia.

La poesía subvierte esta estructuración del mundo la cuestionar los límites y las fijaciones de sentido que precisamente el lenguaje conceptual imprime sobre los objetos y sobre la vida. La poesía recorre hacia atrás la historia y descubre un fundamento originario que la precede y la desborda. Ante la idea de una vida abocada a la historia, la poesía se arroja hacia lo inconmensurable que reposa en el seno mismo del ser. Ha escrito al respecto María Zambrano:

La poesía deshace también la historia; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado. Hacia la vida virginal, inédita, que alienta en todo hombre bajo los sucesos del tiempo. [...] Filosofía e historia marchan juntas hacia adelante movidas por la voluntad, mientras que la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de

¹⁹⁹ Royo, *La imagen poética*, op. cit., p.13.

los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción.

El filósofo ahonda en lo que constituye toda distinción, y la historia es, a su vez, el movimiento realizador, actualizador de toda posible distinción. La filosofía es, en cierto modo, la verdadera historia; muestra en su curso lo que de verdaderamente decisivo ha pasado al hombre. Pero la poesía manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irrequietado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes. Maneras diferentes que tienen en común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre. Un lugar y un tiempo que el hombre no puede precisar en su memoria, porque entonces no había memoria, pero que no puede olvidar, porque tampoco había olvido. Algo que se ha quedado como pura esencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto.²⁰⁰

En este sentido, la distinción fundamental que reposa entre poesía e historia, es el de dos concepciones del humanismo, pues en un caso, el de la historia, se trata de un humanismo que busca la distinción; y en el de la poesía, se trata de un humanismo que quiere borrar la distinción. Ambos casos parten de una búsqueda de identidad: con la historia la búsqueda se hace en el tiempo; con la poesía, fuera del tiempo. No puede ser sino crítica, entonces, la imagen que la poesía pueda proyectar de la historia, pues desde su conformación originaria, ya parten de presupuestos diferentes.

Este procedimiento llevado a cabo por la poesía, no obstante, obedece también a una mecánica que, sin embargo, encuentra su forma ideal en la metáfora. La metáfora es la que se acerca a la historia y desanuda sus presupuestos; es por la metáfora que la historia se descubre arbitraria para la vida, al poner en perspectiva los elementos que, en el sentido de una metafórica, la componen. La metafórica de las ruinas, así, es un esquema inicial que ha de permitir fundamentar una crítica de la historia basada en estos elementos que han sido descritos en las páginas precedentes.

Frente a esa “distinción”, para usar el término de María Zambrano, que la historia aplica hacia las cosas, la poesía descubre una indistinción, un permanente estado del ser que se desenvuelve en apariencias e instantáneas que constituyen su dinamismo real e imperecedero. Las ruinas simbolizan a la perfección esa indistinción que dirige la búsqueda de los poetas, esa suspensión de la conciencia despierta en su descenso a los abismos de lo incognoscible.

La poesía revela que las ruinas son la verdadera imagen del tiempo; revelan una jerarquía primigenia de la obra humana junto al cosmos, junto al universo. La historia no es sino un edificio desplomado, unas ruinas en las que apenas pueden distinguirse algunos vestigios de

²⁰⁰ Zambrano, *Filosofía y poesía, op. cit.*, pp.89-90.

lo que fue. No una verdad, sino una supervivencia, en la que el individuo, a semejanza de la hiedras, debe surgir buscando nueva vida, vida verdadera que el poeta busca en el más allá. Pues si la historia es un edificio en ruinas, una construcción que se ha caído, la humanidad se encuentra de frente a la hostilidad del mundo, en un estado originario del sentir que le descubre su vulnerabilidad constitutiva. La esperanza, fuera de los muros de la historia, es frágil, pues el ser humano no tiene más donde *habitar*, sino que encuentra su existencia *arrojada* al mundo. El camino al reposo desde esta inicial angustia constituiría entonces el principal objeto que persigue la metafórica de las ruinas de la historia. Y este camino no es otro que el de la desanudación del humanismo moderno, que es la doctrina que fundamenta la concepción del tiempo como historia.

En el capítulo siguiente se estudiará la presencia del humanismo en la concepción moderna de la historia; humanismo que ha derivado en un antropocentrismo avasallador que subyace como actitud hacia el obrar histórico de la modernidad. Sólo así la crítica de la historia que realiza la poesía a través de la metáfora de las ruinas se volverá más inteligible. Pues en el fondo, la poesía apunta a develar una crisis, las ruinas de una concepción del mundo que se ha destruido a sí misma. La crisis del humanismo y la muerte de la historia como horizonte de sentido.

4. Metáforas arquitectónicas del tiempo

Para entender con mayor profundidad la subversión que la metáfora de las ruinas realiza sobre la historia, conviene detenerse en las implicaciones que subyacen a la *historización* del mundo, que no es sino un procedimiento intelectual que le otorga un valor y un significado históricos a la realidad. Pero esta forma de hablar es una tautología. Por ello, antes que nada conviene preguntarse por el *sentido antropológico* que tiene el término historia; término, además, producto del pensamiento moderno europeo y que se ha consolidado como el concepto por antonomasia que expresa el ser de la humanidad.

El propósito de este capítulo es generar un modelo de crítica a la historia a partir de la figuración arquitectónica que ha introducido la poesía. Según se ha estudiado en el capítulo anterior, la historia puede pensarse- o mejor dicho, imaginarse- como una arquitectura, un edificio, una ciudad que simboliza el espacio humano. Los actos de construir, erigir, restaurar, etcétera, se cargan de una ambivalencia metafórica que amplifica sus significados, llevándolos a una dimensión que, aunque incluye a la arquitectónica y la urbanística, las sublima hasta la historia. Se habla, así, de construir la historia, del edificio de la historia, del mismo modo como puede hablarse de las ruinas de la historia, del derrumbe de la historia. Pues las ruinas son, desde el punto de vista del *logos* poético, una alteración del dominio humano por la *naturaleza*, intercambiando las posiciones ontológicas que prevalecen cuando el edificio mantiene su sólida verticalidad inalterada, su precisa delimitación entre el espacio interno y el externo. La irracionalidad del mundo natural, la caótica presencia de la intemperie y los fenómenos meteorológicos, la podredumbre de la selva, la canícula y la lluvia torrencial del trópico, son realidades *externas* al ser humano siempre y cuando el edificio cumpla su prístino destino: la protección de esa interioridad que se supone, en principio, vulnerable y frágil. La energía fundamental que el edificio, la morada humana, adquiere en la imaginación, no es otra sino marcar una minuciosa delimitación entre dos espacios, dos dominios perfectamente diferenciados, uno por su humanidad, otro por la presencia de un ser devorador caótico, el tiempo cósmico cuya última identidad es el vacío, la nada.

Hay un dinamismo en la metáfora arquitectónica moviéndose del edificio a la ruina, de la construcción a la fragmentación, variando en este juego de significaciones el sentido de lo que es el tiempo. Pues, si en un caso el tiempo se manifiesta como historia, en el otro es la

indeterminación en su más ávida pureza. La poesía sobre ruinas y vestigios antiguos, y más específicamente los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra, pueden leerse como una crítica a la historia, pero *historia* no como forma de conocimiento, como método o teoría, sino como cultura, y más específicamente, como concepto antropológico. A través de estas figuraciones arquitectónicas- la casa, el edificio, el templo, y sobre todo la ciudad- los poetas han elaborado una metáfora que hace posible imaginar a la historia como una *construcción*. Construcción en ruinas, ciertamente, situación que no hace sino precisar los alcances de la metáfora y concentrar el análisis en la crítica que contienen. Pues si la historia está en ruinas, si no hay ya más historia, ¿qué es lo que ha pasado?, ¿cómo fue destruida? Y además ¿en dónde *habita* entonces el ser humano?

La metáfora de la ciudad en ruinas posee una resonancia de altas implicaciones éticas y epistemológicas para el reconocimiento de los valores de la historia en la conciencia moderna. Lo que se ha realizado en un largo proceso de abstracción de la realidad humana, la poesía lo presenta a través de una figuración que renueva los márgenes de interpretación y análisis de la historicidad. En otras palabras, al problematizar la historia desde la metáfora se pretende extraer de la abstracción este aspecto del pensamiento que ha tenido tan profundas implicaciones en la vida humana y que ha modelado el perfil de la cultura moderna. Y al sacarlo de la abstracción rigurosa, el análisis, además de hacerse más flexible y heterogéneo, descubre nuevas formas de pensar.

A continuación se explorarán los alcances de la metáfora arquitectónica de las ruinas para reflexionar sobre la historia. La historia como una casa, un edificio, una ciudad con precisas delimitaciones entre dos dominios del ser y que han condicionado el pensamiento sobre el mundo y la humanidad. Pensar la historia de esta manera ciertamente no es una novedad. Términos arquitectónicos han sido utilizados por filósofos y científicos sociales en múltiples ocasiones para describir procesos históricos o para referirse a sus metodologías. Palabras como estructura, arqueología, construcción, deconstrucción, dan constancia de la validez que tiene la metáfora en el estudio de los fenómenos humanos. Pero, más que hacer una genealogía sobre el uso de estos términos, aquí se destacarán las significaciones que pueden extraerse de esta forma de hablar.

El lenguaje metafórico aplicado en contextos conceptuales introduce la movilidad de significados, y aquí, el término historia ha de sufrir la metamorfosis que una figuración exige

para poder entender los alcances de una crítica basada en la poética de las ruinas. De este modo, la propuesta consiste, primero, en generar un modelo de la metáfora arquitectónica de la historia y las implicaciones que esto tiene para habitar el mundo. Luego puede entonces considerarse con mayor detenimiento la novedad que introduce en la conciencia la metáfora de las ruinas de la historia. De esta manera se hará plenamente visible la “des-naturalización” del concepto de historia, es decir, el cuestionamiento de esa normalidad con la que se utiliza el término para referirse a la totalidad de la humanidad pasada, e incluso presente. Ciertamente, parece existir una parentela semántica entre los términos *historia* y *humanidad*, debida sin duda a un principio ontológico que los contiene y los determina al mismo tiempo. Es necesario, entonces, describir las condiciones que hacen posible, no tan sólo este vínculo, sino incluso la posibilidad de usar estos términos totalizadores como expresiones válidas para nombrar la forma humana.

La imagen del mundo como historia definitivamente ha de alumbrarse al introducir una metafórica en el análisis filosófico. Y es que esto es, en efecto, filosofía, pues, en último término, no se trata aquí sino de preguntarse, una vez más, qué es la historia. Pues si la historia, que ha fungido como una casa para el ser humano, está en ruinas, ¿dónde hallará refugio la conciencia, dónde habremos de encontrar *nuestro* horizonte?

La construcción como principio de identidad ontológica

Al utilizar la palabra “ruinas” la primera imagen que surge en el pensamiento oscurece lo que de arquitectura y edificio sólido tuvo la construcción en otro tiempo, cuando la relación entre naturaleza y ser humano tenía un equilibrio distinto y era posible diferenciar las delimitaciones que, en estado ruinoso, constituyen “una sola masa”. No obstante, la formulación conceptual de las ruinas ya se concentra en la acción del tiempo sobre el espacio. Plantea una estructura de duración que se vislumbra en la experiencia espacial, pues para que existan las ruinas ha debido de existir primero una edificación, una forma arquitectónica que tuvo alguna utilidad en el pasado. Como ha indicado Marius Sidoriuc, hay en las ruinas necesariamente una relación de causalidad respecto al edificio o la construcción que en un principio eran:

La ruina, considerada como objeto, es el efecto de una construcción arruinada. El edificio no existe más. Lo que hay ahora es su ruina. De ningún modo puede negarse la relación causal establecida entre el edificio y su ruina (considerados como objetos). Pero esto no demuestra nada

en torno al carácter de la ruina, incluso aunque técnicamente, y no sólo histórica y conceptualmente, se encontraran indicios sobre los usos antiguos de la edificación.²⁰¹

Esta caracterización se refiere a las ruinas como un objeto que puede conceptualizarse a partir de su materialidad, pero Sidoriuc reconoce que esta formulación no genera un conocimiento unívoco e infalible sobre el ser de la edificación sino que se concentra sobre la causalidad inmanente que la ruina implica. Pues el edificio destruido, aun investigando la razón histórica que explicaría sus funciones originales o las causas de su estado actual, antes que nada impone el enigma sobre el lenguaje. La relación de causalidad, sin embargo, sí determina límites a la metáfora desde el momento en que estructura temporalmente el fenómeno y abre la posibilidad de hablar de dos momentos distintos en la configuración del espacio. Por tanto, es necesario aceptar que, para que pueda hablarse de ruinas, debe existir la posibilidad de ser anterior, es decir, un edificio cuya función original, en principio, permanece incógnita.

No obstante, en su existencia primordial, como edificación, la conciencia originaria se concentra sobre la división del espacio, en la distinción que los muros imponen entre lo que está *afuera* y lo que está *adentro*. Las paredes construidas marcan un límite infranqueable entre dos dominios que, a través de ese acto, han sido identificados en sus diferencias. Y el primer límite, el límite fundamental, que establece una edificación, es entre el espacio humano y lo *otro*, el caos informe, la inmensidad terrorífica del espacio exterior sin nombre todavía. Las razones de esta distinción, antes del surgimiento de la conciencia moderna, son de una elementalidad casi animal, en tanto conciernen a la vulnerabilidad del ser humano, a su acérrima necesidad de seguridad y al acoso que siente caer sobre su primitiva errancia.

Y es que la primera visión que la humanidad tiene del mundo está poseída por el miedo. El espacio es hostil al ser humano, agresivo en formas que resultarían casi incomprensibles en una época de grandes ciudades y tecnologías tan avanzadas. Relámpagos, tormentas, huracanes, calor abrasador, bestias carnívoras, plantas venenosas, no son sino manifestaciones de fuerzas inconmensurables que confirman una presencia oculta, una mirada que persigue a la criatura “exiliada del paraíso”. Pues el espacio, antes de ser

²⁰¹ Marcus Sidoriuc, “The Concept of Ruin and the Ruin of Concepts” en *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, Vol. VI, no.1, 2009, p.176. Traducción propia. Original dice: “The ruin as an object is the effect of that building’s ruining. The building does not exist anymore. Now, there is only the ruin. We cannot deny in any way the causal link between building and ruin (as objects). But this does not show anything about the characteristics of the ruin even if technically, and not just conceptually, historically, we would find forms of that which used to be a building”.

reconocido como mundo o naturaleza, es pura presencia, exuberancia, inmensidad. Señala María Zambrano:

En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un “espacio vital”, libre, en cuyo vacío puede moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. Mas podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño. No se lo pregunta tampoco; hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino que recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es *ver*. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que le persigue, lo primero que necesita es identificarlo.²⁰²

El primer movimiento de la conciencia humana consiste en la identificación de la exterioridad, en el reconocimiento de ese caos informe y hostil que la rodea y donde acecha inexorablemente el peligro de muerte. El joven humano necesita defenderse de esa realidad que lo supera y lo desborda, y esa identificación que le permite, por un momento, defenderse, es el nombre, otorgarle nombre al mundo y a los seres, lo que le obliga a descubrir sus particularidades, incluyendo la suya propia. Y este darle un nombre al ser es ya una organización, acaso aún muy primitiva, pero es un movimiento a través del cual la conciencia puede identificar los límites entre las formas, entre los miembros del ser. En este primer movimiento de la conciencia el mundo se reviste de una significación sagrada; el mundo es creado de nuevo por el ser humano que toma posesión de él, haciéndolo *real*.²⁰³ Al descubrir las limitaciones del mundo, es posible evaluar sus potencialidades, aunque estén quizá todavía muy calladas. Pero este acto, la identificación de las formas, es lo que permitirá a la joven humanidad *habitar* el mundo.

El ser humano necesita superar el simple estar, el sólo vivir semejante al de las bestias. El humano habita, busca una seguridad que le deje crecer y desarrollar su humanidad, búsqueda que sólo concluye con la configuración de un espacio humano donde germinen la esperanza y las ensoñaciones. Sólo un *hogar* puede proporcionar algo así a la conciencia, desesperada ante la visión del espacio infinito que le circunda. El ser humano, para habitar, precisa construir, que es la humana forma de la existencia. De acuerdo con Martin Heidegger:

1° Construir es propiamente habitar.

²⁰² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., pp.28-29.

²⁰³ Cfr. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, p.10: “cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se lo empieza a explotar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la Creación. [...] todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como “espacio vital” es previamente transformado de “caos” en “cosmos”; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una “forma” que lo convierte en *real*. [...] Lo real por excelencia es lo *sagrado*.”

2° El habitar es la manera en que los mortales son en la tierra.

3° El construir como habitar se despliega en el construir que cuida- es decir: que cuida el crecimiento- y en el construir que levanta edificios.²⁰⁴

Es entonces cuando puede hablarse de la casa como principio de la trascendencia humana; es el primer límite material construido para organizar exterioridad e interioridad y, de este modo, establecer los límites del actuar humano y cambiar el estado de supervivencia por otro de seguridad y reposo. En la casa construida puede el ser habitar, que es proteger su mortalidad. Es ahí donde se teje la primera relación con el espacio y se configuran los valores de intimidad que, a través de profundas estructuras psíquicas, modelan la conciencia y las dimensiones del existir.

Desde un punto de vista similar, Gaston Bachelard elaboró su teoría de la poética del espacio, donde sugiere que la casa es precisamente el espacio en que el ser encuentra la seguridad para arraigar y desenvolverse, para enfrentar las hostilidades del mundo y lanzarse ante la vida:

Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. [...] Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas del “hombre lanzado al mundo” podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y contraenergía.²⁰⁵

El análisis de Bachelard apunta a la exploración de las estructuras psíquicas que subyacen a la intimidad humana y que se originan en la experiencia del espacio, esencialmente en la casa, pues es el primer lugar específicamente humano destinado para el crecimiento, la protección y el cuidado del ser. Esta casa es un centro cósmico: es el espacio donde el ser humano toma conciencia de su particular situación en el universo. Luego de reconocer el peligro inminente que representa la inmensidad exterior, el pensamiento encuentra una vía para la trascendencia en la construcción de su refugio, en la transformación del medio en beneficio de su propia supervivencia.

La casa es un centro energético que impulsa la vida humana hacia afuera, y por lo tanto, asume la forma de un espacio originario, un espacio donde se actualiza el orden cósmico. Según ha escrito Mircea Eliade: “Los ritos de construcción nos descubren algo más: la imitación, y por ende, la reactualización, de la cosmogonía. Una ‘era nueva’ se abre con la

²⁰⁴ Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, p.2

²⁰⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pp.78-79.

construcción de cada casa. Toda construcción es *un principio absoluto*, es decir, tiende a restaurar el instante inicial, la plenitud de un presente que no contiene traza alguna de “historia”.²⁰⁶ La casa, en principio, es una representación del orden universal que el ser humano traslada a su propio espacio. Su vida tiene un significado integrado al de la totalidad del ser, a las potencias del cielo y de la tierra. La construcción es, por ello, uno de los signos primigenios de una humanidad consciente de su propia e íntima situación cósmica que debe conservarse en perpetuo *equilibrio*: haciendo de un espacio morada para el ser, diferenciada de la exterioridad que, aunque es sagrada, no deja de ser amenazante y terrorífica. O acaso por eso mismo lo es aún más.

La transformación de la materia es la primera expresión de una autoconciencia, generada a partir de la delimitación de lugares, una “frontera” que es la que le otorga su esencialidad a las formas así identificadas, separadas de la informe totalidad del infinito. El ser humano en la casa adquiere identidad, al mismo tiempo que el espacio abierto, diferenciados en dominios contrapuestos aunque siempre en relación constante. De acuerdo con Heidegger:

Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a los que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera [...] La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). [...] Espacio es esencialmente lo dispuesto, aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras.²⁰⁷

La estructuración del espacio es acción derivada del construir, del habitar que es existir humanamente. Un afuera y un adentro se establecen inevitablemente como diferenciaciones espaciales del ser, como identidades opuestas aunque no necesariamente conflictivas. Pues en el exterior los elementos de la tierra han de ser reconocidos en sus cualidades plásticas que permitan, precisamente, iniciar la construcción, dar entrada al acto de habitar. Por ello, el existir humano en un principio es búsqueda de *equilibrio*, supervivencia que aprovecha los recursos ambientales, conocimiento de los elementos y cuidado del ser. Habitar es buscar un equilibrio entre las potencias del exterior y la semilla humana que espera crecer en el interior del edificio.

George Simmel ha señalado que “La arquitectura es el único arte en el que se salda con una paz auténtica la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, en el que se resuelve en un equilibrio exacto el ajuste de cuentas entre el alma,

²⁰⁶ Eliade, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p.50.

²⁰⁷ Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, op. cit., p.5.

que tiende a lo alto, y la gravedad, que tira hacia abajo”.²⁰⁸ En otras palabras, la arquitectura es el equilibrio inicial que se establece entre interioridad y exterioridad que hará posible la vida humana, pues ese equilibrio es el que da origen a un verdadero espacio vital. Es aquí donde se origina, incluso desde un punto de vista psicológico, la energía suficiente para evaluar las potencialidades del ser, pues la materia es un espejo energético.²⁰⁹ La construcción de una estructura ya obedece a la manipulación de elementos orgánicos, implica una conciencia de la fuerza humana y de las capacidades de transformación del medio, transformaciones que en un primer momento están dirigidas a la conservación y cuidado de una familia y, recíprocamente, de una comunidad. Es en la casa donde la conciencia comienza su despliegue inmarcesible, pues desde ahí el mundo toma forma a través de su nombre. Nombre que es identidad, especificidad de las formas; nombre que es el conocimiento primero que precede a la manipulación de la materia, al aprovechamiento de sus cualidades, al diseño de su finalidad. Búsqueda de equilibrio y tentativa de convivencia.

