

(an)ecdótica



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
SEMINARIO DE EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS
Coordinadora: Guadalupe Belem Clark de Lara

(an)ecdótica: vol. IV, núm. 2 (2020)- . Ciudad de México: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016-

v. ; 25 cm

Frecuencia: semestral (2017-)

Texto en español

Directora: Ana Laura Zavala Díaz

ISSN: 2683-1635

Acceso URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

CORREO ELECTRÓNICO: anecdoticarevista@hotmail.com

VERSIÓN ELECTRÓNICA: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

(an)ecdótica



Publicación semestral
Seminario de Edición Crítica de Textos
Instituto de Investigaciones Filológicas

volumen IV, número 2
julio-diciembre 2020



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

(an)ecdótica

Vol. IV, núm. 2 (julio-diciembre 2020)

Publicación semestral del Seminario de Edición Crítica de Textos

DIRECTORA DE LA REVISTA: Ana Laura Zavala Díaz

SECRETARIA DE REDACCIÓN: Diana Vanessa Geraldo Camacho

COMITÉ EDITORIAL

Concepción Company Company

Universidad Nacional Autónoma de México

Aníbal González-Pérez

Yale University

Alejandro Higashi Díaz

Universidad Autónoma Metropolitana

Alejandra Laera

Universidad de Buenos Aires

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Carlos Ramírez Vuelas

Universidad de Colima

Manuel Sol Tlachi

Universidad Veracruzana

Carmen Suárez León

Centro de Estudios Martianos

Germán Viveros Maldonado

Universidad Nacional Autónoma de México

Fernando Curiel Defossé

Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO DE REDACCIÓN

Dafne Iliana Guerra Alvarado

Diana Vanessa Geraldo Camacho

Raquel Mosqueda Rivera

(an)ecdótica, vol. IV, núm. 2 (julio-diciembre 2020), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 5622 7250, ext. 49340, URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>. Correo electrónico: anecdoticarevista@hotmail.com. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: 04-2017-121813145800-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17280. ISSN: 2683-1635. Impresa por Gráfica Premier, S. A. de C. V., ubicada en 5 de febrero, núm 2309, San Jerónimo Chicahualco, 52170, Metepec, Estado de México, el 27 de julio de 2020, con un tiraje de 200 ejemplares, tipo de impresión: digital. El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del Comité Editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2020, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México

www.iifilologicas.unam.mx / Tel. 5622 7347

ISSN: 2683-1635

Impreso y hecho en México

Índice

ARTÍCULOS

- Apuntes acerca de la genealogía de *Tardes nubladas*. *Colección de novelas* (1871) de Manuel Payno [Notes on the genealogy of Manuel Payno's *Tardes nubladas*. *Colección de novelas* (1871)],
Laura Gandolfi 9
- sigloveinte@lit.mex. Recorrido en 4 escalas [twentiethcentury@lit.mex. A Journey in 4 Stops],
Fernando Curiel Defossé 31
- En busca de la escritura perdida: los manuscritos de *El libro vacío* de Josefina Vicens [In Search of the Lost Writing: the Manuscripts of *El libro vacío* by Josefina Vicens],
Emiliano Mastache 61

RESCATES

- Rubén Darío y Shakespeare. Un artículo humorístico desconocido [Rubén Darío and Shakespeare. An unknown humorous article],
Günther Schmigalle
El erudito,
X. Equis [Rubén Darío] 95
- “Infamia y vandalismo” (1944), una colaboración significativa de José Revueltas [“Infamia y vandalismo” (1944), a meaningful contribution by José Revueltas],
José Luis Nogales Baena y Francisco Javier Sainz Paz
Infamia y vandalismo,
José Revueltas 115

MISCELÁNEA

- Nueva edición crítica de *El lugar sin límites* de José Donoso en Colección Biblioteca Chilena: notas en torno a un proyecto de edición,
María Laura Bocaz Leiva 131

RESEÑAS

Libro: Esther Martínez Luna (coordinadora). *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*,
Andros E. R. Aguilera 143

Libro: Victoriano Salado Álvarez. *Obras III. Episodios nacionales mexicanos, I. De Santa Anna a la Reforma, 1*. Coordinación, estudio preliminar y advertencia editorial de Alejandro Sacbé Shuttera Pérez,
Julio Puente García 147

Libro: Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez (coordinadores). *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*,
Sergio Javier Luis Alcázar 149

Colaboradores 153

Normas editoriales 157

ARTÍCULOS

Apuntes acerca de la genealogía de *Tardes nubladas*. Colección de novelas (1871) de Manuel Payno

Notes on the genealogy of Manuel Payno's *Tardes nubladas*. Colección de novelas (1871)

Laura Gandolfi

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
lagandolfi@gmail.com

RESUMEN

En 1871, Manuel Payno publica *Tardes nubladas*. Colección de novelas, una heterogénea colección de textos breves del mismo autor que habían aparecido anteriormente en distintas revistas entre 1839 y 1845. A diferencia de sus tres más célebres obras novelísticas —*El fistol del Diablo*, *El hombre de la situación* y *Los bandidos de Río Frío*—, que continuaron circulando a lo largo de los siglos XX y XXI mediante diversas reediciones, *Tardes nubladas* yace, hoy día, en un casi completo olvido; a pesar de su relevancia, resulta difícil localizarla en el mercado y, prácticamente, es ignorada por la crítica. El “abandono” que sufrió y continúa sufriendo esta obra, ya de por sí problemático, se vuelve aún más lamentable al considerar que fue la única colección de textos literarios pensada y realizada en vida por el autor. ¿A qué se debe ese “abandono” —editorial y crítico— de *Tardes nubladas*? ¿Qué nos podría revelar hoy día esta colección de narraciones breves? Tomando dichas inquietudes como punto de partida, el presente artículo quiere volver a *Tardes nubladas* para examinar su genealogía y dar visibilidad a una obra que, si bien silenciosa y silenciada, nos podría decir mucho acerca del itinerario literario de Manuel Payno, de sus desplazamientos, desvíos y cuestionamientos, permitiéndonos reflexionar, simultáneamente, sobre los engranajes y las tensiones del campo literario mexicano de esa época.

PALABRAS CLAVE

Manuel Payno, literatura costumbrista, relatos de viaje, *Tardes nubladas*.

ABSTRACT

In 1871, Manuel Payno published *Tardes nubladas*. Colección de novelas, a heterogeneous collection of short texts by the same author that had been previously published in periodicals between 1839 and 1845. Unlike his three famous novelistic works —*El fistol del Diablo*, *El hombre de la situación* and *Los bandidos de Río Frío*— novels

that continued to circulate during the 20th and 21st centuries through many reeditions, *Tardes nubladas* rests, nowadays, in an almost complete oblivion: despite its relevance, *Tardes nubladas* is difficult to locate in the market and practically ignored by critics. The “abandonment” that suffered and continues to suffer *Tardes nubladas*, already problematic, becomes even more regrettable considering that it is the only collection of literary texts designed and made by Payno during his life. What does lie beyond the —editorial and critical— “abandonment” of *Tardes nubladas*? What could this collection of short stories reveal to us today? Taking these concerns as a starting point, this article wants to return to *Tardes nubladas* in order to examine its genealogy and eventually give visibility to a work that, although silent and silenced, could reveal a lot about the literary itinerary of Manuel Payno, of his displacements and deviations, allowing us to simultaneously reconsider the mechanisms and tensions of the Mexican literary field of that time.

KEYWORDS

Manuel Payno, literary costumbrismo, travel writing, *Tardes nubladas*.

RECEPCIÓN: 06/09/2019

ACEPTACIÓN: 28/10/2020

Escritor fundacional de las letras mexicanas, Manuel Payno (1820-1894) fue, sin lugar a dudas, uno de los personajes más significativos y emblemáticos del México decimonónico. Durante su larga vida, que abarcó el siglo casi en su totalidad, Payno no sólo fue un protagonista indiscutible del panorama literario y cultural de su época, sino que desempeñó también un papel central en otras esferas de la vida pública.¹ Asimismo, de su pluma salió una notable producción de obras que incluyen numerosos y distintos campos del saber, desde la economía, la historia y la geografía, hasta la demografía, la agricultura y las finanzas.² Considerando su densa y polifacética actividad pública y su profuso corpus de textos, se podría afirmar que no hubo “un” Manuel Payno, sino “muchos” a lo largo del siglo XIX. Lo cierto es, sin embargo, que

¹ Entre los importantes cargos que Manuel Payno ocupó durante su existencia figuran: administrador del estanco de tabacos en Zacatecas, secretario de la Legación Mexicana en América del Sur, diputado, senador, ministro de Hacienda en cuatro ocasiones, agente de Colonización en París y, finalmente, cónsul en Santander y Barcelona. Para un estudio riguroso y detallado de la biografía de Payno, véanse Duclas (1979) y el más reciente trabajo de Córdoba (2006).

² Al respecto, véanse las *Obras completas* de Payno, a cargo de Boris Rosen y publicadas por CONACULTA, así como el trabajo bibliográfico de Duclas (1994).

el Payno que se sigue leyendo y sobre el cual se continúa reflexionando hoy día suele ser, con muy pocas excepciones, el hombre de letras y, en particular, el Payno autor de *Los bandidos de Río Frío*, la célebre novela publicada por entregas a partir de 1888, que lo consagró definitivamente como una de las figuras más representativas de la literatura mexicana de la antepasada centuria.³

De la abundante producción literaria que nos dejó Payno —autor, dicho sea de paso, de más de doscientas crónicas, cuadros de costumbres, cuentos, novelas cortas y relatos de viaje—, destacan, junto a la obra antes mencionada, las novelas *El fistol del Diablo* y *El hombre de la situación* (1861), así como la colección de narraciones breves *Tardes nubladas* (1871).⁴ Obras, estas últimas, que resultan imprescindibles no sólo para estudiar la trayectoria literaria payniana, sino también para entender la evolución y el desarrollo de la literatura mexicana del siglo XIX. A pesar de eso, las cuatro mayores obras literarias de Payno no gozaron de la misma suerte editorial y tampoco recibieron igual respaldo crítico. A diferencia de las tres novelas, que continuaron circulando a lo largo de los siglos XX y XXI mediante distintas reediciones, *Tardes nubladas* no contó con ninguna tras la muerte del autor.⁵ Curiosamente, el único ejemplar existente sigue siendo el de la primera edición publicada hace más de ciento cuarenta años, en 1871. Pese a su relevancia, la colección de narraciones breves de Payno yace, hoy día, en casi completo olvido: difícil de localizar en el mercado y prácticamente ignorada por la crítica.⁶ El “abandono” que sufrió y continúa sufriendo *Tardes nubladas*, ya de por sí

³ La bibliografía crítica sobre *Los bandidos de Río Frío* es extensa. Véanse, entre los cuantiosos estudios, el antes mencionado de Duclas (1979), así como los de Monsiváis (1997), Glantz (1997 y 2007), Mora (2006 y 1997), Castro (1997), Treviño (2005) y Staples (2001).

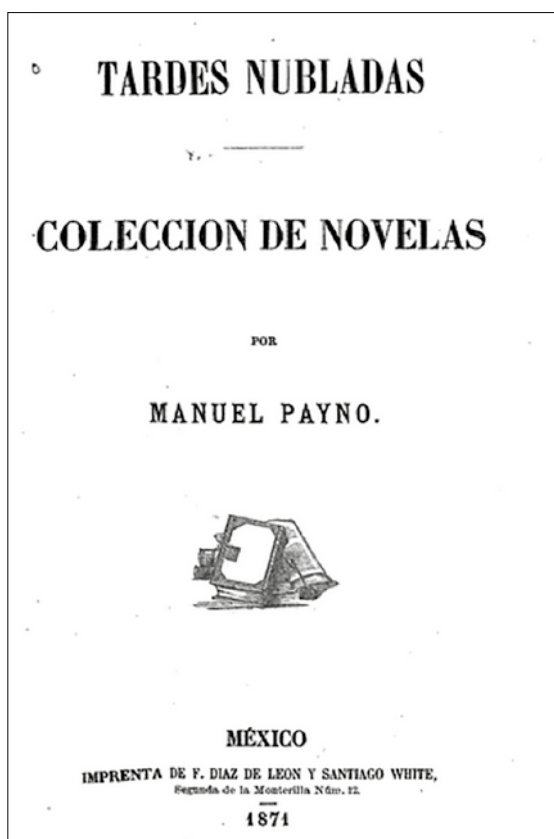
⁴ En octubre de 1888, la casa editorial J. F. Parres y Compañía empezó a publicar en Barcelona —y a distribuir en México a través de entregas— *Los bandidos de Río Frío*. La primera novela de Payno, *El fistol del Diablo*, vio la luz en formato folletinesco en *La Revista Científica y Literaria*, entre 1845 y 1846, siendo sucesivamente reeditada, ampliada y corregida en 1859 (Cumplido), 1871 (F. Díaz de León y S. White) y 1888 (J. F. Parres y Compañía).

⁵ A continuación, ofrezco una lista de las reediciones de las tres novelas, que no pretende ser exhaustiva, sino meramente indicativa: *El fistol del Diablo*, reeditada por la imprenta de *El Imparcial* (1906), Biblioteca del Demócrata (1917), Casa Editorial Lozano (1927), Publicaciones Herreñas (1938), Biblioteca Popular de Autores Mexicanos (1950), Editorial Nacional (1956), Porrúa (1967), Editores Mexicanos Unidos (2001). *El hombre de la situación*, por Ediciones León Sánchez (1929), Premiá Editora (1982), Porrúa (1982), Offset (1984), Alfaguara (2004), Universidad Veracruzana (2008), Penguin Random House (2017). Mientras que *Los bandidos de Río Frío*, por la imprenta de *El Imparcial* (1906), León Sánchez (1918), Talleres de Revista Mexicana (1919), Casa Editorial Lozano (1930), Publicaciones Herreras (1938), Biblioteca Enciclopédica Popular SEP (1945), Editorial Nueva España (1945), Porrúa (1945), Promexa Editores (1979), Contenido (1991), Selector (2003), Editores Mexicanos Unidos (2006), Grupo Editorial Tomo (2010).

⁶ El único trabajo académico encontrado hasta la fecha enfocado en *Tardes nubladas* es “Manuel Payno: sus narraciones breves” de Alejandro García.

problemático, se vuelve aún más lamentable al considerar que fue la única colección de textos literarios pensada y realizada en vida por el autor.⁷

¿A qué se debe ese “abandono” —editorial y crítico— de *Tardes nubladas*? ¿Qué nos podría revelar hoy día esta colección de narraciones breves? Tomando dichas inquietudes como punto de partida, el presente artículo quiere volver a *Tardes nubladas* para examinar su genealogía y dar visibilidad a una obra que, si bien silenciosa y silenciada, nos podría decir mucho acerca del itinerario literario de Manuel Payno, de sus desplazamientos, desvíos y cuestionamientos, permitiéndonos reflexionar, simultáneamente, sobre los engranajes y las tensiones del campo literario mexicano de esa época.



⁷ En varios artículos y estudios se afirma erróneamente que *Tardes nubladas* volvió a publicarse, en 1901, bajo el título *Obras de don Manuel Payno. Novelas cortas*. Se trata, en realidad, de dos colecciones muy distintas: de las 17 narraciones incluidas en esta última —editada por Agüeros y prologada por Alejandro Villaseñor y Villaseñor— sólo cinco figuran en *Tardes nubladas*.

I

En enero de 1871, Manuel Payno funda y dirige *El Federalista. Periódico Político y Literario*, publicación en la cual vio la luz por primera vez, en versión folletinesca, *Tardes nubladas. Colección de novelas*.⁸ Editada en ese mismo año en formato de libro por la Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White —en aquel entonces impresora también de *El Federalista*—,⁹ *Tardes nubladas* se presenta como una recopilación de 32 textos breves, entre los cuales se encuentran cuentos, novelas cortas, leyendas, traducciones, bosquejos biográficos, narrativas históricas (“El cura y la ópera”, “María Estuardo”, “La reina de Escocia a la reina Isabel”, “Isabel de Inglaterra”, “El poeta y la santa”, “El castillo del barón D’Artal”, “La lámpara”, “Pepita”, “Granaditas: recuerdos históricos”, “El lucero de Málaga”) y las 22 crónicas de viaje en forma epistolar de “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”.¹⁰

Salvo muy pocos casos, la publicación previa de los textos que componen la colección tuvo lugar en *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, órgano significativo para la difusión del costumbrismo mexicano, tanto literario como gráfico, que Manuel Payno dirigió, junto a Guillermo Prieto, en su primera época, desde 1843 hasta 1845.¹¹ Siempre con muy escasas excepciones, las versiones originales de los textos recogidos en *Tardes nubladas* se sitúan en un periodo temporal limitado: 30 de las 32 narraciones recopiladas por Payno fueron publicadas en un lapso de sólo dos años, entre 1843 y 1844. Al respecto, cabe subrayar que la década de los cuarenta, como muchos críticos han observado, representa el momento de actividad literaria más intensa de Payno.¹² Es justo en aquellos años cuando el joven

⁸ Payno fue el primer redactor en jefe de *El Federalista*, función que desempeñó hasta octubre de 1871, cuando se reformó el cuerpo de redacción, esta vez encabezado por Alfredo Bablot. Véase, al respecto, Castro, Curiel y Quirarte (303-305).

⁹ La Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White estuvo a cargo de la publicación de *El Federalista* desde su nacimiento, en enero de 1871, hasta el número 261. En su estudio bibliográfico, Robert Duclas menciona una segunda edición de *Tardes nubladas*, publicada también en 1871 por los mismos editores y corregida por el autor. De existir, no he podido localizar todavía en México una copia de dicha versión.

¹⁰ Quizás por una equivocación editorial, los 7 capítulos de la novela breve “Pepita” (“La enferma”, “Otra infamia”, “La Providencia”, “La cena”, “La escaramuza”, “La fuga”, “Verte y morir”) aparecen en el índice de la colección como si fueran los títulos de narraciones independientes.

¹¹ Como también confirma el trabajo bibliohemerográfico llevado a cabo por Duclas, todas las piezas incluidas en *Tardes nubladas* aparecieron originalmente en *El Museo Mexicano*, a excepción de “El cura y la ópera”, publicada en 1860 por Ignacio Cumplido, y “El Lucero de Málaga”, que, de acuerdo con Duclas, salió por primera vez en las páginas de la revista *El Año Nuevo* en 1848.

¹² Véanse, entre otros, el estudio de Duclas (1979) —en particular, la sección dedicada a la primera fase de la producción literaria de Payno, “La production litteraire de 1842 a 1846”

Payno colabora en los más importantes periódicos y revistas de la época —desde el ya mencionado *Museo Mexicano*, *Mosaico Mexicano*, *Revista Científica y Literaria de México*, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Álbum Mexicano*, hasta *El Año Nuevo*, *El Eco del Comercio* y *El Ateneo Mexicano*— y, también, cuando se registra la divulgación de la mayor parte de sus narraciones breves: cuentos, cuadros de costumbres, relatos de viaje y novelas cortas. *Tardes nubladas* aparece, entonces, como un proyecto de naturaleza retrospectiva, cuya mirada está dirigida no tanto al presente o al pasado inmediato, sino, más bien, a una determinada etapa, más remota, de la producción literaria payniana.

Volver a *Tardes nubladas*, en este sentido, significaría regresar, antes de todo, a una colección de narraciones “fundacionales” de las letras mexicanas, que respondían de manera directa e inmediata a las exigencias de un particular momento histórico y que habían sido concebidas como parte de un proyecto literario y cultural específico: la constitución de una literatura nacional.¹³ Cito, al respecto, un fragmento de la “Introducción” al primer tomo de *El Museo Mexicano* de 1843:

Todavía sin literatura propia, aún inédita nuestra incipiente historia, y reducido a muy corto número el de las personas que cultivan las ciencias, por mucho tiempo aun la Bibliografía de México no podrá alcanzar a la de los países antiguos en la carrera de la civilización. Mas la memoria de los hombres que han pasado, el recuerdo de los sucesos importantísimos que hemos visto, la conservación de los descubrimientos asombrosos que se han hecho en las ciencias y en las artes, todos esos datos preciosos que sobre las antigüedades misteriosas de nuestro país, sobre su estado antiguo y presente, sobre su historia natural, tan rica y sorprendente en los tres ramos de la naturaleza; todos esos monumentos, decimos, todos esos datos que se han recogido hasta ahora, merecen ser conservados en un Museo [...] Este es, pues, el primer objeto de un periódico que espera hacerse digno del nombre de mexicano (3-4).

El pasaje resulta, sin duda, representativo del propósito que animaba tanto la revista como los distintos textos que en ella se incluían: dar a conocer las riquezas todavía inexploradas de la recién nacida República.¹⁴ En *El Museo Mexicano*, al igual que en muchas otras publicaciones periódicas de la época, lo que se vino articulando fue, utilizando las palabras de Pablo Mora, “la construcción de una conciencia nacional en la medida en que se delimitan provincias, caminos, costumbres, y se pone de manifiesto ante los lectores las potencialidades y diversidad del territorio nacional”

(76-86)— y los prólogos de Sandoval (2003) a *Obras completas XIII* y de Castro (2003) a *Obras completas XIV*.

¹³ Cuando empleo la categoría de “narraciones fundacionales”, lo hago, desde luego, a partir del importante trabajo de Sommer (2004); desde esa perspectiva, me interesa apuntar, en específico, al doble sentido que adquiere el término “fundacional”, es decir, narraciones que “fundan” una literatura nacional a la vez que contribuyen a “fundar” la nación.

¹⁴ Sobre dicha cuestión, véanse, entre otros, los trabajos de Mora (1997) y de Vega (2014).

(1997: 194). Dicho de otro modo, un impreso que, al mirar con atención el pasado y el presente del territorio (pensemos, al respecto, en las secciones que formaban parte de *El Museo*, tales como “Recuerdos antiguos”, “Discursos históricos”, “Bibliografías mexicanas”, “Costumbres y trajes nacionales” o “Panorama y vistas de la República”), intentó “ordenar” un México supuestamente caótico y desigual, exhibiéndolo en sus páginas como una unidad —nacional— homogénea y armónica.¹⁵

Las palabras introductorias de los redactores de *El Museo* representan, asimismo, un marco de lectura ineludible para acercarnos a los textos de *Tardes nubladas* y al proyecto originario que les subyace: la constitución de una identidad nacional auténticamente mexicana. Consideremos, por ejemplo, “Recuerdos de viaje. Granaditas”, texto en el que el autor de *Los bandidos* se aproxima a la épica nacional al combinar, con magistral fluidez, el componente ficcional con la crónica de viaje, la descripción atenta y detallada del territorio y el relato histórico —la toma de la Alhóndiga de Granaditas—, con el propósito de “fijar en el imaginario popular la conducta ejemplar de sus libertadores, y de paso imbuir la idea de nación que lo convence” (Castro, 2003: 29). Algo similar se podría afirmar al respecto de “Pepita”, breve novela sentimental con final trágico, en la cual Payno vuelve al periodo de la Guerra de Independencia para contar las peripecias amorosas del capitán Luis y de la joven que da el título a la pieza. O pensemos, sobre todo, en “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, obra pionera de la narrativa mexicana de viaje y del género crónica —de hecho, uno de los pocos relatos de viaje de escritores nacionales publicados en la primera mitad del siglo—, en la que Payno ofrece una rigurosa radiografía del territorio, ya que recurre a la estética pintoresca y romántica y dialoga con aquellas obras referentes a México realizadas por viajeros extranjeros.¹⁶ Un texto que describe y escribe el “nuevo”

¹⁵ En *Intersected Identities. Strategies of Visualization in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*, Erica Segre subraya que, en la primera mitad del siglo XIX, tanto la colección como el museo se convirtieron en metáforas recurrentes para muchas revistas, afirmando que “the reproductions of universal and indigenous artistic or archaeological objects and scenic views encourage each reader to compile a private collection —to appropriate cognitively as well as materially a kind of multifarious birthright” [“la reproducción de objetos arqueológicos, artesanías indígenas y vistas panorámicas animan al lector a armar su propia colección privada —a apropiarse cognitivamente y materialmente de un variopinto patrimonio”] (7-9), y que “[t]he desire to rationalize the problematic heterogeneity of Mexican society informed the literary manifestos in miscellaneous magazines which called for cultural regeneration as an inaugural stage to full autochthony” [“el deseo de racionalizar la problemática heterogeneidad de la sociedad mexicana influyó los manifiestos literarios en revistas misceláneas, las cuales promulgaban una regeneración cultural como estadio inaugural de plena autoctonía”] (10; la traducción es mía).

¹⁶ Sobre la narrativa de viaje de Manuel Payno, véanse, entre otros, los estudios de Viveros (2015), Mejía (2012), Ozuna (2012) y Bellver (2014).

territorio de la recién nacida República, de manera simultánea, “inventando” —como diría Monsiváis— una “nueva” identidad nacional.¹⁷

II

Es importante considerar esta colección de narraciones dentro del panorama general de la producción payniana, interrogando su especificidad en tanto punto integrante de una cartografía más amplia. Al respecto, reitero que los textos incluidos en *Tardes nubladas* se sitúan, con muy pocas excepciones, en la década de los cuarenta, es decir, el momento de la actividad literaria más intensa del autor de *Los bandidos*. Al mismo tiempo, habría que recordar que a esta primera y muy prolífica etapa seguiría un largo periodo de relativo silencio para el Payno literato. Un periodo, sin duda, menos fecundo en comparación con la década antes aludida, por lo menos desde el punto de vista de la producción literaria, pero no por eso menos importante, pues se vio “interrumpido” por la aparición de dos de sus obras más relevantes: *El hombre de la situación*, publicada en 1861 por la Imprenta de Juan Abadiano, y *Los bandidos de Río Frío*, vendida por entregas por la casa editorial J. F. Parres y Compañía entre 1888 y 1891, pocos años antes de la muerte del escritor.¹⁸

Tardes nubladas, editada una década después de *El hombre de la situación* y casi dos décadas antes de *Los bandidos de Río Frío*, se localiza a la mitad de ese largo periodo silencioso, de ese hueco infecundo.¹⁹ Lejos de ser un detalle menor, la “ubicación” temporal del texto —*Tardes nubladas* como una voz que surge en medio de casi tres décadas de silencio— resulta un elemento de particular relevancia no sólo para repensar

¹⁷ Edgar Mejía afirma que “Payno [fue] uno de los escritores que más entendió la necesidad de hacer ‘visible’ la identidad nacional, no sólo para los públicos nacionales sino también para los extranjeros. Inmerso en la nueva cultura decimonónica que difundía los espectáculos e instituciones dedicados a la acumulación y exhibición, Payno dedicó sus crónicas de viaje al proyecto nacionalista de acumulación del capital cultural [...] Sus crónicas de viaje no deben leerse sólo como la labor de un anticuario que pretende preservar la herencia histórica sino como propuestas de las imágenes en torno a las cuales debía concebirse y fundarse la nación” (25-26). También, vale la pena recordar que Monsiváis recurrió a un fragmento de “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” para inaugurar su destacado libro *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*.

¹⁸ Sobre la actividad política de Payno, véanse, entre otros, Córdoba (2006) y Tenenbaum (1994).

¹⁹ En aquellos años, Payno siguió escribiendo y publicando importantes trabajos, tales como, sólo por citar algunos de los títulos más representativos: *México y sus cuestiones financieras con la Inglaterra, la España y la Francia* (1862), *Memoria sobre el maguey mexicano y sus diversos productos* (1864), *Vida, aventuras, escritos y viajes del doctor D. Servando Teresa de Mier* (1865) y *El libro rojo* (1870), junto con Vicente Riva Palacio.

el propósito que subyace al volumen, sino también para reconsiderar la trayectoria literaria de Payno. Al respecto, cabe recordar que, desde principios de los sesenta hasta finales de los ochenta, el autor lleva a cabo importantes y simultáneos proyectos literarios, entre los que destacan: 1) la reedición de la novela *El fistol del Diablo* y 2) la compilación y publicación de *Tardes nubladas*. Con ellos —ambos de 1871 e impresos primero como folletín en el periódico *El Federalista* y, posteriormente, en formato libro por la Imprenta de F. Díaz de León y S. White—, Payno vuelve a incursionar en el panorama literario mexicano después de diez años de rigurosa ausencia. Una irrupción que considero en suma peculiar por distintas razones: por un lado, regresa como autor literario mediante una firme mirada hacia atrás, hacia el pasado, es decir, reedita una novela que salió, por primera vez, en las páginas de la *Revista Científica y Literaria* entre 1844 y 1845 y elabora una colección de narraciones breves que habían aparecido casi treinta años antes.²⁰ Por otro lado, resulta llamativo el hecho de que retome las letras sin, literalmente, “escribir”, sin dar vida a una “nueva” obra. Para el Payno de los años setenta “escribir” ya no parece ocupar un lugar tan relevante como en la década de los cuarenta. En vez de “idear” algo nuevo, dicho de otra forma, lo que mayormente le preocupaba en ese momento era, más bien, regresar a su propia escritura, “reescribir” o “rearticular” lo que ya había sido escrito y, quizás, “reescribirse” a sí mismo.

Ahora bien, ¿a qué se debe este gesto retrospectivo? ¿Cómo interpretar la decisión de Payno de volver a sus propias obras? En fin, ¿por qué “reescribirse” y no imaginar otros cuentos, cuadros de costumbres o novelas? Para poder reflexionar en torno a dichas preguntas habría que interrogar, antes de todo, la misma recopilación, empezando, por ejemplo, por su título, *Tardes nubladas. Colección de novelas*, que ya de por sí sugiere las complejidades y ambigüedades del proyecto payniano, pues si, por una parte, se trata de un paratexto que remite a una atmósfera sombría y melancólica no muy inusual en la literatura de la época —“*Tardes nubladas*”— (eco, tal vez, de aquel “Día nublado” escrito por Payno en 1843 para *El Museo Mexicano*, t. II: 273), por la otra, parece querer despistar al público lector al introducir la obra de manera poco fiel al contenido efectivo de esta última: “*Colección de novelas*”.²¹ A diferencia de lo que anuncia el subtítulo, *Tardes nubladas* no es una colección que reúne en exclusiva “novelas”, sino, más bien, una variedad de textos pertenecientes a distintos géneros literarios. Estructurada en dos secciones principales —una primera donde se agrupan 10 piezas breves, entre las cuales se cuentan tres ensayos histórico-biográficos, una

²⁰ Acerca de la compleja genealogía editorial de *El fistol del Diablo*, remito nuevamente al trabajo bibliohemerográfico de Duclas (1994: 58-60). Véase, también, el estudio de De los Reyes (1997).

²¹ Sobre el género novela corta, véanse, entre otros, Miranda (1998), Ruedas (1998) y Mata (1999).

traducción, la reescritura de una leyenda merovingia, un ensayo histórico, tres cuentos y una única novela breve; y una segunda que integra las 22 crónicas de viaje de “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”—,²² *Tardes nubladas* es una obra cuya naturaleza heterogénea —en términos de contenido— contrasta drásticamente con la homogeneidad en la cual la quiere enmarcar su propio subtítulo. Lo anterior podría sugerir, entre otras cosas, el deseo de mostrar un panorama general, si no exhaustivo, de la producción literaria del autor.

Asimismo, creo pertinente destacar el “desequilibrio” que presenta esta estructura de la colección armada por Payno. Por un lado, una primera sección de naturaleza heterogénea, donde se inserta un conjunto de textos pertenecientes a una multiplicidad de géneros literarios que “desplazan” al lector tanto geográfica (dos de las diez narraciones se desarrollan en México, las demás en Inglaterra, España y Francia) como temporalmente (desde la época merovingia, la Francia del siglo XVIII, la España colonial hasta el México decimonónico). Por el otro, una segunda sección de carácter más homogéneo y armónico, que se contrapone de manera significativa a la primera al incluir sólo el largo relato del viaje a Veracruz. Un desequilibrio, quizás intencional, que no deja de ser llamativo y que, tal vez, podría ofrecer una clave de lectura para repensar el proyecto payniano: la yuxtaposición de una “cartografía” de la producción literaria del autor (una muestra representativa de escritos que se mueven entre diferentes modalidades textuales, tiempos y espacios) y una “cartografía” literaria del territorio de la República Mexicana (la crónica del viaje a Veracruz).