El espacio arquitectónico organiza las identidades de las formas, de los miembros del ser. El mundo es hostil a la vez que provee recursos que son utilizados para construir, para habitar. Y al entrar en la casa, los objetos del exterior cambian su signo, integrándose a las modalidades de la vida doméstica; se humanizan, al entrar en contacto con el lenguaje y al formar parte de un sistema cultural, donde adquieren una posición definida junto al resto de utensilios y materiales, junto al resto de formas. Así, puede afirmarse que el espacio arquitectónico constituye la raíz psicológica fundamental que inspira el descubrimiento del sentido. Sentido que en la modernidad habrá de metamorfosearse en historia.

Ciertamente, con el surgimiento de la conciencia moderna la forma humana de habitar el espacio se modificó profundamente, pues un nuevo paradigma del pensamiento llegó a redefinir la relación del ser humano con el resto de los seres. Pues aunque la primera identidad generada en torno a las diferencias entre humanidad y espacio exterior mantuvo la posición de sus fronteras, no cabe duda de que fue profundamente intensificada, cambiando la relación hasta llevarla a una situación sin precedentes. Si en la situación humana primordial la casa

²⁰⁸ George Simmel, “Las ruinas” en *Sobre cultura femenina*, p.117.

²⁰⁹ Cfr. Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, *op. cit.*, p.33: “Estudiando las imágenes materiales, descubriremos en ellas- para hablar sin demora de psicoanálisis- la *imago* de nuestra energía. Dicho de otro modo, la materia es nuestro *espejo* energético; es un espejo que focaliza nuestras fuerzas iluminándolas con alegrías imaginarias”.

mantiene un equilibrio con el cosmos que posibilita la supervivencia humana, en el pensamiento moderno la construcción obedece a una concepción que invierte las posiciones, jerarquizando la realidad en torno al *hombre*. He aquí el germen de la conciencia histórica, forma moderna de la primitiva autoconciencia, pero con una identidad que cada vez más tenderá hacia el desequilibrio.

La distinción que existe entre humanidad y espacio exterior persiste en la conciencia moderna pero bajo otro signo. Si anteriormente la exterioridad se presentaba como un espacio inmenso y hostil a la humanidad, en el pensamiento moderno el peligro ya no es la marca que lo caracteriza; ahora es el ser humano quien define el exterior como un espacio disponible para sus trabajos y proyectos. La relación con el mundo ya no es de equilibrio basado en la manipulación, sino de dominio, un dominio que el ser humano ejerce sobre la materia en su totalidad. La construcción ya no obedece a la necesidad de protección, sino al deseo de progreso, a la posibilidad de mejorar la calidad de vida y acelerar los procesos de producción. La arquitectura deviene, en este contexto en un “lugar *proyectado* con arreglo a una figuración del espíritu, en suma, la forma material, concreta de un *telos*: el ámbito en cuyo interior habría de cumplirse una promesa de plenitud para el hombre”²¹⁰. Desde esta perspectiva materialista, Bolívar Echeverría describe lo que él reconoce como el fundamento de la modernidad, cuyos orígenes identifica con Europa:

parece encontrarse en la consolidación indetenible- primero lenta, en la Edad media, después acelerada, a partir del siglo XVI, e incluso explosiva, de la Revolución Industrial hasta nuestros días- de un cambio tecnológico que afecta a la raíz misma de las múltiples “civilizaciones materiales” del ser humano a todo lo ancho del planeta. [...] De estar acosadas y sometidas por el universo exterior al mundo conquistado por ellas (universo al que se reconoce entonces como “Naturaleza”), las fuerzas productivas pasan a ser, si bien no más potentes que él en general, sí más poderosas en lo que concierne a sus propósitos específicos; parecen instalar por fin al Hombre en la jerarquía, prometida por su mito fundacional, de “amo y señor de la tierra”.²¹¹

Ciertamente la modernidad parece expresarse de manera mucho más extraordinaria y ostentosa en las transformaciones materiales que introduce, pero no debe olvidarse que estas innovaciones técnicas y tecnológicas provienen a su vez de un conocimiento científico racional. La manipulación de la materia es un signo explícito del trabajo de la conciencia sobre el mundo, un trabajo que, en su forma moderna, implica además una ruptura, un verdadero desgarramiento sin precedentes: la distinción *ontológica* entre ser humano y

²¹⁰ Alberto Allard, “Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna”, en *Revista de Teoría del arte*, no. 30, 2017, p.87.

²¹¹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p.144-145.

espacio cósmico. Y es a partir de esta categorización, artificio del pensamiento, desde la cual la historia adquiere su sentido pleno.

La historia, evidenciada en los cambios y transformaciones materiales, tiene la forma de una conquista del mundo realizada desde el conocimiento racional. Esta razón se basa en la categorización ontológica entre lo humano y lo otro, que finalmente adquiere un nombre: naturaleza. Conquista simbólica realizada en el lenguaje y conquista material basada en el dominio técnico. Ahora bien, aunque esta categorización parte del primitivo reconocimiento de identidades opuestas, la innovación que supone el pensamiento moderno radica en la *estructuración jerárquica* que introduce, cambiando la relación al polarizar las posiciones. Si en principio el ser humano pertenece a la creación, al movimiento cósmico, es una criatura como las otras, sujeta a los mismos vaivenes y peligros, ubicada en una misma jerarquía, o incluso supeditada a otros elementos del espacio, en la conciencia moderna el ser humano se desarraiga de la naturaleza, a la vez que destierra a ésta última a una posición inferior, estableciendo sus límites ontológicos racionalmente. La sacralidad del espacio se desvanece frente a una caracterización racional, frente a una categorización que organiza al ser, que lo ordena en estructuras rígidas, en posiciones fijas dentro de campos diferenciados del conocimiento.

No obstante, a pesar del exacerbado racionalismo implícito en esta forma de pensar, la ontología europea, de acuerdo con varios pensadores, tiene su raíz en la doctrina bíblica de la creación, su “mito fundacional”, donde el “ser humano, en cuanto hecho a imagen y semejanza de Dios, [tiene] una posición particular entre las criaturas”, una posición que obedece a un precepto que autoriza y legitima el proceder humano.²¹² La concepción que subyace a esta forma de pensar sugiere que la humanidad es *esencialmente* diferente al resto de los seres, y la posibilidad de conocer y, eventualmente, transformar la realidad, está condicionada por su forma de existir. Es un orden que establece fronteras en el ser, basadas en la relación con Dios, con la Divina Providencia, por lo que el ser humano se convierte, mediatamente, en la cima del ser, en la única forma terrenal que tiene contacto con lo divino. Es un principio de autoconciencia que apenas sufrió alteraciones en su forma, que no en su fondo, luego de que el pensamiento “religioso” fue perdiendo validez ante las nuevas

²¹² Karl Löwith, “Historia universal y salvación” en *El hombre en el centro de la historia: Balance filosófico del siglo XX*, traducción de Adan Kovacsics, Barcelona, Herder, 1998, p.124.

dinámicas sociales que incentivaron la iniciativa y la acción individuales. Así lo comenta Bolívar Echeverría, siguiendo la teoría de la mimesis de Erich Auerbach:

El efecto persuasivo de la narración del mito, la interiorización del sentido cristiano de la vida, dejó de ser un hecho colectivo y sólo indirectamente individual, dependiente de la vida colectiva de la *ecclesia*, y pasó a ser una experiencia individual directa, propia de la vida privada de cada quien. El dramatismo judeo-cristiano de la existencia humana, con su secuencia cíclica de los estados de pecado, culpa y redención, pasó a necesitar del contenido de la experiencia individual para poder realizarse como tal. “El antiguo orden dramático mayor, el de la caída del ser humano, el sacrificio divino y el juicio final, pasa a un segundo plano; el drama humano encuentra su orden en sí mismo”.²¹³

En otros términos, con el arribo del pensamiento moderno, la concepción judeo-cristiana perdió mucho de su poder de persuasión para esclarecer el sentido de la vida social. Al convertirse en doctrina para la vida individual el cristianismo dejó un vacío que demandaba solución para iluminar el significado de la existencia. El cuerpo social, la humanidad entera, comenzaron a ocupar el espacio dejado por la concepción bíblica; absorbieron el dramatismo del ser, convirtiéndose en una nueva totalidad que requería ser dilucidada y comprendida. El sentido del mundo es requisito para comenzar la construcción que ha de generar el hogar humano. Hogar que, sin embargo, en la modernidad parte de una nueva ontología.

Se trata de una necesidad intelectual en la que el descubrimiento, la investigación, la búsqueda del ser, se convierten en un imperativo que pesa sobre la conciencia. Este movimiento, generado a partir de una nueva percepción de la realidad, tiene su primer “sistema” en la filosofía de Descartes, basada en el yo como punto de partida epistemológico, y que introduce el principio racionalista para reflexionar sobre el mundo y distinguir sus particularidades y diferencias (*res cogitans* y *res extensa*). Los sedimentos de la doctrina judeocristiana nutrieron las categorías ontológicas del pensamiento europeo, y la expresión más notoria de esta transposición es la estructuración del conocimiento. La distinción entre lo humano y lo no humano, la identificación entre esas dos formas de ser que realiza el racionalismo moderno, supone la existencia de dos formas distintas del conocer: la del ser que puede conocerse a través de la ciencia, y la del ser que se conoce a sí mismo a través de la autoconciencia. Se trata de una imbricación de la ontología con la epistemología, luego de que esta categorización transformase el ser del mundo, y por consecuencia, cambiasen necesariamente las maneras que había para conocerlo. Es esta una *construcción* epistemológica, un establecimiento de estructuras fijas que determinan el proceso del

²¹³ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p.201.

conocimiento, el método. El pensamiento es aquí constructo que modifica la forma de habitar. Pues como ha señalado Heidegger “Construir y pensar, cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar”,²¹⁴ o en otras palabras, hay una identidad fundamental en estos actos que son los que caracterizan la excepcionalidad del existir humano.

La dinámica introducida por el racionalismo parte de una estructuración del proceso del conocimiento cuya expresión máxima es la ciencia. En otras palabras, los presupuestos del conocimiento científico están en la erección de un sujeto y un objeto del conocimiento, posiciones que delimitan rigurosamente la dirección del pensamiento y, sobre todo, la distancia que existe entre ellos, su diferencia específica. Según George Simmel “Que el hombre no se ubique incuestionablemente en el hecho natural, como el animal, sino que se separe de él, se le contraponga, exigiendo, luchando, ejerciendo y sufriendo la violencia; con este primer gran dualismo se origina el proceso sin fin entre el sujeto y el objeto”.²¹⁵ Desde esta perspectiva epistemológica las potencialidades de la naturaleza se desvanecen limitándose a la relación con la vida humana, como materia prima o como “espacio vital”, para luego convertirse en escenario de la historia, en suelo disponible para la construcción del lugar humano.²¹⁶ Pues la excepcionalidad del *hombre* consiste en que su ser trasciende la naturaleza, se libera de ella para entrar en un nuevo mundo, en la historia; el ser humano *construye* la historia con la materia que le proporciona la naturaleza. Así cumple su destino, mediante la superación de la naturaleza, trascendiendo su condición natural.²¹⁷

Lo que el racionalismo moderno ha producido en la conciencia es la capacidad de “representación” del mundo, y de este modo, ha generado la intuición de una racionalidad

²¹⁴ Heidegger, construir, habitar, pensar, op. cit., p.8.

²¹⁵ George Simmel, “El concepto y la tragedia de la cultura”, en op. cit., p.204

²¹⁶ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2016, p.397: “*Primariamente* histórico- hemos afirmado- es el Dasein. *Secundariamente* histórico, en cambio, es lo que comparece dentro del mundo: no sólo el útil a la mano, en su más amplio sentido, sino también la *naturaleza* del mundo circundante, en cuanto ‘suelo de la historia’”

²¹⁷ Cfr. Mariano Álvarez Gómez, *Teoría de la historicidad*, Madrid, Síntesis, 2007, pp.74-75, 79-80: “Si hacer historia supone desbordar los límites de la mera naturaleza, la condición de posibilidad de la historia es el trascender lo natural, desvincularse de ello, es por tanto un liberarse de la pura y simple naturaleza. [...] Aquí nos sigue interesando la condición de posibilidad de la historia. Y nos preguntamos: si esa condición no puede darse fuera de la naturaleza y, por otra parte la naturaleza se supera a sí misma, en cuanto que supera en el hombre, que se dispone a hacer historia, una dimensión tan esencial como en este caso es la existencia animal, y si además en esta su tarea el hombre lo extrae todo de sí mismo y por ello a él solo le corresponde el mérito, ¿no será lo más lógico prescindir de la naturaleza misma, actuar sabiendo que existe, pero como si no existiera? De hecho se ha procedido así en buena medida, de una parte contraponiendo naturaleza e historia y de otra considerando a la naturaleza como simple material sobre el que incide la actividad humana en orden a configurar la vida mediante el dominio de la naturaleza”.

inmanente del ser, de un orden que prefigura y contiene cada forma posible, incluida la vida humana. Esto porque tiende a estructurar, clarificar y ordenar el ser a partir de categorizaciones, la primera de las cuales, ya se dijo, es la que se da entre humanidad y naturaleza. Y desde este fundamento no dejarán de imponerse nuevas subdivisiones y rangos de objetos disponibles para ingresar en el repertorio del conocimiento. Cada distinción implica el reconocimiento de límites, de fronteras en el ser que requieren ser ordenadas y clasificadas de acuerdo a los criterios de un orden discursivo.

Incluso aquello que pareciera incomprendible e inconmensurable, lo que fuera anteriormente sagrado e inefable, misterio o enigma, de pronto tiene un nombre y puede conocerse. El mundo se convierte en objeto, las cosmogonías se convierten en mitos, la fe en los dioses es abandonada, el mismo ser humano descubre su interioridad, sus emociones más oscuras y sus convicciones secretas, y a través de ese reconocimiento puede entonces realizar su “representación”, que, según escribió María Zambrano, no es sino una apropiación simbólica de lo que existe a través del lenguaje y el pensamiento, una vez que toda esa visión sagrada y arcana del mundo ha perdido su potencia en el psiquismo humano:

La visión directa de lo que llamamos “naturaleza” no ha podido darse originalmente, antes de producirse una liberación del terror sagrado en que la naturaleza, sin manifestarse, lo envuelve. [...] Entre el hombre y la realidad que le rodea, aun de la misma realidad que es su vida, se han interpuesto siempre imágenes. Sagradas al principio, se han convertido más tarde en simples representaciones, abriendo la posibilidad a todo este mundo figurativo en que, de una parte, se representan las cosas visibles, y, de otra, se da forma al contenido de las creencias y todo aquello que gime en el interior del alma humana.²¹⁸

El mundo representado es un mundo despojado de su sacralidad. Es un mundo dispuesto para el conocimiento, para el orden y la manipulación. Es un mundo que se ha transfigurado en forma geométrica, en medidas y formas reconocibles, hecho de nombres y figuras todas ellas impregnadas de sentido humano. La representación humaniza el mundo al disponerlo según un orden. El racionalismo es un canon del pensamiento que se impone ante las formas previas del conocer. La vida humana y el espacio cósmico cambian su faceta a través del cristal racionalista que posiciona y delimita sus existencias y potencialidades, colocando al *hombre* como nuevo amo y señor del mundo. El humanismo es la exteriorización de esta exacerbada racionalización del mundo, cuando el misterio y la magia que se mueven en el pensamiento mítico son abandonados frente al pensamiento científico racional que pretende explicar la realidad, convertida ahora en una serie de fenómenos, en naturaleza que cede al dominio

²¹⁸ Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p.60.

técnico y científico y a la explotación económica que favorecen estos cambios. Según Bolívar Echeverría:

El humanismo afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en una “des-divinización” o un “desencantamiento”: en la abolición de lo divino-numinoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad. Dios, como fundamento del orden cósmico, deja de existir [...] Se trata, en esta construcción “hiper-humanista” de mundo, de una *hybris* o desmesura, cuya clave se ubica en la efectividad práctica del conocer ejercido como un trabajo intelectual de “apropiación” del referente, así como en la efectividad metódica del tipo matemático-cuantitativo de la razón empleada por él. El buen éxito económico de su estrategia como animal *rationale*, tanto en la competencia mercantil como en la lucha contra la Naturaleza, confirma al “hombre nuevo” en su calidad de sujeto, fundamento o actividad autosuficiente [...] toda la consistencia de la vida humana y su mundo es reducida de esta manera a la categoría de materia dispuesta para él, que, por su parte, es iniciativa pura. [...] El racionalismo moderno [...] es el modo de manifestación más directo del humanismo propio de la modernidad capitalista.²¹⁹

Para reflexionar sobre el desarrollo de la conciencia histórica, esta proposición resulta fundamental en tanto reafirma el desarrollo de la conciencia humana a través del conocimiento, el cual eventualmente ha de desembocar en un dominio cada vez más extenso sobre el ser. Vuelta sobre sí misma, la conciencia desarrolló la reflexión en torno a sus debilidades, pero también en torno a sus fortalezas, una vez liberada del peso de la voluntad divina. Y la expresión de esta libertad humana es la superación de los límites naturales, que se manifiestan como control de los recursos y lucha por el poder. El conocimiento es herramienta para el cálculo, para la previsión, para la organización de la vida humana en todas sus dimensiones. La técnica y la ciencia, o en una palabra, la razón, es el medio ideal para lograr la dominación de la materia, que ha de manifestarse a través de la construcción de un espacio plenamente humano, regido por sus propias leyes civiles y económicas.

Luego de la casa, el espacio arquitectónico donde se materializará esta ensoñación racionalista es la ciudad, la urbe moderna, mundo humano definitivo donde el orden y el cálculo, la previsión y el proyecto, son esenciales para la organización de la existencia. Y es que, según se ha comentado, la ordenación del ser es lo que caracteriza el procedimiento

²¹⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., pp.150-152. Cfr. Max Weber, *El político y el científico*, introducción de Raymond Aron, traducción de Francisco Rubio Llorente, Alianza editorial, 1998, pp.199-200: “La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera se puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo. A diferencia del salvaje, para quien tales poderes existen, nosotros no tenemos que recurrir ya a medios mágicos para controlar los espíritus o moverlos a piedad. Esto es cosa que se logra merced a los medios técnicos y a la previsión. Tal es, esencialmente, el significado de la intelectualización”.

epistemológico del racionalismo, tendencia que, además, se refleja en una metáfora arquitectónica:

Incluso bajo la mirada más general la modernidad constituiría un momento privilegiado en la historia de la palabra “ciudad”: el suelo representado, esquematizado en una forma trascendental, habría sido el lugar de nacimiento de la subjetividad, de esa concepción de lo humano como lugar de apoyo y fundamentación racional del mundo. Recordemos que es nada menos que una metáfora urbanístico arquitectónica la que emplea Descartes en la segunda parte del *Discurso del método* para referirse a la necesidad de una refundación sistemática del conocimiento reemplazando a los caseríos que crecen de una manera desordenada, sin regla ni “sólido fundamento”- como imagen de la antigua ciudad medieval cuya forma había dependido de la acumulación contingente de construcciones- por calles metódicamente dispuestas, planificadas, donde la perspectiva unificada de sus trayectos y direcciones fuera posible.²²⁰

La materialización del racionalismo geométrico, cuyo principal “ideólogo” fue precisamente Descartes, es la ciudad planificada. El concepto de traza urbana cuadrangular fue el paradigma de construcción de ciudades nuevas, anticipándose al posible desorden que caracterizaba al poblamiento esporádico de un espacio, cuando la finalidad de construir casas no era otra que habitar en ellas, en una búsqueda de equilibrio que asegurara la supervivencia de la comunidad. Desde la nueva pauta, antes de habitar la ciudad, se exige una planeación, un “plano”²²¹ donde estuviera representada la disposición de las edificaciones y las plazas, las construcciones destinadas a la administración, al comercio o al culto, y las destinadas a la vivienda; espacios de sociabilidad y espacios privados de la vida íntima. De este modo, la planificación de la vida humana se concreta en el espacio urbano moderno.

Desde este punto de vista, es posible hablar de la historia como una voluntad constructiva, cuya materialización fundamental es la ciudad. Y al hablar del espacio urbano-arquitectónico como una categoría metafórica de la historia, se hace plenamente visible su función poética. La totalización que implica el concepto muestra aquí su acción en la vida íntima del ser, pues la historia ha penetrado hasta en la forma más elemental en la que el ser humano existe, que es habitar. El espacio seguro, su refugio primigenio, su trabajo esencial, el ámbito donde el ser humano crece y descubre su identidad, en la conciencia moderna tiende hacia la historia. De esta forma puede entenderse cómo es que la conciencia queda vinculada, casi naturalmente, con una totalidad humana ajena a la otredad del espacio cósmico. Se trata de

²²⁰ Alberto Allard Zavala, “Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna”, en *Revista de Teoría del arte*, op. cit., p.83

²²¹ Cfr. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Santiago, Tajarar, 2004, p.22: “El plano ha sido desde siempre el mejor ejemplo de modelo cultural operativo. Tras su aparente registro neutro de lo real, inserta el marco ideológico que valora y organiza esa realidad y autoriza toda suerte de operaciones intelectuales a partir de sus proposiciones, propias del modelo reducido”.

una totalidad independiente que se encuentra situada en su propia temporalidad, siguiendo su propio curso, su propia voluntad. La dimensión temporal del ser, es integrada dentro de las posibilidades de acción humana, llevando su dominio hasta el futuro, al mismo tiempo que al pasado. Esa es la forma en la que opera el concepto de historia en la cultura moderna, al convertirse en conciencia. De acuerdo con Raymond Aron:

La conciencia histórica, en sentido estricto y fuerte de la expresión, comporta en mi opinión, tres elementos específicos: la conciencia de una dialéctica entre tradición y libertad, el esfuerzo por captar la realidad o la verdad del pasado, el sentimiento de que la sucesión de organizaciones sociales y creaciones humanas a través de los tiempos no es cualquiera ni indiferente, que concierne al hombre en lo que este tiene de **esencial**. [...] El hombre de Occidente, tomado como modelo incluso cuando se le detesta por los hombres de otras culturas, es a la vez curioso de su pasado tal como fue y deseoso de un futuro radicalmente nuevo. En otros términos es a la vez historiador y revolucionario, actitudes de ningún modo incompatibles. [...] Si se interesa por lo que jamás sucederá dos veces, admite por principio que el acontecimiento será mañana tan singular como ayer. [...] en cambio, cuando va hasta el fondo de la esperanza, está convencido de que va a poner fin a la historia tal como la hemos conocido y a abrir un capítulo todavía inédito del devenir de la humanidad.²²²

La conciencia histórica se mueve entre la singularidad y la esperanza, entre la evaluación de lo pasado y las potencialidades ocultas que puede despertar la acción calculada. La conexión que hay entre pasado y futuro depende por ello del presente, un presente donde la acción es un imperativo generado por la adquisición del conocimiento de lo pasado. Pues tener conciencia de la historia, equivale a tener conciencia de los alcances de la voluntad humana, tanto en el pasado como en el futuro. Así, al adquirir conciencia de la historia, un individuo, una nación, descubren sus potencialidades para estar a la “altura de los tiempos”, para revolucionar su circunstancia e ingresar en un estado de “normalidad histórica”. La historia se asume como un esquema de comprensión del tiempo humano, lo que estimula su apropiación y su propagación como paradigma de sentido.

La historia indudablemente se ha consolidado como el modelo hegemónico de intelección de la realidad; la utilización del término, a veces indiscriminadamente, para referirse prácticamente a cualquier clase de forma humana, revela la fuerza que el concepto tiene para prefigurar una imagen del mundo. Aun sin tener el conocimiento de los acontecimientos históricos, se *sabe* que la humanidad tiene una historia, se presupone, se admite implícitamente. La historia ha llegado a convertirse en una ontología de la humanidad, una proposición que es evidente en la durísima afirmación de Ortega: “El hombre no tiene

²²² Raymond Aron, *Dimensiones de la conciencia histórica*, traducción de David Huerta y Paloma Villegas, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp.103-107. Negritas añadidas.

naturaleza, tiene historia”.²²³ Distinción de dominios, espacios diferenciados por una interioridad humana que engulle la exterioridad del espacio natural y la integra en su mundo, en su propia *edificación*. Es este un mundo en el que todo se convierte en historia. Pues al estar dentro del edificio, dentro de la ciudad, cada una de las singularidades del ser se reviste de significado histórico. La duración se impone a cada forma, y la innovación obliga a buscar perpetuamente su metamorfosis, pues es necesidad histórica. La historia ejerce un poder simbólico que amalgama la existencia humana en una voluntad única, en una sola trama que se justifica en el orden presente. La exigencia que impone la historia se complementa con la del poder político, organizando de este modo las individualidades en una abstracción general que se materializa en el orden del espacio. Por ello la ciudad es el espacio idóneo para la germinación de la conciencia histórica, pues ahí es donde se materializa el orden humano que caracteriza la vida en la modernidad.

La ciudad como estructuración del orden histórico

La ciudad es el espacio de la modernidad, de igual modo que la historia es la forma de conciencia característica de la modernidad. Y es que la modernidad es, antes que una “época” o un “periodo histórico”, un fenómeno de la conciencia. O En otras palabras, sólo desde el modo de pensar moderno es posible hablar de historia, sólo la modernidad ha podido desenvolverse como un momento histórico, *historizando* de este modo todo el tiempo. Y no es esta una expresión que se refiera sólo a la ordenación de “hechos históricos” o acontecimientos del pasado, sino a la conciencia que identifica el devenir como un proceso histórico, como continuidad, como integración de realidades contingentes en un sólo marco de referencia temporal. Pues el hecho, el acontecimiento, un personaje, son históricos en tanto existe la concepción lineal que los vincula con el resto de los seres históricos, formando parte de un *continuum* ininterrumpido que es, precisamente, el pasado histórico de un pueblo,

²²³ Cfr. Karl Löwith, “El ser humano y la historia”, en *El hombre en el centro de la historia*, *op. cit.*, p.238: “La pregunta que nos planteamos [...] es si la unión entre el ser humano ‘y’ la historia es algo esencial y obligado, de suerte que el hombre no sería un ser humano si no existiera históricamente. El prejuicio que se ha impuesto desde Hegel y Marx y consolidado luego mediante Dilthey y Heidegger en lo que respecta a la valoración del ser humano lleva a equiparar a este y la historia. [...] El ser humano, se nos asegura, no sólo tiene una historia que le pertenece, sino que es directamente una existencia histórica y sólo por eso puede interesarse también por la historia del mundo. [Sin embargo] Qué puede ser más cuestionable que la hipótesis moderna de que la historia es la dimensión fundamental de la existencia humana, ignorando todo el mundo natural, el cosmos físico. Esta abstracción domina también el ‘sistema’ de nuestras ciencias inconexas desde que el logos y la physis se separaron, como ‘espíritu’ y ‘naturaleza’, en las ciencias naturales y del espíritu, de tal modo que ahora son a lo sumo algunos fenómenos limítrofes los que conducen de una especialidad a la otra”.

de una nación, o de la humanidad; un pasado que, no obstante, no deja de actualizarse en presente y, por supuesto, en expectativa del futuro.

Evidentemente, se trata de una perspectiva lineal que responde a una totalización abstracta del devenir, tal como lo expresan los términos con pretensiones universalistas, de los cuales historia y humanidad son precisamente los más paradigmáticos, pero, sobre todo, el de civilización. El concepto de civilización ha sido utilizado para estructurar la historia de la humanidad como un desarrollo o proceso con una dirección única.²²⁴ Naturalmente, la conciencia moderna europea se ha considerado a sí misma en distintas ocasiones como el paradigma civilizatorio, el ejemplo que sirve como regla para que los pueblos puedan ser realmente civilizados. De esta manera, la modernidad se identifica con la civilización, y las formas culturales de la modernidad son las que dan cuenta de su grado de civilización, de su pertenencia a la historia. Pero es gracias a su forma material- o a su expresión objetiva- que la ciudad se ha constituido como el referente cultural de la modernidad. Pues incluso cuando la conciencia moderna convierte al pasado en objeto de interés histórico, la ciudad constituye la forma característica para identificar la existencia de una civilización en un área cultural, tal como sucede, por ejemplo, en México respecto al área mesoamericana, pues su riqueza de vestigios materiales confirma la evidencia de “culturas superiores”. En todo caso, para el pensamiento moderno la ciudad representa el principio civilizador que, por ello mismo, da origen a la historia en cuanto tal, relegando a las sociedades nómadas, por ejemplo, cuyos vestigios materiales son mínimos, a la prehistoria, si no son enmarcadas bajo el epíteto de salvajes y bárbaras. Esto ya es visible desde las primeras impresiones que tuvieron los europeos al llegar a América y comenzar un proyecto civilizatorio que emulara sus propias tradiciones culturales, negando incluso la realidad que se les presentaba en el continente, tal como indica José Luis Romero:

Fue designio de ellos [los conquistadores de América] borrar los vestigios de las viejas culturas indígenas, y lo cumplieron implacablemente, acaso porque estaban convencidos de que era justo hacerlo con infieles. Si en muchas regiones los conquistadores no encontraron sino culturas primitivas- como en la costas brasileña o n el Río de la Plata- en otras tropezaron con culturas de alto nivel que los asombraron. Pero en todos los caso un inmovible preconcepto los llevó a operar como si la tierra con quistada estuviera vacía- culturalmente vacía-, y sólo poblada por individuos que podían y debían ser desarraigados de su trama cultural para incorporarlos desgajados al sistema económico que los conquistadores instauraron, mientras procuraban reducirlos a su sistema cultural por la vía de la catequesis religiosa. El aniquilamiento de las viejas

²²⁴ Cfr. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p.144: “Por modernidad habría que entender el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza a prevalecer en la sociedad europea en el siglo XVI”.

culturas- primitivas o desarrolladas- y la deliberada ignorancia de su significación constituía el paso imprescindible para el designio fundamental de la conquista: instaurar sobre una naturaleza vacía una nueva Europa, a cuyos montes, ríos y provincias ordenaba una real cédula que se les pusieran nombres como si nunca los hubieran tenido.²²⁵

Desde la perspectiva cristina se generó una ideología etnocéntrica que relegó las sociedades autóctonas americanas a un segundo plano dentro de los proyectos económicos y políticos de Europa. Desde la posibilidad de nombrar por primera vez el espacio, se afirma la voluntad de apropiación de ese mundo, su conversión de naturaleza en espacio humano, y, por lo tanto, en espacio histórico. Como explica también Ángel Rama, la ciudad moderna actualiza “la concepción griega que oponía la polis civilizada a la barbarie de los no urbanizados”.²²⁶ Así, la apropiación moderna del espacio, manifestada en la nomenclatura y la manipulación, la fundación y construcción de ciudades, se basa en una concepción de la humanidad estructurada de acuerdo con una visión centralizada, una visión desarrollista cuyo punto de partida es, precisamente, la civilización europea.

El concepto de civilización, desde este punto de vista, parte de un prejuicio basado en la valoración de la cultura material que precisamente en las ciudades modernas aparece con toda su extravagancia. Aunque, de acuerdo con George Simmel, esa supuesta riqueza objetiva es ambivalente, pues comporta una pérdida de las facultades de la vida interior del individuo:

La evolución de la civilización moderna se caracteriza por el predominio de lo que podemos llamar el espíritu objetivo en contraste con el espíritu subjetivo [...] Que nos baste recordar que las grandes ciudades son el lugar de elección de esta civilización que desborda todo contenido personal, Allí se ofrece a nosotros, bajo la forma de edificios, de establecimientos de enseñanza, en los milagros y el confort de las técnicas de transporte, en las formas de vida social y en las instituciones visibles del Estado, una abundancia a tal grado aplastante del espíritu cristalizado, despersonalizado, que el individuo no consigue, por así decirlo, mantenerse de cara a él.²²⁷

Definitivamente, el sentido de habitar en la ciudad posee variaciones importantes desde el momento en que la racionalidad constructora de la modernidad se impone como modelo de la vida social. La vida material, desde el punto de vista del marxismo, por ejemplo, sí determina una percepción de la vida desde el momento en que, además de instituir un ambiente, requiere la participación de los individuos en la reproducción del orden a través del trabajo y el consumo. La vida urbana se nutre de esa dinámica que conmina a los individuos a la participación en la vida económica principalmente. El sistema de aparatos así configurado, en relaciones sociales basadas en la producción, de acuerdo con Simmel, genera

²²⁵ José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, prólogo de Luis Alberto Romero, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, pp. 11-12.

²²⁶ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit., p.25.

²²⁷ Simmel, *Las ciudades y la vida del espíritu*, pp. 55-56.

un desequilibrio que enfrenta constantemente al individuo con el espacio en el que habita o en el que trata de habitar. Y aunque esta situación no anula la utilización del concepto de civilización, sí permite en cambio una consideración del sentido de habitar que hay en una cosmología. Pues, en este contexto, la ciudad, la población, el espacio ocupado, no cambia en nada su carácter sacro. Es ese el requisito que hace posible habitar el espacio. Escribió, respecto a esta idea, Lewis Mumford que:

El primer germen de la ciudad está, pues, en el lugar ritual de reunión que sirve como meta del peregrinaje, un sitio al que los grupos familiares o clanes retornan con intervalos estacionales, porque concentra, aparte de todas las ventajas naturales que puede tener, ciertos poderes “espirituales” o sobrenaturales, poderes de potencia más elevada y de mayor duración de un significado más amplio, que los procesos corrientes de la vida. Y si bien las representaciones humanas pueden ser ocasionales y esporádicas, la estructura que las sostiene, tanto si se trata de una gruta paleolítica como de un centro ritual de la civilización maya con su alta pirámide, estará dotado de una imagen cósmica más duradera.²²⁸

El sentido de habitar en una conciencia cosmológica es el mismo invariablemente, se trate de una ciudad con sofisticadas construcciones, hasta un asentamiento en una cueva, en un paraje, en un espacio que posea ciertas cualidades mágicas que lo distinguan del resto. La ciudad, al igual que la casa, es un espacio que vincula al habitante con la totalidad del ser. La casa y la ciudad constituyen el centro de una situación cósmica: la de la vida humana, pero en la ciudad se magnifica esta circunstancia: es escenario de la convivencia familiar y comunitaria, donde habitan los vivos cerca de sus muertos, lugar de la memoria, de los relatos y los recuerdos. Es también espacio sagrado, concedido por los dioses- o por el Dios- para que la vida humana se construya bajo la sombra de sus creadores. En la ciudad confluye el alma de un pueblo: sus saberes materializados en el construir y en el trabajo de la tierra, que dan refugio, sustento y vitalidad; los símbolos que dan significado al mundo y al ser humano, miedo y reposo, expresados en rituales y sacrificios; la presencia divina, en perpetua observancia de sus criaturas, en vigilia amenazante y celosa.²²⁹

La ciudad surge como la prolongación del orden cósmico, con una jerarquía establecida entre las potencias del universo. Un orden, no obstante, *equilibrado* por el existir humano,

²²⁸ Lewis Mumford, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, traducción Enrique Luis Revol, Logroño, Pepitas de calabaza ediciones, 2012, p.20.

²²⁹ Cfr. Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, op. cit., p.3: “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, velar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Así, dicha extensión nos muestra que pensamos que el ser del hombre descansa en el habitar, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra. Pero “en la tierra” significa “bajo el cielo”. Ambas cosas co-significan “permanecer ante los divinos” e incluyen un “perteneciendo a la comunidad de los hombres”. Desde una unidad originaria los cuatro- tierra cielo, los divinos y los mortales- pertenecen a una unidad”.

por la construcción de su espacio que, en múltiples ocasiones, obedece al designio divino o a la hierofanía, como es el caso, por ejemplo, de la fundación de Roma o de Tenochtitlan. Así el espacio queda configurado, sujeto a una estructura que delimita las funciones otorgadas a cada sitio, ocupando el centro, casi por regla general, el templo sagrado, la construcción principal, destinada a conservar equilibrado el orden cósmico, la relación entre la humanidad y la divinidad. Como señala Eliade:

- a) la Montaña Sagrada- donde se reúnen el Cielo y la Tierra- se halla en el centro del Mundo;
- b) todo templo o palacio- y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real- es una “montaña sagrada”, debido a lo cual se transforma en Centro;
- c) siendo un *Axis mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno.²³⁰

La ciudad sigue un orden que refleja la jerarquía de los cielos, de las divinidades que manifiestan, de ese modo, su dominio del cosmos. No hay un criterio histórico, civilizatorio, que ordene la vida, los hábitos, la vida cotidiana. La misma organización política obedece a una revelación del orden divino que se repite en la tierra, un arquetipo que establece las estructuras psíquicas que guían el desenvolvimiento de todos los ámbitos de la existencia humana. Es este un mundo donde todo está equilibrado en torno al ritual, en torno a la convivencia entre los miembros del ser.

Con la llegada de la modernidad y la conciencia histórica, esta concepción se vio desplazada por el desmesurado enriquecimiento de la doctrina humanista que intercambiaba los términos de la jerarquía cósmica, posicionando al *hombre* en la cima de la cadena del ser. Según se revisó antes, este procedimiento intelectual tiene su origen más próximo en la doctrina judeocristiana, que facilitó la erección de una ontología fundamental que posicionó al ser humano y a la naturaleza en dos categorías esencialmente diferentes del ser. Y el espacio urbano, la planeación de la ciudad, llega a completar esta clasificación al determinar una estructuración geométrica de la temporalidad como uno de los rasgos definitorios del ser humano. La ciudad permitió diferenciar el orden de la naturaleza del orden humano y constituirlos como totalidades separadas definitivamente, donde la exterioridad del espacio cósmico es integrada al mundo humano a través de su expansión indetenible sobre la tierra durante la modernidad. De acuerdo con Alberto Allard:

la ciudad como espacio político se abre como morada inmortal de los mortales, es decir, el lugar donde el hombre, trazando una línea recta, se resta del trazo circular, del tiempo cíclico de los procesos que comparte con el animal- v. g. alimentación, respiración, sueño, vigilia, vida y muerte: el hombre habita, necesariamente, un espacio creado mediante artificio o no es más que

²³⁰ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p.12.

un miembro de la especie biológica humana, no más que eso y no un hombre por completo; así, con el arribo de la modernidad ese espacio no habría hecho más que acompañar la transformación que suponía la idea de una subjetividad como fundamento de la totalidad [...].²³¹

En este sentido, es en la ciudad moderna donde inicia la proyección del tiempo lineal que ha de figurar como una predisposición del ser, un orden que, materializado en el espacio urbano, ha de trasladarse hasta la existencia humana, a la vida de los habitantes que, de este modo, son integrados en una historia, en una humanidad que los determina en historia. Por ello, dentro de esta doctrina plenamente humanista, la ruptura respecto a la antigua imagen del mundo y del ser es definitiva, abandonándose terminantemente la visión sagrada que revestía las existencias. Pues aunque en la modernidad la ciudad aún constituye el centro de una situación cósmica, esta se ha volcado en torno al ser humano, en torno al desarrollo histórico, sustituyendo a la visión cosmológica que distingue a las sociedades tradicionales-primitivas. La ciudad deja de ser sagrada, deja de ser un espacio que obedece al orden divino, y si lo tiene, es por la divinidad que ha adquirido la humanidad misma.

En la urbe moderna, el orden humano se manifiesta como un poder consciente de sus potencialidades en la construcción, en la distribución y estructuración simbólica y material del espacio. Esta ciudad se caracteriza por la instauración de un orden racional que obedece al poder humano y que se opone al desorden natural, imponiéndole forma y delimitaciones. En la urbe moderna la racionalidad es un elemento necesario para la vida social, pues es condición del funcionamiento de su dinámica y movilidad. Según Simmel:

El tipo del ciudadano- que se manifiesta naturalmente en una multitud de formas individuales- crea para sí mismo un órgano de protección contra el desarraigo con que lo amenazan la fluidez y los contrastes del medio ambiente; reacciona ante ellos no con sus sentimientos, sino con su razón, a la cual la exaltación de la conciencia- y por las razones mismas que la hicieron nacer- le confiere primacía; así, la reacción a los fenómenos nuevos se ve transferida al órgano psíquico menos sensible, el más alejado de las profundidades de la personalidad.²³²

Por la misma circunstancia, la vida social urbana se encuentra determinada por una racionalidad que se posiciona como la facultad ideal para la conservación del orden. El régimen político, pero también la circulación de objetos que constituyen la economía, y las ideologías dominantes, establecen una jerarquía del cuerpo comunitario que distribuye el poder de acuerdo con un cálculo racional. La planeación, por tanto, fue condición fundamental para la fundación de nuevas ciudades, precedente para que exista y funcione adecuadamente siguiendo el orden establecido por la razón.

²³¹ Alberto Allard, "Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna", en *Revista de Teoría del arte*, op. cit., p.85.

²³² Simmel, las ciudades, p.42.

Ciertamente, tal como explica Ángel Rama, fue en América donde el afán geométrico racional de los europeos encontró el espacio ideal para este nuevo paradigma poblacional-colonizador basado en el orden, un orden espacial que materializaba todo un esquema de comprensión del mundo basado, justamente, en la “concentración del poder”:

Dentro de ese cauce del saber [el racionalismo], gracias a él, surgirán esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no a la ciudad, sino a su forma distributiva. El ejercicio del pensamiento analógico se disciplinaba para que funcionara válidamente entre entidades del mismo género. No vincula, pues, sociedad y ciudad, sino sus respectivas formas, las que son percibidas como equivalentes, permitiendo que leamos la sociedad al leer el plano de una ciudad. Para que esta conversión fuera posible, era indispensable que se transitara a través de un proyecto racional previo, que fue lo que magnificó y a la vez volvió indispensable el orden de los signos, reclamándosele la mayor libertad operativa de que fuera capaz. Al mismo tiempo, tal proyecto exige, para su concepción y ejecución, un punto de máxima concentración de poder que pueda pensarlo y realizarlo. Ese poder es ya visiblemente temporal y humano, aunque todavía se enmascare y legitime tras los absolutos celestiales. Es propio del poder que necesite un extraordinario esfuerzo de ideologización para legitimarse; cuando se resquebrajen las máscaras religiosas construirá opulentas ideologías sustitutivas. La fuente máxima de las ideologías procede del esfuerzo de legitimación del poder.²³³

La utopía racionalista europea que se comenzó a construir en América fue la del orden, la del cálculo racional de las posibilidades, la de la predicción del futuro. Desde sus inicios, habitar en América significa vivir de acuerdo a una identidad jerarquizada, donde la obediencia ha constituido el pilar de la organización social y política, y la garantía de su funcionamiento. La conservación de una jerarquía constituyó el primer movimiento para la estructuración de la ideología colonial que en lo sucesivo modelaría el funcionamiento de las sociedades latinoamericanas.²³⁴ Desde la religión católica hasta el nacionalismo, la conformación de una simbología colectiva tiene una función ideológica que ha sido utilizada por los distintos regímenes para darle un sentido a la vida social, una poética que dé cohesión y unidad a la comunidad y que permita conservar el orden.²³⁵ La estructura asegura su permanencia y su

²³³ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit., p.19.