Lo cierto es que en *Tardes nubladas* se incluyen narraciones que revelan un extenso conocimiento de la historia, la tradición y las leyendas europeas (por ejemplo, en “María Estuardo”, “Isabel de Inglaterra” o “La lámpara”), así como textos que muestran una profunda preocupación por la nación mexicana, que indagan de forma intensa y rigurosa en su realidad y su pasado. De estos últimos, destacan “Granaditas”, “Pepita” y “Un viaje a Veracruz”, composiciones, sin duda, muy distintas entre sí, pero que convergen al combinar los cuadros de costumbres con un atento análisis histórico y una detallada descripción del territorio. Lo que me interesa subrayar, dicho de otro modo, es que el perfil de Payno que se configura en las páginas de *Tardes nubladas* corresponde al de un letrado y erudito que miraba hacia la tradición europea —tradición que no sólo conocía y con la cual dialogaba, sino de la que se servía, mediante un “provechoso ejercicio literario”, para dar vida a sus propias creaciones (Mata: 43)—, pero también al de un escritor comprometido, capaz de consagrar su capital cultural y literario al servicio de la nación mexicana.

²² La segunda sección, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, se compone de 21 apartados (o capítulos) y una conclusión, de acuerdo con el “Índice” final.

III

En 1868, tres años antes de que viera la luz *Tardes nubladas*, en las páginas del periódico *La Iberia* apareció, en folletín, una de las obras más significativas de las letras mexicanas decimonónicas: *Revistas literarias de México* de Ignacio Manuel Altamirano.²³ En los artículos que componen *Revistas literarias*, publicados en libro ese mismo año, Altamirano ofrece un mapa general de la literatura del país desde 1821 hasta 1867 y reflexiona, en específico, sobre la función y los propósitos del arte literario.²⁴ El autor de *El Zarco* insiste, en particular, en la necesidad de fomentar una literatura que se inspire en —y se preocupe por— su propia realidad nacional y, con tal objetivo, anima a “la juventud de hoy” a “sacar provecho” de lo auténticamente mexicano, de la historia antigua del país, una “mina inagotable” (10), de las guerras de independencia, “fecundas en grandes hechos y en terribles dramas” (12), y de las leyendas recogidas por los habitantes de “los risueños lagos del Valle de México” (11). Para Altamirano, dejar de mirar afuera de los confines de la República e independizarse de la tradición literaria europea se convierte en un imperativo categórico para poder “llevar a cabo la creación y el desarrollo de la literatura nacional, cualesquiera que sean las peripecias que sobrevengan” (7). Algo similar afirma en relación con el género novelesco, al reiterar la urgencia de crear una novela que fuera “nacional [...] mexicana, [...] con su color americano propio” (13). Y para que esto se cumpliera, la recomendación de Altamirano no pudo ser más clara y explícita: “Mientras nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones” (14).

Después de apuntar repetidamente la necesidad imperiosa de crear esta literatura propia, Altamirano vuelve la mirada hacia atrás y reflexiona sobre las principales figuras y obras que marcaron las primeras décadas de las letras mexicanas. Entre los protagonistas de la recién nacida ciudad letrada, Altamirano incluye, junto a Lizardi y Fernando Orozco y Berra, a Manuel Payno, sobre quien escribe:

La primera época de entusiasmo literario reapareció por fin; y un joven, entonces consagrado con ardor a la bella literatura y notable por su talento, por su fina observación y por los conocimientos adquiridos en sus viajes y en sus estudios de las obras extranjeras, fue el nuevo autor. Llamábase este D. Manuel Payno, y la nueva producción *El Fistol del Diablo*. Tuvo una popularidad merecida, porque era también un estudio de la sociedad mexicana, ya un poco diferente de aquella que pintó el Pensador; aunque es necesario decir que

²³ Como aseveró José Luis Martínez, en *Revistas literarias de México* de Altamirano se encuentra por primera vez “la reflexión crítica y la ordenación cronológica propias de la historia literaria” (45).

²⁴ Al respecto, véanse, entre otros, Martínez (1951), Sol (1998) y Bedoya (2016).

como las costumbres no se cambian como una decoración teatral, aún ahora mismo viven muchos tipos del *Periquillo*, y aún no desaparecen completamente las costumbres ni el lenguaje popular de aquella época. Pero Manuel Payno tenía mayor instrucción que Lizardi: la literatura extranjera, y particularmente la francesa, había penetrado en nuestro país por las puertas que abrió la República, y por otra parte la libertad era mayor, aunque el fanatismo fuese todavía bastante poderoso. *El Fístol* tuvo una forma más elegante; su estilo era florido, ameno y escogido; el gusto de las frases, en las escenas de amor y en los tipos, revelaba desde luego al hombre fino y que frecuentaba la mejor sociedad, al poeta lleno de sensibilidad y de ternura, al discípulo de una escuela literaria elegante y al hombre de mundo. Se leyó con avidez esta novela, y aun tuvo una gran ansiedad cuando el autor la suspendió al fin, dilatando la publicación de su desenlace (46-47).

La crítica de Altamirano, sutil y formulada con elegancia, no deja de ser intensa. La imagen de Payno esbozada en *Revistas literarias* resulta problemática: la de un letrado cosmopolita y culto hombre de mundo, cuya visión está dirigida constante y obsesivamente hacia Europa más que a la República Mexicana. A pesar de haber alcanzado una merecida popularidad y revitalizado el panorama literario nacional, el Payno descrito por Altamirano destaca por ser un escritor seducido por la literatura extranjera y ajeno a su propio contexto, a su realidad nacional; lo mismo, desde luego, se sugiere acerca de *El fístol del Diablo*, una novela que, lejos de preocuparse por registrar y documentar las costumbres y el lenguaje populares en búsqueda de la esencia nacional —como lo hizo Lizardi en *El Periquillo Sarniento*—, termina siendo un verdadero testimonio de la “penetración” de las tendencias francesas en la literatura mexicana.

Si la obra del Pensador —el “apóstol del pueblo” que con su pluma comprometida y su “moralidad [...] intachable” dio vida a la “primera novela nacional” (44)— es el modelo por antonomasia para los jóvenes escritores, la de Payno representaría, más bien, lo opuesto, el ejemplo que no se debe seguir. *El fístol del Diablo*, parece afirmar Altamirano, encarna justo aquellos elementos y características que no sólo no contribuirían, sino obstaculizarían la nacionalización de las letras y el desarrollo de una literatura auténticamente mexicana.

De lo que he podido investigar hasta la fecha, Payno nunca respondió de manera directa a las críticas de Altamirano, ni tampoco se ha hallado algún texto suyo en el que comentara o mencionara las *Revistas literarias*. Pese a ello, no sería arriesgado suponer que la publicación de la obra crítica de Altamirano —una obra, cabe recordar, que alcanzó una inmediata y sorprendente popularidad cuando salió de imprenta, al grado que tuvo tres reediciones sólo en el mismo año de 1868— no haya sido fuente de mucho júbilo y satisfacción para el autor de *Los bandidos*. Y tampoco sería demasiado arriesgado suponer que la problemática imagen dibujada por Altamirano en la que todavía se considera como una de las obras más relevantes para la historiografía literaria mexicana haya representado un factor importante para la trayectoria literaria payniana y, en particular, para la publicación de su única colección de narraciones breves.

De lo que no hay duda es que, tres años después de que las *Revistas literarias* aparecieran —y difundieran, dentro de la ciudad letrada, la compleja y para nada celebratoria imagen del autor de *Los bandidos*—, Manuel Payno decide romper su largo silencio para volver a incursionar en el panorama literario mexicano con la publicación de *Tardes nubladas* y la reedición de *El fistol del Diablo*, justo la novela criticada por Altamirano. Una coincidencia quizás fortuita, pero que aun así no deja de ser llamativa, sobre todo si consideramos que las dos obras de Payno de 1871 fueron editadas nada menos que por la misma imprenta que estuvo a cargo de las *Revistas literarias* de Altamirano, la de Francisco Díaz de León y Santiago White.²⁵

IV

Ahora bien, las narraciones incluidas en *Tardes nubladas*, al incorporarse a la colección de 1871, sufrieron un importante proceso de reconfiguración y resignificación, dejando ver, por lo menos en parte, lo que supusieron cuarenta años antes en las páginas de *El Museo Mexicano*. Para reflexionar un poco más acerca de dicho proceso, me limito a considerar el caso, tal vez más representativo, de “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, narración que, como ya se ha mencionado, tuvo su origen en aquel inventario de lugares emblemáticos de la nación que *El Museo Mexicano* pretendía levantar. Al respecto, recordemos que durante el siglo XIX el relato de viaje fue uno de los géneros más cultivados, tanto en Europa como en las Américas, y que, en el caso específico de México, aquellos que más lo frecuentaron, casi monopolizándolo, fueron, sobre todo, artistas, viajeros, litógrafos y diplomáticos extranjeros provenientes de Europa.²⁶ De los muy escasos escritores mexicanos que en la primera mitad del siglo se dedicaron a recorrer, describir y dar a conocer el territorio nacional, Payno destaca no sólo por la considerable cantidad de crónicas de viaje, o por el notable valor estético

²⁵ Asimismo, recordemos que tanto *Tardes nubladas* como *El fistol del Diablo* se imprimieron primero en versión folletinesca en *El Federalista*, periódico en aquel momento dirigido por Payno y en el que colaboraba también Altamirano con una columna dedicada a la cultura y la política del país, titulada “Bosquejos”.

²⁶ Pienso, por ejemplo, en William Bullock, el primer viajero inglés que visitó el país tras la Independencia y que, después de una breve estadía en México en 1823, regresó a Londres y publicó *Six Months' Residence and Travels in Mexico*, un relato de viaje —a la vez que un manual para instruir a futuros inversionistas británicos— que alcanzó una sorprendente popularidad, gozando de inmediato de repetidas reediciones. O también se encuentran los casos de *Mexico in 1827* de Henry George Ward, *Life in Mexico* de Frances Calderón de la Barca o *Le Mexique* de Mathieu de Fossey, sólo por mencionar algunos de los títulos más importantes. Acerca de la literatura producida por viajeros extranjeros en México, véanse, entre otros, Glantz (1982), González (1993), Cole (1978), Iturriaga (1988) y Monsiváis (1984).

y documental de éstas,²⁷ sino también porque en ellas se expone —de manera sutil, pero constante— la parcialidad y la artificialidad de aquella “realidad” mexicana narrada y construida por viajeros y letrados extranjeros.²⁸ En “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” —verdadero “mosaico” en el cual convergen los cuadros de costumbres, el estudio biográfico, el texto histórico, la reseña, la stampa y, desde luego, el relato de viaje (Mora, 1997: 198)—, Payno se “construye” como escritor-viajero y dialoga con los relatos de viajeros extranjeros en México, a menudo refutando sus observaciones o señalando sus equivocaciones, apropiándose de la mirada —y la retórica— extranjera para configurar una imagen de nación.

Si, en el momento de su primera publicación, “Un viaje a Veracruz” funciona como un instrumento para la constitución de una identidad —territorial, cultural, literaria— nacional, que desafía la profusión de narraciones de viaje escritas por extranjeros, ¿cómo se resignifica el mismo relato de viaje treinta años después de su aparición, incluido en *Tardes nubladas*? ¿Cómo repensar esta narración fundacional, cuando el territorio de la República ya había sido mapeado y descrito, y la identidad nacional, creada y consolidada? Quizás se podría ver en ella una respuesta, más o menos directa, a las palabras de Altamirano, quien parece haber condenado la obra literaria de Payno por no ser suficientemente nacional. “Un viaje a Veracruz”, dicho de otra forma, se presenta como un irrefutable testimonio del rol protagónico desempeñado por su autor en la búsqueda y edificación de lo mexicano, a la vez que una prueba tangible de su compromiso con esta causa.

Sin embargo, cabría pensar en otro tipo de respuesta, en una intervención dirigida más allá de las fronteras de la así llamada ciudad letrada. Se podría considerar, por ejemplo, que, justo cuando “Un viaje a Veracruz” volvió a publicarse en *Tardes nubladas*, estaba llegando a su conclusión uno de los proyectos más importantes y controvertidos del México decimonónico: la construcción del Ferrocarril México-Veracruz.²⁹ Al respecto de la realización de la moderna red ferroviaria —proyecto en suma influyente no

²⁷ Del corpus de crónicas paynianas dedicadas a explorar y narrar el territorio nacional figuran, por ejemplo, “Viaje sentimental a San Ángel”, publicada en *El Museo Mexicano* en 1843; “Impresiones de viaje en México. Santa Anita. Ixtacalco”, que apareció en 1846 en la *Revista Científica y Literaria de México*, y “El Río Bravo del Norte”, una serie de trece crónicas publicadas en *El Siglo Diez y Nueve* entre 1842 y 1844 e incluidas en *Obras completas V. Panorama de México* de Manuel Payno. Cabe subrayar que de la pluma de Payno salieron también importantes relatos de viaje al exterior, como *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia* (1853) y *Barcelona y México en 1888 y 1889* (1889).

²⁸ Junto a Manuel Payno, otro notable escritor que cultivó el relato de viaje a principios del siglo XIX fue Guillermo Prieto. Véanse, al respecto, López (1994) y Viveros (2015).

²⁹ El proyecto vio su origen en 1837, cuando se otorgó la primera concesión para la construcción del camino de hierro, y llegó a su conclusión con la pomposa inauguración que tuvo lugar el 1 de enero de 1873.

sólo en la rearticulación del sistema de transporte nacional, sino también en la construcción social, económica y política del país—,³⁰ Payno escribió profusamente, pienso en el fundamental estudio de 1868, *Memorias sobre el ferrocarril de México a Veracruz*, así como en los más de 20 artículos publicados entre 1869 y 1870, en los que el autor de *Los bandidos* formula una firme crítica al moderno proyecto de transporte público, y celebra, en cambio, las potencialidades y los méritos del más lento y armónico camino carretero.³¹ De nuevo, tal vez sea sólo una fortuita coincidencia que durante los años de la encendida polémica ferrocarrilera, en la cual Payno participó de manera activa, se vuelva a publicar, en *Tardes nubladas*, la detallada crónica de un viaje por el “camino carretero” México-Veracruz. Un relato donde se lee, por ejemplo, que “conforme la diligencia avanza, las calles aparecen más hermosas; las casas altas y elegantes” (315); que “la diligencia ha rodado con felicidad sobre [los] barrancos y cuestas: las postas están bien servidas, y los cocheros y caballos han desempeñado con acierto y calma sus respectivas ocupaciones” (396), o que “[n]ada es más elegante ni más pintoresco que una diligencia con buenos caballos, y corriendo a escape por una calzada plana y recta” (295).

Sin querer llegar ahora a conclusiones definitivas, “Un viaje a Veracruz” nos muestra la importancia de reconsiderar el proyecto que subyace a *Tardes nubladas*, así como el proceso de resignificación de los textos en ella incluidos; textos que, al incorporarse a la colección de 1871, adquieren un sentido “otro” no sólo a partir de su cercanía e implícita interacción con las demás narraciones recogidas, sino también de acuerdo con la nueva realidad literaria y cultural, el nuevo momento histórico y político, y, desde luego, los nuevos propósitos y deseos de su autor. Desplazadas tanto física —del objeto revista al libro— como temporalmente —de la década de los cuarenta a la de los setenta—, las narraciones de Payno se reconfiguran en la “Colección de novelas” y devienen, de forma simultánea, en “piezas” arqueológicas de un pasado ya lejano y en “piezas” representativas del Payno letrado de 1871. Cambios, mutaciones y transformaciones textuales “invisibles” que, a la par de las variantes presentes en las distintas versiones, nos ayudan, por un lado, a reconstruir la genealogía de la colección y de los textos incluidos, y, por el otro, a repensar el itinerario literario de uno de los mayores protagonistas de las letras decimonónicas. Siguiendo las sugerencias de Alfonso Reyes acerca de la antología —como “el resultado de un concepto sobre la historia literaria” que podría llegar a alcanzar “la temperatura de una creación” (137-138)—, quizás valdría la pena considerar *Tardes nubladas* como un significativo ejercicio de creación. Un ejercicio llevado a cabo por Manuel Payno no mediante la

³⁰ Véase, al respecto, el estudio de Canudas (2005), en particular el capítulo “Comunicaciones, transportes e intercambios” (1183-1400).

³¹ Sobre los escritos paynianos dedicados al ferrocarril, véase el prólogo de Ortiz (2007) a *Obras Completas XX*.

escritura en sentido estricto, sino, más bien, a partir de un complejo proceso de selección y omisión de sus propios textos, que le permitió “crear” una nueva obra a la vez que “recrear” su imagen como escritor.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel

Revistas literarias de México. México: Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1868.

BEDOYA SÁNCHEZ, Gustavo Adolfo

“Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893): mediador cultural de la vida literaria (México: 1867-1889)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 45 (2016), 301-323.

BELLVER, Pilar

“‘Un país casi extranjero’: nación, civilización y frontera en las crónicas de viaje de Manuel Payno”, en *Hispanic Research Journal*, volumen XV, número 4 (2014), 302-317.

BULLOCK, William

Six Months' Residence and Travels in Mexico. London: John Murray, 1824.

CALDERÓN DE LA BARCA, Frances

Life in Mexico: During a Residence of Two Years in that Country. London: Chapman and Hall, 1843.

CANUDAS SANDOVAL, Enrique

Las venas de plata en la historia de México. Síntesis de historia económica. Siglo XIX. Volumen 3. Villahermosa: Utopía, 2005.

CASTRO, Miguel Ángel

“De linajes empolvados, bandidos lustrosos, charros desodorizados y rancheras pulquérrimas”, en Margo Glantz (coordinadora). *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 209-220.

“Prólogo”, en Manuel Payno, *Obras completas XIV. Escritos literarios II*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 11-30.

CASTRO, Miguel Ángel, Guadalupe CURIEL y Vicente QUIARTE (coordinadores)

Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX, 1856-1876. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2003.

CLARK DE LARA, Belem y Elisa SPECKMAN GUERRA (editoras)

La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes,

asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005.

COLE, Garold

American Travellers to Mexico, 1821-1972: A Descriptive Bibliography. Troy, New York: Whitston Publishing Company, 1978.

CÓRDOBA RAMÍREZ, Diana Irina

Manuel Payno: los derroteros de un liberal moderado. México: El Colegio de Michoacán, 2006.

DE FOSSEY, Mathieu

Le Mexique. Paris: E. Dentu, 1865.

DUCLAS, Robert

Les bandits de Río Frío. Politique et littérature au Mexique à travers l'œuvre de Manuel Payno. México: Institut Français d'Amérique Latine, 1979.

Bibliografía de Manuel Payno. Edición de Miguel Ángel Castro y Arturo Gómez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GARCÍA, Alejandro

“Manuel Payno: sus narraciones breves”, en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, número 155 (julio-agosto de 2013), 121-137.

GLANTZ, Margo

“Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*”, en Margo Glantz (coordinadora). *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 221-239.

“*Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno: la utopía del robo”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, volumen XV, número 29 (2007), 73-93.

GLANTZ, Margo (coordinadora)

Viajes en México. Crónicas extranjeras. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés

Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero 1821-1970. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993.

“Introducción”

El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas, tomo I (1843), 3-4.

ITURRIAGA DE LA FUENTE, José (editor)

Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

LÓPEZ CÁMARA, Francisco

Los viajes de Guillermo Prieto: estudio introductorio. Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1994.

MARTÍNEZ, José Luis

“Historiografía de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta Francisco Pimentel”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen V (1951), 38-68.

MATA, Óscar

La novela corta mexicana en el siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1999.

MEJÍA, Edgar

“Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno”, en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, volumen XXIII, número 2 (2012), 5-29.

MIRANDA CÁRABES, Celia

“Estudio preliminar”, en Celia Miranda Cárabes (coordinadora). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. 2.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 7-52 (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).

MONSIVÁIS, Carlos

“Los viajeros y la invención de México”, en *Aztlán. International Journal of Chicano Studies Research*, volumen XV, número 2 (1984), 201-229.

“Manuel Payno: México, novela de folletín”, en Margo Glantz (coordinadora). *Del fístel a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 241-252.

A ustedes les consta: antología de la crónica en México. México: Era, 2006.

MORA, Pablo

“Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX”, en Margo Glantz (coordinadora). *Del fístel a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 193-200.

“Manuel Payno: del cartógrafo literario al hacedor de la novela como nación”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, volumen XI, números 1-2 (2006), 45-64.

ORTIZ HERNÁN, Sergio

“Prólogo”, en Manuel Payno, *Obras completas XX. Memorias sobre el ferrocarril de México a Veracruz*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 11-46.

OZUNA CASTAÑEDA, Mariana

“La voluntad pública de la pluma”, en Mariana Ozuna Castañeda (coordinadora). *Todo el trabajo es comenzar. Una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 13-37.

PAYNO, Manuel

Los bandidos de Río Frio. Novela naturalista humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores, por Un Ingenio de la Corte. Barcelona: J. F. Parres & Cía., s. f.

“Escenas de la vida de María Stuart”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo II (1843), 87-99.

“Un día nublado”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo II (1843), 273.

“Viaje sentimental a San Ángel”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo II (1843), 385-389.

“A Fidel. Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo III (1844), 56-61; 73-75; 141-144; 162-166; 222-224; 409-413; 447-449; 467-475; 484-493; 515-518; 540-543; 560-562.

“El castillo del barón D’Artal”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 16-20.

“Isabel de Inglaterra”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 374-376.

“La lámpara”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 121-124.

“Pepita”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 34-41.

“El Poeta Venantius Fortunatus y Santa Radegunda. Narraciones de los tiempos merovingianos por A. Thierry (años de 520 a 580)”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 5-11.

“Recuerdos de viaje. Granaditas”, en *El Museo Mexicano. O Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, tomo IV (1844), 205-209.

“Impresiones de viaje en México. Santa Anita. Ixtacalco”, en *Revista Científica y Literaria de México*, tomo II (1846), 20-22.

Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia. México: Cumplido, 1853.

El fístol del Diablo. Volumen 8. México: Cumplido, 1859-1860.

El cura y la ópera. México: Cumplido, 1860.

María Estuardo reina de Escocia. México: Cumplido, 1860.

El hombre de la situación. México: Abadiano, 1861.

México y sus cuestiones financieras con la Inglaterra, la España y la Francia. México: Cumplido, 1862.

Memoria sobre el maguey mexicano y sus diversos productos. México: Imprenta de A. Boix, 1864.

Vida, aventuras, escritos y viajes del doctor D. Servando Teresa de Mier. México: Abadiano, 1865.

Memorias sobre el ferrocarril de México a Veracruz. México: Imprenta de Nabor Chávez, 1868.

El fístol del Diablo. Novela de costumbres mexicanas. Volumen 2. México: Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1871.

Tardes nubladas. Colección de novelas. México: Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1871.

El fístol del Diablo. Novela de costumbres mexicanas. Volumen 2. México/Barcelona: J. F. Parres y Compañía, 1888.

Barcelona y México en 1888 y 1889. México: Tipo-Litografía de Espasa y Compañía, 1889.

Obras de don Manuel Payno. Novelas cortas. México: Agüeros, 1901.

Obras completas V. Panorama de México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

REYES, Alfonso

“Teoría de la antología”, en *Obras completas XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963, 137-141.

REYES, Aurelio de los

“Precisiones sobre *El fístol del diablo* de Manuel Payno”, en Margo Glantz (coordinadora). *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 185-192.

RIVA PALACIO, Vicente y Manuel PAYNO

El libro rojo, 1520-1867. México: Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1870.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge

“La novela corta de la Academia de Letrán”, en Celia Miranda Cárabes (coordinadora). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. 2.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 53-72 (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).

SANDOVAL, Adriana

“Prólogo”, en Manuel Payno. *Obras completas XIII. Escritos literarios I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 11-22.

SEGRE, Erica

Intersected Identities. Strategies of Visualization in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture. Oxford: Berghahn Books, 2007.

SOL, Manuel

“Ignacio Manuel Altamirano: intención e imagen de un crítico”, en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, volumen IX, número 1 (1998), 45-65.

SOMMER, Doris

Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

STAPLES, Anne

“*Los bandidos de Río Frío* como fuente primaria para la historia de México”, en Rafael Olea Franco (editor). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001, 345-352.

TENENBAUM, Barbara

“Manuel Payno y los bandidos del erario mexicano, 1848-1873”, en *Historia Mexicana*, volumen XLIV, número 1 (1994), 73-106.

TREVIÑO, Blanca Estela

“*Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno: una lectura”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras). *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005, 377-391.

VEGA Y ORTEGA BÁEZ, Rodrigo Antonio

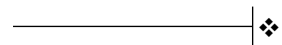
“La colección territorial sobre la República Mexicana de *El Museo Mexicano* (1843-1846)”, en *Revista de El Colegio de San Luis*, año IV, número 8 (julio-diciembre de 2014), 98-127.

VIVEROS ANAYA, Luz América

“En diligencia, mula y ferrocarril, por tierras mexicanas: contexto de publicación en la prensa mexicana de algunos textos viajeros de Manuel Payno y Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, volumen XX, números 1-2 (2015), 85-113.

WARD, Henry George

Mexico in 1827. London: H. Colburn, 1828.



sigloveinte@lit.mex. Recorrido en 4 escalas¹

twentiethcentury@lit.mex. A Journey in 4 Stops

Fernando Curiel Defossé

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

Seminario de Edición Crítica de Textos

fcuriel632@yahoo.com

RESUMEN

En términos generales, el artículo tiene el objetivo de ofrecer una propuesta para la construcción de una historia de la literatura mexicana del siglo XX, cuyos presupuestos se configuran y establecen a lo largo de un recorrido, en el que, entre otras cuestiones, se reflexiona en torno a las Humanidades, sus particularidades y sus disciplinas; en cuanto a estas últimas, cabe anticipar que el foco de interés recae en la literatura y la historia, en particular, la historia intelectual. En este sentido, se retoman los planteamientos relacionados con la labor del historiador y, por ende, de la historiografía expuestos por Dominick LaCapra en *La historia y sus límites*. Posteriormente, se hace una revisión tanto de los factores políticos, sociales y culturales como de las aportaciones y carencias de los estudios teórico-críticos que han intervenido en la conformación de un registro de nuestras letras del pasado siglo. Por último, se presenta una división de dicha centuria literaria en cuatro escalas o periodos para poner en marcha esta propuesta.

PALABRAS CLAVE

Humanidades, historia de la literatura mexicana del siglo XX, historia intelectual, Dominick LaCapra, teoría y crítica literarias.

ABSTRACT

Generally speaking, the objective of this article is to present a proposal for the construction of a Mexican literature history of the 20th century. During this period foundations take shape and get established throughout the journey where, among other issues, it reflects around the Humanities, its particularities and dis-

¹ Entre otros escritos alusivos, sirve de antecedente al presente ensayo: “Historia y literatura” (Curiel, 2018: 9-14, dentro de la sección “Reflexiones en torno a...”, incluida en el volumen II, número 1 de esta misma revista *(an)ecdótica*).

ciplines. Regarding those disciplines, it's important to establish that the focal point rests on literature and history, specifically intellectual history. In that sense, the text borrows the ideas of Dominick LaCapra about the role of the historian and therefore of the historiography set forth in his book: *History and its Limits*. Subsequently the text reviews both the political, social and cultural factors and the contributions and shortcomings of the critical theory studies responsible for the configuration of a record of our literature from the past century. Lastly, the text proposes the division of the literary Century in four stops, or periods to put this proposal in motion.

KEYWORDS

Humanities, history of Mexican literature of the 20th century, intellectual history, Dominick LaCapra, literary theory, literary critic.

RECEPCIÓN: 06/08/2019

ACEPTACIÓN: 22/09/2019

Para Tito Piazza y Emmanuel Carballo, *in memoriam*
a Fernando Tola de Habich

Acercarse a los procesos culturales desde distintos es-
corzos, requiere de un ejercicio diorámico de observa-
ción que permita ubicar, de la manera más certera, a
hombres y circunstancias, a obras y propósitos y, por eso
mismo, explique los ejes vertebrales de una nación.

Ana Elena Díaz Alejo

Atento aviso

Elijo, como previo y especial pronunciamiento, una precisión. Dos en realidad. No me sorprendería, sin embargo, que se tomaran ambas como provocación. Protesto que no es ni por pienso el objetivo. Sí, en cambio, situar el “lugar” desde el que rindo mi propuesta.

La primera precisión advierte que, a diferencia del propósito, y no pocas veces fruto espléndido, de la investigación científica, léase la *exactitud*, la investigación humanista se reconoce (debería reconocerse) *inexacta*. No digo: falsa; no digo: mendaz. Y su fruto, asimismo, espléndido. Me explico. Por la naturaleza de su materia poliédrica y fluida —el Hombre y sus fulguraciones y desfiguros—, su *ratio* es la tentativa, la aproximación; dicho esto en sentido positivo, de encomio incluso. Mejor dicho: suma de tentativas, aproximaciones, que, en afortunada expresión de Alfonso Reyes —aquí invitado

por derecho propio, como lo son Benjamin, Steiner, Candido, Said, entre otros—, conduce al “milagro de la comprensión”.²

La “comprensión”, por ende, que no el saber exacto, o si se prefiere apodíctico, traba, arma a las Humanidades. Trabazón, armado —aclaro contundente—: documentados, sustentados con fundamentos sólidos y argumentos lógicos, las más de las veces.

Añoso reclamo, por cierto, es el de que esta diferencia específica, orgánica, entre saberes humanistas y saberes científicos, sea reconocida sin rebozo por los órganos oficiales ejecutores de evaluaciones y dispensadores de estímulos y becas. Reclamo no atendido hasta la fecha.³

Y, derivada de la anterior, tenemos esta otra nota distintiva del cultivo de lo Humano, su ser y hacer, crear, atesorar, rescatar, pensar, memorar y memorizar.⁴ Hablo de la ausencia —prohibición me atrevería a decir— de la *objetividad* a toda costa. Si por objetividad se entiende lo que define a un conocimiento externo, impersonal, neutral, aséptico, apátrida. Matemática de las matemáticas.

Constreñido a las Humanidades, digamos clásicas y contemporáneas, tenemos lo siguiente. La exigencia de marcos teóricos, del rigor metodológico, de la infatigable heurística, del trasiego y la crítica de fuentes; no alcanzan, empero, para eliminar —no tendrían por qué— la subjetividad. Subjetividad, insisto, connatural al empeño filológico, filosófico, histórico, jurídico, sociológico, antropológico... O a su suma multidisciplinaria.

Así pues: las Humanidades, si ciencias, “ciencias inexactas”; y el humanista, investigador subjetivo, dispensado de objetividad *sine qua non*.

Aduzco que el fin de la “Temporada” —dicho en el sentido autoritario de “Último grito” de la Moda— del Estructuralismo y la Cliometría, de tal o cual “Giro”, de la Condición Posmoderna a rajatabla, entre otros desencantos, apuntan todos ellos, flagrantes, en esa dirección.

² Sentencia Reyes: “Sumando varias perspectivas, varios sistemas de referencia; reduciendo unos a otros; teniendo en cuenta la relatividad de todos ellos, y su interdependencia para un ojo omnipresente que acertara a mirar el cuadro desde todos los ángulos a la vez, nos acercamos al milagro de la comprensión” (1941: 3-4).

³ *Post scriptum*. En esta vena, el 13 de septiembre de 2018, tres colegas —Virginia Guedea, Guillermo Hurtado, Humberto Muñoz— y yo suscribimos la proclama “Reconocimiento, encomio y defensa de las Humanidades”, difundido en primera instancia electrónicamente (véase: <http://www.iifilologicas.unam.mx/index.php?page=las-humanidades-en-el-conacyt-un-manifiesto>).

⁴ Véase Curiel, Guedea, Hurtado y Muñoz (2018). Una más precisa división entre las Humanidades de corte clásico y las Humanidades contemporáneas radicaría en el cultivo de lo Humano de las primeras, y el cultivo de lo Humano y su entorno natural y social de las segundas.