²³⁴ Cfr. José Luis Romero, *Las ciudades y las ideas*, op. cit., p.14: “La red de ciudades debía crear una América hispánica, europea, católica; pero sobre todo, un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo, esto es, un mundo dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano al que debía reflejar y seguir en todas sus acciones y reacciones. Para que constituyera un imperio [...] era imprescindible que fuera homogéneo, más aun, monolítico. No sólo era imprescindible que el aparato estatal fuera rígido y que el fundamento doctrinario del orden establecido fuera totalmente aceptado tanto en sus raíces religiosas como en sus derivaciones jurídicas y políticas. También era imprescindible que la nueva sociedad admitiera su dependencia y se vedara el espontáneo movimiento hacia su diferenciación; porque sólo una sociedad jerárquica y estable hasta la inmovilidad [...] aseguraba la dependencia y su instrumentación para los fines superiores de la metrópoli. Era una ideología, pero una ideología extremada- casi una especie de delirio- que, en principio, aspiraba a moldear plenamente la realidad”.

²³⁵ Cfr. Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, *Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.80: “A lo largo de las guerras de independencia, la creación de símbolos y paradigmas de las naciones obedece

consecución, su *éxito histórico*. Y es que la ciudad en América obedece a un proyecto histórico como tal, un proyecto de existencia que se identifica a sí misma en la historicidad, en la novedad- y por lo tanto, en la ruptura- que representa respecto a la Europa precursora.

Bolívar Echeverría escribió al respecto que América latina es un proyecto de la modernidad que, luego de consolidarse las independencias, fue continuado por los ideales de los “criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados”. En otras palabras, la modernidad hispanoamericana es un proyecto de integración cultural:

Intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original. Al hacerlo, al alimentar el código europeo con las ruinas del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se descubrirán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes de ellos, una Europa diferente, “latino-americana”.²³⁶

La cultura latinoamericana, desde esta perspectiva, es moderna desde sus orígenes, basada en la renovación, en la crítica y el cambio que constituyen el ideal del movimiento histórico, pero, por lo mismo, celosa de los orígenes y tradiciones que se reconocieron entre las particularidades del continente. Sin embargo, esta situación no modificó la relación de dependencia respecto a Europa que la cultura latinoamericana ha experimentado desde entonces. El proyecto de la modernidad en América latina responde, así, a una doble motivación: la de mantener su circunstancia histórica dentro del umbral europeo, dentro del canon racionalista que subyace a la idea del desarrollo civilizatorio; por otra parte, no puede, ni quiere, olvidar sus propias singularidades, la fisonomía americana compuesta por las ruinas del pasado precolombino que, además, son la materia de su arquitectura, de sus ciudades. El proyecto histórico que se ha desenvuelto en la América latina es el de la búsqueda de la identidad, identidad que ha de articular el nuevo orden nacional.

Por ello, la historia, racionalmente dispuesta, será el fundamento de este Estado nacional que ha organizado y redistribuido las mismas jerarquías y estructuras instauradas por el régimen colonial. Puede afirmarse, en este orden de ideas, que este racionalismo histórico, sostuvo la permanencia en Latinoamérica de un estado perpetuo de colonización. La

a un esquema inevitable: la traducción a la vida civil de los modelos impuestos por el catolicismo. Se exige el equivalente laico de la santidad o intentos nobles en esa dirección. No hay de otra. Sólo si les rinden culto, las comunidades recién independizadas creen en los héroes. Sin aurea religiosa no hay veneración. A su modo, la nación es una entidad “entidad mística” (“La Patria es primero”) y los héroes son los santos de la hora presente, cuyo sacrificio vuelve libres a los hombres y cuyo desinterés genera esa entrega valiosa a la nación que se da en llamar *civismo*”.

²³⁶ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p.82.

modernidad latinoamericana no es otra cosa que una permanente colonización, un orden impuesto, una identidad instituida. La modernidad latinoamericana es apenas la metamorfosis del orden colonial instaurado por los europeos y que, siguiendo a Rama, es el que se conserva incluso hasta la actualidad:

Aunque se trató de una circunscrita y epocal forma de cultura, su influencia desbordaría esos límites temporales por algunos rasgos privativos de su funcionamiento: el orden de los signos imprimió su potencialidad sobre lo real, fijando marcas, si no perennes, al menos tan vigorosas como para que todavía hoy subsista y las encontremos en nuestras ciudades; más raigalmente, en trance de ver agotado su mensaje, demostró asombrosa capacidad para rearticular uno nuevo, sin por eso abandonar su primacía jerárquica y aun se diría que robusteciéndola en otras circunstancias históricas.²³⁷

La forma en que el colonialismo se expresa en la modernidad latinoamericana, luego de los procesos de independencia, es el nacionalismo. Nacionalismo que no es, según se analizó en el primer capítulo, sino la elaboración de una cultura nacional y la construcción de un discurso histórico que organice la narrativa en un *continuum* que confiere antigüedad a la forma política del Estado y legitimidad a sus proyectos. Pero además, el nacionalismo es la práctica a través de la cual es posible generar una identidad homogénea, una identidad institucionalizada que permita amalgamar a las conciencias individuales en una totalidad orgánica. El nacionalismo es una forma de colonialismo, porque la identidad obedece a un orden ajeno al de la vida que sigue su desenvolvimiento natural, es una identidad instituida, una imposición generada por las nuevas dinámicas de la cultura moderna que tienden a seguir el orden civilizatorio, urbano, que es el prototipo de la cultura europea y que en el nacionalismo se expresa a través de los proyectos educativos.²³⁸

La historia, desde este punto de vista, es el discurso organizador de esta identidad artificial, tal como es visible en la pretensión criolla de actualización del pasado prehispánico, práctica que ha persistido hasta consolidarse en el nacionalismo cultural posrevolucionario y la fastuosa restauración del espacio de la antigüedad indígena realizada por la museografía y la arqueología. La identidad nacional es una “máscara” que oculta la intimidad humana, negándola así para insertarla en los procesos de la modernización, el desarrollo urbano, la economía capitalista, y la distribución de la riqueza. Es esta la idea que sugiere Octavio Paz cuando escribió que “Toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución,

²³⁷ Rama, *La ciudad letrada*, op. cit., p.24.

²³⁸ Cfr. *Ibidem*, p.27: “Aunque aisladas dentro de la inmensidad espacial y cultural, ajena y hostil, a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero ‘evangelizar’ y después ‘educar’. Aunque el primer verbo fue conjugado por el espíritu religioso y el segundo por el laico y agnóstico, se trataba del mismo esfuerzo de transculturación a partir de la lección europea”.

puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas”.²³⁹ Y aunque está crítica es válida a propósito de la deformación identitaria que impone la institucionalización de la cultura nacional, nótese, no obstante, que Paz también integra la historia de México en un *continuum* que liga a la antigüedad con el presente, como si fueran parte de una misma realidad- la del mexicano- en desarrollo. La historia es un poder que articula la conciencia del tiempo, que integra las realidades humanas y el conocimiento en torno a ellas en una sola totalidad orgánica, procedimiento que el nacionalismo ha utilizado desde sus orígenes.

Desde la perspectiva nacionalista, la historia es el “espacio vital” de cada ciudadano; hogar, además, restaurado en múltiples ocasiones para conectar a los individuos con un pasado compartido, y dirigir la “intimidad cultural” hacia una trama única, donde el pasado y los orígenes de la nación estén plenamente reconstruidos y disponibles.²⁴⁰ La historia es el espacio de la nacionalidad; constituye el eslabón que vincula la circunstancia específica de la comunidad con los ideales civilizatorios universales. Es una forma en la que se espera adquirir universalidad a través de las particularidades que componen la cultura nacional, aunque modelada a partir de una arbitraria selección de elementos representativos.²⁴¹ Es en el discurso histórico donde se ha depositado el germen de la identidad colectiva que permita aglutinar las individualidades en una “comunidad imaginada”. Y en el espacio urbano, la historia se hace visible a través de una sutil materialización de la memoria colectiva, tal como señala Carlos Monsiváis:

Al servicio de los héroes se coloca ese formidable aparato de condolencias y homenajes de la República, los programas de historia escolar. Y con tal de minimizar el olvido se imponen a calles y avenidas y ciudades y países los nombres consagrados e incluso las “fechas heroicas”, mientras se prodigan bustos y estatuas y conjuntos escultóricos y efigies en billetes y monedas.²⁴²

²³⁹ Octavio Paz, “El laberinto de la soledad” en *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.179.

²⁴⁰ Cfr. Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, *op. cit.*, p.75.

²⁴¹ Cfr. Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en *El patrimonio cultural de México*, *op. cit.*, p.21: “La cultura occidental ha pretendido instaurarse como cultura universal y, para ello, ha desarrollado esquemas interpretativos y escalas de valor para aplicarlos al patrimonio de culturas no occidentales, con la intención ideológica de conformar y legitimar un patrimonio cultural ‘universal’. Pero analizado en detalle, el supuesto patrimonio universal no es otra cosa que la selección de ciertos bienes de diversas culturas en función de criterios esencialmente occidentales. La cultura occidental dominante en México ha incorporado estos mecanismos de selección y los ha aplicado en sus esfuerzos por constituirse en cultura nacional única, homogénea y generalizada [...]”

²⁴² Monsiváis, *Aires de familia*, *op. cit.*, p.85.

En un espacio así, la historia se “vive”, se transita a través de ella, la memoria es estimulada constantemente a través de las imágenes, de los referentes icónicos que componen el imaginario nacional, el centro de referencias a partir del cual se configura la mexicanidad. Es este un procedimiento de *geometrización* del mundo, manifestado en la organización del espacio urbano y en la estructura lineal del discurso histórico que conecta al pasado más remoto, con los proyectos orientados por los ideales de progreso. La modernidad es un orden que en la historia, en el discurso histórico, consolida un dominio, desde el momento en que pretende integrar todas las realidades ajenas, todas sus alteridades, a su propia interioridad, a su propio espacio.

La narrativa histórica consigue esta integración al estructurar la temporalidad de la historia en duraciones interrelacionadas, en épocas o periodos que desembocan en presente, ahogando las contradicciones y eliminándolas. Todo el pasado queda articulado en una narrativa que armoniza las diferencias, ordena las variaciones, y establece “recorridos”, como en un museo- o en una ciudad- donde cada una de las particularidades pueda ser vislumbrada en su propio espacio, en su correspondiente lugar en la articulación geométrica del tiempo. Precisamente ha sido esa la forma en que se ha dispuesto la historia en el discurso nacionalista mexicano:

Algunos elementos y rasgos de las culturas dominadas han sido incorporados posteriormente a ciertos **espacios** de la cultura nacional que se pretende generalizar, pero desvinculados de sus contextos significativos originales y reinterpretados a partir del sistema occidental de valores y significados que subyace en el proyecto de cultura nacional. En ciertos momentos la pluralidad cultural se ha presentado ideológicamente como si fuera tan sólo un **mosaico** de expresiones diversas de una misma cultura y una historia única.²⁴³

La metáfora del mosaico resulta especialmente atractiva para visualizar la función estética que en múltiples ocasiones cumple la historia, como ornamento o decorado, extravagante fachada que proyecta al exterior el nacionalismo mexicano. El mosaico organiza los cuadros, las piezas del pasado, generando la imagen específica que represente la totalidad histórica, ocultando o negando deliberadamente los episodios incongruentes con el discurso hegemónico. Es esta una estrategia estética, pero con acentuados efectos para generar en la conciencia colectiva la creencia en una sola versión de la historia, y por lo tanto, en una sola caracterización del presente y el futuro, en un solo proyecto histórico. Por ello, el orden que la historia impone sobre la conciencia es fundamentalmente simbólico.

²⁴³ Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en *El patrimonio cultural de México*, op. cit., p.33. Negritas añadidas.

Ante el imperativo de construir, el pasado histórico proporciona una gran variedad de recursos y materiales que han sido utilizados por los discursos de la cultura nacional. La línea genealógica establecida por las narrativas oficiales del Estado organiza los momentos del pasado integrando las formas culturales subordinadas al canon nacionalista. La identidad nacional se compone de una selección de rasgos culturales estandarizados que aseguran un comportamiento, una actitud, una lealtad, todo a través de una conciencia histórica que ordena la percepción del mundo. No cabe duda que la organización que impone la narración histórica, así como la distribución geométrica del espacio urbano, inherentemente tienden a jerarquizar las posiciones en una estructura rígida que se pretende inalterable e ideal, y que anula las contradicciones y minimiza los conflictos. El discurso histórico, así, se identifica con la organización espacial:

La comprensión del espacio, mediante su puesta en perspectiva geométrico-racional, cruza inmediatamente con la comprensión del acontecimiento mediante su puesta en perspectiva teleológico-racional. Nos referimos al plano de la historia: la metáfora inaugural de la modernidad como declaración de un dominio racional sobre el espacio [...] viene a ser el correlato epocal de la idea de una historia como serie de acontecimientos racionalmente conducida y poseedora de finalidad [...], figura narrativa de su figura espacial recíproca [...].²⁴⁴

El orden histórico y el orden urbano, siguiendo este pensamiento, se integran en el mismo dinamismo, en la misma voluntad de construir sobre el tiempo y el espacio. La narrativa de la historia, que conecta las temporalidades, que estructura el pasado en un orden cronológico, que erige una identidad estandarizada para los ciudadanos de una nación, es acción análoga a la constante planeación del espacio, a la construcción perpetua de nuevos edificios y caminos que conectan los territorios, las obras públicas que establecen caminos y vías, calles y banquetas que instauran la movilidad, la vida urbana. Así como el pasado queda conectado con el presente y el futuro, el espacio urbano es un concentrado de momentos históricos que confluyen en el proyecto de planeación del futuro, del orden que ha de perfeccionarse como un imperativo de la vida humana. La rutina en la ciudad moderna es la que corresponde al momento histórico, ya que el presente se ha resignificado como la inevitable desembocadura del pasado, escalón al porvenir, al progreso. El régimen político y económico, la estructura social, se convierten en necesaria etapa del orden histórico, del desarrollo civilizatorio. La historia se hace, se construye, como las obras urbanas y arquitectónicas que completan este afán progresivo. Según escribió Nicola Chiaromonte:

²⁴⁴ Alberto Allard, "Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna", en *Revista de Teoría del arte, op. cit.*, p.85.

Vale la pena señalar que la idea según la cual nosotros “hacemos la historia” implica una singular forma de bovarismo o arrogancia, a saber: la creencia de que el momento presente es un “momento histórico” y que nosotros somos personajes históricos. Esto significa que el momento presente es en cierto modo pretérito y que ya se conoce su relativa importancia, lo cual constituye un patrón de juicio y una norma de acción. De aquí extraemos el bien conocido imperativo: “la historia lo exige” en donde “historia” puede ser sinónimo de “el estado”, “la lucha de clases”, o hasta de “la raza”, pero siempre es un imperativo al que urge obedecer y cuyas bases no se cuestionan. [...] Ya se ha señalado una de las consecuencias de esta visión de las cosas; si la gente realiza una cierta acción o propone una cierta empresa, y si los imitan y los siguen, este solo hecho prueba que la historia está de su lado. La historia en este contexto es sinónimo de fuerza y poder así como de verdad. Lo cual significa que la verdad se encuentra en los hechos consumados y la prueban los hechos al realizarse ¿No es esta, después de todo lo que se ha dicho y hecho, la moral del hombre contemporáneo?²⁴⁵

La organización y estructuración de la historia, así como la ordenación y planeación de un edificio, la traza de una urbe, forman parte de un mismo proceso de geometrización del mundo, una violencia virtual que se ejecuta, no obstante, desde la misma ordenación jerárquica impuesta por un régimen político. El discurso histórico y toda su simbología operando en el espacio urbano, la estructuración de la conciencia realizada desde la vida material hasta la vida civil, convergen en la perpetuación de un orden político legitimado precisamente por esos procedimientos. Desde ahí queda asegurado el funcionamiento del sistema y la adecuada convivencia de los habitantes del espacio y la nación. El territorio- por no decir el mundo- es espacio concebido dentro de esta voluntad ya determinada a la construcción, materia prima que el *ciudadano* ha de disponer para la edificación de su edificio y de su urbe. Un sistema político asume así su misión histórica en el presente al constituirse en necesidad y, posteriormente, en normalidad, en *casa*, en *hogar*. La perspectiva histórica le otorga legitimidad a la realidad social y la subsume en su dominio. Es este un mundo en el que todo se convierte en historia. Pues al estar dentro del edificio, dentro de la ciudad, cada una de las singularidades del ser se reviste de significado histórico. La duración se impone a cada forma, y la innovación obliga al ser a buscar perpetuamente su metamorfosis, pues es necesidad histórica, una exigencia, un llamado a la voluntad colectiva, a la unión nacional, siempre en nombre de la historia.

A modo de ejemplo, obsérvese el discurso del entonces presidente de México Miguel Alemán Valdez al inaugurar en 1952 toda una ciudad, una urbe cuya traza y destino particulares, no obstante, están encaminados a nuevos proyectos de construcción del “espacio vital”:

²⁴⁵ Nicola Chiaromonte, *La paradoja de la historia, Stendhal, Tolstoi, Pasternak y otros*, traducción y prólogo de Antonio Saborit, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, p. 92.

La preparación profesional y la reputación de que gozan los arquitectos, ingenieros y constructores a quienes se confiaron estas obras aseguran la solidez de estas construcciones que forman la **Ciudad** Universitaria de la ciudad de México y se manifiesta en la armonía, el carácter y la originalidad de su conjunto, así como en lo adecuado de cada edificio para lo que ha de servir. El Gobierno de la República no ha escatimado medios económicos para **crear, en lo que era un páramo, un centro de cultura** que mucho nos satisface que propios y extraños comprendan y elogien. Pero así hubiéramos levantado muros de grueso mármol y tendido sobre ellos techos de oro, nada de lo que constituye el propósito del Gobierno se hubiera logrado si a tanta magnificencia no correspondiese, superándola, el espíritu universitario verdadero. Este espíritu es la **ruta moral** que marca nuestro pueblo. Estamos ansiosos de acumular el saber, que es patrimonio común de todos los hombres, no de una sola época ni de una sola nación o grupo de naciones, sino de todos los tiempos y de todos los pueblos. Queremos atesorar y acendrar, extender y elevar, los conocimientos humanos, con que se dignifican las colectividades y los individuos que las componen. Sabemos que **de este modo se hacen fuertes y ricos los países**. Nosotros queremos además que nuestro país se afirme en la virtud. Advirtamos, pues, en admonición de vigencia perdurable, que lo que ambicionamos no puede lograrse sino mediante una devoción por la sabiduría, sentida sinceramente y servida con todo el intelecto. **Así se honrará a la Patria en esta Ciudad** Universitaria.²⁴⁶

Estas palabras revelan muchos de los tópicos que se han estudiado aquí. En primer lugar destaca la valorización del conocimiento, el cálculo, la razón, en la transformación del espacio: un páramo, espacio salvaje que, por obra de la ingeniería, es ahora un centro civilizatorio, una ciudad destinada a la educación. El dominio técnico ha consolidado la conquista del espacio, además de asegurar la construcción sólida y funcional de los edificios, consolidando su permanencia y el cumplimiento de su destino en el futuro, que no es otro que “la acumulación del saber” que según “sabemos”, es lo que hace “fuertes y ricos a los países”. La Ciudad Universitaria, por ello mismo, es denominada por el expresidente como “honra de la patria”, revelando así que es un proyecto nacionalista que impulsa la misión evangélica civilizatoria de la modernidad y asegura la entrada de México a la historia universal, que no ha dejado de construirse y dirigirse hacia el futuro, hacia el progreso. Hombre de estado, dirigente de la nación, Alemán hace que México siga así la “ruta moral” del pueblo mexicano, el camino que lo inserta en la “normalidad histórica” de la modernidad y que instaura una vida futura para el país. Esta forma de incluir al futuro en la planificación es, según Ángel Rama, imperativo en la construcción de las de las ciudades modernas, pues de esa manera se pretende la conservación del orden que prevalece en el presente. Orden que es hegemonía y distribución del poder:

La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a

²⁴⁶ Miguel Alemán Valdez, “Discurso de inauguración de la Ciudad Universitaria. 9 de Agosto de 1952”, en *500 años de México en documentos*, Consulta en línea el 16 de mayo del 2020. Negritas añadidas: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1952_253/Discurso_del_presidente_Miguel_Alem_n_al_inaugurar_1437.shtml

concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera un futuro. De hecho el diseño debía ser orientado por el resultado que se habría de obtener en el futuro, según el texto real dice explícitamente. El futuro que aún no existe, que no es sino sueño de la razón, es la perspectiva genética del proyecto. [...] El *orden* debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro desorden, lo que alude a la peculiar virtud de los signos al permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres. Es así que se fijaron las operaciones fundadoras que se fueron repitiendo a través de una extensa geografía y un extenso tiempo.²⁴⁷

En este sentido, la construcción de la Ciudad Universitaria constituye toda una victoria “nacional” en tanto confirma la participación de México en el desarrollo histórico universal. El régimen político puede así legitimar su presencia, a través del destino histórico que dirige y concluye con las innovaciones introducidas, con los proyectos que se integran al ideal de progreso que dirigen la civilización moderna. Progreso, que al ser posicionado como canon del desarrollo, impregna el proyecto nacionalista, encauzando la voluntad colectiva, la cultura y la identidad de la comunidad, hacia el mismo fin, hacia la civilización y la historia universal. Ciertamente la formación universitaria, y de hecho la educación por sí misma, en un régimen nacionalista como el mexicano, es sinónimo de cultura, que no es sino capital cultural, por lo tanto acceso al poder y a la riqueza; en una palabra, es paradigma de formación civil, éxito laboral y realización vital, pero también es una manera de ordenar la vida, de imponerle etapas a su desarrollo, de estructurar una normalidad que comienza en la educación hasta alcanzar el progreso personal, que finalmente será el progreso nacional.²⁴⁸ Como ha señalado Octavio Paz “el ‘progreso’ significaba, y significa, no sólo gozar de ciertos bienes materiales sino, sobre todo, acceder a la ‘normalidad’ histórica: ser al fin ‘entes de razón’. Tal es el trasfondo de la Revolución mexicana y, en general, de las revoluciones del siglo XX”.²⁴⁹

La ciudad moderna, en este sentido, constituye un impulso calculado en el proyecto civilizatorio, en la construcción de la historia. Es una forma a través de la cual se tratan de encauzar las voluntades individuales en un ideal totalizador. En la marcha hacia el progreso,

²⁴⁷ Rama, *La ciudad letrada*, *op. cit.*, pp. 20-21.

²⁴⁸ Cfr. Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, *op. cit.*, p.101, 112: “La sociedad moderna es como un ejército moderno, pero a mayor escala. Proporciona a todos los reclutas un adiestramiento sumamente prolongado y bastante completo: alfabetización, cálculo, hábitos de trabajo y fundamentos sociales básicos, y familiarización con los fundamentos técnicos y sociales básicos. [...] Los hombres, entregados por sus grupos de parentesco (hoy, normalmente, su familia nuclear) a un aparato educativo que es el único que puede suministrarles el amplio campo de adiestramiento que requiere la base cultural genérica, adquieren los recursos para operar y razonar que hacen que el prójimo los acepte, que los capacitan para asumir puestos en la sociedad y que los convierten en ‘lo que son’”.

²⁴⁹ Octavio Paz, “El laberinto de la Soledad”, en *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, pp.179-190.

como señala María Zambrano, el individuo “sólo será efímero portador de un momento, *obrero*- cosa que tal vez percibiese Marx-, obrero de la historia”. Obrero que ha de entregar su vida a la construcción desahogada de la historia, como un sacrificio que ofrece a una deidad: la nueva deidad humana, pues “Mientras la historia se interiorizaba, adquiriría intimidad al ser expresión del espíritu, el individuo se exteriorizaba llevado por el entusiasmo de sentirse participar de un dios en devenir, en una divinidad que se está haciendo”.²⁵⁰ Siguiendo a la filósofa española, la historia confirma un proceso de divinización de la humanidad al convertirse en una totalidad que contiene y determina a cada una de las individualidades, una totalidad que exige vivir conforme al orden establecido. La historia resignifica la vida humana, la integra en un sistema, le otorga una esencialidad conforme a la norma: la *historiza*.

La historia nace de esa gigantomaquia que es “la muerte de Dios” ante el triunfo del *hombre* divinizado.²⁵¹ Pues que la humanidad se identifique a sí misma como deidad naciente, o que esta idea haya llegado al pensamiento, no implica otra cosa que la destrucción de todos los límites humanos, la apropiación simbólica y real del mundo, el triunfo de una voluntad indetenible y egocéntrica. De acuerdo con la filósofa española, este proceso es resultado de una transposición entre la *interioridad* y la *exterioridad* humanas, intercambio que concluye con el desvanecimiento de las limitaciones naturales del ser humano. La interioridad humana se amplía hasta apropiarse del mundo externo, lo acomoda en sus categorías ontológicas para, finalmente, convertirlo en medio para su destino, en objeto del conocimiento, en materia dispuesta para la producción capitalista, en suelo dispuesto para la construcción de ciudades, en escenario de la historia. La historia consigue instaurar un orden plenamente humano; es la gran obra del humanismo: el orden del *hombre* que se ha apropiado del mundo en su totalidad y lo ha integrado en su proyecto. Esa es la ambigüedad de la doctrina humanista: la ausencia de límites, pues sin la presencia de un orden divino, es el orden humano el que se extiende hasta donde su propia ambición disponga. Según Bolívar Echeverría:

²⁵⁰ Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p.19.

²⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p.145: “Dios no puede morir si no es a manos humanas. [...] Y es que- abstracción hecha de toda verdad revelada- el hombre necesita proyectar en lo divino, en una acción absoluta, el fondo oculto de sus acciones más secretas, y así descifra su laberinto. La necesidad que exige matar lo que se ama, y aún más, lo que se adora, es un afán de poderío con la avidez de absorber lo que oculta dentro. Se quiere heredar lo que se adora, liberándose al par de ello”.

Por “humanismo” debe entenderse, siguiendo a Heidegger, un antropocentrismo exagerado, llevado hasta el umbral de una antropolatría. No solamente la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (un cosmos) autónomo y dotado y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos), sino más bien su pretensión de supeditar la realidad misma de lo Otro (todo lo extra-humano, infra o sobre-humano) a la suya propia; su afán de constituirse en calidad de “Hombre” o sujeto independiente, frente a otro convertido en puro objeto, en mera contraparte suya, en “Naturaleza”.²⁵²

La construcción del mundo humano, en este sentido, carece de límites y, acaso por la misma razón, carece de motivaciones vitales. La construcción de la historia parece obedecer más bien a un mecanizado orden de vida que ignora otra forma de vivir que no sea la construcción repetitiva, industrializada. La historia parecería que ha derivado en este comportamiento signado por la normalidad, automatismo que se guía por un insistente e irreflexivo afán de expansión sobre el espacio, sobre el resto de los seres. Marshall Berman, a propósito de esta idea, hace un comentario a un texto de Dostoievski:

“Al hombre le gusta crear y construir caminos, eso está fuera de toda discusión. Pero... ¿no podría ser que temiera instintivamente alcanzar su meta y terminar el edificio que construye? ¿Cómo saberlo? Tal vez sólo le gusta el edificio a distancia y no de cerca, tal vez sólo le gusta construirlo, y no quiere vivir en él”.

Aquí se hace una diferencia fundamental entre construir un edificio y vivir en él: entre un edificio como medio para el desarrollo de la personalidad y como habitáculo para su confinamiento. La actividad de la ingeniería, mientras se mantenga como actividad, puede llevar la creatividad humana a sus más altas cumbres; pero en cuanto el constructor deja de construir y se atrinchera en las cosas que ha construido, las energías creativas se anquilosan, y el palacio se convierte en una tumba. Esto sugiere una distinción básica entre los diferentes modos de modernización: la modernización como aventura y la modernización como rutina.²⁵³

Las implicaciones metafóricas de este pensamiento son tan fascinantes como dramáticas, pues la idea que subyace es que la historia es un edificio en que no es posible vivir, en el que la humanidad no puede habitar, pero que, sin embargo, debe seguirse construyendo. Además Berman lo maneja como un imperativo de la personalidad moderna, que al identificarse con el desarrollo se convierte en rutina. La rutina de la modernización, con todo lo que significa en términos históricos el que el espacio tenga que modernizarse. Incluso esa necesidad imperativa de acumular y producir incansablemente nuevo conocimiento histórico, nuevos campos de la investigación histórica ¿no es igualmente una mecánica forma de “hacer la historia”, “escribir la historia”, como si el sentido del ser humano dependiera de semejante empresa?

Construcción desaforada, la historia ha dejado de ser un hogar, ha dejado de ser un espacio seguro, un espacio de verdadera intimidad donde el ser humano pueda generar una identidad auténtica, sin máscaras ni deformaciones, sin ocultarse a sí mismo, sin imponerse, como un

²⁵² Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., pp.150.

²⁵³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit., pp.251-252.

atlas moderno, el peso del mundo sobre los hombros. Desde este punto puede entonces hablarse de una crisis en el sentido de la historia, manifestado en pretensiones puramente egocentristas del implacable humanismo que se ha divinizado y que se ha lanzado a conquistar el mundo, e incluso el espacio exterior del universo. No obstante, la crisis se manifiesta también, y acaso de forma más dramática, en el dominio efectivo, en la explotación indiscriminada, e incluso en la destrucción de la vida humana misma. Es precisamente este el punto en el que puede cuestionarse el sentido de la historia en todas las implicaciones que tiene el término, según se ha visto en las páginas precedentes. Pues el dilema surge al descubrir que la modernidad representa un problema, precisamente porque impide el desarrollo de la vida, una vez que el sentido se ha volcado hacia la construcción del egoísmo del hombre histórico, de ese ego indetenible y que trata de engullir todas las cosas. El ego, que no es sino autoconciencia, percepción propia, y que según las doctrinas orientales es pura ilusión, funesto espejismo, pero que en la modernidad ha devenido en voluntad de poder, hambre insaciable, sed desmedida de dominio y de conquista. La humanidad, deificada, divinizada, ha fagocitado toda la realidad otorgándole un significado, introduciéndola dentro de su propio espacio, organizando sus contornos y texturas, dándole un sentido que la vincule al ser humano, enaltecendo la posición cósmica que ha construido, vuelta ahora destino inexorable. Fin en sí misma, no obstante, esta marcha pareciera ser más un “Andar a ciegas”, como dijera en “El Tajín” Efraín Huerta, “Dar pasos sobre agua, sobre nada”, “dar pasos sobre muertes, sobre un suelo de cráneos calcinados”. Andar así, sobre la historia, sobre la muerte, sin saber por qué siquiera, porque acaso no hay más edificio, no hay más ciudad en pie, ni templo ni estructura, sino ruinas, fragmentos dispersos entre hierbas y hojarasca.

Las ruinas como fragmentación y pérdida del sentido histórico

Definitivamente las ruinas constituyen un escenario impregnado por el sentimiento de lo trágico. La destrucción y muerte que asolan lo que antiguamente fueron espacios destinados a la vida humana sumergen a la conciencia en el abismo de la zozobra, luego de verse privada de una defensa frente al vacío del espacio cósmico, revelado en toda su inconmensurabilidad, en toda su potencia incontenible. La incertidumbre experimentada proviene sin duda del carácter impenetrable que las ruinas oponen, en un primer momento, a la inteligibilidad, al conocimiento del espacio, vuelto apenas vestigios inconexos, confusión de fragmentos a

veces irreconocibles. La ausencia de sentido es lo que confiere a las ruinas toda su naturaleza trágica, pues se trata de una destrucción del mundo humano que no obedece a ninguna causa conocida, sino que se pierde en lo inmemorial, en los tiempos remotos. La vida humana, al identificar entre las estructuras desplomadas su propia imagen, se hace partícipe de un padecimiento cósmico en el que debe enfrentarse con aquello que más le atemoriza: su propia muerte y la desaparición de su mundo. La historia, el saber histórico, encontraría aquí toda su legitimidad, al conferir a la ruina un sentido, y darle a la conciencia la fuerza suficiente para mirar el vacío, y “buscar en la saliva la causa de aquel y de este silencio”, según las palabras del poeta.²⁵⁴

La historia, al comprender la totalidad del devenir humano, adquiere, como las ruinas, esa dimensión trágica que se manifiesta en el individuo que descubre con perplejidad las características de su propia circunstancia, del mundo humano donde habita, que le rodea y que ordena todos los aspectos de su vida. La historia es una segunda naturaleza que requiere ser a su vez dilucidada, dotada de sentido, para poder ser habitada. No se trata, entonces, sino de una angustia derivada del reconocimiento de un espacio vital que ha sido hecho sin *nuestra* participación, que *hemos* encontrado ya en su estado actual, haciéndose, y que *necesitamos* comprender para poder habitarlo, para existir dentro de él. Es en la conciencia individual que despierta, de acuerdo con María Zambrano, donde el carácter trágico de la historia se manifiesta plenamente. Tragedia que permite comparar a la historia precisamente con las ruinas, cuando el conocimiento presenta la oportunidad para encontrar sentido a la vida:

El pasado inexorable nos cerca, porque ya fue y porque no lo hicimos, porque pluralmente se hizo y no lo encontramos ya. Lo histórico es, pues, la dimensión por la cual la vida humana es trágica, constitutivamente trágica. Ser persona es rescatar la esperanza venciendo, deshaciendo, la tragedia. La persona, la libertad, ha de afirmarse frente a la historia, receptáculo de la fatalidad. Mas la contemplación, la visión de la historia, trae en algunos momentos la liberación. Porque lo propiamente histórico no es ni el hecho resucitado con todos sus componentes- fantasma de su realidad- ni tampoco la visión arbitraria que elude el hecho, sino la visión de los hechos en su supervivencia, el sentido que sobrevive tomándolos como cuerpo. No los acontecimientos tal como fueron, sino lo que de ellos ha quedado: su ruina. Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas.²⁵⁵

Ampliación de la metáfora, Zambrano ha trasladado el sentido de las ruinas hacia la realidad histórica cuya verdadera y única manifestación, por tener vida, es el presente en el que *habitamos*. Pero si el presente ha sido identificado como ruina, la historia, edificio y urbe, adquiere esta condición figurativa que confirma la crisis de su sentido. En otras palabras, la

²⁵⁴ José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, op. cit., p.139.

²⁵⁵ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., pp. 250-251.

metáfora de las ruinas aplicada a la historia implica la destrucción de su sentido, sentido que no es otro que el de la totalización del existir humano.

El mundo hecho, la actualidad que *identificamos* en el presente como un orden, según se ha analizado, está estructurado en torno a un modelo cultural dominante, el de la modernidad occidental cuya manifestación más palpable está en el ideal de civilización urbana, regido por un sistema económico y político de dimensiones mundiales. Es un orden que se ha construido históricamente, y por lo mismo, es un orden simbólico que tiende a jerarquizar y excluir, o incluso eliminar, las formas antropológicas que no pueden, - o que no quieren- integrarse a la modernidad y convertirse en cultura universal, creaciones del *hombre*, patrimonio, imagen, mercancía. Es lo que Bolívar Echeverría llama “universalismo abstracto”:

Éste, que supone bajo las múltiples y distintas humanidades concretas un común denominador llamado “hombre en general”, sin atributos, se muestra ahora como lo que siempre fue, aunque disimuladamente: un dispositivo para esquivar y posponer indefinidamente una superación real, impracticable aunque fuese indispensable, del pseudo-universalismo arcaico, de ese localismo amplificado que mira en la otredad de todos los otros una simple variación o metamorfosis de la identidad desde la que se plantea. [...] Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del “hombre en general” sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares.²⁵⁶

El orden histórico es un orden instalado desde la violencia, desde la imposición de su ontología totalizadora y excluyente que determina la identidad moderna en base al *hombre*. Es un orden excluyente que exige la adaptación al canon cultural y racional, configurando así los modelos antropológicos que, según esa perspectiva, deben adoptarse para habitar el mundo moderno e integrarse en sus sistemas. Modernizarse se convierte en una necesidad práctica, e incluso, vital. De lo contrario, la destrucción inminente se convierte en una presión constante y una amenaza sobre las comunidades o individuos que se resisten a cambiar sus *hábitos*, su forma de vida. La modernización implica la destrucción de las alteridades, interpretada como un sacrificio necesario para el progreso, para la civilización que, de ese modo, construye su historia. La modernidad, al mismo tiempo que es construcción, levantamiento de edificios, carreteras y ciudades, es también destrucción constante, perpetua renovación, obligada metamorfosis del mundo y de aquellos que en él habitan.²⁵⁷ En un

²⁵⁶ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., pp.26-27.

²⁵⁷ Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., pp. 221-222. “Las ruedas del Progreso cada día giran más rápido, y lanzan con rapidez creciente los cadáveres de lo viejo a las mesas de disección de los científicos. Lo que apenas ayer nos atraía por su frescura, hoy ya presenta una faz mortecina: en este delirio del progreso, los hombres apenas tienen tiempo de disfrutar algo cuando ya la muerte toca a sus puertas. [...] No sólo sucede que el tiempo transcurre, y llega por fin al momento de la muerte; lo terrible y fascinante es la manera tercamente

comentario hacia Marx, Marshall Berman reflexiona sobre esta fatalidad inmanente a la construcción de la modernidad:

Marx expone las polaridades que animarán y darán forma a la cultura del modernismo en el siglo siguiente: el tema de los deseos e impulsos insaciables, de la revolución permanente, del desarrollo infinito, de la perpetua creación y renovación de todas las esferas de la vida; y su antítesis radical, el tema del nihilismo, la destrucción insaciable, el modo en que las vidas son engullidas y destrozadas, el centro de la oscuridad, el horror. Marx muestra como estas dos posibilidades humanas han impregnado la vida de todos los hombres modernos a través de las presiones e impulsos de la economía burguesa. Con el transcurso del tiempo, los modernistas producirán un gran número de visiones cósmicas y apocalípticas, visiones de la felicidad más radiante y la desesperación más sombría.²⁵⁸

De acuerdo con esta postura crítica la modernidad constituye una *contradicción* manifestada principalmente en el hecho capitalista. No obstante, aunque esta proposición es válida, el problema radica fundamentalmente en la imposibilidad de salir de ese sistema de dominación que, aunque incluye a la economía capitalista y a los regímenes políticos modernos, ejerce su poder en la cultura, en el simbolismo que sostiene la cultura moderna y que subsume a todas las voluntades dentro de la concepción histórica, dentro de un egoísmo que no puede dejar de construirse. El problema es toda la estructura, toda la arquitectura, que le da forma a *nuestra* existencia y que *nos* obliga a habitar el mundo de acuerdo a un diseño que no hemos ideado *nosotros*, pero que *nos* impregna hasta la intimidad, hasta el fondo del *yo*. Pues, construcción histórica, el mundo del *hombre* proyecta una voluntad que se manifiesta a través de una violencia muy sutil que comienza desde el orden del espacio y que se extiende hasta la concepción del tiempo y la realidad, modelando de esa manera las identidades individuales. La historia, desde esta perspectiva, es una realidad insostenible, pero inevitable; es un mundo constituido en base a la contradicción. Al reconocer toda esta sistemática autodestrucción de la vida humana, todo el egoísmo que absorbe las vidas y las encierra en órbitas conflictivas, la conciencia cae en esa angustia, en esa desesperación que producen las visiones del absurdo, del sinsentido, semejantes a las que surgen ante la contemplación de las ruinas. Pues en las ruinas la contradicción pareciera ser absoluta, como expresa Efraín Huerta al sentir “esta soledad de tibios ataúdes [...] bajo un espeso sol de mariposas”, sensaciones contrapuestas que, no obstante, acaban en el vértigo, en la “tormenta demolida”.²⁵⁹

progresiva y moderna en que se desliza el tiempo, siempre hacia adelante y metamorfoseando todo: lo que fue ya nunca será de nuevo”.

²⁵⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit., pp.98-99.

²⁵⁹ Efraín Huerta, *Poesía*, op. cit., pp. 185-187.

Al hablar de las ruinas de la historia se hace patente la contradicción que subyace al orden histórico, según todas las implicaciones que se han analizado anteriormente. En una palabra, esta expresión sugiere no sólo la imposibilidad de habitar en el espacio de la historia debido a su destrucción, sino a la incapacidad humana de habitar, al desconocimiento del habitar que caracteriza al existir humano. Según escribió Heidegger “La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar; de que tienen que aprender ‘primero a habitar’”.²⁶⁰ En este sentido, hablar de las ruinas de la historia no necesariamente conlleva la destrucción material de las ciudades, o al estado terrible de sobrepoblación, hacinamiento y agotamiento de recursos, la delincuencia y la pobreza, todos esos problemas que, sin embargo, sí revelan un fracaso, la ruina de un proyecto socioeconómico y urbano. Pero el sentido metafórico de las ruinas de la historia se refiere principalmente a la fragmentación y a la pérdida del sentido de la historia, lo cual impide reconocerla como un hogar, dejando al ser humano en una situación vulnerable, aunque comprometida.

Ante el absolutismo del concepto de historia se han levantado estrategias de resistencia contra su poder centralizador,²⁶¹ estrategias que hagan posible habitar en la modernidad. Así, las ruinas de la historia son la analogía, fundamentalmente, de dos actitudes vitales que se han manifestado a través de la crítica de la historia: por un lado, la *fragmentación* del sentido, que da lugar a una nueva forma de esperanza alejada del concepto totalizador de la historia, aunque dentro del ideal constructivo, pues pretende instaurar un concepto de humanidad más flexible e incluyente; por otro, las ruinas de la historia también son una imagen de la *pérdida* total del sentido, donde el absurdo ha penetrado a tal grado en la conciencia que en ocasiones conduce a estados de angustia y desesperación exacerbados. Así, en un caso se trata de una reformulación del humanismo; en el otro, del advenimiento del nihilismo.

Ciertamente, ambas actitudes vitales surgen ante la pérdida de legitimidad de la historia como concepción del mundo y como totalidad. Se trata del agotamiento de la verdad humana simbolizada en el orden histórico, lo que implica la posibilidad de evaluar alternativas para pensar al ser en su diversidad. La crítica a la historia se refleja en la crítica a los discursos

²⁶⁰ Heidegger, *construir, habitar, pensar*, op. cit., p.8.