Antecedente inmediato

Tengo presente, en todo momento, *Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica* (2009), la notable contribución de Belem Clark de Lara a nuestro desvelo. Seguí de cerca su construcción laboriosa; celebré, celebro —agua a mi molino— la voz “comprensión” en vez de cualquier otra posible. Como veremos, no pocos de sus presupuestos y postulados tienen cabida en mi propio modelo. Únicamente anticipo, subrayándolo, el pleno acuerdo con el aserto de que, en nuestro medio académico, respecto a la historia de la literatura nacional, no hemos trabajado colegiadamente ni en sus “supuestos”, ni en sus “hipótesis”, ni en sus “procedimientos” (Clark: 18). Pero no me adelanto.

Criba del pasado o principal marco teórico

Tengo por tropas de refresco, de los Estudios Literarios —en sus dimensiones crítica, ecdótica e histórica—, los trabajos inscritos en la llamada Historia Intelectual (véase Curiel, 2015). Suma *intra* y *multi* disciplinaria. Notable y numeroso es el elenco de sus cultivadores. No obstante, y diré por qué, privilegio en esta ocasión un nombre, el del norteamericano Dominick LaCapra.⁵ De suerte que, para entrar en materia, me valgo de su libro más reciente, de los traducidos al idioma español: *La historia y sus límites* (2016). Y no creo que huelgue subrayar que la elección de un reciente libro de historia, y de historia intelectual en particular, débese al contenido de este ensayo, que no es otro que la historia —historia intelectual— literaria.

En su síntesis del pensamiento de LaCapra, Alicia García Ruiz, la muy competente prologuista, recuenta tres ejes de dicho pensamiento. A saber: la representación del pasado “es una práctica social de producción de sentido”; el entendimiento crítico del “estatuto de la objetividad”; y “cómo y con qué herramientas de racionalidad es posible afrontar la experiencia traumática en el nivel social” (13-14).

De indudable aplicación en este trabajo son los ejes primero y segundo; y el tercero cabría si se juzga que la actual crisis nacional —Sociedad y Estado, Poderes y Partidos—, que insisto en reputar Decadencia, bordea ya el *trauma*.⁶

⁵ Sin desdeñar, por supuesto, las aportaciones de Elías José Palti, Carlos Altamirano, Donald R. Kelley, François Dosse, Jean Sirinelli, Robert Jaus, Robert Darnton, Alphonse Dupront, Yves-Charles Zarka, Daniel Roche, entre otros, tal y como lo asiento en *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional* (Curiel, 2008: 25-45). Libro cuyo título usufructúo, en parte, en el del presente ensayo.

⁶ El 1 de julio de 2018, con motivo de las elecciones presidenciales, un partido de reciente creación, MORENA, triunfa en toda la línea sobre el PRI, el PAN y el PRD, por citar los partidos mayores. Su candidato, Manuel López Obrador, expriista y experrerista, había anunciado

Prosigo. Asimismo, en su prólogo, Alicia García fija la premisa del quehacer del autor de *La historia y sus límites*:

la labor del investigador histórico está abocada a la necesidad de teorizar siempre sobre su propia actividad, porque la escritura histórica es un formidable dispositivo de producción social de sentido. El historiador está obligado a tomar conciencia de una especial forma de responsabilidad. Para LaCapra *teorizar* no consiste sólo en un escrutinio interno sobre la epistemología implícita en la práctica de la historiografía, ni tampoco en preocupaciones de carácter exclusivamente metodológico. Además de lo anterior, esa necesidad de teorizar que reclama LaCapra apunta sobre todo hacia aquello que Max Horkheimer denominó como *función social del conocimiento* (14).

Horkheimer, añadido, distingue entre una teoría *tradicional* y una teoría *crítica*. De lo que se trata es del concepto dominante sobre los *hechos*. Porque el *hecho* no es un simple *datum* ajeno, independiente de su observación, sino, por el contrario, “una construcción que determina su relevancia en función del interés del observador” (García: 14). Las distintas observaciones, agrego, de la Naturaleza humana (civilización, cultura, sociedad, ciudad, artes, educación, literatura). Hechos son, para nosotros, los productos literarios. Primarios: poesía, novela, cuento, ensayo, dramaturgia. Secundarios: crítica, rescate, historia, teoría. En su “observación” —lectura, interpretación— nos implicamos de manera inevitable.

Abunda la prologuista:

La teoría tradicional, con su reclamación de objetivismo, se concebiría como un espejo que refleja la sociedad tal cual es. La teoría crítica, en cambio, señalaría que es la sociedad misma quien sostiene su propio espejo y se plantea, por tanto, cuál puede ser el grado de deformación del mismo, en función de la imagen que se quiere ver o los intereses involucrados en esta representación (García: 14).

Tal es la razón por la que LaCapra:

presta una cuidadosa atención a las consecuencias sociopolíticas del papel del historiador y de la historiografía en sociedad. El estudio de lo histórico aspira a establecer qué aspectos del pasado son recordados o relevantes, pero esto implica la necesidad de discutir los propios criterios de selección, así como la manera en que se efectúa la representación de tales hechos (García: 14-15).

una Cuarta Transformación de la historia del país; transformación pacífica, a diferencia de las tres anteriores, Independencia, Reforma y Revolución, sustentadas en luchas armadas. Queda por elucidar hasta qué punto, tamaña profética promesa, desdibuja, supera mejor dicho, la muy evidente de *decadencia* nacional.

“¿Por qué?”: pregunta, se pregunta justificadamente reiterativa la propia García Ruiz, adelantándose al lector. Y responde —respuesta, anticipo, que comparto y a la que volveré más adelante—: “Porque la labor del historiador es una actividad social donde se ponen en juego tanto la determinación de cuáles son los hechos pretéritos como la caracterización de a qué aspectos cruciales de las sociedades contemporáneas afectan”. Aspectos, puntualiza la autora, “que pueden abarcar desde sus premisas más profundas de convivencia hasta las más arraigadas fuentes de identidad” (15). Observación, avanzo también, que igualmente comparto y que retomaré más adelante. En suma, lo que anima a LaCapra, señala García Ruiz, es “la representación del pasado como práctica social de producción de sentido (15)”.

Llamo la atención sobre conceptos tales como: función social del conocimiento; el *hecho* como construcción; observación interesada; observador comprometido; afectación de la sociedad contemporánea; comunidad; identidad. Conceptos abstractos que traduzco, aterrizo al significado de la Literatura del xx como faro mexicano, rutilante entre oscuridades borrascosas y resistencia cultural.

Historia viva

Permítaseme abundar un poco más. En efecto, la labor del historiador —el social, el político, el literario— no se agota en el acopio de datos y su correspondiente catalogación, sino que “conlleva siempre la tarea de *comprensión*” (García: 15). Vocablo este último intencionalmente expresado en cursivas. Agua, asimismo, a mi molino.

Tarea de comprensión que reviste ciertas características: “La historiografía no es el mero registro de un pasado inerte sino una interpretación viva sobre él, dinamismo gracias al cual el presente se vincula de hecho, y no sólo como un proceso imaginario, con el pasado” (García: 15). Tarea ésta de elaboración de la “memoria colectiva”, por demás compleja, que implica por fuerza —sin que esto signifique que se me contradiga en esencia— objetividad; en realidad, una “idea de objetividad”. Porque, en su definición, entran en juego argumentos e intereses de diversos grupos. De ahí que Paul Ricoeur hable de “un conflicto de interpretaciones”. Interpretaciones —atención al plural— que demandan un “delicado equilibrio entre una inevitable carga de juicios previos (no necesariamente prejuicios, en sentido peyorativo) que el investigador lleva consigo en cuanto miembro de una sociedad y el máximo de información precisa que sea posible recabar y contrastar” (García: 15).⁷

⁷ Divisa que, sin duda, suscribirá el Seminario de Investigación sobre Historia y Memoria Nacionales, del que, asimismo, formo parte.

Objetividad, subjetividad adentro

La verdad física, química o matemática puede aducir objetividad irrestricta (hasta en tanto, diría Thomas Kuhn, el autor de *La estructura de las revoluciones científicas*, no se imponga un nuevo paradigma en la Física, la Química e incluso la Matemática). Otra es la situación de la verdad histórica. Veamos:

Puesto que la propia sociedad es modificada por los conocimientos que vamos desarrollando sobre ella, el estatuto de la objetividad sólo se puede comprender adecuadamente partiendo del hecho de que lo que denominamos “verdad histórica” es un artefacto discursivo modelado según uso dialéctico del lenguaje que cada grupo activa o reprime según sus propios intereses (García: 16).

¿Semejante mutación, variabilidad, torna el discurso histórico, la “verdad histórica”, en ficción, ficción desasida de referentes contextuales? En modo alguno. Más bien, se relativiza, o intrinca, el concepto de objetividad. Marcado por la complejidad. Tanto que, al igual que se distingue entre legalidad y legalismo, habría que distinguir entre objetividad y objetivismo.

¿Ficción la historia, en LaCapra? Sí. Pero no cualquier tipo de ficción. El que la historia establezca relatos no le autoriza “cualesquiera relatos” (García: 16). LaCapra, precisa García Ruiz, al par que se cuida de no incurrir dócil en el pensamiento del día —último grito de la intolerante moda académica, anoto yo—, evita difuminar la frontera entre historia y literatura. Aunque en el entendido de que la historia no es sólo invención, sino que guarda férreo compromiso con la “reivindicación de verdad”; quehacer, aquí sí, marcado por la objetividad (¿o el objetivismo?). Objetividad entendida como verosimilitud. Mas no carente, añadido, de la subjetividad que imprimen tanto el observador como —entre varios— el elegido método de observancia.

Ahora bien: por límite no se entiende, en LaCapra, limitación, sino el horizonte conceptual de la intervención histórica y la forma que ésta adopta (García: 15).

Conclusión telegráfica de lo hasta aquí dicho

Así pues, tenemos, por un lado, la *comprensión* —reitero las cursivas— como última *ratio*; y, por otro, el reconocimiento, por sobre la penetración heurística en el proceso de investigación —archivos, legajos, corpus, trabajo de campo—, de la impronta subjetiva del investigador humanista y social.

Y dejo para otra ocasión el comentario minucioso de dos de los ensayos contenidos en el libro de LaCapra en cita: “Cómo articular la historia intelectual, la historia cultural y la teoría crítica” y “Tropismos de la historia intelectual”. Síntesis de un

pensamiento en marcha, autocuestionado, abierto a temas tan diversos como la condición postsecular, la violencia, los nexos entre el hombre y el animal, la animalidad humana, etcétera. Por ahora, sólo subrayo, en el primero de los mencionados ensayos, el llamado de atención a la contextualización extrema, excluyente:

Para el aficionado a contextualizar en un estrecho marco historicista, la contextualización se identifica sin problemas con la interpretación histórica de un modo tal que margina o evita la forma en la que los textos interactúan con los contextos y requieren una interpretación receptiva, incluyendo formas de implicación afectiva por parte del investigador con relación al “objeto” de investigación (LaCapra: 37).

Y, en el segundo ensayo destacado, también vinculado con la ilimitada contextualización, el riesgo de cosificar el pasado, privándolo de futuro —el nuestro construyéndose en el presente, añadido—. El autor recuerda cómo a partir de los años ochenta del siglo anterior, junto con otros colegas, se afanó en reformular la Historia Intelectual, así como su relación con la Historia Cultural y con la Historia Social. Empeño desarrollado en dos frentes. Contra una historia de las ideas formalista y sin arraigo, y contra interpretaciones sociales o socioculturales reduccionistas. Por el contrario, se apostaba a la explicación de cómo funcionaban los textos o praxis significadores, y

cómo estos interactuaban —cuestionando a veces— con diversos contextos pertinentes de producción, circulación y recepción, incluyendo nuestro propio contexto, en el que ciertos aspectos de los textos podrían plantear cuestiones a nuestros presupuestos a la hora de leerlos. El contextualismo o historización puros, que identifican acríticamente interpretación histórica con contextualización, niegan de hecho la dimensión contestataria y transformativa de los textos (en sentido amplio) y la forma en que estos plantean a los lectores exigencias de interpretación sensible, exigencias que vienen modeladas por las inquietudes actuales a la vez que posiblemente nos permitan aprender del pasado [...] El contextualismo radical también puede basarse en el dudoso concepto de interpretar algo en sus propios términos y época, como si el pasado no estuviera, en sí mismo, implicado en sus pasados, plagados de controversia e incertidumbre y abierto a sus posibles futuros; no fijado en ámbar o como un objeto de conocimiento aproblemático y “cartografiado” que explica plenamente y da significado a los textos (LaCapra: 213).

Disculpo la prolijidad, pero solicito se tenga todo lo anterior —en resumidas cuentas— como principal “marco teórico” de la propuesta que aquí pongo a consideración/discusión.⁸ Sintetizo: la teorización como algo que va más allá de lo epis-

⁸ Sin omitir, tampoco, y no sobra la aclaración, de un lado, los avances de Reyes en “Mi idea de la Historia” y en *El deslinde*, y de otro, el distingo entre Historia e Historiografía. Por la primera comprendo: hechos, episodios y cronologías; y por la segunda: perspectiva, interpretación, escritura. Trátese de historia e historiografía políticas, sociales, económicas o —insertas en la Historia Intelectual— literarias. Nuestro asunto.

temológico y lo metodológico; la historia, historia viva; su constructo, individual y colectivo; la implicación, afectiva y social, de su ejercicio; las consecuencias que aparece en lo individual y lo colectivo. Y la erradicación del simplismo en el aspecto, clave, del contexto —los contextos de los textos literarios.

El campo literario

El asomo a las Humanidades, su naturaleza, el saber proteico que genera, a la incapaz subjetividad de su cultivo y al carácter comprometido de sus disciplinas, en este caso la Historia —acontecimiento y signo—, tienen aquí un claro propósito. Hablo del examen de los estudios de la literatura tanto en el ancho —pero para nada ajeno— mundo como en nuestra patria. Presupuestos, a su vez, inexcusables para mi objetivo: la formulación tentativa, una aproximación, entre otras posibles, de una historia de la literatura mexicana del siglo xx, de sus condiciones de posibilidad, para ser preciso —o si se quiere, en este particular caso, para ser “exacto”—. Tales estudios fijan el horizonte conceptual de la reconstrucción temporal —todo un siglo— de la Literatura patria.

Disparador

En carta a José Luis Martínez de fecha 25 de marzo de 1946, estimulada por la lectura de “Algunos problemas de la historia literaria”, ensayo que su destinatario había publicado en el número de febrero del mismo año de la revista *El Hijo Pródigo*, Alfonso Reyes celebra que el texto de Martínez: a) consista en todo “un programa para desarrollos futuros, una verdadera hipótesis de trabajo”; y b) asuma que “el criterio principal [en una] historia literaria es la ‘trascendencia’” (Reyes, 1946: 78 y 79, respectivamente).

¿Pero qué se entiende por tal, por *trascendencia*?, plantea de inmediato el autor de *Visión de Anáhuac*. “¿La influencia inmediata, o la influencia mediata o ‘resurrección’? ¿O todo eso que, sin ser ‘influencia’, se llama en términos técnicos ‘fortuna’ de una obra? ¿O bien la persistencia de la obra precisamente como rareza y cosa insólita, que no engendró o no pudo engendrar familia? ¿O todo ello junto?” (carta citada en Clark y Curiel: 104-105).

En ánimo de encarar el “todo ello junto” que señala Reyes, reducirlo a cifra, mejor dicho, de tiempo atrás, con la guía imborrable de la “trascendencia” —una novela, un poema, un ensayo no se agotan en su “textualidad”, reverberan hacia la literatura misma y hacia la sociedad—, establezco tres vías posibles de historia de la literatura. La de los autores —de corte psicológico y aun psiquiátrico—, la de las

obras —con prescindencia de autores y lectores, de fuerte perfume metafísico— y la del sistema literario, que subsume de entrada las dos anteriores. En ejercicio de congruencia, me inclino por esta última. La vía más completa por omnicomprendiva de todas y cada una de las fases de lo literario: Creación, Producción, Distribución, Recepción, Certificación, Catalogación.⁹ Con sus correspondencias internas y externas.

¿Qué correspondencias externas? Creación, Producción y Distribución con la Industria Editorial y la Lectura; Recepción y Certificación con el mundo académico, el periodístico y el burocrático; y la Catalogación con las labores de la memoria literaria —a fin de cuentas cultural.

Premisa(s)

Modestamente, yo, asimismo, me propongo en este “paper” —como se estilaba decir no ha mucho— una producción social de sentido, al modo en que este último desvela a LaCapra y que su prologuista ensalza. Preciso, gustoso. Ni más ni menos que el sentido de una de las altas lumbres del siglo xx mexicano, su Literatura. Siglo de por sí, en el campo simbólico, dimensión que suele olvidarse o menospreciarse, de dos revueltas culturales, una entre el orto del Porfiriato y los inicios de la Revolución Mexicana, protagonizada por el Modernismo y el Ateneo de la Juventud, y otra en la década del sesenta, protagonizada, a su vez, por varios equipos intelectuales. Equipos a los que me referiré más adelante.

Únicamente anticipo que privilegio al autor colectivo o social frente al individual. Y que, en el primer rubro —tal es mi punto de vista—, considero, asimismo, en tanto grupo, a los Consejos Editoriales de las más señaladas revistas durante ambas movilizaciones culturales; inclusive, a colecciones monotemáticas, como por ejemplo la de México y lo Mexicano, impulsada por el grupo Hiperión, y Autobiografías Precoces, que conjuntó al editor-empresario Martín Luis Guzmán, a su colaborador Emmanuel Carballo y a las nuevas voces de una literatura marcada por la “tradición de la ruptura”. O la “ruptura” a secas.

Digo sin dubitaciones ni tapujos, “revueltas culturales”, por abarcar, respectivamente: una, la literatura, las artes gráficas y la pintura a finales del siglo xix y las

⁹ Belem Clark alude, en su propuesta de un modelo de “comprensión histórica”, a un trabajo previo en el que participamos la historiadora Guadalupe Curiel Defossé, la misma autora de *Letras mexicanas del xix* y el dicente, “Para una historia de la literatura mexicana de dos siglos”, contribución a un homenaje al historiador Álvaro Matute, coordinado por José Ortiz Monasterio. Los planteamientos ahí formulados sirven de antecedente a lo aquí expuesto. Por ejemplo, que entre “historia literaria”, centrada en obras y autores, o “historia de la literatura”, relativa al entero sistema literario, optamos por la segunda. Y que de las “clases” de historia posible, lo hacemos por la “intelectual” (Clark, 2009: 43).

primeras décadas del xx; y la otra, la literatura, las artes todas y el pensamiento crítico a lo largo de los 60's.

Juan José Tablada, Jesús E. Valenzuela, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri, Ramón López Velarde, entre otros, en la primera revuelta; Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Rosario Castellanos, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, José Agustín, Gustavo Sainz, entre los principales, en la segunda. En cuanto al capítulo mexicano del Boom, otro ingrediente sesentero, éste parece agotarlo el autor de *Cambio de piel*; aunque luego respetaría, si alguien reclama para dicho casillero, los nombres de Sergio Pitol, Vicente Leñero, Jorge Ibargüengoitia o mi tocayo Del Paso.

Panorama mundial

Independientemente de las contricciones, “crudas”, y *tics* suicidas al interior, sobre todo, de la Novela y de la Dramaturgia, a partir de cierto momento de la segunda Posguerra se produce un movimiento que trastoca el orden literario, hasta entonces aceptado como una jerarquía de primero, segundo y tercer grado. Correspondiendo el primer grado a la Creación, en poesía y en prosa; el segundo, supeditado, a la Crítica —también transitada por creadores, un T. S. Elliot o, para no ir tan lejos, un Julio Torri—; y el tercero, a la Teoría, no menos supeditada a la Creación y a la Crítica, pero empeño, asimismo, de algunos creadores —poetas y narradores— dados al pensamiento literario, un Goethe en Alemania, un Reyes en México. Huelga decir que el Ensayo, género anfibio —o si se quiere, en un sentido positivo si lo hubiere, bipolar—, se desplazaba como “Juan por su casa” en los tres grados mencionados.

De esta suerte estamental, hasta que se produce una especie, no dudo en llamarlo así, de Golpe de Estado, merced al cual la Teoría desplaza con malas artes a la Creación y a la Crítica. Golpe de Estado que termina por consagrar —rematar— el establecimiento, en el pensamiento occidental, de la llamada Condición Postmoderna (véase Lyotard). No poca responsabilidad cabe en este fenómeno a la fiebre de los “Giros” en el medio académico.¹⁰ Únicamente tareas de zapa en el orbe literario, como el rescate y la edición de textos, la ecdótica, escaparon indemnes a la hiperteorización por momentos avasallante.

Por el contrario a lo ocurrido en la Filología, la disciplina de la Historia también entró de lleno al juego de la Teoría a toda costa (mientras que, paradójicamente, dos de sus distinguidos miembros, Michel de Certeau y Hayden White, un francés y un norteamericano, se alzaban como excepcionales estudiosos de la narrativa, trasladando, con enorme éxito, a la escritura de la historia los recursos, los tropos, las figuras de la tradición literaria).

¹⁰ Por ejemplo: Rorty (1990), Palti (1998), Ricoeur (1995) y Dosse (2004).

Ahora bien: en cuanto a corrientes y tendencias teoréticas responsables de la inversión de factores aludidos —que en este caso altera el resultado—, si bien guardan principal lugar el Formalismo Ruso o el *Criticism* sajón, a la que se reconoce como dominante (¿y depredadora?) es a la que se engloba como *French Theory*, abigarrado conjunto en el que se disputan el cetro Foucault, Barthes, Kristeva, Derrida, etcétera (véase Cusset).

Muertes en cadena

Puede hablarse, *in genere*, en buena parte del siglo xx, de la Muerte de la Literatura (y, en contraposición, del Reinado del Texto, y “texto” puede ser cualquier cosa). O, más anecdóticamente, de decesos ocurridos, a mi juicio, en el siguiente orden fúnebre.

Muerte del Escritor de Carne y Hueso y múltiples señas de identidad, entre ellas, como raíz profunda —o marca de fuego—, una nacionalidad determinada; muerte del Autor, pues bastaba pulsar una tecla clave de la lengua, lengua por do se le contemple autorreferencial y autárquica, para que se desatara el discurso; muerte del Personaje, constreñido a mero Actante, no obstante aliar al escritor y al autor y dirigirse en primer término al lector; muerte de la Trama, o aquello de lo que la obra trata fundiendo contenido, argumento y lengua; y, el colmo, por último —ultimátum—, muerte del Sentido de lo Literario y, con ello, de su valía libertaria.

Me detengo en la última defunción mencionada, azuzada —no disculpo el término— tanto por la Teoría de la Recepción como por la Teoría de la Obra Abierta. Llevadas al extremo de un libertinaje por el cual cada lector lee lo que se le ocurra y cada autor impone cuantos desenlaces tenga a bien. Cuando, en realidad, la misma anfibología del lenguaje con la que se teje poesía y prosa conoce límites, y poesía y prosa imponen su lógica interna, inescapable. En otras palabras, ni toda lectura es válida, pertinente; ni toda creación goza del derecho de pernada.

Desde luego, puede añadirse la otra debacle, ya no en el ámbito del pensamiento, sino en el específicamente editorial. Ámbito entregado, incluso antes de que los editores de raza hagan mutis, despejen el campo a Ejecutivos formados en la industria restaurantera, de la lencería o del *show biz*, a la antirromántica Rentabilidad a toda costa (caiga quien caiga, la Literatura en primer término). El Corporativo trasnacional como dueño y señor de la edición.

De tamaña mutación me ocupo, tangencialmente, en el libro *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional* —al que, reitero, debo la mitad del título del presente “paper”— y, de manera concreta, en el ensayo “Una especie en extinción”.¹¹

¹¹ El libro, el ya citado *sigloveinte@lit.mx*, se publicó como fruto del proyecto de investigación multidisciplinaria “1810-2010: la configuración del México moderno y contemporáneo”,

Crónica de un contragolpe

Discreto, un tanto avergonzado, vegetaba el reparo a la entronización de la Teoría, a la que se sumaban las auto-expedidas actas de defunción de la Literatura, cuando, en coautoría, dos físicos de profesión, Alan Sokal y Jean Bricmont, publican en Francia, en 1997, el libro *Impostures Intellectuelles*, su frontal desenmascaramiento. Al año siguiente se traduce en Inglaterra y en Estados Unidos, edición esta última con la que me topo en la librería (¿Brentanos?) del Rivercenter de San Antonio, Texas.¹² Y cuyo subtítulo no es otro que el de “Postmodern Intellectuals’ Abuse of Science”. Para ese entonces, más que el *Poet*, el *Novelist* o el *Critic*, *Scholars* como Jacques Lacan y Roland Barthes y Michel Foucault y Derrida, al frente de una considerable hornada, brillaban día y noche en el firmamento intelectual. Más aún que en la propia Francia, su culto ganó adoradores fervientes en la academia norteamericana (con algunos frutos en la nuestra). Lo que no dejaba de sorprender y molestar a Sokal y Bricmont.

Lo incuestionable es que mortífero estaba resultando para la Literatura la pócima de “veritable intoxication with words” y la “soberb indifference to their meaning”.¹³ Más adelante, aparece *A Reader’s Manifesto* de B. R. Myers, que arremete contra el *best-seller* de culto norteamericano, el frecuentado por Paul Auster, Don DeLillo, Cormac McCarthy, etcétera. No sin razón llamé al libro de Myers “El Anti Auster”.

Panorama local

Por motivo principalmente de espacio, limito mi exposición al ámbito de la Universidad Nacional Autónoma de México, dejando por ahora fuera otros organismos de investigación literaria. En 1999, en momento de un “paro” de labores en la UNAM, que parecía iba a clausurarla —auto-invasión degenerada en invasión—, un grupo de investigadores del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL) fraguamos, en el exilio,

auspiciado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM. El ensayo se recogió en *Hábitos* (Curiel, 2005: 231-253) —reconozco haber simplificado en demasía para su título aquello de que “El hábito hace al monje”— y, revisado y ampliado, se incluyó en *Novo conoce el mar y otros ensayos* (Curiel, 2019: 155-177).

¹² Para la edición inglesa, Profile Books, 1998; para la norteamericana, Picador USA Edition, 1998. Hay traducción al español de Joan Carles Guix Vilaplana, bajo el título *Imposturas intelectuales*, Paidós, 1998.

¹³ El contragolpe tenía cola. Uno de los dos autores, Sokal, había hecho llegar para su severísimo dictamen —dos filtros, creo—, a *Social Text*, la más copetuda revista gringa en estudios culturales, una amañada parodia posmodernista que ponía por los suelos a Euclides y a Newton. Dictaminadores y directivos, en montón, muerden el anzuelo. El pastiche se publica, y entre clarines y atabales, Sokal descubre la trampa. Se arma la de Dios padre.

un seminario de reflexión sobre el quehacer filológico. Así nació el libro colectivo *Filología mexicana*, que, de haberse agotado ya su tiro, ameritaría reeditarse.

De “Filología Literaria” me ocupé al alimón con la Dra. Belem Clark de Lara. Intento, juzgo que bien logrado, de documentar la aventura de nuestra Casa de Estudios, en aras de la investigación, la docencia y la difusión literarias. Quehacer atento al artículo 1.º de la Ley Orgánica (1945), que exige privilegiar las condiciones y problemas nacionales.

Punto de partida: la creación, en 1956, del Centro de Estudios Literarios (CEL). Directamente, originado en el Instituto de Investigaciones Lingüísticas y en el Centro de Estudios Filosóficos; e, indirectamente, en un seminario de literatura mexicana integrado por profesores de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL), y los trabajos de la historiadora Clementina Díaz y de Ovando, orientados al rescate editorial de autores mexicanos esenciales. Obra aherrojada a la sazón en hemerotecas y archivos privados.

Vale la pena detenerse en el designio del CEL naciente:

El progreso de la literatura y de la lengua en un determinado país estará siempre condicionado por la medida del impulso que los especialistas sean capaces de darles a las empresas literarias y lingüísticas. No sólo es precisa, para que la literatura de un pueblo llegue a su madurez, la fecunda pero desordenada producción literaria de sus escritores [...] Indispensable es también, junto al más vigoroso ejercicio creativo, otro más vigoroso y difícil en ocasiones: el trabajo ordenador, orientador, axiológico y, en última instancia, creativo en modo diferente [...] La creación literaria requiere, en efecto, de una constante conciencia de sí misma, paralela a su desarrollo; de esa conciencia que es base de la verdadera crítica: la que depura y guía, y hasta cuando destruye lo hace con equilibrio imponderable (Clark y Curiel: 83-84).

Keywords: “madurez”, “trabajo ordenador, orientador, axiológico y, en última instancia, creativo”, “conciencia de sí misma”.

Lejos estaba a la sazón el triunfo pleno de lo que he llamado Golpe de Estado Literario, el desplazamiento de la Creación y de la Crítica por la Teoría. Y si no se estipula en el designio recién citado la específica empresa historiográfica —Historia e Historiografía—, se sobrentiende en las expresiones: ordenación, orientación, axiología, depuración, guía y, de manera enfática, conciencia (“conciencia de sí misma”, reitero). Anuente estoy, además, en lo de que las tareas críticas —y añadido teóricas— son, pueden ser, deberían ser “creativas en modo diferente”. Lo que, asimismo, vale para la historia literaria.¹⁴

¹⁴ Tal y como prescribo en la pieza “El ensayo (crítico) literario. Primera entrega” (Curiel, 2019: 83-90).

Prosigo.

En un principio ubicado en la Facultad de Filosofía y Letras, en 1960 se le fija al Centro (enriquecido con la donación de la Biblioteca de Julio Jiménez Rueda), como sede, la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Seis años después, al CEL se le adscribe a la Coordinación de Humanidades (CH).

Al interior del CEL habían surgido inquietudes diversas. Y hacia 1969, se plantea de forma franca su conversión en Instituto de Investigaciones Literarias. Cabe destacar que, ahora sí, uno de los objetivos expresamente señalados al organismo en ciernes se refiere a las bases para elaborar la gran historia de la literatura mexicana, que hasta la fecha hace falta.

Bien. En 1945, año de la Ley Orgánica; en 1956, año de creación del CEL; en 1960, año en que ocupa un espacio en la Biblioteca Central; en 1966, año en que se adscribe a la CH; y en 1969, año en que se demanda su paso a Instituto de Investigaciones Literarias; la ausencia de historia —historias mejor dicho— de nuestras letras formaba parte, claramente, de los “problemas nacionales”. ¿Sigue inscrita hoy, 2020, en tamaña apremiante, estratégica, lista? Sin lugar a dudas.

Inquietudes y disyuntivas se resuelven con la aprobación, por parte del Consejo Universitario el 4 de octubre de 1973, de la creación del Instituto de Investigaciones Filológicas; anfictionía de las filologías hispana, clásica y amerindia. En 1986, entra en vigor su Reglamento Interno.

Ahora bien: tocante a la específica Filología Literaria, en 1977 inicia sus labores, como complemento del Centro de Estudios Literarios, el Seminario de Poética, con el propósito del “estudio del fenómeno literario en toda su complejidad, en su relación con las demás manifestaciones culturales y con la historia. Tal esfuerzo no privilegiará algún método particular, pero pretende realizarse siempre a través de enfoques teóricos rigurosos” (Memoria UNAM 1994).

Al Centro de Estudios Literarios, por su parte, quedan como líneas de investigación: Historia literaria; elaboración de artículos, antologías y monografías sobre autores, corrientes, generaciones, escuelas de los periodos colonial, siglos XIX y XX; Literatura Comparada; elaboración de estudios que examinen la ocurrencia de fenómenos literarios entre nuestra y otras literaturas; edición de obras completas de autores mexicanos; diccionarios de literatura; rescate de materiales bio-bibliohemerográficos para la historia de la literatura mexicana; índices y ediciones facsimilares de las más importantes revistas literarias de México; y análisis, clasificación e indexación de archivos de escritores mexicanos.

Pese a surgir como complemento, extensión, del Centro de Estudios Literarios, el Seminario de Poética, entre éste y dicho Centro seminal no se plantearon de entrada puentes de comunicación y colaboración.