²⁶¹ Cfr. Gellner, *Naciones y nacionalismo*, op. cit., p.175: “En todos los casos y de forma inevitable, las sociedades modernas son centralizadas, y lo son por cuanto el mantenimiento del orden está a cargo de un agente o conjunto de agentes, y no repartido por la sociedad”.

dominantes que se expresan de igual manera en el dominio simbólico como en el político. Y en la actitud reformadora del humanismo la acción política constituye el principal eje de su crítica a la historia y a la modernidad. Pues ante la incapacidad de la modernidad para construir un espacio humano verdaderamente íntegro, este nuevo humanismo reafirma las identidades alternativas, las otras racionalidades; proclama la entrada triunfal de nuevas figuras y minorías, nuevos grupos y comunidades, al escenario de la historia, pero también trae consigo los resurgimientos y fundamentalismos, formas de ser que habían sido excluidas del proceso histórico y que demandan espacio para crear su propia imagen y plantear su existencia en torno a sus particulares convicciones. Tal como lo ha planteado la crítica brasileña Irleamar Chiampi:

La historia oficial que hoy aparece como catástrofe es la que erigió el progreso, el Humanismo, la Técnica, la Cultura, como categorías trascendentales para interpretar y normar la realidad. Estas categorías- que Lyotard denomina metarrelatos- obedecen al proyecto iluminista que tiene por función integrar, bajo una dirección articulada, los procesos sociales, políticos, económicos y culturales de los diferentes pueblos y naciones. Los metarrelatos- que hoy son objeto de crítica y de revisión en los círculos posmodernos de la intelectualidad euronorteamericana- fueron producidos allí mismo, en los centros hegemónicos (Alemania, Inglaterra, Estados Unidos), mediante la Reforma religiosa, la Revolución Industrial, la revolución democrático-burguesa y la difusión de la ética individualista. Los desastres y la incompletez [sic] de este modelo modernizador impuesto por la razón instrumental en América Latina, han sido objeto de análisis prolijos, y basta resaltar que se han revelado sobre todo en su incapacidad para integrar lo “no occidental” (indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales, etc.) a un proyecto nacional de democracia consensual.²⁶²

La fragmentación del sentido histórico supone el abandono de la noción de totalidad que imponía el humanismo moderno. Es a partir de la crítica de la historia desde donde se reafirman las identidades diversas, que en América Latina, pero también en África y en Asia, y también desde otras posiciones discursivas, se encaminan en la búsqueda de un nuevo sentido para el ser desde sus particularidades. Particularidades que se desprenden, efectivamente, desde la experiencia histórica, desde las determinaciones estructurales que han posibilitado la reflexión sobre el ser latinoamericano, o africano, o asiático, de pertenecer a un grupo étnico específico, de hablar una lengua no europea, de tener un color de piel, un sexo, una identidad de género; en último término, una esperanza que permita abandonar la concepción totalizadora del ser histórico y *construir* un nuevo espacio de desarrollo y de derecho.

²⁶² Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.37.

Ciertamente, al no ser sino una redefinición del humanismo, esta tendencia crítica de la historia se ha desarrollado siguiendo el mismo paradigma: el de la construcción, sólo que oponiéndola a la totalización efectuada por la razón histórica. Se trata del mismo mecanismo pero en sentido opuesto, expresándose como una violencia contra el sistema; una violencia que construye un mundo aparte y acaso mejorado, donde se logre lo que la modernidad no pudo. Es una crítica que apunta a la superación, y por lo tanto, guiada por el ideal de Progreso, progreso de la libertad, ahora basada en la diferencia: es una conciencia radicalizada de la libertad.²⁶³ Del etnocentrismo y el individualismo occidental se ha pasado a una concepción de la historia más incluyente que, sin embargo, debe necesariamente insertarse en esa dinámica humanista en la que el ego tiene que reafirmarse para no ser devorado por un egocentrismo mucho mayor. Cada alteridad- o subalteridad- reafirma de ese modo su particularidad frente al discurso dominante, aunque en múltiples ocasiones esto implique su absorción, su integración al sistema que en un principio combatía. Esta es la idea que expresa Marshall Berman cuando escribió que

Este sistema requiere una revolución, perturbación y agitación constantes; debe ser perpetuamente empujado y presionado para mantener su elasticidad y capacidad de respuesta, para apropiarse de las nuevas energías y asimilarlas, para impulsarse hacia nuevas alturas de actividad y crecimiento. Esto significa, sin embargo, que los hombres y los movimientos que proclaman su enemistad con el capitalismo podrían ser justamente la clase de estimulantes que necesita el capitalismo. La sociedad burguesa, mediante su impulso insaciable de destrucción y desarrollo, y su necesidad de satisfacer las necesidades insaciables que crea, produce inevitablemente ideas y movimientos radicales que aspiran a destruirla. Pero su misma capacidad de desarrollo le permite negar sus propias negaciones internas: nutrirse y prosperar gracias a la oposición, hacerse más fuerte en medio de las presiones y crisis de lo que podría serlo jamás en tiempos de calma, transformar la enemistad en intimidad y a los atacantes en aliados que ignoran que los son.²⁶⁴

Ciertamente el orden político y económico subsume la crítica en su sistema para perfeccionarse. No sorprende, de este modo, que muchas de las identidades alternativas y diversas de la actualidad son ahora parte de una cultura institucionalizada de la tolerancia y el consumo que apela precisamente a la diversidad, una vez que se han estructurado nuevas dinámicas de inclusión que no hacen sino reproducir y perpetrar el orden social. Es este un humanismo que, como en el poema de “El Tajín”, asciende “la colina como en busca del tiempo y del relámpago”, en busca del ruido y de la luz violenta que iluminarán los nuevos

²⁶³ Cfr. Löwith, “Historia universal y salvación” en *El hombre en el centro de la historia*, op. cit., p. 153: “[según Hegel:] La razón de la historia reside en que es un progreso continuo en la conciencia de la libertad, por el cual la libertad se produce a sí misma para hacer de sí un mundo”.

²⁶⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit., p.116.

tiempos, aunque “sólo encuentran la dormida raíz de una columna rota y el eco de un relámpago”.²⁶⁵

En último término, esta actitud vital que pretende reformular el humanismo, precisamente por ello está abocada en la misma ontología fundamental que, según se revisó anteriormente, parte de la distinción entre humanidad y naturaleza, una ontología rígida que se manifiesta como construcción de diferencias, sólo que en este caso es mucho más radical. Los proyectos de este humanismo reformulado están legitimados igualmente en la historicidad, la humanidad como centro del ser, como punto de partida para plantear proyectos para el ser que, naturalmente, siguen depositando la mayoría de las esperanzas en el futuro. La diferencia estriba únicamente en que el concepto de humanidad, o más bien, el concepto de *hombre*, ha sido abandonado para insertar otras experiencias históricas en una narrativa incluyente. Sigue siendo un antropocentrismo, pero su objetivo ahora es reafirmar el ego que había sido negado por el absolutismo del concepto moderno de historia. Así, el signo que marca las ruinas de la historia es el de la abundancia de proyectos de ser, una abundancia que responde a la dispersión generada por la fragmentación del sentido histórico.

Ciertamente, no puede negarse la utilidad, o más aun, la energía vital que ha producido en muchos casos la reformulación del humanismo y que ha derivado en verdaderas oportunidades de representación política o de defensa de identidades. No obstante, también es cierto que esta vastedad de perspectivas para pensar al ser trae consigo una cantidad idéntica de posibilidades de construir identidades y visiones del mundo, una abundancia tal que fácilmente puede conducir a la incertidumbre, al escepticismo derivado de una percepción relativa de lo humano. Al impulsar la resquebrajadura del concepto totalizador, al mismo tiempo que inaugura nuevos proyectos, el nuevo humanismo ha desestabilizado el sentido del ser, y la garantía de construir uno nuevo no siempre está asegurada. Pues las verdades humanas, al ser identificadas en su desarrollo histórico, en su relatividad respecto a las épocas históricas, pierden su validez, su universalidad, y esto es lo mismo que carecer de sustento, de base, de estructura. Por ello, muchas veces el nihilismo se impone como una actitud vital que, igualmente, es una estrategia para sobrevivir a las ruinas de la historia. Sin embargo, en este caso, más que la fragmentación, se trata de una pérdida total del sentido.

²⁶⁵ Huerta, *Poesía, op. cit.*, p.187.

Lo que subyace a la actitud nihilista es la posibilidad de poder creer en cualquier realidad, pero también la facilidad de, eventualmente, no creer en nada. Todo es tan válido como criticable. No hay ya una verdad sino una dispersión de saberes, de verdades relativas, de ídolos abandonados entre las ruinas, como sugiere Becerra en el poema de “La Venta” cuando ve a los “Dioses dispersos entre las altas yerbas, restos divinos de un festín humano bajo las hojas enormes del quequeste”.²⁶⁶ Se trata de un estado perpetuo de metamorfosis del ser, de adaptación constante ante la relatividad epistémica y ontológica, luego que la historia ha perdido legitimidad, cuando la vida humana se desenvuelve en “los sitios no determinados ya por la razón”.²⁶⁷

Esta actitud vital es semejante al movimiento de una balanza, en el que la humanidad se relaciona de acuerdo a una *voluntad de poder* donde la acción más fuerte que logra imponerse tiene la legitimidad de su parte. De hecho, la misma concepción histórica, como se revisó anteriormente, sugiere ese mecanismo, en el que una fuerza, una voluntad, definen el rumbo de la historia gracias a la toma de una decisión, a la instauración de un orden y unos proyectos considerados indispensables para el futuro. La diferencia respecto a la conciencia histórica, es que en la actitud nihilista no hay una convicción, una voluntad, sino una resignación ante la fatalidad de los acontecimientos. Vale la pena transcribir con cierta extensión la reflexión que Nicola Chiaromonte ha desarrollado sobre esta idea:

Hay un paso muy pequeño entre este estado de ánimo de duda y desasosiego y la triste conclusión de que las creencias a fin de cuentas no importan, y de que en la política como en el arte, en el arte como en la conducta personal, lo único que vale es la voluntad de actuar. Con o sin convicción, quien actúa tiene la razón. Este es el punto en el cual la mala fe comienza a establecerse y en el que una ideología preestablecida toma el lugar de una convicción formada en libertad. [...] La mala fe y el nihilismo del mundo moderno no son otra cosa que la aceptación de la forma vacía de lo que alguna ocasión fue una creencia auténtica en la ausencia de otras creencias que pudieran asumirse francamente. Esto significa que uno no cree realmente en nada y que se deja llevar por la fatal resaca de los acontecimientos. Este movimiento perpetuo no sólo afecta a la economía, a la tecnología y a la política, sino también estados de sensibilidad y la vida de la mente, de suerte que la cultura se vuelve parte de una mortal, automática búsqueda de novedad, en sí misma nada más que una señal del paso del tiempo en el desorden general. En resumen, el mito prevaleciente de nuestra época es la idea de que la explotación de todos los recursos naturales y tecnológicos posibles y su empleo para la satisfacción de las necesidades materiales de los hombres deben conducir hacia el bien general y a la creación del mejor de los mundos posibles.

Sin embargo debería ser obvio que el automatismo del mundo actual procura al hombre mortal el mayor de los daños posibles. Este mundo incrementa el poder físico a la vez que aumenta la capacidad del hombre para actos sin sentido, es decir, aumenta su estupidez.²⁶⁸

²⁶⁶ Becerra, *El otoño recorre las islas*, op. cit., p.142.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.137.

²⁶⁸ Chiaromonte, *La paradoja de la historia*, op. cit., pp. 236, 239-240.

Esta denuncia de la estupidez humana deriva luego de la experiencia de la guerra, circunstancia donde el sinsentido de la historia, la fractura del humanismo, son palpables en su versión más irracional, en una idealizada construcción del futuro, realizada “desde los sitios básicos del poder: necesidad y crimen”.²⁶⁹ Pues esta construcción no es sino una lucha incesante por el poder, una conquista del mundo que no se ha detenido, la destrucción automatizada del medio ambiente y los recursos naturales, sin hablar de la ya instituida cultura de la violencia. Y ante este panorama tan desolador, es fácil comprender por qué el nihilismo se ha asumido como una actitud vital, cuando no hay nada en que creer, donde “ya nada responde”, donde “todo duerme, todo se nutre de su propio abandono”.²⁷⁰

La metáfora de las ruinas de la historia, de este modo, adquiere un sentido mucho más dramático, al reintroducir la idea del estado inicial donde el ser humano se encuentra desnudo ante el mundo y necesita identificarlo para poder habitar en él. Las ruinas de la historia configuran un nuevo estado de búsqueda de sentido, pero esta búsqueda pareciera no sólo imposible, sino inútil. Se convierte en el horror de ser humano, y el deseo, imposible, de querer ser otra cosa, no un humano, no un *hombre*. La humanidad que se había constituido como un sentido, un destino para el ser, un edificio que era templo para sí, de pronto se aparece ante sí misma derrumbada, socavada, vuelta toda fragmentos inconexos, un amasijo de ídolos revueltos. Una vez pulverizado el edificio, el surgimiento de la nada, del vacío cósmico, se impone como una realidad tan pesada que es apenas compensada con una actitud vital manifestada como desesperación frente al conocimiento: el conocimiento que la humanidad tiene de sí misma. Pues si era imposible vivir en el edificio, de pronto pareciera que vivir en sus ruinas es condenarse a convertirse en espectro, en fantasma. Es este un mundo en el que, según Efraín Huerta:

Andar así no es andar, sino quedarse
sordo, ser ala fatigada o fruto sin aroma;
porque el andar es lento y apagado,
porque nada está vivo
en esta soledad de tibios ataúdes.
Muertos estamos, muertos
en el instante...²⁷¹

Andar, movimiento sin dirección, sin probabilidad de desviar los pasos que se dirigen a la muerte, es la actitud vital que caracteriza al nihilismo de las ruinas de la historia. Es una

²⁶⁹ Becerra, *El otoño recorre las islas*, op. cit., p.138.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp.139-140.

²⁷¹ Huerta, *Poesía*, op. cit., p.185.

conciencia sumida en una soledad angustiante frente a la contradicción que gobierna la vida en el mundo contemporáneo. Esta identificación de la vida humana, como un movimiento mecánico sin sentido, pero que es movimiento hacia la muerte, es una negación del ser, una ontología negativa que expresa la crisis del humanismo.

El contenido metafórico de las ruinas de la historia, según se ha analizado en este apartado, se refiere a la fragmentación y a la pérdida del sentido. No obstante, se trate de una reformulación o una negación del humanismo, la ontología fundamental de la historia se presenta como la principal problemática identificada. El antropocentrismo o antropolatría que caracterizan al humanismo de la modernidad, provienen de esa categorización que el racionalismo realizó sobre la naturaleza y ser humano, exiliando a este último del ser, acaso sin proponérselo. Las ruinas de la historia sugieren que esta ontología necesita no sólo reformularse, sino abandonarse definitivamente y transformar nuestra relación con la naturaleza, con el espacio cósmico, con la nada.

La metáfora de las ruinas sugiere una consumación de la ontología histórica a partir de la figuración que se ha estudiado en este capítulo. Pues el edificio, la ciudad, marcan un orden, un espacio humano opuesto al de la naturaleza. La construcción humana marca los límites de un adentro y un afuera. Y todo lo que está adentro se llena de sentido histórico, objetos y personas, tiempos pretéritos y futuros, esperanzas y temores. Afuera, la naturaleza, el universo en su ritmo indiferente al actuar humano, es el escenario, a lo más, del edificio de la historia, materia prima y leyes físicas. La muerte de la historia, su ruina, la fragmentación del sentido, inaugura una situación en la que aquello que estaba adentro se confunde de pronto con lo que está bajo la atmósfera. El orden humano es trastocado por una fuerza que introduce el caos, tal como vio Becerra cuando escribió sobre esa “Ciudad desordenada por la selva”. El mundo histórico en las ruinas revela el carácter fugaz y frágil de la existencia humana, naturaleza y humanidad vuelven a relacionarse íntimamente, desenmascarando el ser auténtico de la vida, de la cual el humano no es sino una forma. Interioridad y exterioridad pierden sus delimitaciones precisas y se funden en una nueva totalidad informe en la que aparecen confundidos., como en el poema de “La Venta”:

Aquí están,
aquí donde no representan ni señalan.
Aquí los triunfadores y los esclavos y el gemido del anciano y la primera sangre de la doncella

están ya confundidos en una sola masa, en un solo bocado que mastica la piedra indefinidamente.²⁷²

Es este un espacio donde se “ha confundido la separación fundamental entre espacio racional y natural, entre el orden y el desorden”,²⁷³ un espacio donde la humanidad ha desaparecido, donde sólo queda “el caminar sobre su propia sombra, sobre el cadáver de uno mismo”.²⁷⁴

George Simmel describe las ruinas como la pérdida del equilibrio entre las fuerzas humanas y la naturaleza, equilibrio simbolizado en la obra arquitectónica:

Este desplazamiento del equilibrio anterior se resuelve entonces en una tragedia cósmica que envuelve, para nuestra sensibilidad, a toda ruina en las sombras de la melancolía; pues en ese momento la ruina aparece como la venganza de la naturaleza por la violencia que le hizo el espíritu al conformarla a su propia imagen. El entero proceso histórico de la humanidad consiste en el gradual señoreamiento del espíritu sobre la naturaleza que éste encuentra fuera de sí, pero también, en cierta manera, dentro de sí. [...] En el momento, empero, en que el desmoronamiento del edificio destruye la plenitud de la forma, ambos componentes vuelven a disociarse y ponen al descubierto su originario y universal antagonismo.²⁷⁵

La relación entre humanidad y naturaleza se transforma en las ruinas en una muestra del poder reivindicador de las fuerzas cósmicas que vuelven a imponer su predominio. La fuerza que subía se ve interrumpida por su propia extravagancia, pero también por las fuerzas inclementes de la intemperie. Y la conciencia se empapa en una trágica melancolía al descubrir que el ser de la humanidad participa también de este ciclo de la naturaleza, del cual la muerte es un principio ontológico, un componente del ser que se manifiesta en todas las formas, en la mudanza de las formas. Por esa razón es que la metáfora de las ruinas conduce la crítica de la historia a la crítica del humanismo.

Las ruinas invitan a la conciencia a pensar al ser sin tomar como punto de partida la existencia humana, o en una palabra, el ego. De acuerdo con Karl Löwith:

El mundo sobrevive al ‘ser-en-el-mundo’ histórico de cada uno de nosotros. Ni el mundo y la historia universal son equivalentes, ni es el ser humano que vive por naturaleza una simple existencia histórica. Quien piensa el ente total, de manera real y no sólo verbal, tal como desde siempre ha pretendido la filosofía, no puede reducir el mundo a la historia sin errar su tema. [...] ¿Quién nos dice, sin embargo, que el mundo está hecho para el ser humano y su historia? ¿Quién dice que no puede existir sin nosotros? ¿No es acaso el ser humano quien no puede ser sin el mundo, en el cual y por el cual existe?²⁷⁶

Lo realmente inquietante de estas palabras es que, en la relación de la humanidad con el mundo, el filósofo comprende la preponderancia del mundo sobre el ser humano, llevando a

²⁷² Becerra, *El otoño recorre las islas*, op. cit., p.141.

²⁷³ Allard, “Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna”, en *Revista de Teoría del arte*, op. cit., p.89.

²⁷⁴ Huerta, *Poesía*, op. cit., p.186.

²⁷⁵ Simmel, “Las ruinas” op. cit., pp.117-118.

²⁷⁶ Löwith, “El ser humano y la historia” en *El hombre en el centro de la historia*, op. cit., p.261.

este último hasta una posición de vulnerabilidad y dependencia respecto a la dimensión cósmica del ser. Y es que, como lo muestran las ruinas y su metafórica, la relación indisociable entre humanidad y naturaleza se manifiesta desde que la muerte se impone como un límite a toda forma. Incluso desde la perspectiva biológica, la muerte forma parte del ciclo vital que anima la materia; nacimiento y muerte, creación y destrucción, complementan el curso de la existencia. El ser humano, aunque a veces inconscientemente, forma parte de este ciclo que lo integra al movimiento cósmico fundamental del ser, en una eternidad que, evidentemente, no es humana. La arquitectura, la ciudad, levantada con una expectativa de futuro comparable a la eternidad, se manifiesta en las ruinas como una vanidad inútil, despedazada, reducida a escombros, por esa presencia que subyace a toda transformación que el tiempo engendra. Tal es la lección que encuentra el poeta español Luis Cernuda al presenciar precisamente las ruinas de la historia:

Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria
con que se nutre el tiempo, aunque sean
aptos para crear lo que resiste al tiempo,
ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
como en el fruto el hueso encierran muerte.²⁷⁷

Así, el sentido del morir se integra dentro de una concepción natural de la transformación, pero no una transformación en el tiempo, un cambio histórico, sino de forma, una metamorfosis del ser, de los entes que se integran y disgregan constantemente al orden caótico de la existencia. La muerte, inexorable transformación del mundo, incrusta en la conciencia la idea de que la vida no *nos* pertenece, ni a nivel personal ni a nivel colectivo. Luego de lo analizado hasta aquí, es claro que *nuestra* existencia se desenvuelve en una dimensión que sobrepasa la existencia histórica, una fuerza que la supera y la subsume en su seno. El tiempo histórico es diminuto, un respiro imperceptible, cuando se compara con la amplitud temporal del espacio cósmico. La plenitud que contiene *nuestra* vida en realidad es inconmensurable, incomprensible, y por tanto, reticente a las categorizaciones del lenguaje. He aquí la importancia del decir poético, de tomarse en serio las palabras que propone la poesía para pensar, pero sobre todo, para *sentir* al ser en su dimensión fundamental.

Las ruinas de la historia, tal como aparecen, según se revisó, en los poemas de “El Tajín” y “La Venta”, son una expresión del pensamiento moderno que busca una salida de la historia. Y, ciertamente, la poesía moderna ha constituido toda una vía de escape de la

²⁷⁷ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p.194.

modernidad, del pensamiento racional y totalizante, de la exigencia rigurosa de definir al ser en torno a la historia. La poesía es una de las expresiones de la sensibilidad que permiten pensar al ser fuera de la historia, pues su finalidad no es otra que devolverle al ser humano la conciencia de su situación cósmica. Y la poesía que ha sido analizada en estas páginas ciertamente lo hace, pero su estrategia es hacerlo a través de la crítica de la historia. Historia que es un sistema donde “el individuo [...] ha sido esclavizado por un mundo hecho para llevarlo de vanagloria en vanagloria, de saciedad en saciedad, de tedio en tedio”,²⁷⁸ un edificio donde vivir se ha vuelto, más que imposible, inútil, absurdo.

En el tono tan crítico que le caracteriza, Nicola Chiaromonte ha escrito con maestría y contundencia sobre la percepción del horizonte transhistórico de la realidad que se ha perdido en el desarrollo del pensamiento moderno, del humanismo egocentrista:

Tras las catástrofes provocadas por los impulsos egomaniacos por dominar el mundo y someterlo a la tiranía de una sola idea, no podemos evitar ver lo torcido que está el individuo que no reconoce la existencia de un orden que lo trasciende a él y a todas las demás cosas creadas; quien no reconoce el hecho primario de que el vínculo que ata al individuo a otros, es decir, a su comunidad, es más importante y mucho más fuerte que él, y que aún más importante que él mismo y que la comunidad, es el vínculo entre él, cada una de las cosas y el conjunto de las cosas, llámese Naturaleza, Cosmos, o lo que se quiera.

La enfermedad de nuestra época es la egomanía. Esto vuelve radicalmente impío al individuo y lo hace ignorar toda aquello que no sirva a sus objetivos inmediatos- los cuales nunca van más allá de los límites de su propia vida-, negando por consiguiente todo cuanto hay de inefable, secreto y arcano en el mundo: lo “divino” inherente en todas las cosas y en cada uno de los impulsos del espíritu.²⁷⁹

Puede decirse, desde esta perspectiva, que la poesía es una forma de *salirse* de la historia. Salir de la historia que no significa sino salir de las limitaciones planteadas por el pensamiento moderno, por el racionalismo y antropocentrismo exacerbados que han modelado la hegemónica concepción del mundo. Salir de la historia implica salir de un dominio del ser para entrar en otro. Salir del ser humano para entrar en el ser. Salir del ego para aprender a habitar la exterioridad, y acaso reconocer esa “divinidad” que las sombras de la razón han ocultado de nuestra percepción mecanizada, de nuestro pensar automatizado, de nuestro sentido común que nos hace pertenecer efectivamente al mundo moderno. Pues el humanismo occidental, expresión del egocentrismo concentrado en el dominio de los entes, está convirtiéndose, de hecho, en la destrucción real del mundo, de *nuestro* espacio vital. Destrucción que arrasa comunidades y espacios de la naturaleza en un afán totalizador que

²⁷⁸ Chiaromonte, *La paradoja de la historia*, op. cit., p.240.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp.240-241.

no se ha detenido y que incluso impulsa el surgimiento de otras formas del ego que inevitablemente se manifiestan en la resistencia, en la defensa del mundo. La violencia se produce a sí misma dentro de esta dinámica del existir, como una máquina que no sabe hacer otra cosa sino construir y destruir con sus propios restos.

Pensar al ser fuera de la historia es regresar a pensar en la vida en lo que tiene de esencial y simple; es la necesidad de encontrar una nueva esperanza que difícilmente podría depositarse de nuevo en el ser humano. Salir de la historia es abandonar el antropocentrismo e implica, hay que insistir en ello, replantear la relación con la exterioridad, naturaleza o cosmos, que debe trasladarse de la objetivación y la explotación hacia el aprendizaje y la convivencia; hacia la simbiosis. Mientras la naturaleza siga siendo para *nosotros* algo distinto, un objeto, materia prima, no puede aprenderse nada de ella. Mientras siga siendo un objeto, sólo se puede *conocer* a la naturaleza.

De este modo, puede decirse que antes que salir de la historia para volver a construir más edificios, es necesario salir para aprender a *floreecer*. Floreecer, como esa vegetación que crece entre las ruinas, entre los pedazos de lo que una vez fue gloria humana. Las ruinas de la historia vienen a significar ese retorno a la tierra que es otra esperanza: esperanza de volver a aquello que *nos* fue negado, *nuestro* ser esencial que es sólo polvo. Pues como escribió María Zambrano:

La vegetación que crece entre las ruinas con ímpetu inigualable es la pacífica revancha de la tierra humillada. Destrucción de lo humano en que la esperanza ha quedado liberada, mientras que lo material, “la obra”, se restituye a la vida elemental de la tierra. Lo humano ha quedado aniquilado y de su integración ha nacido la esperanza convertida en libertad: un soplo divino agente de la obra y su prisionero a la vez. Y la pacificación de la naturaleza a través de la vida que toma su alimento de lo que un día fuera su enemigo.

Así, las ruinas vienen a ser la imagen acabada del sueño que anida en lo más hondo de la vida humana, de todo hombre: que al final de sus padeceres algo suyo volverá a la tierra a proseguir inacabablemente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la condición de lo divino.²⁸⁰

²⁸⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p.255.

Conclusiones

El objetivo fundamental de esta tesis ha sido generar una crítica de la historia a partir de las figuraciones metafóricas de la poesía. Más que inaugurar un conflicto entre ambos dominios del pensamiento y el saber humanos, la pretensión apunta a la problematización de una tendencia de la cultura moderna. No se trata de desestimar la historia a favor de la poesía, ni mucho menos de abogar por un irracionalismo romántico que deseche toda forma de pensamiento lógico científico. Pues aunque a las precedentes páginas subyace una preocupación muy específica, crítica respecto a la cultura científica, sería ingenuo y erróneo manifestar una solución categórica y definitiva a los problemas que han sido enunciados. En otras palabras, lo que esta tesis pretende es ampliar el concepto de historia para visualizar una serie de problemáticas implícitas en su presencia dentro de nuestra cultura. Pero estos problemas indudablemente sobrepasan el alcance de estas páginas. De modo que en estas conclusiones no se ofrecerá al lector sino lo que se ha considerado esencial, por una parte, para la propia reflexión histórica-filosófica sobre las ruinas de la historia y, por otra parte, dentro de una ética que inevitablemente ha surgido hacia este momento de la escritura. Pues es quizá consecuencia lógica de este pensamiento llegar a tales conclusiones.

Pensar poéticamente la historia pareciera resultar en una suerte de agonía, entendiendo esta palabra en su sentido original, como una lucha, un conflicto que, además, está presente en la estructura misma de este texto, en la metodología que ha colocado así la disposición de sus capítulos. Pero esa agonía es también la del autor de estas palabras, el que ha debido de chocar una y otra vez contra dificultades que surgen del dinamismo propio del pensamiento, cuando dentro de él se enfrentan estas formas incluso opuestas de aprehender el mundo, cayendo innumerables veces en un abismo agotador que compromete el conocimiento, y no sólo con los requerimientos académicos o epistemológicos, sino con su sentido propio y, quizá por ello mismo, con una ética del conocimiento. Por ello resulta indispensable, desde el punto de vista del autor, expresar junto a las reflexiones particulares del estudio de las humanidades, abandonar, por un momento, esa perspectiva, y bosquejar una personal inquietud respecto a lo que tales estudios han despertado. De este modo, los siguientes apartados han de dar por concluida esta tesis a través de las reflexiones pertinentes.

En primer lugar, conviene hacer una síntesis general del contenido de la tesis. La metodología utilizada ha conseguido establecer un criterio de comparación entre la historia y la poesía a partir del empleo de herramientas teóricas específicas para cada caso, la antropología y la teoría literaria, pero concentrando el análisis en las compensaciones psíquicas que a su modo ambas sugieren, posicionándolas en un nivel equivalente como partes constitutivas de la cultura moderna en torno a las ruinas y antigüedades. Aunque la enunciación de los discursos se presente como texto o escritura, experiencia museográfica o incluso caminata urbana, en el fondo se trata de un mecanismo análogo de poética, en el que la historia o la poesía establecen lazos anímicos entre la conciencia individual y una totalidad que la subsume. El término poética aquí, no se refiere, evidentemente, a una teoría de la composición literaria, sino al particular efecto psíquico que un discurso produce en la conciencia al vincularla con un todo. Por ello los análisis previos han derivado hasta el encuentro de dos formas en las que esa totalidad se manifiesta, dos formas que responden, precisamente, a los centros de atención característicos de la historia y la poesía: el ser humano y el ser cósmico. A partir de esta diferenciación ha surgido necesariamente el cuestionamiento en torno a su posibilidad, y la respuesta apunta hacia los propios presupuestos del pensamiento histórico, el cual es equivalente con la conciencia moderna. La justificación de este procedimiento está en la perspectiva misma, pues pensar poéticamente a la historia ha permitido elaborar una antropología filosófica de la historia a partir de las metáforas arquitectónicas, arrojando una visión de la vida humana que pone de manifiesto problemáticas severas. El valor de la historia, a la luz de la crítica desenvuelta por la poesía, se enfrenta con su propio fundamento: el ser humano. Pues en el centro de la historia, como en un edificio, está la vida humana. Pero si ese edificio está en ruinas, resulta imperativo comprender este lugar en el que estamos, porque es desde ahí donde surgen nuestras enunciaciones.

A lo largo de los capítulos se ha tratado de establecer un perfil descriptivo de las expresiones de la historia y la poesía. La posibilidad de hablar de las ruinas modernas, sin caer en generalidades inabarcables, se presenta con especial viveza en el contexto mexicano de los años 1940 a 1970. Con ese punto de partida se han desarrollado las argumentaciones que permitan identificar las particularidades que poseen y distinguen a la enunciación histórica de la enunciación poética. De ese modo la comparación se realiza a través de la misma argumentación de los dos capítulos iniciales, mientras que en el tercero se han

identificado las dimensiones que subyacen a la distinción entre ambos dominios, utilizando las metáforas arquitectónicas halladas en la poesía.

En el primer capítulo se han explorado las dinámicas a través de las cuales se otorga significado histórico a los vestigios y antigüedades prehispánicas. El sentido que la poesía ha de subvertir es aquel que ha quedado instituido por un sujeto enunciador autorizado, en este caso la ciencia arqueológica mexicana, tal como la ha practicado el INAH desde el inicio de sus actividades. Pero lo que es importante destacar aquí es que los significados elaborados científicamente por la arqueología mexicana se circunscriben a la poética nacionalista, que tiende a concentrar las producciones culturales hacia el reconocimiento de una totalidad orgánica identificada con la nación. El trabajo de la arqueología, desde este ángulo, radica en la verificación de la antigüedad nacional, en el establecimiento de categorías que permitan identificar a los objetos, las ruinas y vestigios, en un periodo específico del tiempo histórico del país, generando y certificando la evidencia de que la comunidad mexicana en su totalidad, organismo íntegro y homogéneo, posee un pasado identificable. Es este un procedimiento que apela a la emotividad social, a la estimulación de los sentimientos colectivos que quedan integrados en un discurso mitologizante de la historia nacional. La poética opera en la ilusión de que esa historia es efectivamente compartida por los miembros de la comunidad, los cuales además tienen acceso real a ella, pues la reconstrucción y restauración de los objetos autorizan y promueven su consumo. El pasado todo del territorio se concibe como una unidad, un proceso evolutivo, donde el estadio último se identifica en el presente, el orden del presente. La historia así queda instituida como el hogar en el que habitan los mexicanos, y todos los objetos, vestigios, documentos y antigüedades, devienen constancia de una construcción armónica y continua que, desde el pasado remoto hasta la actualidad, no ha dejado de desarrollarse. De esa manera, las condiciones de vida en el presente quedan insertadas en la historia, en el mismo criterio que permite concebirlas como parte de una continuidad ininterrumpida. En otras palabras, la historia ha instituido una lógica para visualizar la realidad, en donde el tiempo sigue un curso que se cumple inexorablemente, invariablemente desembocando en una circunstancia económica y política así justificada, legítima en su propia perspectiva.

En resumen, el discurso de la historia, tal como fue practicada por las instituciones del estado nacionalista mexicano, en este primer capítulo se ha identificado como el intento de

fragar significados definitivos y absolutos en la identidad colectiva que estimulen un sentimiento de unión y pertenencia necesarias para la reproducción del orden. Así, mientras en esta sección se hacen visibles las condiciones estructurales que el discurso histórico oficial contribuye a afianzar, el segundo capítulo se concentra en el análisis de poemas que abiertamente critican el sentido histórico impuesto sobre los objetos. “El Tajín” y “La Venta” de Efraín Huerta y José Carlos Becerra son casos paradigmáticos para la investigación, en tanto se insertan conscientemente en la tradición literaria de la poesía de ruinas y vestigios de antigüedades, sintetizando muchas de las contribuciones y tópicos de obras anteriores e introduciendo un importante elemento de crítica característico de la poesía moderna, considerando además la propia postura política-ideológica de los poetas. Sin embargo, el análisis de los poemas se ha concentrado menos en los factores externos, propios de una historia de la literatura, que en las propias significaciones internas del lenguaje metafórico. El estudio de las imágenes poéticas ha proporcionado diversas propuestas de lectura de los símbolos recurrentes de la experiencia ruinoso: la manifestación del olvido como fuerza aniquiladora de la presencia humana; el constante acoso del sentimiento de cansancio, fatiga o muerte, como un prelude del destino humano; la presencia ineludible de una potencia suprahumana que sumerge al ser en interminables ciclos. En último término, en estos poemas se hace patente para la conciencia el principio de indeterminación ontológica que subsume a todos los entes en una misma dimensión existencial, desvaneciendo las oposiciones semánticas que otros tipos de lenguaje tienden a manifestar y que hacen posible concebir al ser como una variedad de formas discontinuas y diversas, incluso jerarquizadas. O en otras palabras, estos poemas, vinculan a la conciencia individual con una totalidad de carácter cósmico, ya sea identificada con las fuerzas naturales o con la nada, el vacío puro.

La lectura de estos textos revela una preocupación fundamental en la sensibilidad humana que ante el espectáculo de las ruinas descubre su propia fragilidad, generando un sentimiento de terrible angustia. No obstante, la elección predominante en la interpretación de las metáforas fue la de conceder un mayor peso a la presencia de una crítica a la historia. Elección metódica, evidentemente, ya que ha permitido generar una metafórica de figuraciones arquitecturales, diseñada específicamente para realizar una crítica poética de la historia. Ciertamente los poemas pueden interpretarse como una crítica a la historia, pero también pueden utilizarse para fundamentar una terminología de valoración de la historia

como un fenómeno cultural. Se trata de ir más allá del mero decir poético y, a través de una antropología filosófica de la historia, cuestionar los presupuestos de la historia como cultura y evaluarlos críticamente desde la metáfora de las ruinas.

Es ese precisamente el camino que ha seguido el tercer capítulo. En él se han retomado varias de las argumentaciones de los capítulos anteriores, aunque llevándolas a un plano más general, donde las metáforas arquitectónicas pudieran ser aplicadas. Por ello se ha hecho una sucinta genealogía comparada de la historia como concepto antropológico y la historia del urbanismo moderno, estableciendo como eje del análisis a la conciencia moderna. Historia y modernidad son conceptos equivalentes en tanto formas de conciencia, formas en la que el mundo existe para el pensamiento, pero también para la acción. La conciencia histórica es un marco de referencias vital cuya expresión fundamental es la vida en comunidad, la política que hace posible la convivencia y el desarrollo, tal como sucede dentro de un régimen nacionalista. Y es en la ciudad en donde confluyen estas tentativas, donde se institucionalizan y desenvuelven cotidianamente. La historia del urbanismo en la modernidad muestra así un paralelismo constante con el desarrollo del pensamiento moderno, en donde la tendencia a la historicización de la vida ha configurado una concepción del mundo de marcado antropocentrismo, desvinculando en el proceso a la vida humana de la vida en general; al ser humano, del ser en general. Considerar a la historia como un edificio o una ciudad hace más flexible el análisis en torno a los presupuestos ontológicos y epistemológicos que subyacen a su formulación como conocimiento y como concepción del mundo. Y la metáfora de las ruinas concentra la crítica en el hecho de que el antropocentrismo moderno continúe ejerciendo su preponderancia sobre las enunciaciones en torno a las identidades. Ante el universalismo abstracto de la historia, la fragmentación y la pérdida del sentido se han revelado como las principales tendencias de la cultura contemporánea adoptadas en la generación de nuevos horizontes para la vida humana. Pero las ruinas de la historia fundamentalmente implican la crisis de la ontología esencial de la modernidad: el humanismo.

En síntesis, este estudio constituye una investigación sobre la cultura histórica, desde el caso particular del México posrevolucionario hasta una visión más general del concepto de historia en el pensamiento moderno. Pero la posibilidad de estudiar críticamente la cultura histórica ha sido proporcionada por la poesía. Más allá de utilizar a la literatura como fuente

para la historia, esta tesis es una tentativa por convertir a la literatura en un recurso disponible para la elaboración de herramientas analíticas de la filosofía de la historia. El tema de las ruinas es idóneo para ello, por las mismas cualidades del fenómeno en sí mismo, además de las enunciaciones que lo rodean y lo hacen un objeto problemático dentro de la cultura moderna.

*

Para hablar de las limitaciones y puntos débiles de la investigación, en principio debe señalarse su carácter general, un aspecto inevitable, sin embargo, debido a la naturaleza transdisciplinaria del estudio. Aunque ha habido una preferencia por el empleo de herramientas teóricas propias de la antropología, la formulación de la metáfora arquitectónica es una propuesta particular de esta tesis y que ha surgido por su misma temática y estructura. En este sentido, una elección tajante ha intervenido notablemente en cada uno de los capítulos, pero el objetivo, finalmente, siempre fue el de realizar una valoración crítica de la historia tomando a la poesía como punto de partida. Así, en el primer capítulo, es claro que las evidencias presentadas dentro de la argumentación, en un primer vistazo, son muy generales. Un estudio de las políticas culturales en México ciertamente requeriría un nivel de especificidad alto para concentrar los análisis en casos particulares. Esta tesis se ha ocupado mucho más en la tendencia general de la arqueología mexicana dentro de la cultura histórica nacionalista mexicana en el periodo señalado. Una revisión detallada de la producción literaria de los arqueólogos del INAH definitivamente hubiera sido en gran manera ilustrativa para la argumentación del primer capítulo. Sin embargo, la elección de los ejemplos estudiados, el Parque-Museo de la Venta y el Museo Nacional de Antropología e Historia, responde al carácter paradigmático que tienen dentro del discurso histórico oficial nacionalista, pero también resultan especialmente adecuados debido a la importancia que en su momento les fue concedida en la opinión pública, un aspecto que, para los objetivos de la investigación, resulta mucho más valioso. Sin duda siempre existe la posibilidad de enriquecer la exposición con ejemplos, pero ante la superabundancia documental, una selección más minuciosa tal vez hubiera resultado, si no arbitraria, sí insuficiente. Y además, la adición de ejemplos no hubiera alterado la argumentación en modo alguno.

Por otra parte la elección de los poemas de Efraín Huerta y José Carlos Becerra introduce otra limitación importante, pues definitivamente responde a una arbitrariedad derivada de las inclinaciones propias de quien esto escribe. Ya se ha señalado el carácter paradigmático de los textos, pero además, la afinidad en los tópicos literarios ha sido el criterio más importante para la elección. La inclusión de otros poemas, aunque también hubiera contribuido considerablemente en la exposición, corría el riesgo de ampliar demasiado las premisas de la argumentación, haciendo necesaria, a su vez, una reconsideración del primer capítulo. Por ejemplo, el poema de Rosario Castellanos, “Silencio cerca de una piedra antigua”, es un texto que, así como retoma muchos elementos de la tradición poética de las ruinas, introduce muchos elementos insólitos, como la cuestión idiomática y el mestizaje. Pero la figura de Rosario Castellanos en sí misma requeriría un estudio propio por la participación activa que tuvo en el Instituto Nacional Indigenista y por toda la información que podría extraerse de su narrativa, ampliando considerablemente la extensión de esta tesis. Algo similar ocurre con la obra de Carlos Pellicer, que aunque se han hecho referencias constantes a su trabajo, ciertamente lo justo sería concederle un estudio específico. Cuestiones de delimitación temática son las que han ordenado la elección, pero un estudio posterior podría sin duda subsanar estas omisiones generosamente. Por otra parte, tampoco pueden dejar de mencionarse las artes plásticas y cinematográficas donde las ruinas ejercen también una función simbólica pero que por cuestiones de espacio y de límites temáticos no se incluyeron.

En el capítulo tercero, la mayor limitación está, nuevamente, en su falta de exhaustividad. Una genealogía de la conciencia histórica en principio parecería inabarcable por todas las variables que han intervenido en su formación y por toda la evidencia que podría reunirse en torno al fenómeno. Ante esa amplitud temática es que se han utilizado las metáforas arquitectónicas de la casa, la ciudad y las ruinas, como los centros de significado que guían la argumentación, delimitando considerablemente el tema. Pues la conciencia histórica es- el término lo indica- un fenómeno de la conciencia, y la argumentación ha ido siguiendo esa característica del fenómeno para rastrear sus expresiones a través de las prácticas de habitar. La metafóricidad que rodea al habitar justifica el procedimiento, pero deja vacíos varios puntos que hubieran ilustrado el proceso genealógico de la conciencia histórica. Son muchos autores y muchas circunstancias las que rodean la formación de un fenómeno como lo es la conciencia histórica, así como la historia del urbanismo. Pero esta tesis no tenía como

objetivo hacer una *historia*, una narración genealógica, sino una valoración crítica de la historia a partir de una figuración poética, y sus limitaciones responden tanto a esta elección como al criterio metodológico. En todo caso, la descripción de los elementos constitutivos del pensamiento y la cultura modernos es objeto de estudio de múltiples obras hechas desde perspectivas igualmente variadas, y aquí de ellas se ha referido lo que ha contribuido a la argumentación general.

*

La metáfora de las ruinas de la historia da entrada a reflexiones de carácter diverso pero que conciernen a problemáticas propias de la epistemología, la ontología, pero también, y sobre todo, de la *ética*. La riqueza de la metáfora radica precisamente en esa su amplitud de horizontes. Y aunque, luego de los análisis realizados hasta este punto, surge una casi necesidad de ser absolutamente concluyente al respecto, lo más pertinente aquí, sin embargo, es esbozar apenas algunas de las reflexiones más sobresalientes que han surgido durante el proceso de escritura. Pues al final de todo este recorrido, si hubo algún aprendizaje sustancial, conviene pensar que está más allá de las palabras, más allá de lo que puede decirse con palabras.