Y si la historia —historias— continuaba como asignatura pendiente del Centro de Estudios Literarios, del Instituto de Investigaciones Filológicas, de la Máxima Casa de Estudios en suma, uno de sus fundamentos, la ecdótica, guardaba un desarrollo intermitente. Lo que llevó, para su decidido y sistemático impulso, a la constitución, en 2010, del Seminario de Edición Crítica de Textos.

Estado local del Arte

En sentido estricto —iba a escribir “A calzón quitado”—, magra, casi inexistente es nuestra tradición histórico-literaria. Dentro y fuera de la UNAM. En cuanto a la temporalidad, me limito a los siglos XIX y XX. Razón no sólo temporal, sino de contenido. ¿Cuál, *grossso modo*? De los Méxicos —Antiguo, Novohispano, Independiente—, parto del citado en último término. El México que, entre emancipaciones no sólo político-jurídicas —la literaria una de ellas—, fulgores y derrumbes —y no olvidar que los terremotos de 1985 y 2017, un 19 de septiembre, fueron cataclismos tan naturales como sociales—, traiciones, vueltas a comenzar, reexpedición de los “Espejitos” del siglo XVI, empieza su propia singladura en 1821, fin de la guerra emancipadora —si bien con un puñado de realistas enquistados, momentáneamente, en San Juan de Ulúa.

Magra tradición en el campo de la historia, en efecto. Para la parte del XIX, remito al recuento crítico que se hace en *Letras mexicanas del XIX*. Yo me constriño al siglo XX. Informo lo que cosecho. En las primicias del siglo, el esfuerzo de intuitiva, mas precisa historia intelectual del equipo de la formidable *Antología del Centenario*, comandado por Justo Sierra; la *Historia de la literatura mexicana*, debida en 1928 al ateneísta Carlos González Peña; y *La historia de la literatura mexicana*, dada a conocer en 1949 por José Luis Martínez.¹⁵ Tomo nota del proyecto de nuestro instituto, “Historia de las literaturas en

¹⁵ A la de González Peña se anexó en 1969 un Apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM. La segunda edición de la de Martínez, ahora en colaboración, no pudo rehuir el rijoso ambiente pos-68 en el campo cultural pautado por la lucha de facciones. En ese escenario, registro otro título aparecido en la segunda parte del siglo XX. Me refiero a *La literatura mexicana del siglo XX* de José María Espinasa, publicada en 2015 por El Colegio de México dentro de la Colección Historias Mínimas. La razón es sencilla: la juzgo parcial. Esto a la evidente luz de los acentos de su propio índice. Que, de las revistas, sólo figuren tres ligadas a Octavio Paz, sin duda uno de nuestros grandes polígrafos, pero, a fe mía, ni el único, ni el más grande —par entre pares—, *Taller*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Plural*, acaparando esta última ella sola el apartado “Los años setenta”; y que, de los nombres masculinos mencionados, sólo se anuncie al propio Paz, y entre los nombres femeninos sólo se anuncie a Elena Poniatowska. ¿Acaso, entre las revistas, no cuenta *Revista Universidad de México*? ¿Y, entre los escritores, no deberían figurar Rulfo o Revueltas? ¿Y entre las escritoras, Elena Garro o Rosario Castellanos no se llevan de calle a Poniatowska? En resumidas cuentas: ¿por qué no la

México. Siglos XIX y XX”, en proceso, que, más que en el relato total de los fenómenos literarios nacionales, descansa, principalmente, en el análisis de sus procesos. De esta suerte se promete.

Mientras que la segunda parte del XX careció de nuevas historias dignas de tal nombre. Dicho esto, sin desdoro de serias aportaciones a la historia literaria mexicana, tales como los *Capítulos de literatura mexicana* de Alfonso Reyes, el recuento de entrevistas —entrevistas de fondo— de Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, y la propuesta de periodización debida a Carlos Monsiváis.¹⁶ Rimero al que habría que añadir, en la parte referida a las letras, la reflexión generacional que a partir de Altamirano verifica Tola de Habich, y el tomo *México en la cultura*, editado en 1961 por la Secretaría de Educación Pública y prologado por su propio titular, don Jaime Torres Bodet. Y de singular valía resultan los trabajos, también en el aspecto generacional, realizados por Wigberto Jiménez Moreno y Luis González y González.¹⁷

Reconocimiento especial

Así pues, de justicia es apuntar como el más antiguo antecedente, en cuanto a propuestas temporales, la *Antología del Centenario*, una de las joyas del programa editorial de 1910. Dedicada a las letras a partir de la declaración de Independencia, comprendería varios tomos, de los cuales sólo llegó a publicarse el primer par por causa de fuerza mayor: el estallido de la Revolución Mexicana. Comandada por Justo Sierra, la empresa conjuntó a Luis G. Urbina y Pedro Henríquez Ureña en la parte intelectual y, en la parte material, a Nicolás Rangel. Los jovencitos Alfonso Reyes y Julio Torri desempeñaron labor voluntaria. Con sus letras, Henríquez Ureña señala:

No escrita aún la historia intelectual del país, nos faltaba la guía necesaria en el océano de papel que constituye la literatura mexicana. Tuvimos, pues, que orientarnos personal-

muestra de los que son, revistas y figuras masculinas y femeninas? Por confesión de parte tengo este pasaje de la introducción: “Tenemos un primer periodo, bien documentado y analizado, aunque estudiado con prejuicios ideológicos, y un segundo periodo disperso, con mucha historia por contar pero sin historiadores que lo hayan hecho, o bien demasiado atomizado en sus estudios, o todavía peor, sometido a los intereses de grupos de poder y reformulado cada cuarto de hora” (11-12). Y se expresa, por último, de forma claridosa: “Aquí se buscó encontrar para esta historia un tono de crónica, de relato, en el que las obras, más que los autores, tomarán el lugar de los personajes de esa novela” (12). Texto de historia literaria *strictu sensu*, por ende, no lo es.

¹⁶ Periodización sustituta del enfoque generacional, en momento de agudo descrédito.

¹⁷ Me ocupo de los más de estos autores en la ponencia “Ruptura y continuidad: periodos de la literatura mexicana del siglo XX”, antecedente directo de este ensayo, presentada en la sesión correspondiente al año 2017 de la Cátedra Luis Mario Schneider. Intitulada *Rupturas y continuidades*.

mente, con la escasa ayuda que prestan los ensayos de historia literaria producida entre nosotros (VII).

Keyword: historia intelectual.

De otra parte, se reconoce que no se trata de una “selección de verdaderas flores del arte literario” (Henríquez: IX), sino de una “muestra cabal de las formas y de los géneros literarios cultivados en México durante el siglo XIX y lo que va del XX” (IX). Lo bueno, lo mediano y lo malo. En su momento, José Luis Martínez especulará, basado en la división cronológica y temática del primer par (y único publicado, reitero), la posibilidad de tres pares más de volúmenes: III y IV para el periodo del *Romanticismo y Adversidades*, 1836-1867; V y VI para *Concordia nacionalista*, 1867-1889, y VII y VIII para el *Modernismo y Realismo*, 1889-1910.

Valdría la pena ahondar en dicha especulación temporal. En particular, por lo que se refiere a la temporalidad aquí considerada la etapa *Modernismo y Realismo*, 1889-1910.

Propuesta, una entre otras posibles

Es sobre el estado tanto externo como interno de los estudios literarios, antes expuesto, en el afán histórico de la literatura mexicana, que me permito poner a consideración las condiciones de posibilidad de una historia de la literatura patria del siglo XX. Para la cual tengo presentes las aportaciones de González Peña, Pedro Henríquez Ureña, Martínez, Monsiváis, Jiménez Moreno, González y González, y Clark de Lara. Con el reconocimiento explícito de que, en diverso grado y con diversa deliberación, todos los citados incurren en la Historia Intelectual al destacar al autor social (Asociaciones Literarias, Generaciones, Promociones), el contexto de las obras, las revistas y polémicas, las redes, las distintas especies de recepción, etcétera, etcétera. De dependiente, antes que original por sus cuatro costados, debe estimarse en definitiva mi propuesta.

Modesta proposición (a consulta)

Invoco, y no es la vez primera que lo hago, dos nombres tutelares. Colocados en puntos extremos, sin conexión aparente alguna. Miguel de Cervantes, en primer lugar, cuando afirma sobre los Historiadores y la Historia: “habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” (62-63). Y, en segundo, Edmundo O’Gor-

man, cuando, ya en las postrimerías de su fecunda labor, resume décadas de lecturas y disquisiciones sobre la Historia, de obras y reflexiones propias, del modo que sigue: “Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes [...] una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer [...] una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria” (957-958).¹⁸

Don Miguel constata, sentencia. Don Edmundo propone un desiderátum. En el primer caso, habla sobre la Historia un escritor tan genial y original que inventa la Novela Moderna, y nos dice que la Historia es sinónimo del pasado, pero no antónimo del presente; que en sus veneros se guardan los hechos, añado que en estado latente para efectos de su interpretación; y que así como avisa sobre el presente especula sobre el futuro. Si bien es verdad que exhibe un escrúpulo objetivo —“cientifizante”— más propio de los historiadores positivistas del siglo XIX, pródigas precisiones las suyas, no obstante. Mientras que don Edmundo anhela, profetiza; concediendo lugar, empero, a excepciones y quebrantos, y curso a lo imaginario.

Pero de lo que hablan ambos autores es del Tiempo. Del Tiempo y sus meandros, cortes aquejados, más que de precisión tajante, de opacidad y porosidad. Tiempo cargado de literatura. Pues bien, del Tiempo, el del proceso literario mexicano del siglo XX —aceptaría la corrección del plural “procesos”—, se ocupa nuestra propuesta; una entre otras posibles, insisto. Propuesta que, además, no desdeña la sorpresa y el accidente, ni lo contra-factual, filos que destaca, particularmente, el polígrafo mexicano. ¿Cómo rehuir la sorpresa si la materia prima es el lenguaje, tan firme como huidizo, articulándose no pocas veces a su aire? ¿O el accidente, fórmula secreta de no pocos prodigios verbales? ¿O la invitación, con los pelos de la burra en la mano, al *quizá*, al *pudo ser*? —al puro ser especulativo.¹⁹

Desagrego, desmenuzo la propuesta en: *Temporalidad*, conjeturales límite inferior y límite superior. *Presupuestos*, enunciación de los principales. *Procedimientos* o técnicas de operación. Y *Escalas y/o cortes temporales*, cuatro.

Veamos —probemos.

¹⁸ No encuentro forma más elocuente de ensalzar la “inexactitud” y la “subjetividad”, con sustanciales de las Humanidades, de una de sus disciplinas, la Historia; si bien al tenor y con las características apuntadas —adelantadas— en este escrito. Investigación y saberes plenamente fundados.

¹⁹ Por ejemplo, lo que pudo haber ocurrido si, en vez de imponer *La región más transparente* como fundadora, la crítica de la época hubiera reconocido —y celebrado— el itinerario de la Novela Urbana nacional a partir de *Santa*. Tradición, no sin sus rupturas, integrada por *La sombra del caudillo*, *Casi el paraíso*, *Sol de octubre*, *Ojerosa y pintada*, principalmente. Tema, el del itinerario de la Novela Urbana mexicana, en el que hoy por hoy me afano.

Temporalidad

Límite inferior: 1898; límite superior: 2000.²⁰ Procedo a la justificación —explicación— de uno y otro. Eslabón en la cadena de emancipaciones que se desatan en 1821-1824, con la consumación de la Independencia de España —emancipación primera: político-jurídica—; en 1898, con el Modernismo literario cifrado en la *Revista Moderna*, acontece la emancipación literaria de nuestras letras. Lo que marca lo subsiguiente: influencias externas, sí, mas no dependencia, sumisión. Punto de arranque, dos años antes que el calendario general, del siglo xx literario.

Antecede, a la literaria, cabe señalarse, la emancipación de la sociedad colonial supérstite de 1821 a 1867, subdividida en la jurídico-económica de las Leyes de Reforma y la Restauración de la República; y la mental del positivismo, la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria y la apertura a la laicidad. La suceden, a su vez, la emancipación de las artes plásticas merced a la muestra montada por la revista *Savia Moderna* en la calle de Santa Clara (1906); la emancipación sociocultural que cifra el Ateneo de la Juventud establecido, no sin articulados antecedentes, en 1909; y, por último, la emancipación socio-política raigal que desata la Revolución Mexicana estallada el siguiente año, 1910.

En el terreno específicamente literario, *Revista Moderna* (1898-1903), a la que seguirá la *Revista Moderna de México* (1903-1911), conecta no subterráneamente, sino a cielo abierto con *El Renacimiento* —movimiento y revista—, impulsado por mi paisano Ignacio Manuel Altamirano, y la obra breve, pero decisiva de Manuel Gutiérrez Nájera. Nombre que designa a un poeta, pero, asimismo, a un caudal poderoso que se vierte en el río en formación de las patrias letras. Hitos: sus poemas, cuentos, solitaria novela, artículos; *Revista Azul* a modo de buque insignia...

Sustentado ya —confío— el límite inferior, hago otro tanto —asimismo, conjetural intento— con el superior: 2000. Si a la historia nacional decimonónica la definen, en todos sus órdenes, Independencia y Reforma, al siglo xx lo define la Revolución. Ningún otro lance posterior cobrará estatura y empaque semejantes (reitero: para el xix, Independencia y Reforma; para el xx, Revolución). Tanto que, en vez de estudios separados de su Corrido, Novela, Teatro, Pintura, Gráfica, deberíamos hablar de una Estética Revolucionaria, comprensiva —aglutinadora— de todas las especies mencionadas.

²⁰ En este punto difiero de lo propuesto por Clark de Lara. En su opinión, el último de los (también) cuatro cortes del xix, que llama de la Modernidad, corre entre 1876 y 1911. En la mía, el xx literario arranca en 1898, al estimar que el Modernismo apareja una más de las emancipaciones que se inician en 1810-1821, justamente la de las letras, fuste de la poesía y la prosa, del todo manumitidas, del siglo xx. El siglo literario se adelanta al cronológico.

De ahí que, en desmentida —desmedida— argucia de sus Intelectuales Orgánicos, haya quedado, a la postre, la intentona de llevar a esas alturas ya la Reforma Electoral de 1977, ora el triunfo electoral justamente el año 2000. Triunfo electoral del PAN —la Presidencia de la República en primer lugar—, partido fundado en 1939 como real oposición al PNR (1929), la “Revolución hecha partido político”.

Si la LOPPE, instrumento legal de la Reforma Electoral, no oculta más sus costuras de unilateral medida de emergencia, con lo suyo de mayestática Gracia, de un sistema que perdía legitimidad —lo mismo ocurrirá con el Pacto Por México, pero ya en bola—, y acabó por procrear un sistema de representación traducido en Partidocracia, Partidos cuyos ilícitos intereses particulares bordean al Cártel; la victoria electoral de 2000 no aparejó Alternancia más Transición, sino alternancia “transa”. Aunque, eso sí, lance incuestionable, sirvió de puntilla a la Des-Instauración de la Revolución Mexicana, en la que hoy por hoy nos debatimos, e iniciada en 1968. No sin faltar precedentes significativos.

¿Qué precedentes? Fuera del sistema, el sindicalismo independiente de maestros, y de ferrocarrileros entre otros gremios, al que puede —debe— sumarse el movimiento médico de 1965. Dentro del sistema, la frustrada reforma del PRI —Partido de Estado a la sazón—, encabezada por Carlos Madrazo. De su imposibilidad nacerá la Corriente Crítica del PRI, el PRD, el PT y MORENA.

Contenidos

La historia de la literatura mexicana del siglo xx requiere comprender tanto la “Literatura Literaria” —poesía, narrativa, ensayo— publicada entre 1898 y 1949, año de aparición del suplemento *La Cultura en México* del periódico, ya desaparecido, *Novedades*, como la “Literatura Periodística” publicada entre 1949 y 2000. Hablo, en el segundo caso, del fenómeno de escritores —en pleno dominio del oficio o debutantes— ejerciendo en suplementos, revistas y páginas culturales, principalmente, la crónica, el reportaje y las especies que, a partir de los 60’s, despliega el *New Journalism*, versión local. No que, antes del 49, escasearan revistas literarias y suplementos culturales, a fin de cuentas, ambos subordinados al protagonismo del libro. De lo que hablo es del traslado del quehacer literario al medio periodístico, fin en sí, ajeno al libro en primera instancia, y consecuente con la preeminencia lograda por el estamento intelectual en el imaginario social, comparado, sobre todo, con Campesinos, Obreros y Sectores Populares, los preferidos de la Revolución Mexicana y sus expresiones artísticas principales.

“Literatura Periodística” de la que es diáfano precedente *Monterrey*, el correo literario con el que Alfonso Reyes intenta —en vano—, él en Sudamérica —Argentina, Brasil—, dialogar con sus adláteres. Soy de la opinión de que *Monterrey* no puede excluirse en el capítulo de precursores de la corriente que, a partir de 1949 —ya lo

adelanté—, se profesionaliza en suplementos de la talla de *La Cultura en México* y su segunda parte *México en la Cultura*, y publicaciones como la *Revista de la Universidad* —de manera señalada entre 1956 y 1966—, *Cuadernos del Viento*, *Plural*, *Nexos*, *Vuelta*...

Presupuestos

O Bases. Presupuestos o Bases inexcusables, y con la Historia Intelectual ya franca tropa de refresco de los Estudios Literarios. Enumero los axiales.

- a) *Texto y contexto*. No uno sobre o pese o en lugar del otro. Ambos. Pero con la recomendación —consigna, mejor dicho— de no perder de vista la especificidad literaria, manejo estético de la lengua o *Literaturnost* (para apropiarnos de una categoría del Formalismo Ruso). Se trate, respecto a esto último, lo mismo de la “Literatura Literaria” que de la “Literatura Periodística”, arriba especificadas. De estricta aplicación resultan las prevenciones de LaCapra, y la dialéctica pasado-presente-pasado indicada por Dosse.
- b) *Sistema Literario* (sl). Asunción cabal de las Instancias de Creación, Producción, Distribución, Recepción, Certificación (y, entre nosotros, por fortuna cada vez menos, Divinización). Tomando en cuenta los cambios en la libertad de creación, y posibilidades de edición y crítica, a raíz de uno de los efectos pos-68: la Guerra Sucia Cultural, que, amén de “desaparecer” —en el sentido que se le otorgará al narcotráfico— del canon, a causa de su incorrección política, a escritores seminales, gloria de cualquier literatura menos la nuestra en fundamentalista trance —que todavía dura—, introdujo con prácticas de inclusión/exclusión, en términos de lealtades y adhesiones, y agencias como CONACULTA y FONCA —y ahora, sacada de la manga presidencial, una Secretaría de Cultura—, profundas distorsiones en un proceso literario esencialmente decidido por el mérito y no la afiliación incondicional a tal o cual —suelo escribir “tal por cual”— facción en disputa por el poder cultural, contaminado por el poder a secas. Poder cultural traducido en influencia pública, cercanía al Príncipe y al Capital, control editorial —libros y revistas— y, en medios académicos, políticas de investigación y contratación.

De particular interés devendrá lo que llamo “oscilaciones de la Teoría” a lo largo del siglo, por sus implicaciones en Creación, Recepción y Certificación, principalmente. Las modas estructuralistas y post-estructuralistas, la post-modernidad, los “giros” de toda laya.²¹

- c) *Autor social y/o colectivo*. Sin demérito de genios y genialidades, pero enfatizándose el Sistema Literario, la “arqueología” del siglo xx literario pone el acento en los equi-

²¹ Véase “Isagoge” (Curiel, 2019: 7-29).

pos autorales. No es indispensable reputar los Ejes de la Historia para comprender su papel en la configuración de nuestra literatura —poesía y prosa— del siglo pasado (como las Asociaciones Literarias lo tuvieron en el antepasado). En equipo se inauguró el Modernismo, límite inferior, y como equipo alentó al siguiente, el Ateneo de la Juventud, y este último, a los siguientes barcos en tocar puerto, los Siete Sabios que se multiplicarán en la Generación de 1915, y los Contemporáneos. Y si a la suma Modernismo-Ateneísmo puede etiquetarse Primera Revuelta Cultural del siglo xx, años del orto porfiriano y de inicios de la Revolución, la Segunda Revuelta se ciñe a los 60's —post-revolución, inicio de la des-instauración de la Revolución—. Tres fueron los equipos señeros. Los de Medio Siglo en madurez, y nacientes, los de Casa del Lago y/o Difusión Cultural, y La Onda. Análisis particular demandarán las promociones surgidas al filo o durante la Guerra Sucia Cultural por su ejercicio contencioso de los signos de influencia, protagonismo social-político, afiliación, pendencia, control de medios de expresión literaria.

Aclaración. Reconociendo la aportación mayúscula de la Idea Generacional de Ortega y Gasset, pero haciendo caso omiso de su exacta vara de medición, propongo su “remasterización”. Ya no sólo Coetáneos y Contemporáneos con todo y la laxitud temporal reconocida a estos últimos, hacia atrás o hacia adelante (siete años). De lo que hablo es de Generaciones Típicas y Generaciones Atípicas. Coetáneas y Contemporáneas entre las primeras. De coyuntura, De época y Constelaciones entre las segundas. Como inevitable ejemplo de Constelación, la forma organizacional más dilatada, pongo al Ateneo de la Juventud. En un extremo, los casi abuelos Luis G. Urbina y Jesús Urueta. En otro, los bisoños Alfonso Reyes y Julio Torri. En medio, personeros de todas las edades. Es que la pertenencia generacional no la decide la cronología, erróneo parecer que todavía subsiste. Lo decide el programa en juego, y la libre decisión de hacerlo propio. Sin que dejen de influir determinados contextos: un episodio político o literario determinado, cierta lectura aglutinadora...

Si se me permite un dato personal, informo que mi generación temporal es la de La Onda, escritores nacidos durante la Segunda Guerra; pero que la electiva es la del Ateneo de la Juventud, que por cierto nunca se desintegró, no reglamentariamente hablando. La del Ateneo de la Juventud y, en parte, la de Medio Siglo.²²

- d) *Modos y lugares de socialización*. Organización intelectual, convivencia, redes, lecturas afines, simpatías y diferencias gregarias, ritualidad, banquetes, homenajes, conferencias y presentaciones de libros; tertulias, cafés, cantinas, restaurantes.

²² La “parte” que todavía se proponía la crítica positiva de la Revolución Mexicana, antes de que la bocabajearan deslumbrados por la Cubana. ¿Por ser obra de intelectuales y ceñirse pronto a un sistema de ideas, que resultó ser el del marxismo?

- e) *El Humanismo*. La obligada reinserción permanente de la Literatura en su matriz, las Humanidades, sobre todo, en su “núcleo duro”: Literatura, Filosofía, Historia.
- f) *Sincronía y diacronía*. Una y otra en permanente maridaje dialéctico.
- g) *Re-significación de la Literatura del Yo*. En tiempo real: diarios, epistolarios, informes, entrevistas, sin desdeñar las exclusivamente publicitarias o “banqueteras”; y en tiempo figurado o memorioso: autobiografías, memorias, evocaciones de época y recuerdos personales.
- h) *Especial atención a la Ciudad*. Plaza a tomar por el Autor Social. La Ciudad Modernista, la Ciudad Atenea, la Ciudad Vanguardista, la Ciudad de los Talleristas, la Ciudad del Medio Siglo, etcétera.
- i) *Periodización literaria en el marco —y cotejo— de la historia general*.

Técnica operacional

Lector, lectora: el último inciso de la lista anunciada nos conduce al procedimiento —los procedimientos— a seguir. Experiencia personal. Suelo, en primer término, realizar cortes en el cuerpo a examen, un siglo de literatura, 1898-2000. Esto en relación con los cortes temporales de la historia general en la que la específicamente literaria se inserta. Cortes los de la historia general que arrojan: Tardoporfirismo, Revolución, Post-Revolución y Des-Instauración de la Revolución Mexicana. Y por lo que atañe a la historia literaria: modernismo-ateneísmo, vanguardias, nacionalismo, cosmopolitismo, literatura de mercado.

Fijado lo anterior, procedo a un doble escudriñamiento. De un lado, el de los equipos en contienda: el hegemónico, el que está por hacer mutis, y el “reciénvenido”. De otro, el de los manifiestos también en contienda: el estético-literario, el educativo, el social, el hispanoamericano. Fundamental guía es el distingo alfonsino entre antecedentes, concomitancias y consecuencias. Por último, avanzo, divido las escalas en la hechura de nuestras letras del xx, a saber:

1898-1924; 1924-1940; 1940-1968; y, por último, 1968-2000.

Cortes que, al tenor de la imposible exactitud matemática en las disciplinas Humanistas, reconocen yuxtaposiciones y traslapes, anticipos y corrimientos, fronteras temporales en movimiento.

Escalas

Por último, decía, en concomitancia con los cortes —y su contenido— señalados para la historia general del siglo xx mexicano, procedo a describir someramente —tentativamente— cada una de las cuatro escalas (o cortes, o periodos) de la específica historia literaria.

La primera escala, reitero, corre entre 1898, arranque por las razones antes expuestas del siglo literario, y 1924 (o, añadido, 1925), término de la doble movilización cultural y educativa, la privada del Ateneo de la Juventud y la pública del vasconcelismo a nombre de la Revolución (en sentido estricto, de la facción revolucionaria triunfante a la sazón, la de Agua Prieta). Periodo en el que fragua el Modernismo, irrumpe dentro y fuera de México la literatura atenea —enemiga de la preceptiva de los géneros, compartimentos estancos—, surge la Novela de la Revolución con Mariano Azuela, rutila inconfundible y se extingue la estrella de Ramón López Velarde. En Madrid, Alfonso Reyes se alza formidable escritor variopinto, en horas de autodesierto.²³ Y aquí, dos escritores de la camada atenea, no menos excepcionales y modernos: Julio Torri y Mariano Silva y Aceves. Temporalidad la comentada en la que, asimismo, tiene su lugar el novelista porfirista —él habla de “porfirismo interior”—, Federico Gamboa y su *Santa*; novela inmensamente popular, entonces y después y ahora mismo, pese al retobo académico apenas en años recientes doblado por la evidencia y el sano juicio.

En el terreno de las revistas, *El Maestro*, *Pegaso*, *La Nave*, etcétera, y la extinción primero de *Revista Moderna de México* (1911) y después de la *Revista Positiva* (1914).

Primera escala, pues.

Segunda escala

De 1924(25) a 1940, año este último normalmente reconocido como el primero de la post-Revolución. Principales grupos: el de los Siete Sabios, mismo que, en famoso ensayo de uno de ellos, Manuel Gómez Morín, formara como simiente la vasta Generación de 1915; los Contemporáneos; y los Estridentistas. Tríada que en nuestra óptica temporal integra a la(s) Vanguardia(s); movimiento reconocible tras la Primera Revuelta Cultural del siglo xx, la de Modernistas y Ateneístas. Y en cuanto a las Ideas, Manifiestos e Ismos numerosos: nacionalismo, indigenismo, proletarismo, folklorismo, neocolonialismo; incluso, un espíritu ateneo que se mantiene contra la diáspora del grupo, decidida tanto por elecciones íntimas como por las impuestas por la lucha de facciones revolucionarias, lucha feroz que no cancela la construcción del Nuevo Estado Revolucionario, por oposición al Estado Liberal del Porfiriato. En 1929, se concede la autonomía a la Universidad Nacional de México; compensación, de algún modo, a la derrota electoral de José Vasconcelos, exrector —y primer titular de la Secretaría de Educación Pública—, en su aspiración de ocupar la Presi-

²³ Prefiero autodesierto, u obligado destierro, cuando la persona se traslada a un país que, por lo menos, habla el mismo idioma de su país natal. Dejo, en cambio, exilio para la extrañeza, extranjería —desamparo— totales.

dencia de la República. Surge la Editorial *Cultura*. Alfonso Reyes regresa en definitiva a México. Se crea la Casa de España, al punto, al socaire de las críticas levantadas por la medida, mudada a El Colegio de México, mudanza que no altera el objetivo original: dar refugio, acogida a los científicos, intelectuales y escritores españoles a la caída de la Segunda República.

Tercera escala

De 1940 a 1968, año este último, si no “parteaguas” de la historia nacional, sí de inflexión para el sistema político. Mitificada en extremo su “lectura”, el 68 oculta, empero, el bosque de la Segunda Revuelta Cultural en la escena mexicana a lo largo de casi todos los años sesenta; revuelta en las artes todas y el pensamiento, en la que la literatura ocupa papel protagónico. Pero, como señala Emmanuel Carballo, en puntos nodales, los años sesenta son inexplicables sin los cincuenta y, me temo, los cincuenta sin los cuarenta. Intencional perogrullada.

El periodo de la post-Revolución acentúa dos características, la urbanización y la industrialización, que influyen de manera definitiva en la factura ascendente del estamento intelectual, en el que se inscriben las letras. En los cuarenta, además de la Casa de España, enseguida El Colegio de México, se funda El Colegio Nacional, se crean los Premios Nacionales y se pone fin al caos universitario derivado del intento gubernamental de privatizarla en 1933, con la promulgación de la Ley Orgánica de 1945. En 1947, aparece *Al filo del agua*, novela de Agustín Yáñez que, en la tradición de *Los de abajo* y *La sombra del caudillo*, funge de apertura brillante de la modernidad narrativa.

En los cincuenta, se visibilizan los nombres de José Revueltas, Juan José Arreola, Juan Rulfo, principalmente, e irrumpe, en la Facultad de Derecho trasladada a Ciudad Universitaria —cu inaugurada en 1952—, la Generación de Medio Siglo. Influido por José Gaos, Leopoldo Zea encabeza el grupo de filósofos, autobautizado Hiperión y empeñado en el ser y hacer del Mexicano. Línea de reflexión que se remonta a Ezequiel A. Chávez y a Samuel Ramos, incluye a Octavio Paz, e inaugura su colección con *La “X” en la frente* de Alfonso Reyes.²⁴ Nace, correspondencia de las artes, Poesía en Voz Alta. En 1959, se inaugura la Casa del Lago al amparo de la UNAM.

Ya lo adelanté. En su conjunto, los sesenta escenifican la Segunda Revuelta Cultural del siglo xx mexicano. Si en la literatura alcanza madurez la hornada del Medio Siglo, irrumpen dos generaciones más, la de Casa de Lago y/o Difusión Cultural y la de La Onda, mientras el capítulo mexicano del Boom lo acapara Carlos Fuentes; semejante ebullición tiene lugar, asimismo, en el teatro, en la pintura y en la cinema-

²⁴ Entre 1952 y 1955, la casa Porrúa y Obregón publica la colección “México y lo mexicano”, con los trabajos del grupo Hiperión, a los que se suma Reyes.

tografía. Hablo, respectivamente, del Teatro Experimental Universitario, de La Ruptura y del grupo Nuevo Cine. Innovación que alcanza a la música de concierto y a las artes gráficas (*Snob* de Salvador Elizondo, entre otras revistas). Arrancan los catálogos de Mortiz, Era y Siglo XXI.

En 1967, Mortiz publica *La Mafia* de mi entrañable Luis Guillermo Piazza, burlas veras del ascenso social del estamento intelectual.

Cuarta escala

1968-2000. Reconozco, por su cercanía temporal, y que aún perduran no pocos de sus rasgos, la dificultad de tipificarla. ¿Qué rasgos? En primer término, una Guerra Sucia Cultural, contienda entre facciones —¿tres, dos en realidad por la similitud entre dos de ellas?—, que llamo así por equipararla a la Guerra Sucia con la que el “sistema” reprimió la vía armada —guerrillas— con la que algunos grupúsculos respondieron al 2 de octubre en Tlatelolco. Un factor metaliterario, la corrección política, de izquierda —entiéndase lo que se entienda entre nosotros por izquierda—, y liberal —con indudable corrimiento a la derecha—, tomó el lugar de la valoración estética. Factor que decidió la “desaparición”, el “encobijamiento” de escritores decisivos. Larga lista en la que sobresalen los nombres del ateneísta Martín Luis Guzmán, de los Contemporáneos Jaime Torres Bodet y Salvador Novo, de Agustín Yáñez, de Mauricio Magdaleno, de Rafael Solana, de Luis Spota. Borrado extremo: en la crítica y en la estimación pública y, ahí donde se tenía injerencia en la investigación institucional, en los planes y programas, en los rescates y aun en congresos y simposios.