Claramente se ha perfilado, a lo largo de los capítulos, una continua pugna entre los modos de aprehender el mundo que sugieren, por un lado, la historia y, por otro, la poesía. Y de esta modalidad de la argumentación bien podría extraerse un juicio general sobre esta investigación: que no sea sino la exteriorización de una idealización romántica de la poesía, una suerte de irracionalismo ideológico que rechaza todas las manifestaciones de la ciencia y la razón. Y no es exactamente ese mi punto de vista personal.

No es que la historia, la ciencia de la historia, maquinalmente consista en una práctica perjudicial para la vida. Y lo mismo vale exactamente para la ciencia en general, o para la mayoría de las manifestaciones del racionalismo en la cultura. Se trata más bien de asumir una ética que permita cuestionarnos sobre el sentido de nuestro trabajo. Más que poner a discutir a la historia y la poesía, a la ciencia y la ensoñación, más que mostrar las desventajas de una y las ventajas de la otra, lo que deseo y he tratado de exponer es que, definitivamente, ambas tienen algo que enseñarnos sobre nuestras potencialidades como seres humanos, e incluso, como seres vivos. El diálogo que puede generarse entre esos dos dominios del pensar

podría conducirnos, sin ninguna duda, hacia una crítica efectiva de nuestra circunstancia. Pues si alguna utilidad tiene la historia, bien podría apuntar en esa dirección.

La ética rodea toda esta reflexión en tanto pone en perspectiva los presupuestos del humanismo tal cual ha sido comprendido y ejercido en la modernidad. La transformación del mundo en objeto, su consecuente estudio y explotación, aunque, como se revisó, tienen su trasfondo ontológico y epistemológico, son esencialmente fenómenos éticos. Pues la moral moderna es la de la conquista: conquista de los objetos, incluso conquista del otro, pero también conquista del conocimiento. Y con ese punto de vista vale la pena preguntarse sobre el sentido del conocimiento: ¿Cuál es, por tanto, el sentido de una investigación como esta?, ¿es necesario saber *esto*?, ¿qué hacer luego de obtener un conocimiento semejante?

Luego de esta pequeña disertación tal vez pueda comprenderse lo que propongo cuando, hacia las postreras páginas del capítulo tercero, afirmo que es necesario “salir de la historia” o “salir del humanismo”, que en último término, es otra forma de decir “salir de lo moderno”, “salir de lo europeo”. Pues es el pensamiento moderno el que se ha estructurado a sí mismo racionalmente como historia, como un ser que ha desplazado su interioridad hacia el mundo conquistándolo. Pensar fuera de la historia es pensar al ser a partir de la exterioridad, lo que implica cuestionar las categorías ontológicas que determinan nuestras identidades y que están implícitas en nuestro pensamiento, desde el idioma que hablamos, y sobre todo en nuestra forma de actuar. Pero más allá de las complicaciones que esta propuesta acarrea como procedimiento intelectual, más allá del pensamiento, salir de la historia implica una transformación de nuestra conciencia y nuestra actitud respecto a la naturaleza o, en una palabra, respecto a la tierra.

Cierto que no es posible renunciar al humanismo de forma categórica, ni teórica ni prácticamente. No podemos dejar de ser humanos. Una ética que ignorase este hecho sería, naturalmente, inhumana. Pero también es cierto que la ética consiste en lidiar con nuestra propia humanidad, con nuestro propio ego. Y en principio, la crítica del humanismo bien puede trasladarse hacia una reflexión sobre nuestras necesidades. Necesidades que, de su natural y simple fisiología, han derivado hacia formas terriblemente artificiales de la subsistencia. Y toda esa humanidad que contenemos y con la que lidiamos cotidianamente resulta en ese tránsito igualmente afectada. Nuestra humanidad está despojada de su origen.

La metáfora de las ruinas, al evidenciar tan violentamente la finitud humana, sugiere a la conciencia una revaloración de sus orígenes, que no están sino en la tierra, en la materia viva, de la cual el ser humano se ha tratado de emancipar a través de la creación de un mundo y una historia. La experiencia de la modernidad, y por antonomasia la experiencia urbana, la tecnología y el capitalismo, nos han convertido en unos seres tan vulnerables que seríamos incapaces de sobrevivir en el espacio silvestre. Porque la tierra y la naturaleza están presentes en nuestras vidas aunque en forma de *imagen*, como una exterioridad apenas perceptible. Y aunque no puede negarse o simplemente ignorarse este hecho, sí que se puede adoptar un cambio de actitud en el que nuestras necesidades dependan menos de ese mundo humano y adquieran una forma más orgánica y, precisamente, ética. En otras palabras, una ética humana pero que salga del antropocentrismo necesita una revaloración de los fundamentos de la vida en lo que tiene de esencial y simple, en su pura y elemental forma de existir como materia.

Y es que, en síntesis, la metafórica de las ruinas introduce en el pensamiento la conciencia de la vanidad. Vanidad, ante todo, de la voluntad humana, con lo cual quedan comprometidas todas sus realizaciones. Todas, absolutamente. Y una conciencia de esta magnitud no deja de tener un sabor amargo y frío, pues el hecho mismo de existir pareciera carecer de sentido. Y la falta de sentido se presenta como el resultado final de la metafórica de las ruinas, un sinsentido impulsado por la sombra del olvido. ¿Para qué, entonces, la historia?

La historia ha sido señalada aquí como la tentativa más ambiciosa por hallar un sentido, por otorgar significado a la vida humana por sí misma. Fuera de ella está la naturaleza, el espacio cósmico, una forma indiferente a nuestras incertidumbres. Asumir la vanidad de la historia, constatar que, en efecto, la vida humana se debate en el tiempo tan sólo para eventualmente desaparecer sin dejar rastro, confirma la preponderancia de las fuerzas telúricas, el poder de la materia cósmica, y nuestra conciencia redescubre sus motivaciones ante la incertidumbre del tiempo infinito. El deseo de hacer historia, o incluso de permanecer en la memoria, ¿no es, efectivamente, una empresa vana cuando se vuelve evidente nuestro carácter transitorio?, ¿de dónde viene, entonces, ese deseo de permanencia, ese apego a nuestras vanidades, a nuestro propio ego que trata de instaurar un dominio siempre efímero sobre el mundo? Y sin embargo, ¿no es inevitable ese arrojito, esa energía que impulsa al alma a conquistar los precipicios de su propia inconsistencia, a hacer, precisamente, la historia?

Ante una sentencia semejante, la sed de eternidad, que está en la historia, pero también en la poesía, no deja de estar impregnada de una irónica fatalidad que no tiene sino el rostro de la muerte. Porque incluso el deseo de superar la muerte se derrumba cuando el viento agita aquellas ramas que han crecido en medio de las ruinas.

Tal vez por ello escribió el poeta Luis Cernuda:

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

La vida humana, la del individuo, la de la historia, si presa está en ese limbo situado entre la eternidad y el tiempo, es quizá por la conciencia. Conciencia que en sus movimientos precipitados trata de encontrar el equilibrio idóneo para permanecer, igual que un edificio, apuntando hacia los cielos. Por ello el espacio de la ruina es la conciencia: la de una eternidad inaccesible, imposible, desde que el destino impone sus esqueletos, el del cuerpo y también el de la urbe. Y junto esa vanidad perdida, es la flor quien permanece como única evidencia de la vida, que es perfecta por hermosa. En el espacio en ruinas, la flor llega a sustituir al cuerpo humano como presencia viva, como ser que en escalada vertical asume su dominio existiendo bellamente. Pero esa belleza también es acosada por la sombra y la ceniza. No obstante, ¿acaso esa evidencia de la fatalidad anula la esperanza, la esperanza humana?

Y sin embargo, “Abandonad toda esperanza”, dice el Bhagavad Gita, el gran texto de la sabiduría hindú, quizá como una premonición de nuestro tiempo, una advertencia que se impone ante la destrucción del ser, ante el inminente despertar del dios y, en consecuencia, el fin de la realidad. ¿En qué tendríamos esperanza si en algún momento habremos de desaparecer inexorablemente?

“Como una pintura nos iremos borrando, como una flor hemos de secarnos sobre la tierra, cual ropaje de plumas de quetzal, como azulejo, iremos pereciendo. Iremos desapareciendo, nadie ha de quedar...” dice el rey poeta Netzahualcóyotl. Pues realmente nada quedará de nosotros sino la ruina, supervivencias de un azar que no ha logrado perpetuarse, de la casualidad en la que cada uno de nosotros tuvo esa su vida, exactamente tal cual es, con todo eso que nos hace ser tal como somos y no otra cosa, otra persona. Y aun así, somos esa supervivencia, esa vida que vuelve a levantarse a pesar de todo, a pesar incluso de la historia, a pesar de la vida, como una nueva oportunidad de resurgir y florecer, igual que la hierba

creciendo confiada entre los restos de lo sido. La esperanza que, ignorante de sí misma, se recrea en formas vivientes, incluso en la tragedia humana por antonomasia, en la muerte de la historia, en la muerte de lo que no fuimos, de lo que no pudimos ser.

Bibliografía

Aceves, Raúl, *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 131p.

Aguilar Camín, Héctor, *et al.*, *En torno a la cultura nacional*, México, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1983, 221 pp.

Aguilar Melantzón, Ricardo, *Efraín Huerta*, México, Sainz Luiselli Editores, 1984, 118p.

_____, “Efraín Huerta en la poesía mexicana” en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh University, Pittsburgh, vol. LVI, núm. 151, abril- junio 1990, pp.419-430.

Alegría de la Colina, María Margarita, “Lo sublime en Efraín Huerta ¿Una herencia del siglo XIX?” en *Tiempo y escritura*, no. 19, Diciembre 2010, pp. 4-10.

Alemán Valdéz, Miguel, “Primer Informe de Gobierno. 1 de septiembre de 1947” en *500 años de México en documentos*. Consulta en línea el 25 de Octubre de 2018:

[http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1947_238/Primer Informe de Gobierno del presidente Miguel A 1250.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1947_238/Primer_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Miguel_A_1250.shtml)

_____, “Discurso de inauguración de la Ciudad Universitaria. 9 de Agosto de 1952”, en *500 años de México en documentos*, Consulta en línea el 16 de mayo del 2020.

[http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1952_253/Discurso del presidente Miguel Alem n al inaugurar 1437.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1952_253/Discurso_del_presidente_Miguel_Alem_n_al_inaugurar_1437.shtml)

Allard, Alberto, “Ciudad/ ruinas/ historia: Sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna”, en *Revista de Teoría del arte*, no. 30, 2017, pp. 83-97.

Álvarez Gómez, Mariano, *Teoría de la historicidad*, Madrid, Síntesis, 2007, 378p.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 313pp. (Colección popular: 498).

Aron, Raymond, *Dimensiones de la conciencia histórica*, traducción de David Huerta y Paloma Villegas, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 328pp. (Colección popular: 222).

Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, traducción Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona, Gedisa, 2003, 158 p. (Antropología).

Ávila Camacho, Manuel, “Primer Informe de Gobierno. 1 de Diciembre de 1941” en *500 años de México en documentos*. Consultado en línea el 25 de Octubre de 2018:

http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1941_244/Primer_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Manuel_A_1243.shtml

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 279 p. (Breviarios: 183).

_____, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 320 p. (Breviarios: 330).

_____, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, traducción de Beatriz Murillo Rosas, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 454 p. (Breviarios)

G. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, traducción de Rafael Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 378p. (Breviarios: 551)

Ballart, Josep, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 1997, 268 pp.

Bartra, Roger, *Oficio Mexicano*, México, Grijalbo, 1993, 208p.

_____, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin, Random House Grupo Editorial, 2014, 302p., ils., (De Bolsillo: ensayo).

Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, Era/Secretaría de Educación Pública, 1985, 311p. (Lecturas Mexicanas: 10).

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Barcelona/México, Anthropos/Siglo XXI, 2013, XVIII-396pp.

Blumenberg, Hans, *Nafragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, 117 pp.

Bonfil Batalla, Guillermo, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en Enrique Florescano (Comp.) *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp.19-40.

Boym, Svetlana, *El futuro de la nostalgia*, traducción de Jamie Blasco Castiñeyra, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015, 460 pp. Ils.

Camp, Roderic A., *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 320 pp.

Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 389p.

- Chiampi, Irleamar, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 227p.
- Chiaromonte, Nicola, *La paradoja de la historia, Stendhal, Tolstoi, Pasternak y otros*, traducción y prólogo de Antonio Saborit, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, 243p.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, 476p.
- Durán, Manuel, *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1978, Edaf, 351p.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, 231pp. ils.
- Enjuto Rangel, Cecilia, *Cities in ruins. The politics of modern poetics*, Indiana, Purdue University Press, 2010, 363pp.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, 112p.
- Florescano, Enrique, “El patrimonio cultural y la política de la cultura” en Enrique Florescano (Comp.) *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp.9-18.
- _____, “La creación del Museo Nacional de Antropología y sus fines científicos, educativos y políticos” en Enrique Florescano (Comp.) *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp.145-164.
- _____, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, 487p.
- Gamio, Manuel, *Forjando patria*, prólogo de Justino Fernández, México, Porrúa, 1982, xvi-210 pp., ils.
- Gándara, Manuel, *La arqueología oficial mexicana: causas y efectos*, México, INAH, 1992, 223 pp.
- García Canclini, Néstor, “Los usos sociales del patrimonio cultural” en Enrique Florescano (Comp.) *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp.41-62.
- _____, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, 366 pp. ils.

Garrido, Luis Javier, “El nacionalismo priista”, en *El nacionalismo en México: VII coloquio de antropología e historia regionales*, ed. de Cecilia Noriega Elío, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 259-274.

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, introducción de John Breuilly, traducción de Javier Setó, Madrid, Alianza, 2008, 240 pp.

González-Varas Ibáñez, Ignacio *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, SigloXXI/Universidad Autónoma de Sinaloa/Colegio de Sinaloa, 2014, 254pp. (Teoría)

Hansen, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, traducción de Clementina Zamora, México, Siglo XXI, 1974, 340p.

Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2016, 500p.

_____, *Construir, habitar, pensar*,

Hölderlin, Friedrich, *Poesía completa*. Edición bilingüe, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1995, 459p.

Huerta-Nava, Raquel (presentación y selección), *Efraín Huerta. El alba en llamas*, México, CONACULTA/ Instituto Estatal de la Cultura, 2002, 152 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro: 251).

Huerta, David, “Prólogo” en Huerta, Efraín, *Poesía completa*, 2da edición, edición de Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. VII-XXI.

Huerta, Efraín, *Poesía. 1935-1968*, México, Joaquín Mortiz/Secretaría de Educación Pública, 1986, 225p. (Lecturas mexicanas: 54).

_____, *Antología poética*, selección, prólogo y notas de Gerardo Ochoa Sandy, México, Secretaría de Educación Pública, 2015, 190p.

_____, “Primeros años” en *La brújula en el bolsillo. Revista de literatura*, no. 6, febrero de 1983, pp.25-28.

Huyssen, Andreas, “Nostalgia for ruins”, en *Grey room*, Cambridge, Spring 2006, no.23, pp.6-21.

INAH, *Funciones y labores*, México, Edimex, 1962, 111 pp.

Lara Astorga, Eliff “Palabras de edificios: la poesía mexicana del siglo XIX sobre ruinas prehispánicas”, tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2003, 153pp.

Loaeza, Soledad, “La sociedad mexicana en el siglo XX” en *México a fines de siglo*, compilación de José Joaquín Blanco y José Woldenberg, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Fondo de Cultura Económica, 1993, t.1, pp. (Sección de Obras de Historia)

_____, “Gustavo Díaz Ordaz: La insuficiencia de la presidencia autoritaria” en *Gobernantes mexicanos*, coordinador Will Fowler, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp.

López, Juan de Jesús, *La fabulación poética del trópico (tres poetas en Tabasco)*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco/ Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, 2017, 103p.

López Hernández, Haydeé, “En busca del alma nacional: La construcción de la cultura madre en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)”, tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Filosóficas – UNAM, 2010, XVI-406 pp.

López Mateos, Adolfo, “Sexto Informe de Gobierno. 1 de Septiembre de 1964”, en *500 años de México en Documentos*. Consulta en línea el 27 de Octubre de 2018:

[http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1964_91/Sexto Informe de Gobierno del presidente Adolfo L 1234.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1964_91/Sexto_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Adolfo_L_1234.shtml)

Löwith, Karl, *El hombre en el centro de la historia: Balance filosófico del siglo XX*, traducción de Adan Kovacsics, Barcelona, Herder, 1998, 404p.

Lund, Joshua, *El estado mestizo, Literatura y raza en México*, traducción de Marianela Santoveña, Barcelona, Malpaso, 2017, 263pp.

Marzo, J. L., “La ruina o la estética del tiempo” en *Universitas*, Madrid, 1ra época, 2-3, 1989, pp.49-52.

Masiello, Francine, “Los sentidos y las ruinas”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, París, vol. 1, 2010, pp. 99-111.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los sesenta.” en *Cultura y dependencia*, México, Bellas Artes, 1976, pp. 193-206.

_____, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo en México: VII coloquio de antropología e historia regionales*, ed. de Cecilia Noriega Elío, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 447-468.

_____, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, 255pp.

Montemayor, Carlos, “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta” en *Casa del tiempo*, UAM, México, vol. VII, Época III, no. 80, pp. 62-68.

Mortier, Roland, *La poetique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance a Victor Hugo*, Genova, Droz, 1974, 237pp. (Histoire des idées et critique littéraire; 144), IIs.

Moya López, Laura Angélica, *La nación como organismo. México, su evolución social 1900-1902*, México, UAM Azcapotzalco/M. A. Porrúa, 2003, 184pp.

Mumford, Lewis, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, traducción Enrique Luis Revol, Logroño, Pepitas de calabaza ediciones, 2012, 1158p. ils.

Muñoz Aréyzaga, Eréndira, *Nacionalismo de museo: el Museo Nacional de Antropología 1964-2010*, México, Primer Círculo, 2015, 452p. ils.

Navarrete, Federico y Guilhem Olivier, “Introducción” en *El Héroe entre el mito y la historia*, coordinado por Federico Navarrete, Guilhem Olivier, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, pp.

Ochoa, Lorenzo y Olaf Jaime, *Un paseo por el Parque-Museo de La Venta*, Gobierno de Tabasco/Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, 2000, 134p. ils., maps.

Olivé Negrete, Julio César (coordinador), *INAH, una historia*, México, INAH, 2003, 3 vols.

Pardo Pastor, Jordi, “Introducción a la ‘Poesía de ruinas’ en el Barroco español”, en *Hispanista*, vol. III, no. 9, abril - mayo- junio, 2002, s/p. Consulta en línea: 6 de Diciembre de 2018: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 305 p. (Lengua y estudios literarios)

_____, “Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia” en *Obras completas: La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 299-442. (Letras mexicanas).

- Pellicer, Carlos, *Obras. Poesía*, México, FCE, 1994, 1003p. (Letras mexicanas).
- Peña, Guillermo de la, “El empeño pluralista: la identidad colectiva y la idea de nación en el pensamiento antropológico”, en *El nacionalismo en México: VII coloquio de antropología e historia regionales*, ed. de Cecilia Noriega Elío, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, pp113-139.
- Peri Rossi, Cristina, *Runas del deseo. Antología poética, 1971-2004*, compilación de Ángels Gregori, Presentación de Eduardo Millán, México, UACM, 2008, 264p.
- Quero, Julio César Javier, *Cuarenta años del Parque Museo-Poema de La Venta*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997, 150p. ils.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Santiago, Tajamar, 2004, 195 pp.
- Ramírez Vázquez, Pedro, *El Museo nacional de Antropología: gestación, proyecto y construcción*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008, 161p. ils.
- Riess, Frank, “*Piedra de sacrificios: la huella de Vasconcelos en la poesía de Pellicer*” en *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, coordinado por Edward J. Mullen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1979, pp. 76-88. (Textos contemporáneos)
- Romero, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, prólogo de Luis Alberto Romero, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, xvi-398p.
- Rovira, José Carlos, “Emergen las ruinas en la ciudad y en la literatura”, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, s/p. Consultado en línea 4-mayo-2019.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emergem-las-ruinas-en-la-ciudad-y-en-la-literatura-0/html/67e10d10-e81a-4e02-81eb-48f3e392b24b_3.html#I_0
- Royo, Jordi, *La imagen poética: algunas consideraciones*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2004, 150p.
- Ruiz Abreu, Álvaro, *La ceiba en llamas: vida y obra de José Carlos Becerra*, México, Gobierno del Estado de Tabasco/ Secretaría de Gobierno, 2010, 253pp. ils.,fots.
- Ruiz Magdonel, Miguel Ángel (selección y presentación), *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda*, México, CONACULTA/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2002, 117 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro: 254).
- Ruiz-Pérez, Ignacio, *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2009, 161 pp.

Sidoriuc, Marius, “The concept of ruin and the ruin of concepts” en *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, Philosophy Documentation Center, Estados Unidos de América, vol.VI, no.1, 2009, pp.169-189.

Torres Bodet, Jaime, “El silencio de Cuauhtémoc resuena aun” en *Discursos 1941-1964*, México, Porrúa, 1965, pp.

Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Historicos, 1975, 331 pp.

Vázquez León, Luis, *El leviatán arqueológico: antropología de una tradición científica en México*, México, CIESAS/Porrúa, 2003, 385 p., ils. (Sociedades, historias, lenguajes)

Weber, Max, *El político y el científico*, introducción de Raymond Aron, traducción de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 2012, 227 pp.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 6ta edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 111 pp. (Filosofía).

_____, *El hombre y lo divino*, 2da edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 412pp. (Breviarios: 103)