En contraposición, se instalaron organismos de Certificación, como el CONACYT, CONACULTA, el FONCA, el Sistema Nacional de Creadores, que modificaron en su raíz el tradicional hábitat cultural, artístico y literario. Sólo que, en la medida que crecía este “aparato”, presupuestal, becario, de incentivos de todo orden, se constreñían los circuitos de librerías, editoriales alternativas y, me temo, lectores. El estamento intelectual proveyó, además, en tanto intelectuales orgánicos —digámoslo—, a esos dos episodios, la Reforma Política y la Alternancia (que no transición) del 2000, a los que en vano se intentó otorgar rango de episodios revolucionarios nacionales.

Insisto en la difícil caracterización de este periodo. Me limito a adelantar dos hechos documentados y un indicio. Pese al desuso, inclusive descrédito, de la perspectiva generacional, durante esta escala surgen dos equipos rematadamente generacionales, el Crack y Los Enterradores.

El indicio expresa la derrota —por fortuna no definitiva—, en el ámbito editorial, de la Ley de la Solidaridad y del Riesgo Estéticos, a manos de la Ley de la Rentabilidad.

En fin, pocas como esta escala reclaman el concurso, y polémica, de pareceres.

Coda

¿Empresa, la de la historia intelectual aquí propuesta, de un solo investigador? No. Empresa colectiva, más aún, amén de inter-disciplinaria, quizá multi-institucional. Fórmula, esta última, por cierto, probada con ventura en la edición del vasto *Diario* de Alfonso Reyes (1912-1959), que concitó la colaboración de varias instancias; desde esta Máxima Casa de Estudios hasta el Fondo de Cultura Económica, su casa editora, pasando por la Academia de la Lengua, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Capilla Alfonsina.²⁵ Proyecto coordinado por José Luis Martínez, con la asistencia de Alicia Reyes.

Hablo, en fin, del concierto de filólogos —en la connotación de la filología como amalgama de literatura y lingüística—, historiadores, investigadores sociales, filósofos, urbanistas (y urbanitas). Empeñados al unísono en el propósito que perseguía “Sócrates” Henríquez Ureña (Pedro): seguir las corrientes relacionadas con “la búsqueda de nuestra expresión”, la “expresión” de un México que no termina de configurarse, pese a Independencia, Reforma y Revolución; panorama literario integrado no sólo por la superior belleza lograda en la punta del *iceberg*, sino en su entero cuerpo y las aguas que lo circundan y proporcionan.

Plenamente conscientes, unos y otros, de las completas relaciones —en veces peligrosas— entre Literatura e Historia.

Frontera, fronteras sería la divisa insignia. Concepto, tal y como lo juzga George Steiner. Doble categoría: conocimiento de punta, de avanzada, y lugar de encuentro de diversas disciplinas (véase Steiner: 10).

Hasta aquí (puntos suspensivos) por ahora.

Bibliografía

CERVANTES, Miguel de

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Prólogo y esquema biográfico de Américo Castro. México: Porrúa, 2017.

CLARK DE LARA, Belem

Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2009.

CLARK DE LARA, Belem y Fernando CURIEL DEFOSSÉ

“Filología literaria”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel (coordinadores). *Filología*

²⁵ En realidad, Alfonso Reyes emprende el *Diario* —en forma y constancia— a partir de 1924, si bien más adelante incorporará escritos directa o indirectamente alusivos a episodios anteriores, en particular los relativos a la participación de su padre en la política maderista. De manera señalada, lamentará no haber llevado un diario de sus decisivos años madrileños.

mexicana. Prólogo de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, 77-110 (Ediciones Especiales, 23).

CURIEL DEFOSSÉ, Fernando

“Ambición sin límites. La intelectualidad mexicana del siglo xx”, en *Historia y Grafía. El vago objeto de la escritura: los intelectuales en su laberinto*. México: Universidad Iberoamericana, número 23 (2004), 55-94.

Hábitos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005.

sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2008.

“Tropas de refresco. Ensayo de historia literaria patria”, en *Literatura Mexicana*, volumen XXVI, número 2 (2015), 97-123.

“Historia y literatura”, en *(an)ecdótica*, sección “Reflexiones en torno a...”, volumen II, número 1 (enero-junio de 2018), 9-14.

Novo conoce el mar y otros ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2019 (Resurrectio VI. Estudios, 6).

CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, Carlos RAMÍREZ y Antonio SIERRA

Índice de las revistas culturales del siglo xx (Ciudad de México). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

CURIEL, Fernando, Virginia GUEDEA, Guillermo HURTADO y Humberto MUÑOZ

“Reconocimiento, encomio y defensa de las Humanidades”, en *Las humanidades en el Conacyt. Un manifiesto*. Consultado en: <http://www.iifilologicas.unam.mx/index.php?page=las-humanidades-en-el-conacyt-un-manifiesto> [08/06/2019].

CUSSET, François

French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos. Traducción de Mónica Silva Nasi. Barcelona: Melusina, 2005.

DOSSE, François

La historia: conceptos y escrituras. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

ESPINASA, José María

La literatura mexicana del siglo xx. México: El Colegio de México, 2015 (Historias Mínimas).

GARCÍA RUIZ, Alicia

“Prólogo”, en Dominick LaCapra, *La historia y sus límites. Humano, animal, violencia*. Traducción de Francisco Ramos Mena. Barcelona: Bellaterra, 2016.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro

“Advertencia”, en *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de la Independencia (1800-1821)*. Obra compilada bajo la dirección del maestro Justo Sierra por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel. Primera parte, I. Presentación de Porfirio Martínez Peñaloza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

LACAPRA, Dominick

La historia y sus límites. Humano, animal, violencia. Traducción de Francisco Ramos Mena. Barcelona: Bellaterra, 2016.

LYOTARD, Jean-François

La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Traducción de Mariano Antolín Rato. Barcelona: Planeta-Agostini, 1999.

Memoria UNAM 1994

Consultado en: planeacion.unam.mx/Memoria/anteriores/1994/iifl.php [13/06/2019].

O’GORMAN, Edmundo

“Fantasmas de la narrativa”, en Eugenia Meyer (editora). *Imprevisibles historias. En torno a la obra y legado de Edmundo O’Gorman*. Estudio preliminar de Eugenia Meyer. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2009, 951-958 (Vida y Pensamiento de México).

PALTI, Elías José

Giro lingüístico e historia intelectual. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

REYES, Alfonso

Pasado inmediato y otros ensayos. México: El Colegio de México, 1941.

“Correspondencia. Crítica epistolar”, en *El Hijo Pródigo*, volumen XII (abril-junio de 1946). Edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 78-79.

RICOEUR, Paul

Tiempo y narración. Tomo I. México: Siglo XXI, 1995.

RORTY, Richard

El giro lingüístico de la filosofía. Barcelona: Paidós, 1990.

SOKAL, Alan y Jean BRICMONT

Impostures intellectuelles. Paris: Editions Odile Jacob, 1997.

STEINER, George

Sobre la dificultad y otros ensayos. Traducción de Adriana Margarita Díaz Encino. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.



En busca de la escritura perdida: los manuscritos de *El libro vacío* de Josefina Vicens

In Search of the Lost Writing: the Manuscripts of *El libro vacío* by Josefina Vicens

Emiliano Mastache*

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

emiliano_mastache@yahoo.com

RESUMEN

El presente artículo cuenta con la honra de dar a conocer, por primera vez, en el ámbito de la literatura mexicana, un material de extraordinaria relevancia que ha permanecido inédito hasta este momento. Me refiero a los manuscritos de *El libro vacío*, primera novela de Josefina Vicens, publicada en 1958. No es necesario reiterar la importancia que dicha novela tiene y ha tenido desde su aparición hasta la actualidad. Se comprenderá, entonces, la trascendencia que supone el mostrar un material semejante. No obstante, es preciso advertir que el presente trabajo tiene como objeto fundamental analizar únicamente algunos de los aspectos más sobresalientes de los manuscritos, no sólo por las limitantes propias de este espacio, sino, en especial, por la vasta complejidad que poseen. Ésta constituye, pues, una primera aproximación a los manuscritos de *El libro vacío*. En el futuro se procurará dar a conocer otros notables aspectos de dicho material.

PALABRAS CLAVE

Josefina Vicens, *El libro vacío*, manuscritos, procesos de creación, crítica genética.

ABSTRACT

This editorial has the privilege of being the first to disclose in the Mexican Literature scene, a material of extraordinary importance that has remained unpublished. I'm talking about the manuscripts of *El libro vacío*, the first novel of Josefina Vicens published in 1958.¹ There's no need to stress the importance that such novel has had since its publication until now. In a similar mood, it's to be understood the transcendence that making public such material would imply. Nevertheless, the pur-

* UNAM, Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. Asesorado por la Dra. Ana Laura Zavala Díaz.

¹ There is a translation of the novel made by David Lauer, published in 1992.

pose of this article is to analyze only some of the preeminent aspects of the manuscript, not just because of the restrictions proper of this space but also primarily because of the vast complexity that the manuscript possess. This is a first approach to the manuscripts of *El libro vacío*. In the future is intended to present other remarkable aspects of the material.

KEYWORDS

Josefina Vicens, *El libro vacío*, manuscripts, creation processes, genetic criticism.

RECEPCIÓN: 22/11/2019

ACEPTACIÓN: 24/01/2020

La proliferación de las tachaduras es sin duda como la vuelta de la conciencia a su existencia sensible, el retorno de lo sensible a su esencia de sensible, a su esencia estética.

Sólo que, en esas bifurcaciones o tachaduras, se trata menos de recorrer los nuevos caminos que se abren, o de aferrarse al sentido corregido, que de captar el pensamiento en el momento privilegiado en el que se convierte en otra cosa que sí mismo.

Emmanuel Lévinas

La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva.

Deleuze y Guattari

Los manuscritos de *El libro vacío*

El azar o, tal vez, una casualidad han determinado que los manuscritos de *El libro vacío* curiosamente se constituyan, también, por dos cuadernos.

Por supuesto, de inmediato se piensa en una posible trasposición entre el proceso de creación emprendido por Josefina Vicens y el drama de José García, dado que en ambos casos se trata de dos cuadernos. Es decir, surge la tentación de suponer que la autora replicó, en la ficción, esa figura. No obstante, por una parte, no hay razones definitivas para sostener que Josefina Vicens sólo utilizó dos; como se verá, pudo haber otros, además de versiones mecanuscritas —un paso, este último, que justo José García no logra concretar—. Y, por la otra, es importante destacar que, en los manuscritos de la novela, José García ya tiene perfectamente asumida la doble existencia de un cuaderno en el que sólo cosecha “fracasos” y de otro que permanecerá, de manera irremediable, en blanco. En una palabra, los dos cuadernos de José García, en tanto

idea, preexistieron a los dos cuadernos manuscritos de Josefina Vicens. Cuestión que retomaré a lo largo de este trabajo.

No se trata, entonces, tal y como sucede en el texto publicado en 1958, de un cuaderno lleno de tentativas y otro vacío; ni, evidentemente, de dos cuadernos vacíos, pues imaginar un cuaderno en blanco que fuese parte de los “manuscritos” sería llevar al extremo el drama de José García, y pensar no en uno, sino en dos cuadernos vacíos como “los manuscritos” de la novela sería ensoñación o franco delirio. Por el contrario, se trata de dos cuadernos a cabalidad llenos. Ambos se encuentran poblados por trechos, párrafos y líneas escritos a mano; además de tachaduras diversas, correcciones y algunas glosas hechas por Josefina Vicens.

No me detendré mayormente en la descripción sino para decir que ambos son de igual tamaño, de forma francesa, rayados, cosidos y con pastas duras. La principal distinción es que el primero, fechado en 1954, se caracteriza por tener, en las pastas, motivos de color azul, y el otro, fechado en 1958, motivos, también en las pastas, de color rojo. En lo sucesivo y para diferenciarlos, me referiré a ellos por su color.

En términos generales, lo primero a destacar es que, tal parece, Josefina Vicens tenía una predilección por escribir en cuadernos. Todo indica que procuraba mantenerse dentro de los límites de dicho soporte.² Ese gusto y hábito se esclarecen al reparar en que la autora no dejaba grandes espacios en blanco entre un “periodo” o “movimiento” de escritura y otro; simplemente, continuaba escribiendo, en la hoja siguiente, un nuevo tema o una nueva sección. En algunos casos, ese nuevo periodo es en suma claro no sólo porque aborda otro tema, sino también porque hay una modificación notable en los aspectos materiales de la escritura, como la caligrafía, el color de

² En el material consultado no hay una sola hoja suelta con anotaciones o con alguna adenda. Esto es de suma relevancia si se lo piensa en perspectiva comparada, por ejemplo, con el archivo de una escritora como la brasileña Clarice Lispector, quien, en contraste, cuenta literalmente con centenas de papeles sueltos, cheques, recibos o sobres escritos y sobreescritos, por anverso y reverso, con temas dispares, frases inquietantes y con tintas diversas. Al respecto, en breve publicaré un trabajo sobre el manuscrito de *La hora de la estrella*, en el que analizo el proceso de creación de la novela y, en particular, la forma en que ciertas notas hechas por la autora en trozos de papel y hojas sueltas se constituyeron en una pieza clave de dicho proceso. En sintonía, si Josefina Vicens tenía el hábito de usar hojas o pedazos de papel para escribir, de manera repentina, alguna frase o idea para después utilizarla o incorporarla en una versión más extensa, por desgracia no han quedado muestras de ello. Cabe plantear, entonces, que fue precisamente en los cuadernos que tuvo lugar una escritura seminal o primera, a partir de la cual la autora trabajó con posterioridad en diversas versiones (una pequeña nota en uno de los cuadernos sugiere que, después de ese primer esbozo a mano, recurrió a la máquina de escribir). Lamentablemente, no es posible ir más allá de esta suposición porque no hay modo de saber si Josefina Vicens trabajó varias versiones a mano, ni cuántas fueron, ni cuántas realizó a máquina hasta llegar al mecanuscrito que entregó, de forma definitiva, a la Compañía General de Ediciones S. A. —editorial que publicó por primera vez *El libro vacío* en 1958.

la tinta y/o el espesor del trazo de la pluma.³ De cierta forma, en ese gesto de no dejar grandes trechos o incluso hojas enteras en blanco, entre los periodos de escritura, se percibe una preocupación por la continuidad del trabajo escritural; es decir, permite vislumbrar una constancia y un celo respecto a la propia escritura y su seguimiento atento, por parte de Josefina Vicens, en sus cuadernos.

Ahora bien, lo anterior debe ser matizado, porque la ganadora del Premio Xavier Villaurrutia procuraba escribir sólo en la página del lado derecho del cuaderno y dejaba completamente en blanco la página del lado izquierdo. Una imagen contrastante y que se repite en la mayoría de las hojas de los dos cuadernos: la página del lado izquierdo en blanco y el lado derecho saturado de letras, palabras, tachaduras y correcciones, es decir, lleno.

La razón para un uso tan diferenciado de las páginas no es definitiva, porque en el cuaderno azul sólo en dos casos hay alguna marca escrita del lado izquierdo. En contraste, en el cuaderno rojo, fechado varios años después, las páginas de ese lado en las que realizó alguna “intervención” son más de veinte, lo cual significa que el uso del lado izquierdo, de cierta forma, fue progresivo entre uno y otro cuaderno. De modo que cabe especular que esas hojas que quedaban en blanco se convirtieron, de manera paulatina, en otro espacio de escritura, utilizado en un segundo momento por Josefina Vicens con fines de revisión, corrección, comentario y reescritura.

Esto puede parecer una minucia, sin embargo, revela un proceder más o menos inesperado en la práctica escritural de la autora respecto a su primera novela, dado que resulta, hasta cierto punto, esquemático, en la medida en que establece un marcado contraste con la supuesta espontaneidad que, en teoría, le sería inherente tanto a la escritura ficticia y pretendidamente fallida de José García como a la propia escritura creadora y real de Josefina Vicens.

³ El concepto de “movimiento o periodo de escritura” que aquí empleo se debe, en gran medida, al texto fundamental de Claudia Amigo Pino y Roberto Zular: *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. Los autores exponen: “De esa forma, la crítica genética surgida al interior de la crisis del estructuralismo verá los manuscritos de manera muy diferente de la filología. Mientras ésta los ve como referencia para la lectura de un texto original, para la crítica genética son portadores de un movimiento que puede ser considerado el proceso de creación literaria. Para comprender ese movimiento, no basta descubrir y presentar las variantes ante el lector en una edición crítica, sino encontrar otra estructuración móvil, aplicable a la creación. La nueva disciplina entonces trabajará con un objeto nuevo que escapa a las estructuras (los manuscritos como portadores de un movimiento), a partir de una mirada estructuralista (ya que propone elaborar una estructura de ese movimiento)” (17-18; la traducción es mía). Así, el concepto de “movimiento de escritura” o “periodo de escritura” lo utilizo para distinguir y señalar un tramo que posee unidad no sólo temática, sino también en relación con la caligrafía y los materiales, en especial el tipo de pluma o lápiz y, sobre todo, el color de la tinta; además, claro, de los espacios que la autora dejaba entre esos periodos.

En todo caso, no se debe omitir lo obvio: es posible que el dejar en blanco las páginas del lado izquierdo, en ambos cuadernos, no haya obedecido a una necesidad inherente al proceso de escritura de Josefina Vicens —de manera que, con premeditación, dejase esos espacios para eventuales anotaciones y correcciones posteriores—, sino que bien puede deberse a una razón mucho más simple y, sin duda, menos inquietante: el hecho de que el papel pudiera dejar traslucir la escritura del reverso de la página imposibilitando la lectura de ambos lados o, incluso, humedeciendo la superficie con la tinta de la pluma —tipo fuente—, a tal grado que el papel terminara por afectarse o hasta rasgarse.⁴

Por último, en cuanto a los aspectos materiales, es necesario señalar que hay una excepción: buena parte de las páginas, en ambos cuadernos, aparecen escritas con lápiz y no con pluma, con lo cual la hipótesis sobre las condiciones del papel, recién expuesta, puede considerarse parcial, aunque no por ello se debe descartar, aun tratándose de escritura con lápiz.⁵

Hasta aquí los aspectos generales más relevantes.

Dos anotaciones/dedicatorias

A continuación, destacaré un aspecto un tanto desconcertante en ambos cuadernos y que es en suma atípico al tratarse de manuscritos de una obra literaria. Me refiero a una anotación inicial o “de apertura” que se encuentra en la parte interior de cada portada; es decir, en la cara interna de ésta (o lo que se acostumbra llamar, respecto a un libro, “segunda de forros”). En los dos cuadernos, las anotaciones resultan de enorme interés.⁶

⁴ Lo ideal sería poder hacer pruebas con el papel de ambos cuadernos. Dado que eso es absolutamente inviable, cabe la posibilidad de buscar muestras de papel similares, del mismo grosor y tipo, y verificar con plumas diversas si se trasmina la tinta o no y si el papel sufre alteraciones de importancia.

⁵ En este último caso, la cuestión radica en que el lápiz puede dejar marcas y surcos tales que dificultan escribir por el reverso de la hoja.

⁶ En el presente trabajo se incluyen imágenes de las dos anotaciones y de dos pasajes originales de los manuscritos de *El libro vacío*, que constituyen el objeto central de análisis. No puedo dejar de agradecer infinita y entrañablemente a Aline Pettersson su autorización para publicar aquí imágenes parciales de pasajes manuscritos de *El libro vacío*. Más allá, es importante mencionar que, para cada una de las imágenes, ofrezco una transcripción lo más fiel posible al original —o, como se acostumbra denominar: una transcripción paleográfica—. Agradezco a los lectores su consideración, dado que la transcripción se hizo exclusivamente con las herramientas del procesador de textos electrónico en el que se redactó este artículo. Invito a que sean apreciados los diversos detalles que la misma supone, confrontándolos siempre con la imagen correspondiente. Sin duda, las reproducciones que aquí se muestran y analizan por

En el caso del primero —el azul—, la nota dice lo siguiente:

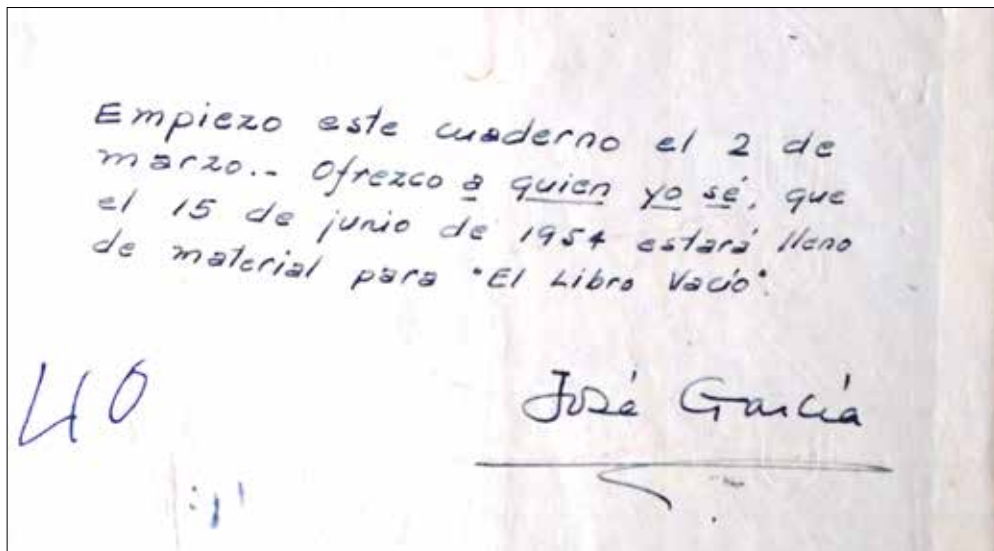


Imagen 1. Anotación en la cara interna de la portada. Cuaderno Azul

Empiezo este cuaderno el 2 de
marzo.- Ofrezco a quien yo sé, que
el 15 de junio de 1954 estará lleno
de material para “El Libro Vacío”.

José García

Como puede apreciarse, de inmediato llaman la atención algunas cuestiones, por ejemplo: las fechas (el plazo que se fija quien suscribió la nota es de dos meses y medio); o el que la persona a quien se ofrece el trabajo permanezca en el anonimato por decisión de quien escribe (nótese el subrayado que da un fuerte halo de misterio a la frase “a quien yo sé”), y, por último, un gesto inusitado para el caso de un manuscrito literario: el hecho de que la anotación constituya una especie de dedicatoria. ¿Por qué ese lapso de poco más de dos meses y no otro? ¿Se cumplió ese plazo o no? ¿Por qué no se dice el nombre de la persona a quien se “ofrece” el trabajo? ¿Se trata de una persona real o es alguien ficticio? ¿Esa especie de dedicatoria, entonces, se debe considerar como parte de la tentativa del protagonista, es decir, ya forma parte de la ficción?

primera vez constituyen un material sin parangón, en relación con la obra de una extraordinaria escritora como Josefina Vicens. Es mi anhelo que los lectores encuentren en él un motivo de reflexión enriquecedor y diverso.

En todo caso, más allá de estos aspectos, posee mucha mayor trascendencia algo que, por su aparente obviedad, puede pasar desapercibido, y es el hecho simple y llano de que se mencionan, en el justo comienzo del cuaderno, tanto el título de la novela finalmente impresa (advértase el uso de mayúsculas: “El Libro Vacío”) como el nombre del protagonista, lo cual, como se verá, representa un flagrante contrasentido. Por lo demás, nótese que el propósito declarado es que, para el mes de junio, el cuaderno esté, precisamente, *lleno*.

La relevancia de esos tres detalles radica en que constituyen una contradicción con el drama de José García y su imposibilidad de escribir. O para decirlo de otro modo, se hace patente una tensión entre el mundo de José García, que se pretende intempestivo, fallido, imposible y, en fin, “vacío”, y el ejercicio de creación llevado a cabo por Josefina Vicens para escribir su obra, que consistirá, paradójicamente, en “llenar el vacío”.

De tal forma, si Vicens comenzó a escribir su novela contando, de antemano, con el nombre tanto del libro como del personaje principal, entonces, es preciso decirlo: el libro jamás estuvo ni ha estado realmente vacío —como sí lo están, según José García, sus cuadernos—. La anotación, por consiguiente, evidencia que *El libro vacío* se encuentra en permanente contradicción: por un lado, buscando cumplir su propio nombre; por el otro, no obstante, hacer eso significará vaciar el libro, es decir, el libro posible que —en evocación a Blanchot— permanecerá como un libro siempre por venir.

Así, en la medida en que la autora consigue dar forma a su novela, su personaje permanecerá atrapado en la imposibilidad de escribir. Esto es: la imposibilidad de uno alimenta, inherentemente, la posibilidad de la otra y viceversa —un movimiento de la escritura que en sus más hondas raíces no es del todo discernible, pero que se deja pensar bajo la forma de una bifurcación—. ⁷ En consecuencia, la impresión de una escritura intempestiva necesariamente se tambalea, pero, al mismo tiempo, se hace manifiesto el gran mérito de Josefina Vicens al haber logrado tal efecto de espontaneidad respecto a la escritura de José García. Con gran tino, Juan Villoro recuerda: “ningún artificio supera al de la ‘espontaneidad’ literaria” (8).

⁷ Ciertas palabras de Emanuel Lévinas me permiten concebir, bajo esa forma, el juego progresivo de la doble autoría y la doble escritura que se da, en la novela y en los manuscritos, entre José García y Josefina Vicens: “En toda la última parte de su obra, Michel Leiris nos entrega el procedimiento de su arte: bifurcaciones (*bifurs*) o tachaduras (*biffures*) que dan título al libro y prestan también un sentido a esta sorprendente rehabilitación de la asociación de ideas. Bifurcaciones —porque las sensaciones, las palabras, los recuerdos, invitan al pensamiento a separarse, en cada instante, de la dirección que parece haber tomado y a caminar por senderos inesperados; tachaduras —porque el sentido unívoco de estos elementos es, a cada instante, corregido, sobrecargado” (158).

Más allá, no puede obviarse: concebir la tentativa escritural de Josefina Vicens, en *El libro vacío*, en términos de “cumplir el propio nombre”, abre la posibilidad de pensar la escritura también en términos de identidad; esto es, en relación no ya con el personaje José García, sino con la propia Josefina Vicens: cumplir *su* propio nombre.⁸

En síntesis, la breve anotación/dedicatoria que aparece en el cuaderno azul hace patente que hay una imbricación compleja entre vaciar el libro y cumplir el propio nombre (el título: “El Libro Vacío”). Y permítase el juego: también entre *librar* el vacío —librarlo/liberarlo haciéndolo *libro*— y cumplir el nombre propio.

Por último, es oportuno destacar que la anotación, como se habrá advertido, inevitablemente entraña una posible confusión en relación con la autoría: está firmada por José García, pero, a la vez, ya asigna un título a lo que escribirá en ese cuaderno, lo cual representa una contradicción evidente, dado que, no sobra decirlo con claridad: José García no podría tener noción de lo que está por empezar a escribir ni, mucho menos, podría contar, de antemano, con un título posible, porque eso no sólo le proporcionaría un mínimo rumbo, el cual no posee, sino que dejaría sin sustento su supuesto no saber escribir.

Dicho empalme es de enorme trascendencia, porque permite ver que, en efecto, la escritura del protagonista no constituyó en su origen algo ajeno a la propia escritura de Josefina Vicens. En ese sentido, resulta necesario señalar: será a partir del acto mismo de escribir —y esto se percibe progresivamente a lo largo de los manuscritos— que ambas escrituras, de manera paradójica, como un jardín de senderos que se bifurcan, terminarán por diferenciarse una de la otra para que la novela sea posible, aunque, ciertamente, sin dejar de ser una y la misma.

Si lo hasta aquí expuesto no es bastante desconcertante y, a la vez, enriquecedor, la anotación que aparece en el otro cuaderno —el rojo—, también al interior de la portada, termina por desajustar o desbalancear los encuadres posibles que, a partir de la lectura del texto impreso, germinan de modo natural. La anotación dice lo siguiente:

⁸ No me refiero necesaria o exactamente a una interpretación en términos autobiográficos, a la que Josefina Vicens, de manera tajante, se opuso —véase la entrevista que le realizaron Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo—. Empero, no es posible omitir que, a lo largo de ambos cuadernos manuscritos, existen aspectos que remiten implícita e inevitablemente a la autora, empezando por la obvia homonimia parcial entre su nombre (Josefina) y el de su personaje (José). Por lo demás, es importante subrayar la relevancia que tienen, en los cuadernos manuscritos, motivos como el *cuerpo* y la *carne* en relación con la escritura y con el propio proceso de creación de la novela, *a manos*, precisamente, de Josefina Vicens.

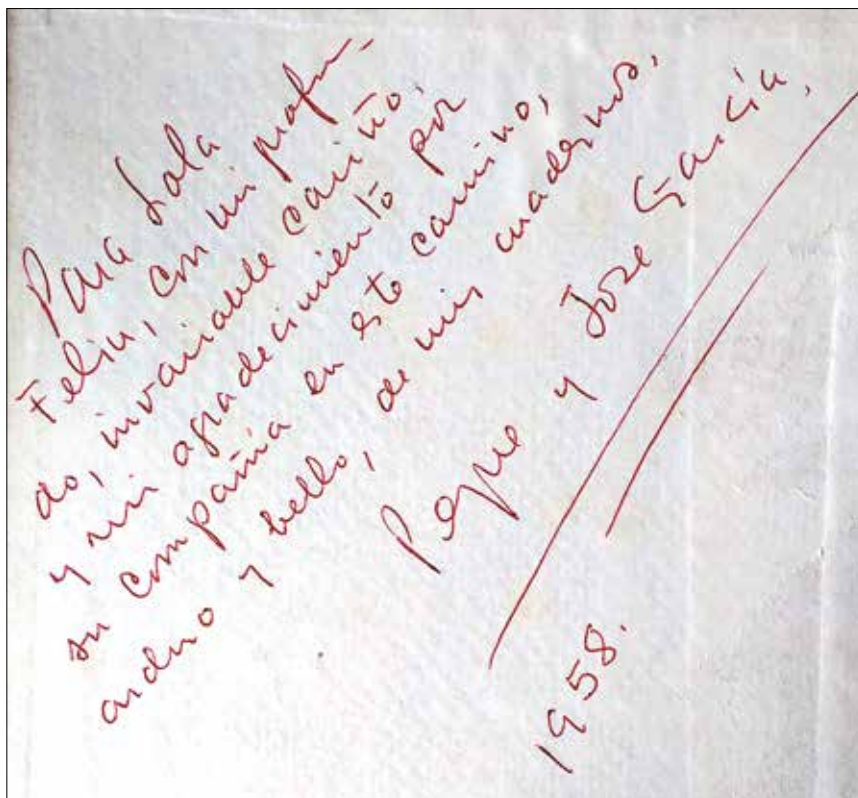


Imagen 2. Anotación en la cara interna de la portada. Cuaderno Rojo

Para Lola
Feliu, con mi profun-
do, invariable cariño,
y mi agradecimiento por
su compañía en este camino,
arduo y bello, de mis cuadernos,

Peque y José García

1958.⁹

⁹ El nombre completo es Dolores P. Feliú, a quien se menciona en el libro de Jesús Ibarra: *Los Bracho. Tres generaciones del cine mexicano*, donde aparece compartiendo la autoría del guion de la película *La rival* con Josefina Vicens. No acentué el apellido en la transcripción porque así aparece en el original. Más allá, el hecho de que en este segundo ejemplo aparezca el nombre de una persona real reconduce a la “dedicatoria” del cuaderno azul y hace suponer que la frase “a quien yo sé” muy probablemente se refiera, también, a una persona real.

Tres cosas llaman la atención. La primera es que la anotación está fechada en 1958, lo cual quiere decir que escribir *El libro vacío* le llevó a Josefina Vicens, por lo menos, cuatro años.¹⁰ En segundo lugar, resulta inquietante el plural: “mis cuadernos”, en la medida en que hace posible, como ya se mencionó, especular sobre si la autora no recurrió a otros cuadernos, además de los dos que aquí analizo, para escribir *El libro vacío*. Y, en tercer lugar, que la propia Josefina Vicens conciba su esfuerzo escritural como un “camino”; recuérdese que, etimológicamente, ésta es una de las acepciones del término “método”.

En ese sentido, no deja de sorprender la contundencia con la que la autora concebía su proyecto escritural: tenía muy claro que su proceso de creación se hallaba circunscrito, fundamental, aunque no exclusivamente, a sus cuadernos.

Ahora bien, esa segunda anotación/dedicatoria hecha por Josefina Vicens en el cuaderno rojo con respecto a sus cuadernos permite imaginar, en sintonía con los planteamientos de Deleuze y Guattari, que el *plano del material* se fue replicando en el *plano de la composición*, con base en dicho soporte.¹¹

¹⁰ Ese lapso no es definitivo; simplemente, se limita a lo que los cuadernos manuscritos permiten afirmar sin lugar a ninguna duda. Según la propia Vicens, le habría llevado al menos ocho años escribirlo. Por lo demás, cabe especular si las anotaciones/dedicatorias de ambos cuadernos no fueron hechas *a posteriori* por Josefina Vicens; esto es, una vez que había comenzado a escribir en los mismos o, incluso, cuando ya los había *llenado*. Aunque, en ese caso, algunos aspectos se volverían un tanto inexplicables, como las fechas, por ejemplo. En lo personal, me inclino a pensar que dichas anotaciones fueron hechas *a priori*, como un genuino reto de escritura y en forma de dedicatoria a manera de estímulo para la propia autora.

¹¹ Sobre Deleuze y Guattari, es importante mencionar que los planteamientos que proponen en su admirable texto, “Percepto, afecto y concepto”, resultan de gran utilidad en relación con los manuscritos de *El libro vacío*. Sin pretender agotar esta compleja cuestión, a continuación y a lo largo del texto, destaco algunas de sus ideas más significativas. En un primer momento, los pensadores franceses exponen: “El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje. El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar: es el estilo, el ‘tono’, el lenguaje de las sensaciones [...] El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión” (178). Unas páginas después, precisan: “Las sensaciones, como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. Pues si la similitud puede convertirse en una obsesión para la obra de arte, es porque la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada

En otras palabras, cabe suponer que el soporte utilizado por Josefina Vicens para escribir lo que sería su primera novela (un par de cuadernos) se fue configurando, al paso de la creación y gracias a ella, ficcionalmente en el soporte material del propio

caso (el soporte del lienzo, el agente del pincel o de la brocha, el color en el tubo) que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos cómo el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de la composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible” (167).

De manera breve: una de las ideas más valiosas es el hecho de que la remisión fundamental de la sensación es, precisamente, su material. En el caso de la literatura, la primera referencia sería, entonces, la palabra. Sin embargo, esto implica decir también: la sensación del propio decir, del nombrar, del significar y esa extensa serie de fenómenos que el lenguaje verbal hace posibles, pero, sobre todo, implica decir —en relación con una novela como *El libro vacío* y, aún más, en relación con los manuscritos de la misma que aquí analizo— la sensación del escribir, de la tinta, del papel e incluso de la máquina de escribir y del golpeteo de las teclas con los dedos. En segundo lugar, el reconocimiento de que la sensación incluye —o se incluye en— la diversidad de los materiales que intervienen en la realización de la obra constituye una idea de gran relevancia, en la medida en que, sumado al punto anterior de la remisión al material, se vuelve muy difícil determinar dónde comienza y dónde termina la sensación.

En ese sentido, cabe preguntar: ¿Qué sería “preparar” los materiales en el caso de la literatura? ¿Sería algo así como preparar la hoja en blanco? ¿Cómo se haría tal cosa? Interrogantes que tienen una enorme repercusión en relación con *El libro vacío*. En concreto: si el material de la literatura lo conforman las palabras y la sintaxis, ¿cómo podrían éstas ser “preparadas”? El asunto puede parecer innecesariamente meticuloso, sin embargo, esto significaría que, a excepción de la literatura, las demás artes poseen un margen mucho más amplio para la pre-concepción, elaboración y *preparación* de los materiales, en la medida en que objetos y soportes diversos son, justo, la *materia* que requiere trabajarse físicamente con antelación. En radical contraste, el material de la literatura —las palabras— constituye, previa, simultánea y posteriormente a su trabajo estético o artístico, el material del pensamiento y, muy importante, también de la *memoria* —más adelante, se comprenderá el motivo por el que hago énfasis en este aspecto—, lo cual, entre otras cosas, supone el dilema de su no diferenciación plena. ¿Un trabajo, entonces, hecho con meras palabras?

Como se puede advertir, las ideas de Deleuze y Guattari se conjugan, de manera notable, en la eventual superposición entre el *plano del material* y el *plano de composición*, mismos que terminarían por ser indiscernibles. Ahora bien, respecto a *El libro vacío*, esto obviamente repercute, pero lo hace de forma doble, es decir, tanto en su dimensión diegética (José García y sus cuadernos) como en lo referente a la escritura real (los cuadernos manuscritos de la novela realizados por Josefina Vicens). No obstante, en el primer caso, la escritura de José García no alcanza a concretarse también en un *plano de composición*; se queda, al parecer, en el puro *plano del material*. Pero, simultáneamente —y esto es en verdad admirable—, ese ficticio inacabamiento escritural es lo que se constituye en el *plano de composición* para Josefina Vicens; un plano que, como tal, resulta indiscernible del *plano del material* en la novela finalmente impresa, pero que es posible apreciar y estudiar, en su cabal autonomía, en los manuscritos de la misma.

protagonista; con la esencial diferencia, claro, de que, en el caso de José García, un cuaderno contendrá sus “estériles” esfuerzos de escritura y el otro permanecerá irremediablemente en blanco —o casi.¹²

No obstante, ese casi juego de espejos que se entabla entre los dos cuadernos manuscritos de *El libro vacío* y los dos cuadernos de José García no pasa de una extraordinaria y perturbadora coincidencia, porque, tal y como se advirtió al principio, en ambos cuadernos escritos por Josefina Vicens se aborda explícitamente, desde las primeras páginas, la dicotomía ficticia y dispar a que dan lugar los respectivos cuadernos de su personaje.

¿Cómo, entonces, cabría sostener todavía, en relación con *El libro vacío*, la idea de que “el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de la composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible”, tal y como lo proponen Deleuze y Guattari?

Si, como se ha señalado, tal cosa no radica, en sentido estricto, en los materiales (sean reales o ficticios), esto es, en los objetos físicos que instrumentalmente hacen posible la escritura —lo cual representaría una reducción demasiado burda y esquemática de la propuesta de Deleuze y Guattari—, esto no quiere decir que no haya, aún, otra dimensión que, sin duda, es física, pero que a la vez entraña, en sí misma, la posibilidad de que una serie de sensaciones, afectos y perceptos cobren vida en una determinada obra. Me refiero al acto creador, sin importar de qué tipo de arte se trate. En efecto, tal y como sucede con Velázquez, que se pinta a sí mismo pintando, o con Escher, que en su litografía compone dos manos que se dibujan de forma recíproca una a la otra, el acto mismo de la creación se vuelve objeto de la creación, es decir, la creación se hace percepto. Y esto es lo que ocurre en *El libro vacío*, pero, sobre todo, en los manuscritos de la novela, donde la escritura de Josefina Vicens —que, ya se ha dicho, haría las veces del *plano del material*— deviene, se busca, se tacha, se reescribe, se bifurca, se pierde y se vuelve a encontrar, precisamente, en la *escritura perdida* de José García —que haría las veces del *plano de composición*—, hasta hacerse indiscernibles la una de la otra.

Ahora bien, ciertas consideraciones de Deleuze y Guattari sobre el quehacer musical ayudan a concebir lo que sucede en *El libro vacío* en relación con el acto creador:

Al respecto, el viejo procedimiento de tema y variación, que conserva el marco armónico del tema, deja paso a una especie de desmarcaje cuando el piano engendra los *estudios de*

¹² Se habrá notado que ese segundo cuaderno de José García sí contiene algo escrito y que no se encuentra en blanco por completo, detalle que no es menor, porque significa que no está, en estricto sentido, *vacío*, lo cual provoca que la noción de *vacío*, digamos, en la economía semántica de toda la obra, se refiera necesariamente a algo más que a una cuestión física o espacial (páginas en blanco). Cabe hacer la pregunta, una y otra vez, respecto a la novela: ¿un libro vacío de qué, entonces?

composición (Chopin, Schumann, Liszt): se trata de un nuevo momento esencial, porque la labor creadora ya no se ejerce sobre los compuestos sonoros, motivos y temas, aun a costa de extraer un plano de ellos, sino, por el contrario, directamente sobre el propio plano de composición, para hacer que surjan de él unos compuestos mucho más libres y desmarcados, casi unos agregados incompletos o sobrecargados, en desequilibrio permanente (193).

En una palabra, el acto creador se ejercerá ahora sobre el propio plano de composición. En *El libro vacío*, esto significa que el acto de escribir será el material y, a un tiempo, la composición misma, es decir, se constituirá, de una vez, en bloque de sensaciones tanto en el proceso de creación de Josefina Vicens como en el intento de su personaje que termina por naufragar.¹³ Así, se puede plantear que, en efecto, en el proceso de creación de *El libro vacío* se fue dando una especie de trasposición paulatina entre ambas escrituras, de manera que una fue aprendiendo de la otra; o, incluso, cabría decir: se fueron leyendo, descifrando y sobreescribiendo mutuamente hasta hacer posible, de modo simultáneo, tanto una novela extraordinaria como un libro vacío.

Finalmente, respecto a la anotación/dedicatoria del cuaderno rojo, no deja de resultar inquietante que quienes firman sean: “Peque” —que, como se sabe, era un apelativo afectivo de la autora hacia sí misma, utilizado también por sus conocidos— y “José García”. El contraste, en comparación con el cuaderno azul, no podría ser más significativo. En primer lugar, cabe subrayar que la anotación del cuaderno rojo “calca”, en cierto modo, la del cuaderno azul: ambas se presentan como dedicatorias y consignan los nombres de quien las suscribe respectivamente. Sin embargo, el hecho de que aparezcan dos nombres, en el caso del cuaderno rojo, revela, además de la doble autoría, una clara conciencia, por parte de Josefina Vicens, de la existencia de dos planos escriturales que, no obstante, se habrían de realizar en una sola escritura.¹⁴

En otras palabras, esa anotación, en apariencia poco trascendente, constituye un registro de que, cuatro años después de haber empezado a escribir “El Libro Vacío”,

¹³ El concepto de *bloque de sensaciones* se debe también a Deleuze y Guattari. Al hablar de qué es lo que conserva y se conserva en el arte, apuntan: “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones*, es decir un *compuesto de perceptos y de afectos*. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes lo experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, preceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia” (164; las cursivas son de los autores).

¹⁴ Por lo demás, no debe pasar desapercibida una diferencia fundamental entre la anotación del cuaderno azul, que posee un evidente tono prospectivo (se plantea hacia el futuro con objetivos a alcanzar), y la anotación del cuaderno rojo, que, en contraste, se asume mucho más como un acto presente y, de cierto modo, también bajo una forma retrospectiva: “en *este camino arduo y bello*, de mis cuadernos” (las cursivas son mías); lo cual redunda en la idea de que, para 1958, Josefina Vicens había alcanzado, de manera indudable, una clara noción de la doble dimensión autorial y escritural de lo que sería su primera novela.

Josefina Vicens había vislumbrado ya, en plenitud, la paradójica unidad estructural de su novela. Acaso el detalle más admirable al respecto no es tanto la mención de ambos nombres ni, propiamente, el orden en que aparecen, sino la conjunción que, de cierta forma, los hace equivalentes. Y esto propongo concebirlo como un *doble* o *pliegue* o *flexión* de la escritura sobre sí misma —aspecto que retomaré más adelante—. De tal suerte, lo que comenzó como el juego de un hombre que no puede escribir se volvió un tremendo logro literario llevado a cabo por una de las más grandes escritoras mexicanas del siglo xx.

Hasta aquí el análisis sobre las dos anotaciones/dedicatorias.

Dos pasajes manuscritos

A continuación, abordaré sólo un pasaje de cada uno de los cuadernos. Al respecto, debo subrayar que en ambos casos se trata de aspectos que, por un lado, modifican y enriquecen sustancialmente la comprensión de *El libro vacío*, y por otro, permiten observar o, en su defecto, advertir parte del proceso de creación que emprendió Josefina Vicens.

En lo referente al cuaderno azul, es posible afirmar que cuenta con varias secciones bastante diferenciadas entre sí. Haré alusión sólo a la primera de esas partes. La razón principal para centrar la atención en ella, además de su gran relevancia y su indiscutible unidad, es porque difícilmente hay mejor forma de dar a conocer, por primera vez en el ámbito de los estudios literarios en México, un material tan importante como los manuscritos de *El libro vacío* que adentrarse en ese movimiento inicial de escritura.

La parte que abre el cuaderno azul, fechado en 1954, es un movimiento o periodo compuesto por las 22 primeras hojas —únicamente 11 de ellas poseen algo escrito; como se señaló, la escritura sólo se encuentra en la cara derecha, la izquierda está en blanco—. En ese extenso trecho, Josefina Vicens realiza una especie de disquisición compleja, e inclusive filosófica, del conflicto vivido por José García. Por un lado, el protagonista se pregunta por la conciencia y los límites de ésta; y, por el otro, cuestiona el cuerpo y la propia inercia. Lo más importante es que el conflicto no aparece así en la versión final de la novela publicada en 1958.

Ahora bien, hay algo en ese segundo factor —el cuerpo— que sería ingobernable porque tendría la capacidad de traspasar los límites impuestos por el primero —la conciencia—. La página manuscrita dice lo siguiente:

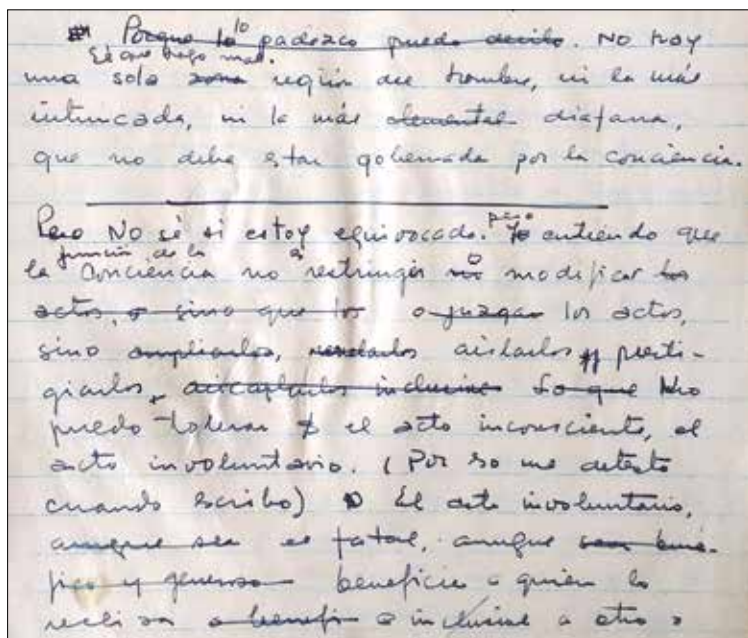


Imagen 3. Pasaje “El gobierno de la consciencia y la escritura”. Cuaderno Azul

lo
 Porque lo padeczo puedo decirlo. NO hay
 Sé que hago mal.
 una sola ~~zona~~ región del hombre, ni la más
 intrincada, ni la más ~~elemental~~ diafana,
 que no deba estar gobernada por la consciencia.

pero
 Pero No sé si estoy equivocado. Yo entiendo que
 función de la es ir o
 la consciencia no restringe ni modificar los
 actos, o sino que los o juzgar los actos,
 sino ampliarlos, revelarlos aislarlos y presti-
 giarlos, acicararlos inclusive Lo que no
 puedo tolerar el acto inconsciente, el
 acto involuntario. (Por eso me detesto
 cuando escribo) El acto involuntario,
 aunque sea es fatal, aunque sea bene-
 ficio y generoso beneficie a quien lo
 realiza o benefi o inclusive a otro o¹⁵

¹⁵ En la transcripción de este pasaje y en la siguiente —del pasaje incluido en el cuaderno rojo—, he decidido colocar en otro renglón, generalmente el superior, todas aquellas palabras

El primer axioma, de fuerte raigambre hegeliana, expresado en las cuatro líneas iniciales, postula el primado absoluto de la conciencia por sobre todo aquello que acontece en el interior del hombre. No obstante, es de suma importancia prestar atención a todos los aspectos de la propia práctica escritural. Adviértase que, de inmediato, después de los primeros cuatro renglones, Vicens traza una línea horizontal, como si lo escrito hasta ese punto tuviese que ser repensado o, incluso, reescrito...

Enseguida, nótese cómo, debajo de esa línea, Josefina Vicens retoma el asunto, pero —y esto merece enfatizarse— en un tono mucho menos categórico. Y a continuación, en términos de raciocinio lógico, apunta una consecuencia de ese gobierno total de la conciencia: hay actos que escapan a ello y que, por definición, son involuntarios, entre los cuales —y justo ahí comienza esa especie de autodemérito de José García que recorre la novela— se encuentra nada más y nada menos que la escritura, la cual lo hará, asombrosamente, detestarse.

Ahora bien, tales fenómenos de la escritura pueden ser interpretados en un sentido no necesariamente objetivo o en estricto apego a lo que se observa. Es decir, nada impide proponer lecturas o interpretaciones creativas, y hasta simbólicas, de los diversos acontecimientos escriturales que, justamente, se hacen presentes en un manuscrito literario. La justificación para ello —no sobra recordarlo— se funda en el propósito primordial de la crítica genética, esto es, en la pretensión de reconstruir el proceso de creación literaria de una determinada obra. En esa medida, cabe plantear significaciones múltiples y alternas, sea sobre un aspecto concreto de la escritura, sobre un pasaje o sobre el conjunto de un manuscrito.

Unas páginas antes he aludido a términos como *doble*, *pliegue* o *flexión* de la escritura sobre sí misma en relación con *El libro vacío* y los manuscritos de esta novela. Es precisamente en ese sentido que propongo concebir esa, en apariencia, insignificante línea horizontal, o lo que sucede a partir de ella, que aparece en el pasaje sobre la conciencia con el que abre el cuaderno azul.

De tal forma, si se observa la imagen de dicho pasaje con detenimiento, parecería que la línea misma marcara o, de hecho, fuera el límite de la conciencia, la cual, en atención a lo expresado en el propio trecho manuscrito, sólo podría ser superada por la escritura. En otras palabras —permítase una interpretación amplia—, es posible imaginar que esa línea, de cierto modo, *hace* lo que el texto *dice*. El cometido fundamental de esta propuesta es llamar la atención sobre ese momento en el que Josefina Vicens escribe unas líneas; enseguida se detiene; traza una raya horizontal que marca

que Josefina Vicens agregó en un segundo momento de escritura o revisión, y he procurado, cuando ha sido el caso, destacar con negritas lo que en el original aparece con otra tinta. Para una mejor comprensión, sugiero hacer la lectura de la transcripción de ambos pasajes en constante comparación con la respectiva imagen.

un límite y un fin; y, a continuación, reescribe la idea de manera más extensa. Pero si esto es importante es gracias a que no hay modo de pasar por alto que en ese movimiento de escritura se habla de la propia escritura, y de que se la concibe, precisamente, como algo involuntario y como algo que excede a la conciencia. Esa referencia de la escritura a sí misma es lo que da lugar a una interpretación performativa de dicho pasaje. Por supuesto, no es mi propósito afirmar que la propia Josefina Vicens concibió esa línea horizontal así o siquiera que advirtió la posibilidad de interpretarla de este modo; aún más, es probable que la autora hubiera rechazado semejante perspectiva. No obstante, la escritura no se agota en su literalidad, mucho menos si es de carácter manuscrito y, además, parte de un proceso de creación; por fortuna, en la escritura se hacen presentes, también, acontecimientos que no son necesariamente explícitos o evidentes.

De tal forma, en ese pasaje, algo pulsa casi imperceptible, que no es, en sentido estricto, la conciencia y que, incluso, la excede. Es la escritura, que, en su propio devenir, termina por sobrepasar aquello que, justa y supuestamente, habría de contenerla o “gobernarla”.

Acaso esta interpretación peque de microscópica; sin embargo, en mi opinión, subrayar ese sutil movimiento —que, según he mencionado, cabe concebir también como *doblez*, *pliegue* o *flexión* de la escritura sobre sí misma— no sólo entraña una profunda relevancia con respecto a la novela que fue creada a partir de tales esbozos, sino que encuentra pleno sustento en el hecho de que dicho movimiento se constituye en uno de los trazos, en uno de los desplazamientos más inherentemente significativos y productivos de *El libro vacío* —de nuevo, en relación con ambas escrituras, tanto la de José García como la de Josefina Vicens—. Incluso, cabría sostener que es, precisamente, a partir de ese rebasamiento, de ese sobrepasar, de ese excederse la escritura por sobre el sentido, por sobre lo escrito, nombrado y enunciado, y sobre lo pensado, que se va haciendo posible un libro vacío y, al mismo tiempo, un vacío posible en el libro: es de esa forma que la escritura de José García no termina por llenarse nunca y se encuentra en permanente vaciamiento, en continuo imposible.

De tal modo, el manuscrito de *El libro vacío* abre con el reconocimiento, por parte del personaje, de que algo lo excede y que eso que supera el gobierno de su conciencia es, justo, el escribir. En consecuencia, no deja de llamar la atención sobremanera la frase: “por eso me detesto cuando escribo” —la cual, por cierto, desaparece posteriormente en el mismo cuaderno—. Y sorprende porque, de alguna manera, es como si no debiera haber nada más allá de la propia conciencia y, por extensión, como si se debiera rechazar todo lo relacionado con la materia y lo físico —incluido (advértanse las diversas repercusiones) el propio cuerpo.

Para quien se ha sumergido en las profundidades y retruécanos de *El libro vacío*, esta oposición entre conciencia y cuerpo no resultará del todo desconocida, porque,

probablemente, la reconocerá en la novela, pero bajo otra forma. En efecto, Josefina Vicens tuvo el gran acierto de componer esa disquisición cuasi filosófica, que inaugura su primer cuaderno manuscrito, en términos no sólo más coloquiales, sino, sobre todo, más vívidos.

Esa oposición entre conciencia y cuerpo termina por traducirse en la atormentada duplicidad que vive de manera constante José García entre dos “yos”, misma que se hace presente casi desde la primera página y en varios momentos a lo largo de la novela. De esa forma, el conflicto de José García, que ciertamente podría resultar un tanto extravagante para no pocos lectores, se vuelve algo universal al fundarse en el choque entre la voluntad de hacer algo y la imposibilidad de lograrlo.

Ahora bien, es conveniente mencionar que, comparados con el texto publicado, varios pasajes en los dos cuadernos manuscritos de *El libro vacío* constatan esa transición —realizada magistralmente por Josefina Vicens—, que va de lo filosófico o lo abstracto a lo cotidiano y a aquello que se padece en la propia carne.¹⁶ En otras palabras, ese extenso pasaje de 11 páginas —que concibo como una especie de disquisición filosófica y que da inicio al cuaderno azul de 1954— es de un incalculable valor, porque, entre muchas otras cosas, ayuda a vislumbrar, en *retrovisión* o, si se prefiere, en *flashback*, la forma agudamente filosófica y, más bien, *conceptual* en la que Josefina Vicens comenzó a escribir su insuperable primer novela. El breve pasaje que he analizado es sólo una pequeña muestra de la relevancia que tienen los manuscritos de *El libro vacío*, dado que permiten postular que el proceso de creación de Josefina Vicens puede caracterizarse como un trayecto que fue de lo abstracto, y hasta dialéctico —en su sentido filosófico más riguroso—, a lo vivencial y lo corpóreo. La propia autora se percató, mediante su labor escritural, realizada reflexiva y meditadamente a lo largo de por lo menos esos cuatro años, de la necesidad de, en una palabra, hacer más mundano y *humanizar* el dilema esencial que había concebido de modo primigenio entre la conciencia y aquello que no responde a ella y que se le escapa.¹⁷

¹⁶ De acuerdo con Aline Pettersson: “Es difícil entender la manera tan eficaz en que ella [Josefina Vicens] construye a José García —el personaje—, un empleado mediocre, de vida asimismo mediocre. Y cómo a partir de esta situación tan poco heroica, Vicens consigue elevar sus reflexiones sin traicionar nunca a José García. Sorprende que el lector se reconozca en un individuo anodino y que haga suyos los vericuetos mentales que lo recorren. De la elección de cada una de las palabras que conforman la novela, entre los muchos niveles en los que se puede leer, destaco el lenguaje permeado por la humildad del personaje —que lo hace a él crecer y redondearse— y la altura de quien escribe en realidad: Vicens. No se trata de una yuxtaposición. Son las mismas palabras y no lo son, todo depende de si se mira al lado de García o al de su autora. Finalmente se trata de una indagación filosa sobre el acto mismo de escribir” (26).

¹⁷ Como se puede advertir, sin ser excluyente, sino al contrario, la hipótesis que aquí propongo se plantea en un sentido diferente al comentario de Aline Pettersson: antes que “elevar

Y la manera en que resolvió tal dilema —no sobra enfatizarlo— es, sin duda, magistral: la novela publicada en 1958; justamente, un drama en forma de contienda interna vivido por un hombre llamado José García, que se debate entre un yo que quiere escribir, que le mandata escribir, y un yo que no consigue hacerlo. De ese modo, el lector difícilmente llega a percibir el problema de José García como un dilema intelectual o filosófico; por el contrario, el gran mérito de Josefina Vicens consiste en lograr que, desde la primera página, el lector se adentre con viveza en el dilema esencial y también existencial del protagonista y que llegue a sentirlo, en buena medida, como propio, dado que lidia con algo absolutamente común: la imposibilidad de realizar un impulso que reclama ser consumado.

Hasta aquí lo que respecta al pasaje manuscrito del cuaderno azul.

A continuación, analizaré un pasaje del cuaderno rojo de 1958. Pero antes, es preciso subrayar que, si en el cuaderno azul pueden distinguirse varias secciones con bastante claridad, en el caso del cuaderno rojo esto se vuelve más difícil de discernir, en principio, porque cuenta con más páginas manuscritas, pero, sobre todo, porque la escritura y la reescritura de los pasajes se hacen más complejas.

El pasaje que destaco forma parte de un extenso periodo de escritura comprendido por más de veinte páginas. Es una asombrosa e inquietante reflexión hecha por José García acerca de si los recuerdos y la memoria podrían ser o no la materia prima y el andamiaje para su ansiado libro. No obstante, vale decirlo desde ahora: la reflexión fue retirada por Josefina Vicens de la versión final. En efecto, los recuerdos aparecen en la novela publicada en 1958, pero de un modo por completo distinto, porque, antes que constituir el objeto de la narración, operan como una especie de negativo de la memoria, en la medida en que, para José García y su escritura, terminan por volverse mucho más importantes los deseos y los anhelos no realizados que los hechos en realidad vividos —lo cual, si se piensa con detenimiento, también representa otra forma de la memoria.

En contraste, el pasaje del cuaderno rojo dice lo siguiente:

sus reflexiones sin traicionar” a su personaje, Josefina Vicens, en mi opinión —basada en los manuscritos—, “hizo descender” sus primeros trazos a la justeza y llana condición de José García para hacer posible su novela, lo cual, si se observa con detenimiento, deja entrever un notable y meticuloso trabajo de escritura y reescritura por parte de la autora; al contrario de lo que su personaje, supuestamente, no hace y no sabe hacer.

Si en ~~mi~~ memoria ^{está} queda todo, si ~~allí~~ ^{cuando} ~~tengo~~, ¿por qué no se me ha ocurrido que ~~es recordando y no~~ ella hasta contra mi voluntad me guarda tantas cosas, ¿por qué propias y ajenas, ¿por qué no se me ha ocurrido que ~~es recordando~~ a usarla, a vaciarla, ^{para poder} escribirla el y

Imagen 4. Pasaje "Consciencia y escritura"-A. Cuaderno Azul

libro con el material que ella me ~~aporta~~ ^{proporciona}? Muchos escritores lo han hecho, no todos tienen la imaginación ~~para estar~~ ^{para estar} necesaria para inventar, y, no obstante, han logrado lo que se proponían y han conmovido a sus lectores con el fiel relato de sus ~~vidas o con el de otros o con el de otros~~ recuerdos. No ~~han dicho~~ ^{dicen} nada nuevo, ni se ~~han preocupado~~ ^{preocupan} por decirlo. Como si

Imagen 5. Pasaje "Consciencia y escritura"-B. Cuaderno Azul

mi **está**
Y si en la memoria queda todo, si allí lo
guardo
tengo, ¿por qué no se me ha ocurrido
que es recordando y no
ella hasta contra mi voluntad me guarda
tantas cosas ¿por qué propias y ajenas
¿ por qué no se me ha ocurrido que es recor-
dirme **para poder**
decir a usarla, a vaciarla, y escribir el
y

libro con el material que ella me aporte pro-
porcione? Muchos escritores lo han hecho, no
todos tienen la imaginación para crear neces-
aria para inventar, y, no obstante, han lo-
grado lo que se proponían y han conmovi-
do a sus lectores con el fiel relato de sus
vidas o con el de otras o de las de otros
dicen
recuerdos. No han dicho nada nuevo ni
preocupan
se han preocupado por decirlo. Como si

Tres detalles resultan, en particular, significativos. El primero —no se puede dejar de advertir— es que se piensa, precisamente, en *vaciar* la memoria como posibilidad para escribir.¹⁸ El segundo tiene que ver con la brevísima y, en apariencia, inofensiva expresión: “el fiel relato de sus [...] recuerdos”, en la medida en que en ella subyace una concepción de la escritura mucho más elaborada y mucho menos ingenua de lo que podría creer cualquier lector de *El libro vacío*. No, no es que los recuerdos vayan a ser transcritos de manera directa, sino, más bien, que en el pasaje se concibe una mediación o, mejor dicho, un otro *doble* o *pliegue* de la escritura que consiste en *relatar* los recuerdos. Así, la escritura posee al menos dos grandes dimensiones: la del acto

¹⁸ El lector, sin duda alguna, reconocerá la importancia que tal idea entraña, aunque de modo *inverso*, en relación con el proyecto escritural de José García. Esto es: en los manuscritos se considera la posibilidad de vaciar algo (la memoria) para poder escribir; en la novela, al contrario, se buscará *llenar el vacío* con algo (las palabras) como única vía —trunca— de la escritura, lo cual expresa, de manera profunda, otro aspecto fundamental del proceso de creación de *El libro vacío* por parte de Josefina Vicens.

mismo de relatar y la de lo que ha de relatarse. El otro detalle de gran repercusión es que a la memoria se la contempla o considera como potencial detonante de la escritura en los manuscritos, lo cual, *ipso facto*, desvela una posible filiación literaria del protagonista. Sin duda, sería proustiano.¹⁹

Ahora, una novela de tal densidad como *El libro vacío* se presta, con facilidad, a asociaciones de diversa índole: se puede considerar, por igual, heredera de Mallarmé, de Flaubert o de André Gide, por aludir a algunos nombres. No obstante, la filiación más destacada, desde mi perspectiva y con base en el conocimiento de los manuscritos de la novela, es la de Proust. En ese sentido, se podrían referir infinidad de consideraciones, pasajes y extensas inquisiciones, todas con no poca validez; pero sólo mencionaré dos aspectos. El primero es indirecto. Se trata de un breve planteamiento hecho por José Ortega y Gasset, en 1925, en su más o menos olvidado ensayo “Ideas sobre la novela”, sobre el autor de *En busca del tiempo perdido*. Al respecto, señala:

En Proust, la morosidad, la lentitud llega al extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. La novela queda así reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta que es, en efecto, esencial al género. Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres del paraguas. Deshuesado el cuerpo novelesco se convierte en nube informe, en plasma sin figura, en pulpa sin dintorno (44).

¿No resultan esa “morosidad”, esa “lentitud”, esos “planos estáticos sin movimiento” y “sin progreso” algo extrañamente próximo a la escritura de José García y su imposibilidad? ¿No puede decirse de *El libro vacío* que en él “la trama ha quedado anulada”, que se ha borrado “el postrer resto de interés dramático” y que “la novela ha quedado reducida a pura *descripción inmóvil*”?

No se debe ignorar que el ensayo de Ortega y Gasset es una apasionada disquisición acerca del estado del arte de la novela en aquel momento, respecto a la cual, por cierto, el pensador español no se mostraba muy esperanzado, sino al contrario. Baste recordar planteamientos como el siguiente: “A mi juicio, esto es lo que hoy acontece

¹⁹ En seguida, hago mención de algunos escritores que podrían asociarse directamente con *El libro vacío*. Al respecto, debo decir que el Dr. Armando Pereira, en una conferencia magistral sobre *El libro vacío*, presentada a finales de 2018 en el Instituto de Investigaciones Filológicas, se adentró en esas posibles filiaciones de la novela, entre las que destacó la figura de Mallarmé y su multicitada página en blanco; además de otros autores, en especial, franceses. No niego tales filiaciones; sin embargo, como se verá, me parece que la figura de Proust juega un papel determinante, y merece, por ello, destacarse en relación con la primera novela de Josefina Vicens.

en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos” (34). Tal parecería que José García es una admirable encarnación de esa falta de tema. No es, pues, descabellado imaginar que algún antecedente de *El libro vacío* se encuentra en ese texto de Ortega y Gasset y, en general, en su pensamiento. Resulta muy probable que Josefina Vicens lo haya tenido entre sus lecturas y autores máspreciados.

En esa dirección, jugando con las asociaciones y regresando a Proust, bien cabría repensar el título de *El libro vacío* en clave proustiana, como, por ejemplo: *En busca del libro perdido* o, claro: *En busca de la escritura perdida*. Aunque, ciertamente, los rejuegos podrían extenderse. Nada impide que la primera novela de Josefina Vicens pudiera imaginarse, en alusión a Beckett, también bajo el nombre: *Esperando al libro o Esperando a la escritura* —en principio, una mera asociación, pero que, si se piensa con detenimiento, abre la posibilidad de considerar la escritura de José García, tal y como se calificó el teatro de Beckett, como una *escritura del absurdo*.

Pero dejo las posibles asociaciones y vuelvo al segundo aspecto que deseo destacar sobre el pasaje incluido en el cuaderno rojo de Josefina Vicens, en el cual se aborda la memoria. Como se aprecia en el breve trecho manuscrito, quien escribe se pregunta con viva inquietud si no está o estaría en la memoria, justamente, *el material* necesario para escribir su libro, de modo que sólo bastaría con “vaciarla” de su contenido —esto es, los recuerdos—, tal y como “muchos escritores lo han hecho”; aunque, acota enseguida, quizá no hayan dicho nada nuevo.

Sin embargo, en paralelo, debe subrayarse el hecho de que en la reflexión se opone la invención a la memoria. El razonamiento es, más o menos, el siguiente: dado que no todo escritor puede inventar, bien puede recurrir a la memoria. En esa dirección, resulta inevitable aludir a lo que José García apunta en un pasaje de la novela, que retomo, *in extenso*, más adelante: “La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial” (43).

De esa forma, la incapacidad para inventar, que en el manuscrito se considera susceptible de ser superada con el recurso de la memoria y los recuerdos, termina, en la novela, por ser la detonante para, precisamente, *llenar* con palabras el *vacío*, lo cual, en tensión con lo que he planteado, podría interpretarse, incluso, como una superación, hasta cierto punto, de los tópicos más típicamente proustianos por parte de Josefina Vicens y la escritura de y en *El libro vacío*.

Por lo demás, el planteamiento hecho en el pasaje manuscrito del cuaderno rojo, sin duda, convoca a tomar postura y a entregarse a la polémica de los cruces posibles entre memoria, vida y ficción. Múltiples cosas podrían decirse al respecto. Sin embargo, en vez de ello, me centraré en algunas ideas de Proust.

En un texto breve, llamado “*Swann explicado por Proust*”, el reconocido escritor consigna algunas opiniones sobre su novela que son verdaderamente reveladoras. En primer lugar, merece ser destacado, en cuanto a la morosidad señalada por Ortega y Gasset, pero, sobre todo, con respecto a la des/escritura de José García y *El libro vacío*, en tanto proyecto escritural de Josefina Vicens, la honda conciencia que Proust tenía sobre su tentativa estética y su relación con el problema del tiempo. El autor francés dice:

Sólo publico un volumen, *Por el camino de Swann*, de una novela que tendrá como título general *En busca del tiempo perdido*. Hubiera querido publicarlo todo junto, pero ya no se editan obras en varios volúmenes. Soy como alguien que tiene una alfombra demasiado grande para las viviendas actuales y no tiene más remedio que cortarla.

Jóvenes escritores por los que siento simpatía preconizan por el contrario una acción breve con pocos personajes. No es la forma en que yo entiendo la novela. ¿Cómo explicarlo? Sabe que hay una geometría plana y una geometría en el espacio. Para mí, la novela no es únicamente psicología plana, sino psicología en el tiempo. He tratado de aislar esta sustancia invisible del tiempo, pero para hacerlo necesitaba una experiencia que pudiera durar (131).

Parecería que Josefina Vicens tuvo la capacidad de vislumbrar en la imposibilidad de escribir de José García *una experiencia que pudiera durar*. Claro, la finalidad no necesariamente consistió, como para Proust, en aislar la sustancia del tiempo. Por el contrario, lo que estaría en juego, en *El libro vacío*, sería la sustancia del espacio; pero lo estaría a través de la palabra, una palabra que cobra cuerpo, que se hace materia: que se encarna a través de la palabra escrita, misma que —constituye uno de los momentos más sublimes de la novela— se ha propuesto llenar *con palabras* el vacío inicial. José García escribe:

¿Qué puede contar de su vida alguien como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarlo porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarlo y no puede. Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo el tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas. ¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca (43).

Tal y como se subrayó, aquí se hace patente que la escritura de José García se propuso de manera *inversa* a lo que ocurre en los manuscritos de la novela: en vez de *vaciar* la memoria como posible vía para la escritura, *llenar* con palabras el vacío.

El otro gran planteamiento de Proust es expresamente sobre la memoria, en relación con la cual hace un deslinde fundamental:

mi obra está dominada por la distinción entre memoria involuntaria y memoria voluntaria [...] Para mí, la memoria involuntaria, que es sobre todo una memoria de la inteligencia y de los ojos, sólo nos da del pasado aspectos sin veracidad, pero si un olor, un sabor recuperados en circunstancias muy diferentes, despiertan en nosotros a nuestro pesar el pasado, nos damos cuenta de hasta qué punto este pasado era diferente de lo que queríamos recordar, lo que dibujaba nuestra memoria voluntaria, como los malos pintores, con colores sin veracidad. En este primer volumen, el narrador, que habla en primera persona (y que no soy yo) recupera de repente años, jardines, seres olvidados en el sabor de un sorbo de té en el que ha mojado un trozo de magdalena; sin duda lo recordaba todo, pero sin color, sin encanto (132-133).

Un poco después, agrega: “Yo creo que el artista sólo debería pedir a los recuerdos involuntarios la materia prima de su obra. En primer lugar, precisamente porque son involuntarios, se forman solos, atraídos por una semejanza de un instante, tienen un cuño de autenticidad” (133).

Adviértase la profunda coincidencia entre los “recuerdos involuntarios” de Proust y el acto de escribir también *involuntario* presente en los manuscritos de *El libro vacío*. De esta suerte, la alusión a la memoria que aparece en el cuaderno rojo de los manuscritos de *El libro vacío*, y que también termina siendo excluida por Josefina Vicens en la versión final, no podría resultar más elocuente. Es casi innegable que en dichas especulaciones sobre la memoria como material de la escritura subyace una lectura de Proust y una comprensión de la literatura en ese sentido.²⁰ En consecuencia, planteo que esta posible evocación de la obra del autor francés muy probablemente se volvió,

²⁰ Si bien la lectura de la obra de Proust por parte de Josefina Vicens no es una cuestión que se pueda afirmar de manera contundente, existe una alta probabilidad de que así haya sucedido, con base en, al menos, dos hechos. En primer lugar, para 1954, cuando Josefina Vicens comenzó el cuaderno azul (no se diga el cuaderno rojo de 1958), Marcel Proust era ya una figura absolutamente consagrada a nivel mundial, gracias a *Por el camino de Swann*. En segundo lugar y mucho más importante, la viabilidad de pensar en Proust en relación con los manuscritos de *El libro vacío* se encuentra en el pasaje que he destacado. Es la propia Josefina Vicens quien establece la conexión entre memoria y escritura y, aún más, quien asocia esa posibilidad con *escritores* concretos al decir: “Muchos escritores lo han hecho, no todos tienen la imaginación [...] necesaria para inventar y, no obstante, han logrado lo que se proponían y han conmovido a sus lectores con el fiel relato de sus [...] recuerdos”. Por lo demás, la alusión a Proust se basa en el hecho de que la memoria, como ya lo he subrayado, no sólo es un tema fundamental en la novela de Josefina Vicens, sino que en los propios manuscritos constituye un aspecto de primer orden: al paso de la escritura y la(s) reescritura(s) es posible apreciar la forma en que el tópico de la memoria sufre múltiples transformaciones. Desafortunadamente, por motivos de espacio, tendré que profundizar en esta cuestión en otro momento.

a los ojos de Josefina Vicens, algo insostenible en relación con su querido José García y, por ello, fue preciso no incluir dicho pasaje.

Para decirlo de manera puntual: ese particular tratamiento de la memoria realizado en el manuscrito necesariamente provoca un vuelco en la concepción que, a partir de la lectura de la novela, se tiene del protagonista, porque en *El libro vacío* se presenta a José García como un hombre medio, quien posee una escasa, si no es que nula, cultura letrada. Pero, en radical contraste con la novela, en el pasaje del cuaderno rojo se habla de lo que suelen hacer y han logrado los *escritores* al tomar como objeto sus vidas, las vidas de otros o sus recuerdos; es decir, ello implicaría que José García sería, entonces, un lector más o menos asiduo y, en especial, un lector de literatura.

Se comprenderá ahora la enorme relevancia de que en todo *El libro vacío* no exista una sola cita propiamente literaria de una obra o de un autor, ni siquiera una cita de carácter ideológico o religioso, ni la alusión a un nombre. Las únicas citas que hay en toda la novela son: de palabras escritas por José García; de palabras pensadas por él; o de palabras pronunciadas por otros personajes en momentos y espacios diversos. Tales citas se identifican con facilidad gracias al uso de las comillas. Al respecto, es importante señalar que dicho signo ortográfico juega, en *El libro vacío*, un papel fundamental, en la medida en que constituye uno de los modos en que la escritura de José García se busca a sí misma —se *flexiona* o se *pliega* o se *dobra* sobre sí misma— sin lograr encontrarse, y termina reconduciéndose, sin remedio, a su propia imposibilidad.

¿Qué otra cosa podría suceder con una palabra que no ha podido más que recurrir a sí misma para citarse eventual, pero reiteradamente?²¹

Más allá, en términos del perfil medio o no letrado de José García, vale la pena agregar que en los manuscritos hay un pasaje sumamente inquietante, dado que, en él, quien escribe declara trabajar, nada más y nada menos, que como ayudante en una imprenta. ¿Cuál es la razón para que Josefina Vicens haya decidido omitir también esa parte en la versión final de su reconocida novela?

Si bien no es posible sostener que para laborar en una imprenta se requiera mayor condición letrada, resulta un tanto impensable que, a mediados del siglo xx, un ayudante de imprenta no tuviera, al menos, una mínima inclinación por la lectura y, quién sabe, incluso por la propia escritura.²² De tal modo, es muy probable que

²¹ En consecuencia, cabe plantear: ¿no es esa *flexión* o *doble* de la escritura sobre sí misma aquello que José García —aunque él se refiere a una dimensión temática— quiere evitar a toda costa, es decir, una escritura “en primera persona”, de la cual tanto desea escapar, pero en la que termina cayendo inevitablemente una y otra vez?

²² Ciertamente, esto resultaría casi del todo inconcebible en el siglo xx, empero, en el caso de los siglos previos, tal circunstancia no es así. No se debe omitir el hecho desconcertante de que el primer impresor del que se tiene noticia en América, Juan Pablos —a quien, por encargo del connotado Juan Cromberger, se le encomendó, precisamente, abrir una imprenta en este

Josefina Vicens retirara también ese detalle de la versión publicada porque habría dado a su protagonista una dimensión y una connotación mucho más complejas de lo que, al final, resulta ser José García. O, para decirlo en otras palabras, haber dejado ese aspecto en la novela —el trabajar en una imprenta— habría hecho poco verosímil que el protagonista no tuviera otros recursos para escribir.

Empero, bien vista, esta cuestión posee repercusiones de gran alcance. Como cierre del presente apartado, sólo mencionaré una de ellas. Me refiero a la posibilidad de establecer, tanto en lo relativo a José García como en general, una correlación entre el escribir —y escribir un *libro lleno*— y los conocimientos que se tienen o no en torno a la cultura letrada (la figura canónica del llamado “hombre de letras” sería paradigmática en ese sentido). O expresado de otra forma, cabe preguntar: ¿En qué medida el bagaje y las lecturas realizadas por una persona determinan su capacidad de escribir literariamente?

Al respecto, en *El libro vacío* sólo hay tres momentos en los que José García alude a algún tipo de lectura y a una noción incipiente de la escritura: por un lado, reconoce que recurre o ha recurrido al diccionario para revisar la ortografía de ciertas palabras; y, por otro, especula sobre la posibilidad de comenzar por escribir un cuento para buscar que sea publicado en un periódico. De modo que José García sí posee diversos registros de lectura, pero en ningún caso se trata de una cuestión propiamente literaria, salvo el referido cuento —mismo que, por cierto, el lector no sabrá si llegó a existir—. De manera paralela, lo reitero, como tal, no se menciona un solo libro —vaya, ¿coincidencia?²— en todo *El libro vacío*. Por consiguiente, en estricto sentido, no hay forma de saber si José García cuenta, de hecho, con algún modelo a seguir, a imitar o a superar (algún libro que él mismo considere *lleno*), o si, simplemente, no lo tiene y ha sido presa de un deseo de escribir más allá de un referente semejante. Por supuesto, visto con detenimiento, resulta poco creíble que no tenga ni un solo modelo. Para decirlo con toda claridad: de haber mencionado algún libro, cualquiera que fuera, José García habría fijado un horizonte de lo posible y, entonces, se le podría achacar el no haber intentado siquiera *imitarlo*. No obstante, al leer la novela, dicho detalle pasa por completo desapercibido —algo, en verdad, admirable—. Y si esto ocurre así

continente—, al parecer reconoció en un documento, pocos años antes de llegar a estas tierras, que era analfabeta. Tal y como lo consigna Tomás Granados Salinas: “Juan Pablos es la forma castellanizada del nombre Giovanni Paoli, natural de la pequeña ciudad lombarda de Brescia. No se sabe a ciencia cierta qué hizo antes de aceptar el ambicioso encargo de Cromberger: quizá fue aprendiz en Venecia o Lyon, como era usual entre la gente de imprenta, o asistió a alguna universidad italiana, donde habría aprendido latín —en dos de los libros impresos en su taller hay sendas notas introductorias redactadas por él, en las que se nota el dominio de esa lengua—, aunque hay quien dice que al firmar el contrato que lo condujo a México apenas sabía escribir su nombre —en un documento de 1532 Pablos reconoce ser analfabeta” (67).

es gracias —no debe minimizarse— a la enorme capacidad de una escritora como Josefina Vicens, quien tuvo la paciencia y la dedicación de revisar meticulosamente sus propios manuscritos y versiones hasta lograr hacer imperceptibles ciertos aspectos que, como éste, resultan relevantes —lo cual se aprecia con plenitud al estudiar los manuscritos de *El libro vacío*.²³

Por último, no es ocioso apuntar que, en tanto personaje, José García se encuentra muy próximo a dos figuras fundamentales de la literatura. Por un lado, a Bartleby, el inquietante personaje de Melville, quien es un copista; y, por el otro, a uno menos reconocido: Bernardo Soares de Pessoa.²⁴ La aproximación obvia entre los tres personajes se debe, en principio, a que los tres escriben; sin embargo, me parece de enorme relevancia subrayar que su condición lectora y los registros que cada uno posee merecen igual tratamiento.

Breve conclusión

Al estudiar los cuadernos manuscritos de *El libro vacío*, como es natural, llaman la atención una serie casi infinita de detalles y aspectos. No obstante, en plena correspondencia con lo planteado a lo largo de este trabajo, propongo la siguiente hipótesis: al paso de la lectura de los manuscritos, si algo resulta cada vez más evidente es que, al escribir lo que representaría una de las novelas más destacadas del siglo xx en el ámbito de la literatura mexicana, Josefina Vicens fue advirtiendo que no podría sostener a un José García, por un lado, con perfil medio, y por el otro, sostenerlo tal cual, en su imposibilidad de escribir, y, al mismo tiempo, hacerlo partícipe de la cultura letrada y

²³ Si hubiere aún alguna duda sobre ese cuidadoso proceso de edición por parte de Josefina Vicens en relación con las alusiones a lecturas posibles, baste con agregar que en el primer pasaje del cuaderno azul de los manuscritos, esto es, en las primeras páginas y como parte de ese intenso discurrir filosófico, el personaje escribe: “Probar al hombre. Al puro. Realmente no puedo entenderlo. Y menos cuando *leo* eso que sólo al cuerpo pertenece: glándulas, secreciones, conformaciones especiales”. De modo que José García contaría así con un otro registro de lectura, a partir de una fuente de carácter médico, anatómico o biológico, en una palabra, de carácter científico. Sin embargo, sucede que este pasaje fue eliminado también por su autora y no aparece en la versión definitiva de *El libro vacío*, lo cual refuerza y, sobre todo, demuestra que Josefina Vicens decidió suprimir cualquier referencia a la lectura en su novela, pero, valga insistir: no sólo descartó las referencias literarias, sino absolutamente todas, puesto que, conforme a lo que propongo, de haberlas mantenido, su protagonista tendría otro carácter y otros horizontes que harían insostenible una cierta imposibilidad de escribir. O, para decirlo de manera inversa: es a través de esa serie de descartes que el acto de escribir consigue hacerse presente en *El libro vacío*, antes que cualquier otra cosa, como una irrefrenable pulsión de hacerlo, como necesidad desnuda, ya sin adjetivos.

²⁴ Al respecto, véase el ensayo de Alberto Vital (2017).

libresca, ni siquiera en un grado mínimo (ni, aun, como ayudante en una imprenta). En otras palabras, la autora tuvo que enfrentar el hecho de que ambos trazos eran simplemente irreconciliables.²⁵ Pero esto es importante no sólo en términos estructurales o en términos de cómo caracteriza a su personaje, sino que dicha tensión le representó el tener que des-solemnizar su propia escritura, sus primeros esbozos manuscritos, y procurara darles un tono menos filosófico y abstracto, en aras de uno mucho más coloquial, más próximo a un hombre medio de la Ciudad de México en los años 50, que, sin saber bien a bien cómo ni por qué, siente el irrefrenable impulso de escribir.

Esa es la razón por la cual no se incluyeron en la versión final los dos pasajes que aquí he abordado: la disquisición de tono filosófico sobre la dicotomía conciencia y cuerpo, que forma parte del cuaderno azul; y la especulación sobre si la memoria podría ser el motivo, el tema y el *material* de su escritura, que se encuentra en el cuaderno rojo. Ambos, a su modo, fueron magistralmente reformulados por Josefina Vicens mediante un trabajo paciente y dedicado de revisión y reescritura.

Así es como, en concordancia con los planteamientos de Deleuze y Guattari, el *plano del material* (los manuscritos de Josefina Vicens) invadió de manera progresiva el *plano de composición* (los cuadernos de José García) en el proceso de creación de *El libro vacío*. No, por cierto, por medio de la réplica casi a la letra o de la trasposición, en la ficción, de un par de cuadernos, sino mediante la escritura como percepto, como afecto y como concepto, compuesta en bloques de sensaciones.

No es, pues, la mera palabra el material desde el que se erige la (no)escritura de *El libro vacío*. Claro, resulta innegable que la palabra constituye el material de la escritura, pero —no hay distinción— es el material de cualquier escritura.

La lección acaso más invaluable de los manuscritos de una obra como *El libro vacío* consiste en advertir que, en primera instancia, el acto de escribir se ha hecho material de sí mismo. Pero esto significa que la propia escritura se ha constituido como material, también, a partir de sus hiatos e inadecuaciones, de sus imposibilidades y cuestionamientos, de sus abismos y sus tachaduras y bifurcaciones... de sus *vacíos*...; y, particularmente, que ha amasado ese material a partir de sus posibles simientes y detonantes, tal y como lo muestran tanto el discurrir filosófico con el que Josefina Vicens comenzó a elaborar su magnífica novela como la elucidación de inspiración proustiana sobre la memoria que aparece en el segundo cuaderno manuscrito.

²⁵ No se debe olvidar que, en la entrevista realizada por Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, la autora manifiesta lo siguiente en relación con su personaje: “Tiene un problema que ni siquiera es literario. Él *necesita* escribir. No piensa ‘voy a hacer literatura’; se dice: ‘voy a expresarme, tengo necesidad de decir algo’” (35; las cursivas son de los autores).

En una palabra, la importancia de ambos pasajes radica en su ausencia en la versión publicada; o, mejor, su trascendencia radica en su admirable reescritura y recomposición a manos de Josefina Vicens. Por un lado, una dicotomía —también, como quería Gironde, incruenta— entre la conciencia y el acto involuntario, ingobernable, de escribir, compuesta coloquialmente bajo la forma de un conflicto interno entre dos “yos”. Y, por el otro, un recurso a la memoria que, no habiendo alcanzado las hazañas más elementales, se reconvierte como contra sí misma, y en ese vivo recordar lo que nunca llegó a suceder encuentra una inusitada posibilidad para escribir, indefinida y morosamente, que no tiene, de hecho, nada que escribir.

¿Cómo se llena, pues, el vacío? Acaso con una sola palabra que se extiende (y se *pliega* y se *dobra*) a sí misma/sobre sí misma, esperando hallarse, por fin, de alguna forma, pero que, en ese mismo movimiento, se hace posible de imposible:

“Escribo... Escribo que escribo... Escribo que no escribo...”
 “Escribo que escribo que no escribo”.

* * *

Antes que procurar hacer un mero registro técnico de correcciones y descartes —lo cual, en atención a una cuestión elemental del método propiamente ecdótico, se hizo con antelación—, el presente artículo ha tenido como propósito central ir *en busca*, en sus múltiples sentidos, de la *escritura perdida*, al analizar y dar a conocer, por primera vez, algunos de los aspectos más sobresalientes de los manuscritos de *El libro vacío*. Con ello, se procuró asentar las primeras bases para el estudio, desde una perspectiva genética, de la escritura de una autora como Josefina Vicens. Es decir, las bases mínimas para la comprensión de la forma en la que realizaba su trabajo literario; ese “camino” que acaso quepa concebir como un método. Un trabajo, tal y como ella lo califica, extraordinariamente arduo y bello, pero que, de manera irónica, contradice —o mejor: contra-escribe—, casi a cada grafía, la imposibilidad y el drama de la escritura de su entrañable José García.

Bibliografía

AMIGO PINO, Claudia y Roberto ZULAR

Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

“Percepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001, 163-201.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro TOLEDO

Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra. México: Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones Sin Nombre, 2009.

GRANADOS SALINAS, Tomás

Libros. México: Secretaría de Cultura, 2017 (Colección Historia Ilustrada de México, coordinada por Enrique Florescano).

IBARRA, Jesús

Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel

Fuera del sujeto. Traducción de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillot Rodal. Madrid: Caparrós, 2002 (Esprit: 27).

ORTEGA Y GASSET, José

La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Velázquez. Goya. México: Porrúa, 1986.

PETTERSSON, Aline

“Las pasiones de Josefina Vicens”, en Maricruz Castro y Aline Pettersson (editoras). *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, 21-28.

PROUST, Marcel

Días de lectura. Traducción de Alicia Matorell y Núria Petit Fontseré. México: Taurus, 2012.

VICENS, Josefina

El libro vacío. Los años falsos. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

The Empty Book: A Novel. Translated by David Lauer. Austin: University of Texas Press, 1992.

VILLORO, Juan

De eso se trata. Ensayos literarios. Barcelona: Anagrama, 2017 (Argumentos: 382).

VITAL, Alberto

“*El libro vacío* de Josefina Vicens”, en Ana Rosa Domenella y Norma Lojero (coordinadoras). *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, 105-114.



RESCATES

Rubén Darío y Shakespeare. Un artículo humorístico desconocido

Rubén Darío and Shakespeare. An unknown humorous article

Günther Schmigalle

*Academia Nicaragüense de la Lengua
schmigalle2000@yahoo.de*

RESUMEN

Presentamos un artículo humorístico desconocido en el cual Rubén Darío, bajo seudónimo, se burla de los estudios shakespearianos y de la erudición histórico-literaria de su tiempo. El texto contiene una prodigiosa cantidad de referencias que indican que el poeta se inspiró en tres libros sobre Shakespeare del autor francés Alfred Mézières. Como introducción ofrecemos un resumen global de las lecturas shakespearianas de Darío.

PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, William Shakespeare, Alfred Mézières, erudición, sátira.

ABSTRACT

We present a hitherto unknown humorous article where Rubén Darío, under a pseudonym, makes fun of the Shakespearian studies and the literary-historical scholarship of his time. His article makes a huge number of references which show that he drew inspiration from three books on Shakespeare by the French author Alfred Mézières. As an introduction we present an overview of Darío's Shakespearian readings.

KEYWORDS

Rubén Darío, William Shakespeare, Alfred Mézières, scholarship, satire.

RECEPCIÓN: 05/12/2019

ACEPTACIÓN: 29/01/2020

El domingo 22 de julio de 1894, el periódico *La Razón* de Montevideo presentó en su primera página algunos párrafos del artículo necrológico de Rubén Darío

sobre Leconte de Lisle, que se había publicado en su forma completa dos días antes, el 20 de julio, en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Tanto el texto de *La Nación* como los fragmentos de *La Razón* llevaron la firma RUBÉN DARÍO. El artículo, acompañado por un retrato de Leconte de Lisle por Malharro en ambos rotativos, conocerá un destino glorioso: llegó a ocupar el primer lugar en la edición príncipes de *Los Raros* y el tercero en la segunda con sus numerosas reediciones.

En la misma página de *La Razón*, precediendo inmediatamente los párrafos sobre Leconte de Lisle, se incluyó un artículo hoy olvidado. Bajo el título “El erudito”, y firmado “X. Equis”, se lee una sátira sumamente divertida de la erudición histórico-literaria en general, y de los estudios sobre Shakespeare en específico. Nuestra hipótesis es que se trata de otro texto de Darío, quien solía publicar sus artículos humorísticos bajo seudónimo.¹

El rasgo estilístico más marcado del artículo es la enumeración; el lector la encontrará en casi todos los párrafos de “El erudito”. Se trata de un procedimiento que Darío emplea en muchos escritos y que le sirve en los contextos más diversos, ya sea para listar a los representantes de la escuela dantesca en España, como en su artículo sobre Mitre:

El señor Amador de los Ríos ha tratado extensamente el asunto, y no tengo espacio para repetir los afanes que en seguir a Imperial pusieron Ruy Páez de Ribera, Diego Martínez de Medina, Fernán Pérez de Guzmán, fray Migir, Juan Alonso de Baena, Pedro Vélez de Guevara, fray Bartolomé García de Córdoba, don Mosseh Aben-Zarzal, Pedro González de Uceda, fray Alonso de la Monja, fray Lope del Monte, y otros tantos que abrieron senda o coadyuvieron al marqués de Santillana y a Juan de Mena, para afirmar el estudio de la literatura italiana y su influencia en nuestras letras (1894: 1);

ya sea para presentar los nombres de los ganadores del Grand Prix, como en un artículo sobre las carreras de caballos en Francia:

Desde 1863, una larga lista señala triunfos sucesivos —tal una enumeración de papas, de reyes ó de generales: The Ranger, Vermont, Gladiateur, Ceylan, Férvacques, The Earl, Glaneur, Sornette, Cremome, Boiard, Trent, Salvator, Kisber, Si Cristope, Thurio, Nubienne, Rovert-Devil, Foxhall, Bruce, Frontin, Little Duck, Paradox, Mintin, Tene-

¹ Seis semanas antes, el 4 de junio de 1894, había publicado “El idioma de los monos” bajo el seudónimo Dr. Filosimio en *La Nación* (cfr. Schmigalle y Caresani: 102-107). Por una curiosa coincidencia, ese 4 de junio de 1894 apareció en *La Nación* su artículo sobre Laurent Tailhade, quien en aquella época escribía poemas inspirados en los antiguos cantos de la iglesia y, al mismo tiempo, renovó a Rabelais con poesías brutalmente satíricas. Darío había hecho amistad con él en el verano de 1893. ¿Quiso seguir su ejemplo y mostrar que él también podía manejar los dos instrumentos: el solemne en su necrología de Leconte de Lisle, y el humorístico en su entrevista con Rapsodien de Blagenthal?

breuse, Stuart, Vasistas, Fitz Roya, Clamart, Rueil, Ragotski, Dolman Baghtche, Andrée, Arreau, Doge, Le Roi Soleil, Perth, Semandria, hasta el glorioso bruto de ahora, *Chéri*, cuyo propietario Caillaut no cabe en su orgullo (1902: 40).

El lector, que encontrará, pues, en “El erudito” párrafos como el siguiente:

El examen y el análisis circunstanciado de los trabajos y de la vida de todos estos escritores, no es más que la base general del estudio sobre Shakespeare, á quien he dedicado otras tantas resmas de papel, para los apuntes y las notas que de los comentarios, las interpretaciones y las exégesis de sus obras he tenido que hacer, después de haberme tragado todo lo que se ha publicado desde su tiempo hasta hoy, acerca de su nacimiento, su educación, su vida, sus costumbres, sus aficiones, sus aptitudes, sus inclinaciones, su familia, sus amigos, sus relaciones, sus recursos pecuniarios, sus medios de vida, sus estudios, sus lecturas, sus opiniones, sus trabajos, sus personajes, su estilo, su manera de escribir, etc., etc., etc.,

reconocerá un rasgo estilístico familiar en Darío, con la diferencia de que en sus artículos “serios” nuestro poeta/cronista usa la enumeración para dinamizar su texto y evocar cierto ambiente intelectual, deportivo u otro; mientras que en “El erudito” la enumeración se desboca, aturde y da vértigo, con un efecto cómico seguro.

Para resumir brevemente el artículo, hemos numerado con corchetes sus once párrafos. En el primero, el narrador presenta a los lectores a un amigo suyo, un sabio alemán, Dr. Heriberto Rapsodien de Blagenthal, miembro de un instituto histórico de Berlín, especialista en la historia del verso blanco. Casi todo el texto es una especie de monólogo de este personaje, interrumpido raras veces por alguna pregunta o exclamación del narrador. En el segundo, se nos informa que Blagenthal salió de Alemania hace cinco años, con el fin de compilar, en diferentes bibliotecas del mundo, los materiales para escribir una historia completa de la recepción de la obra de Shakespeare, desde los inicios hasta el día presente. En el tercero, se explica que su estudio abarcará los predecesores, contemporáneos y sucesores del poeta británico, con lo cual se nos remite, implícitamente, a tres libros fundamentales del autor francés Alfred de Mézières: *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques* (1860), *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare* (1863) y *Contemporains et successeurs de Shakespeare* (1864). En el mismo párrafo, el erudito alemán comienza a enumerar los predecesores, citando y recitando un número vertiginoso de nombres y de referencias, todas ellas recogidas hábilmente de los *Prédécesseurs* de Mézières. Después, Blagenthal prosigue con los contemporáneos, incluidos en el segundo volumen del crítico francés. De los párrafos 4 al 9, el baile de cabezas continúa con alusiones a los críticos históricos y coetáneos de Shakespeare y a las fuentes de sus obras, todas tomadas del tercer volumen de Mézières. En el párrafo 9, aparecen algunas menciones —a Victor Hugo, Paul de Saint-Victor, Castelar y Luis Melián Lafinur— que indican que la erudición shakespeareana de

Darío/Blagenthal no se limita a los libros de Mézières. De los párrafos 10 al 14, el artículo concluye con la aclaración de que Blagenthal ha leído “millares y millares” de volúmenes de lo que se suele llamar “estudios históricos y críticos” o también (un poco despreciativo) “literatura secundaria”, pero apenas ha “hojeado algunas veces” las obras mismas de Shakespeare.

Llama la atención una acumulación insólita de errores de imprenta: muchísimos nombres propios aparecen desfigurados; asimismo, sorprenden varias contradicciones internas del texto: en el primer párrafo, Blagenthal es “amigo” del narrador, y en el último, se despide de él de manera fría y distante; para compilar la literatura sobre Shakespeare, Blagenthal sale de Alemania, aunque este país, en aquel tiempo, fuese el centro de los estudios shakespeareanos; en el primer párrafo, Blagenthal afirma que ya terminó su trabajo, pero al final dice que todavía le falta “completar sus conocimientos históricos relativos a Inglaterra” antes de comenzar a escribir, etc. Esos y otros detalles parecen indicar que el artículo se escribió o dictó con gran rapidez, mientras Darío hojeaba los volúmenes de Mézières. Ciertos errores (“gramática” por “dramática”, “ciento ochenta años” por “ochenta años” en el párrafo 3; “magia” por “comedia” en el párrafo 4) hacen suponer, además, que el texto fue dictado y que quien dictaba y quien escribía no se encontraban en un lugar silencioso. El mismo nombre de Heriberto Rapsodien de Blagenthal no se le ocurriría a un escritor plenamente sobrio. Estamos, pues, ante un documento surgido de aquellas reuniones literarias donde “la sobriedad no era nuestra principal virtud” (Darío, 1915: 167), lo cual no excluye que estos aspectos apresurados fueran buscados de manera consciente para contribuir al distanciamiento humorístico.

Las lecturas de Shakespeare están presentes siempre en Darío. Hay que recordar que uno de los puntos de partida del movimiento simbolista fue la veneración de Shakespeare en la Francia decimonónica, especialmente marcada en Catulle Mendès y en Mallarmé. La imagen francesa de Shakespeare fue selectiva; se le consideraba, sobre todo, poeta de reflexiones y de sentimientos. Por eso, no nos puede sorprender que el drama más admirado por Darío, al igual que por los simbolistas, fuese *Hamlet*, y que el poeta-cronista se molestara cuando la compañía de Sarah Bernhardt representó en Madrid una versión abreviada de la tragedia, en la cual se suprimieron, justamente, dos de las escenas más reflexivas: la oración del Rey y el diálogo de Hamlet y Horacio con los sepultureros (véase Darío, 1998: 295).

Ya en *Epístolas y poemas* (1885), Europa es para Darío “la tierra de los sabios [...] donde Voltaire rio y habló Cervantes, y nacieron los Shakespeares y los Dantes” (1952: 413). La influencia más fuerte del poeta británico se observa en sus escritos chilenos y argentinos de los años 1887-1893: “El deslumbramiento shakespeareano me poseyó”, dice sobre esa etapa de su vida (1988b: 44). En 1887, Darío publicó en *La Época* de Santiago su cuento “El velo de la reina Mab”, que incluyó después en *Azul...* En las

notas a la edición guatemalteca de *Azul...*, reproducida como facsímile en Nicaragua, explica que “La reina Mab es una de las creaciones de la mitología inglesa. Es la reina de los sueños. Shakespeare se refiere a ella, por boca de Mercutio, en la escena IV del acto I de *Romeo y Julieta*”, y cita el discurso de Mercutio en la traducción de Menéndez Pelayo (1988a: 373-375). Ernesto Mejía Sánchez ha identificado la edición citada: *Dramas de Guillermo Shakespeare: El mercader de Venecia; Macbeth; Romeo y Julieta; Otelo*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1881 (véase Darío, 1993: 124, nota 34). En 1888, para defender a su amigo Pedro Nolasco Préndez, acusado por plagio, Darío escribe en *La Época* de Santiago de Chile: “Shakespeare, el gran Shakespeare tiene en su poema Venus y Adonis, por ejemplo, pensamientos expresados con las mismas palabras de uno de los bucólicos griegos” (1934: 259); y en una carta dirigida al mismo amigo, alude a la controversia sobre la autoría de las obras de Shakespeare (2000: 93), puesta al día por Donnelly en su libro *The Great Cryptogram*, que tomará un giro inesperado pocos años después de la muerte de Darío.² Diversos textos publicados en Buenos Aires en 1893 reflejan también la lectura de Shakespeare: “El linchamiento de Puck”, “La miss” con sus referencias a Ofelia (1993: 254-255, 259-262), “Fin de cuento” con sus citas de *Romeo y Julieta*, y “Get Thee to a nunnery” con varias más “del misterioso príncipe de Dinamarca” y otra de Otelo (1938: 7-8, 9). Por tal motivo, Mejía Sánchez pudo comentar: “El conocimiento de Shakespeare que alcanzó Darío en sus primeros años, a través de las traducciones de José Arnaldo Márquez y Menéndez y Pelayo, llega por esta época a los textos originales” (Darío, 1993: 260, nota 128). Llama la atención que, en esa etapa, lo que más fascinaba a Darío fueran los discursos violentos y misóginos de Hamlet y, en especial, su maltrato verbal hacia la inocente Ofelia. Se trata, posiblemente, de un reflejo de dos experiencias de la vida amorosa del poeta: la traición, en 1886, de su novia Rosario Emelina Murillo cuando permitió que su madre la entregara, por una suma considerable de dinero, a Pedro Joaquín Chamorro Alfaro, expresidente de Nicaragua, que moriría pocos años después y a quien Darío llama, en otro contexto, “un anciano granadino, calvo, conservador, rico y religioso” (1915: 43); y el matrimonio forzado que, el 8 de marzo de 1893, los hermanos de Rosario impusieron al poeta a punta de revólver (el primero de los dos dramas se refleja en *Abrojos*, y ambos se describen en *El oro de Mallorca*).³

² Donnelly creía que las obras atribuidas a Shakespeare fueron escritas por Francis Bacon. Después de la muerte de Darío, surgieron otros candidatos: William Stanley, VI^o conde de Derby y, el más serio de todos, Edward de Vere, 17.^o conde de Oxford (véanse Lefranc; Looney; Groussac).

³ Escribe Darío: “la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado” (1915: 60); “el caso más novelesco y fatal de mi vida” (1915: 139); “ello fue el encontrar el vaso de sus deseos poluto” (2017: 408), “una escena de folletín [...] melodrama familiar” (2017: 409). Véase también Torres (141-143, 299-300, 310). Arellano afirma que no existió el “revólver intimi-

En 1893, en su artículo sobre Jean Moréas, después incluido en *Los Raros*, Darío cita un verso del soneto n° 138 de Shakespeare:

When my love swears that she is made of truth

y tres versos de *The Phoenix and Turtle*:

Beauty, truth and verity
Grace in all simplicity
Here enclosed in cinders lie (2015: 88).

A Leconte de Lisle lo compara con Dante, Shakespeare y Milton (2015: 269), a Villiers de l'Isle Adam le certifica que “solamente un soplo de Shakespeare hubiera podido hacer vivir, respirar, obrar de ese modo, al tipo estupendo que encarna nuestro tiempo”, a saber, Tribulat Bonhomet (2015: 202). En su texto sobre Rachilde, cita otro verso de un soneto de Shakespeare:

A woman's face, with nature's own hand painted... (2015: 298)

A Ibsen lo llama “hermano de Shakespeare” y se refiere al libro de Léon Daudet, *Le voyage de Shakespeare* (1896), para afirmar que “el proceso shakespeariano de León Daudet tendría mejor aplicación si se tratase del gran Escandinavo” (2015: 374). En las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896), proclama los nombres de sus grandes modelos: “¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine!)” (1984: 13). Y también, en 1896, en su artículo sobre Mark Twain: “Mas en toda su obra no hallaréis esa inmensa y vaga melancolía que llega a veces a lo trágico, y que se desprende del humor inglés desde el día en que el príncipe Hamlet tomó en sus manos la calavera de Yorick” (1938: 97-98).

En su artículo sobre Poe, publicado en la *Revista Nacional* de Buenos Aires y también incluido en *Los Raros*, abundan las referencias a la *Tempestad*. Es cierto que para esa fecha la identificación de Calibán con los Estados Unidos se había vuelto un lugar común en los círculos intelectuales de Buenos Aires (Gewecke: 66, nota 34), pero las frases de Darío indican una familiaridad especial con el texto shakespeariano:

Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. [...] Calibán se satura de whiskey, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele

dante” (37), a pesar de lo que dice Edgardo Prado en su fundamental artículo: “el hermano de la señora, Andrés, pistola en mano, hizo celebrar la ceremonia” (4-B).

brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sicorax; y se le destierra o se le mata. [...] Poe, como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio (2015: 111-112, 116).

Darío indica una de sus fuentes: “esos feroces calibanes...” escribe Peladan”, y pregunta: “¿Tuvo razón el raro Sar al llamar así a estos hombres de la América del Norte?” (2015: 111). Lo que dice Peladan en su *Queste du Graal* es: “Caliban règne dans toute l’île; ses fils ont eu des fils, atroces et sans Dieu” (35). Darío, citando de memoria, cambia “atroces” por “feroces” y nombra la isla: “Calibán reina en la isla de Manhattan” (2015: 111). La metáfora tuvo mucho éxito: dos años después de *Los Raros*, en *El Tiempo* de Buenos Aires, Darío publicó su artículo “El triunfo de Calibán” (1938: 160-162; 1989: 161-166), y en 1900 apareció el famoso *Ariel* de José Enrique Rodó. “Dos años antes que Rodó lo hiciera; Darío —un Darío de 1898, visto tradicionalmente como el escapista y esteta de la ‘torre de marfil’— usaba con una retórica frontal la oposición Ariel/Calibán en su condena a los Estados Unidos, a propósito de la guerra de Cuba”, comenta un crítico perspicaz (Jáuregui: 442).

A partir de su traslado a España y a Francia, las referencias de Darío a Shakespeare se mantienen constantes, pero su enfoque cambia. En noviembre de 1899, en Madrid, escribe su artículo “Tenorio y Hamlet” (1998: 292-298). Ernesto Gutiérrez explica: “Este artículo está consagrado a comentar las representaciones del Don Juan por Thuiller y de ‘Hamlet’ por Sarah Bernhardt [...] Se ve en estos comentarios que Rubén vivía atento a la puesta en escena de las obras shakespearianas en los teatros de Europa” (31). Y Darío comentó el drama con mucha emoción: “en las partes básicas de la tragedia, el encanto aportado por Sarah vale por una de las más inmensas sensaciones de arte que puedan experimentarse” (1998: 295).

En 1901, al hablar del rey Eduardo VII en una crónica escrita en Londres, cita dos veces el drama histórico *Enrique IV*, traducido al español por Miguel Cané —Darío cita la versión original inglesa— (1902: 82-83; 2010: 290-298). En otra crónica del mismo año, sobre la visita del zar a Francia, cita *Richard III*: “Death and destruction dog thee at the heels” (1902: 106). En 1903, puso el título “Shakespeare de última hora” a un artículo sobre el golpe de estado en Serbia que terminó con el reinado y la vida de Alejandro Obrenović y Draga Mašin (1907: 85-92), evocando las masacres con que suelen finalizar las tragedias de Shakespeare y de otros autores dramáticos de la época isabelina. En 1904, en un artículo sobre la literatura y la cocina, afirma que “Shakespeare es maravilloso cuando habla de cosas de comida” (2006: 329), lo cual parece exagerado; pero la verdad es que, recientemente, una serie de críticos se han dedicado a explorar las metáforas culinarias del poeta británico (Albala: 63), a veces más macabras que maravillosas:

Hark, villains! I will grind your bones to dust
And with your blood and it I'll make a paste,
And of the paste a coffin I will rear
And make two pasties of your shameful heads
(*Titus Andronicus*, acto 5, escena 2).

En 1904, en Gibraltar, observa “a Shylock, junto a un sórdido mostrador, un Shylock como el que hace Novelli, todo vestido de negro” (2001: 105). En 1905, en *Cantos de vida y esperanza*, encontramos el verso “¡oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!” (2005: 77). En 1906, en el Hipódromo de Londres, una cabeza parlante llamada Dronza contesta preguntas “con voz bronca y profunda”, y Darío comenta: “Tal la oiría Hamlet de su padre” (2011: 17). En 1909, en *Viaje a Nicaragua*, se defiende contra “quienes critiquen la preferencia en nuestras zonas por princesas ideales o legendarias, por cosas de prestigio oriental, medioeval, Luis XIV, o griego, o chino”. Y argumenta: “Homero, señores míos, tenía sus lotófagos; Shakespeare, su Italia, o su Dinamarca, o su Roma, y, sobre todo, sus islas divinas” (1987: 199). El mismo año, una crónica suya con el título “Shylock contra Shakespeare” resume el eterno resentimiento de los escritores contra los editores que explotan su trabajo (2011: 115-117). En 1911, Darío recuerda algunos de los famosos aforismos de Jean Moréas, entre ellos, una definición poco respetuosa de la personalidad de Blaise Pascal: “Es una especie de Shakespeare; solamente le faltaba guardar los caballos a la puerta del teatro, como el Inglés” (2011: 381). En 1909, Jacinto Benavente es “el Shakespeare de los niños” (2011: 199); en 1910, Aubrey Beardsley es “hermano de Laforgue, hijo de Shakespeare” (2011: 303); y en 1911, “El Pájaro azul” de Maeterlinck es “sencillo y shakespeariano” (2011: 393). En 1910, a bordo del “Champagne”, las nubes sobre el Atlántico le recuerdan palabras de Polonio (2011: 307); en 1912, a bordo de otro barco, un gordo simpático le evoca a Julio César, y reflexiona: “Si Bruto hubiera sido gordo, no hubiera asesinado a su bienhechor” (2011: 432). En abril del mismo año, publica “Shakespeare en la política hispano-americana” en *La Nación* (1968: 235-237), que comienza con la frase: “Tenemos entendido que, después de la creación de Dios, está la creación de Shakespeare”. Se trata del resumen de un artículo del autor mexicano David Cerna, en el cual se destacan numerosas analogías entre la vida de Bernardo Reyes, general mexicano a quien frecuentaba Darío durante su exilio en París, y el Coriolanus de la tragedia de Shakespeare. En julio de 1909, escribe en “Algunas notas sobre Valle Inclán”:

Cuando Octave Mirbeau descubrió en el *Figaro* parisiense á Maeterlinck, nombró á Shakespeare, Hugo, si no me engaño, en una breve frase, rememoró al omnividente Will, á propósito de las extraordinarias niñerías de Rimbaud [...] Los personajes que en su ya larga serie de obras ha creado este espíritu de excepción, son vivientes más allá de la real vida, más allá de la vida normal; no existen como los héroes balzacianos ó zolescos, sino como Hamlet, Otelo, ó el viejo Lear (1912: 60).

Con “El erudito”, regresamos a la etapa revolucionaria del joven poeta. Se puede deplorar que Darío haya tratado de la erudición shakespeariana en un texto satírico-humorístico y no de manera más seria, pero eso no significa que despreciara ese tipo de estudios, al contrario: recordemos que, en su artículo sobre *Prosas profanas* y los inicios de la revolución modernista, insiste en “el valor del estudio y de la aplicación constante”, subraya que “era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto”, y agrega que “para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera, he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos” (1988b: 59 y 73). En *Azul...* realza la “aplicación de la erudición oportuna” (1988b: 48-49). En cuanto a Shakespeare, en el texto citado “Shakespeare en la política hispano-americana”, demuestra su propia erudición con referencias a varios críticos shakespearianos, entre ellos, Edward Dowden, Henry Norman Hudson y Barrett Wendel. Lo que sí le debe haber molestado es el hecho de que Mézières, en sus tres libros, diera más espacio a los predecesores, contemporáneos y sucesores de Shakespeare que a sus obras mismas: según Darío, no hay ni que cortarlo o descuartizarlo (1998: 295), ni ahogarlo en su contexto histórico. De cualquier modo, aparte de su valor intrínseco de lectura instructiva y divertida, el artículo merece ser rescatado como un documento que forma parte de la faceta humorística de Darío, de sus lecturas amplias, y a veces heterodoxas, y de su infatigable combate contra el “anquilosamiento académico” (1915: 196). A continuación, reproducimos el texto tal como aparece en el periódico, con sus acentos no aceptados hoy, con sus faltas de los primeros signos en las interrogaciones y en las exclamaciones, las comas mal colocadas, etc. El lector que preste atención a esos detalles no sólo leerá el texto, sino que percibirá también algo de las circunstancias de su producción original. Las referencias en las notas a pie permiten seguir el proceso mediante el cual Darío asimiló, condensó y parodió sus fuentes, en este caso los tres volúmenes de Alfred Mézières.



El erudito¹

X. Equis

[1] —Por fin he terminado! —dijo tomando asiento frente á mi butaca, en otra cuyos brazos abiertos parecían salirle al encuentro, —mi erudito amigo el doctor Rapsodien de Blagenthal, miembro activo del *Instituto de Escavaciones Históricas* que tiene su asiento en Berlín, y corresponsales incansables en todas [*sic*] los rincones del mundo donde las piedras provenientes de los escombros que el vulgo ignorante desprecia, suministran á la insaciable curiosidad de los sabios, materia inagotable de inmensurables estudios —el doctor Heriberto Rapsodien de Blagenthal, á quien sus profundas, por no decir hondas investigaciones acerca de la historia racional y cronológica del verso blanco, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, han hecho tan célebre, como al no menos ilustrado, original y castizo historiador checo, don Juan Rodolfo Cestas,² sus fresquísimos cuadros de historia contemporánea; tan contemporánea como dice uno de sus más envidiosos críticos, que casi puede pasar por no acontecida.

[2] He concluido, prosiguió, haciendo con la mano un gesto de tragedia antigua —y sin embargo, tendré que empezar de nuevo la ardua, pero gloriosa tarea que el deseo de ser útil á mis semejantes ha impuesto á mis persistentes aficiones científicas y literarias... Sí, amigo mío; la obra que sin darme, tal vez, exacta cuenta de las dificultades que tengo que vencer he emprendido hace cinco años, (los mismos que cuento de residencia fuera de mi patria —la meditatunda Alemania)— no es tan fácil llevarla a cabo, como cualquier periodista improvisado podría atrevidamente imaginarlo; pues ha de saber usted que me he propuesto escribir sobre Shakespeare y su teatro, un libro que en sus páginas resuma, amplíe y desarrolle todo lo que hasta el día, desde la representación de su primera pieza en Londres, se ha dicho del gran trágico inglés en todos los países de la tierra donde sus obras han sido traducidas; estudiadas, imitadas, comentadas, criticadas y elogiadas.

[3] Para dejar terminado ese trabajo colosal no hago, hace sesenta meses justos, sino leer y tomar apunte de lo que leo, en cuanta biblioteca pública ó privada hallo á mi alcance, á mi paso por las ciudades que con ese exclusivo objeto he empezado á visitar y voy visitando. Ya he llenado de notas sobre los predecesores, los contemporáneos y los sucesores del incomparable poeta,³ más de doscientos cuadernos de 500 hojas cada uno.

¹ X. Equis [Rubén Darío], “El erudito”, en *La Razón*. Montevideo (22 de julio de 1894), 1.

² Personaje no identificado.

³ Referencia a los tres libros de Alfred de Mézières: *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques; Prédecesseurs et contemporains de Shakespeare* y *Contemporains et successeurs de Shakespeare* (véase Bibliografía).

En ellos he consignado pacientemente el resultado de mis investigaciones acerca de los orígenes de la gramática [*sic*]⁴ inglesa, cuya historia empieza después de los misterios de la Edad Media, como en todas partes, con las farsas y de las moralidades⁵ que fueron el primer síntoma literario de los reinados que tanto brillo han dado á las letras de aquel país, hasta llegar á la época en que la decadencia del arte en general se manifiesta con el triunfo del puritanismo.⁶ El estudio que debo hacer de aquel período, sin el cual no es posible comprender á Shakespeare, me ha obligado á leer los mil quinientos y tantos volúmenes que encierran todo lo que, el ingenio dramático produjo en Inglaterra en ciento ochenta años de incesante actividad:⁷ los intermedios de John Heywood, las farsas de Still, las improvisaciones de Tarleton, Robert Wilson y Kempe;⁸ las traducciones ó imitaciones de los trágicos griegos y latinos hechas por Jasper Heynood [*sic*], Neryle [*sic*], Studtley [*sic*], Nouce [*sic*], Newton, Gasrigne [*sic*], Kinwelmarsh, Shackville [*sic*], Vilmont [*sic*], Sidney, Whetstone, Edwards, Daniel, la condesa de Penbroke [*sic*], Brandon,⁹ John Lily [*sic*], el creador del eufuismo,¹⁰ Peele y Nash; los dramas anónimos de siglo xvi; el teatro burgués y al mismo tiempo fantástico de Marlowe,¹¹ Ladage [*sic*],

⁴ Quizás: ¿la dramática inglesa?

⁵ Misterios, farsas, moralidades (Mézières, 1881: 6).

⁶ Triunfo del puritanismo: “Ainsi le théâtre en Angleterre n’a été vraiment fécond et florissant que depuis l’avènement d’Élisabeth jusqu’au moment où les puritains, vainqueurs de Charles I^{er} et de la royauté, interdirent dans toutes les villes les représentations dramatiques, fermèrent les salles de spectacle et supprimèrent, par un décret, toute une branche de la littérature, aussi facilement que l’Inquisition en Espagne arrêta tout essor littéraire” [“De esa manera, el teatro en Inglaterra ha sido realmente fecundo y floreciente únicamente desde la subida al trono de Isabel hasta el momento en que los puritanos, después de vencer a Carlos I y a la monarquía, prohibieran en todas las ciudades las representaciones dramáticas, cerraran los teatros y abolieran, por decreto, toda una rama de la literatura, tan fácilmente como la Inquisición en España puso fin a cualquier desarrollo literario”] (Mézières, 1881: 3; las traducciones incluidas en las notas del presente rescate son mías).

⁷ “Ciento ochenta años”: Mézières habla, más bien, de “ochenta años”, “período [...] que se extiende de 1560 a 1640”, “corta pero gloriosa historia” del arte dramático en Inglaterra durante los tres reinados de Isabel, de Jaime I y de Carlos I (Mézières, 1881: 2-3).

⁸ Sobre John Heywood, John Still, Richard Tarleton, Robert Wilson y William Kempe: Mézières, 1881: 27-37.

⁹ Sobre Jasper Heywood, Alexander Nevyle, John Studley, Thomas Nuce, Thomas Newton, George Gascoigne, Francis Kinwelmarsh, Thomas Sackville, Robert Wilmot, Philip Sidney, George Whetstone, Samuel Daniel, Mary Sidney Herbert (segunda condesa de Pembroke) y Samuel Brandon: Mézières, 1881: 40-52. No se conoce ningún autor dramático llamado Edwards, aunque sí un poeta lírico (Richard Edwards) y un poeta narrativo (Thomas Edwards). Ninguno de ellos es mencionado en el libro de Mézières.

¹⁰ Sobre John Lyly y el eufuismo: Mézières, 1881: 55-91.

¹¹ Sobre George Peele, Thomas Nash, los dramas anónimos y Christopher Marlowe: Mézières, 1881: 88-144.

Sreene [*sic*], Thomas Kyd y Chettle; las comedias clásico-románticas de Ben-Jonson;¹² las piezas insignificantes de Marston, Dekker;¹³ Beaumont, Fletcher;¹⁴ Middleton, Field, William y Samuel Glapthorne, Daborne, Chapman, Webster; el más sombrío de los dramaturgos de su tiempo; John Robert Taylor; las tragedias impregnadas de sentimiento religioso, y las comedias satíricas de Massenger [*sic*], Thomás Randolph [*sic*] y Ford; las obras llenas de detalles curiosos sobre el mecanismo del antiguo teatro inglés, de Richard Brone [*sic*]; las casi incomprensibles de Cartwright, Cox, Harlington [*sic*], Machio [*sic*] y Tournour; los dramas parlamentarios de May; los realistas de Suckling, Marmion y Sherloy [*sic*] que fue el último autor dramático que pudo hacer representar sus producciones en el teatro que los puritanos cerraron en 1642, si no me equivoco.¹⁵ El examen y el análisis circunstanciado de los trabajos y de la vida de todos estos escritores, no es más que la base general del estudio sobre Shakespeare, á quien he dedicado otras tantas resmas de papel, para los apuntes y las notas que de los comentarios, las interpretaciones y las exégesis de sus obras he tenido que hacer, después de haberme tragado todo lo que se ha publicado desde su tiempo hasta hoy, acerca de su nacimiento, su educación, su vida, sus costumbres, sus aficciones [*sic*], sus aptitudes, sus inclinaciones, su familia, sus amigos, sus relaciones, sus recursos pecuniarios, sus medios de vida, sus estudios, sus lecturas, sus opiniones, sus trabajos, sus personajes, su estilo, su manera de escribir, etc., etc., etc.

[4] Puedo repetirle de memoria los argumentos más insignificantes en pro y en contra de la autenticidad de las célebres notas manuscritas que Payne Collier pretende haber descubierto en 1849 en una antigua edición de las obras del poeta; los célebres ataques de Singer, Chales [*sic*] Wright, Dyce, Delins [*sic*], White y Halmiton [*sic*], contra aquel lexicógrafo;¹⁶ las investigaciones de Malone, Heninge [*sic*], Condell, Furniwell y Mis [*sic*] Lee, para quienes solo las dos últimas partes de *Enrique IV* son de Shakespeare;¹⁷ los estudios de Gervinus (4 volúmenes en 8.º); los de Kreyssig, Taine, Halliwell y Emerson;¹⁸

¹² Sobre Thomas Lodge, Robert Greene, Thomas Kyd, Henry Chettle y Ben Jonson: Mézières, 1881: 161-364.

¹³ Sobre John Marston y Thomas Dekker: Mézières, 1881: 197-199.

¹⁴ Sobre Francis Beaumont y John Fletcher: Mézières, 1864: 21-211.

¹⁵ Sobre Thomas Middleton, Nathaniel Field, Henry Glapthorne, Robert Daborne, George Chapman, John Webster, Philip Massinger, John Ford, Thomas Randolph, Richard Broem, William Cartwright, Robert Cox, William Habington, Lewis Machin, Cyril Tournour, Thomas May, John Suckling, Shackerley Marmion y James Shirley: Mézières, 1864: 287-378. Glapthorne se menciona brevemente en la página 298; Rubén Darío le antepone los nombres de otros dos autores, Samuel y William Rowley (296). John y Robert Taylor fueron dos autores distintos (297), el poeta nicaragüense los fusiona en uno solo.

¹⁶ Las controversias sobre la validez de los hallazgos de Payne Collier se describen en Mézières (1882: v-vi). Esa polémica continúa todavía (Freeman, 2004).

¹⁷ Los debates sobre la unidad de *Enrique IV* se presentan en Mézières (1882: 78-79).

¹⁸ Gervinus, Kreyssig, Taine, Halliwell y Emerson (Mézières, 1882: vii).

las opiniones que le atribuyen en Alemania las escuelas espiritualista, panteísta, realista, monista, evolucionista, y pesimista, por boca de Rosencranz, Vischer, Rötcher,¹⁹ Ulrice [sic], Elze y Etner [sic],²⁰ que ha escrito la historia circunstanciada de las transformaciones por que ha pasado la fábula de Troida [sic] y Cresida, antes de la representación de la célebre magia [sic]²¹ del mismo nombre; lo que han dicho de él Villemain, Staffer [sic], Darmesteter y Halter [sic] Bracebridge, á cuya erudición debemos un libro de 66 páginas destinado á probar que es falso el testimonio de los que acusan al gran poeta de haber matado un gamo, “delito grave que el dramaturgo no ha cometido”;²² las críticas de Kroenig [sic], Coleridge,²³ y Brown; los pacientes análisis de Lichtenberger sobre las dedicatorias de los Sonetos;²⁴ las polémicas de Drake y Ingleby, las monografías de Furnivall, uno de los representantes de la escuela filológica que ha creído hallar el medio de determinar la fecha de las obras de Shakespeare, siguiendo en ellos la disminución de los versos con rima;²⁵ de Davden [sic], que tantas dudas ha disipado sobre la cronología de su teatro;²⁶ de Büchner, que ha escrito la historia de las fuentes en que el amigo de Burbadge,²⁷ buscaba los argumentos de sus dramas.²⁸ Yo también he ido á beber en esas fuentes los datos complementarios de las indagaciones de aquel autor, trabajo que me ha proporcionado la ocasión de conocer á muchos de los personajes de su repertorio, en

¹⁹ Sobre el “Shakespeare enigmático” de las escuelas espiritualistas, panteístas y realistas de Alemania y las obras de Rosencranz, Vischer y Rötcher: Mézières, 1882: VIII. Las escuelas monista, evolucionista y pesimista fueron agregadas por Darío.

²⁰ Ulrici, Elze y Etner (Mézières, 1882: xv-xvi; 410-411, en nota; 502, en nota).

²¹ ¿Por: comedia?

²² Villemain, Staffer, Darmesteter y C. Holte Bracebridge (Mézières, 1882: xv-xvi; 13-14). *Shakespeare no deerstealer*, por C. Holte Bracebridge (Londres, 1862), es un folleto de 32 páginas.

²³ “Coleridge se plaint que les yeux de Gloster soient arrachés sur la scène” (Mézières, 1882: 358). “Les fameuses leçons de Coleridge, en 1814, ne furent que le développement des idées qui circulaient depuis longtemps dans la patrie de Lessing [...] Coleridge’s *Lectures on Shakespeare*” [“Las famosas conferencias de Coleridge del año 1814 fueron solamente una ampliación de ideas que circularon desde hacía tiempo en la patria de Lessing [...] Las *Lectures on Shakespeare* de Coleridge”] (Mézières, 1882: 479-480 y nota 1. Véase Fruman: 141-161).

²⁴ Ernest Lichtenberger explicó la dedicatoria de los sonetos de Shakespeare en una tesis redactada y publicada en latín: *De Carminibus Shakespeari cum nova Thorpianae inscriptionis interpretatione* (Mézières, 1882: 104, en nota).

²⁵ Sobre la escuela filológica de Frederick James Furnivall: Mézières, 1882: 113.

²⁶ “Ni M. Dowden, ni M. Furnivall, ni M. W. Kœnig, trois des critiques les plus récents et les plus autorisés, n’ont pu se mettre d’accord sur tous les points” [“Ni el señor Dowden, ni el señor Furnivall, ni el señor W. Kœnig, tres de los críticos más recientes y más autorizados, han podido ponerse de acuerdo en todos los puntos”] (Mézières, 1882: 114).

²⁷ Richard Burbadge, el mejor actor de la época (Mézières, 1882: 57-58).

²⁸ Alexander Büchner (1827-1904), escritor francés de origen alemán, uno de los pioneros de la literatura comparada, estudió las fuentes de *Hamlet* (Mézières, 1882: 394).

las novelas, romances y cuentos de los verificadores [*sic*] y prosistas italianos del siglo xv; de Masuccio, Luigi da Porto, Bandello, Guidodalle Colone [*sic*];²⁹ en los escritos de los cronistas bárbaros del norte de Europa como Saxo Gramaticus [*sic*],³⁰ padre espiritual de Hamlet; en los “Ensayos” de Montaigne, muchos de cuyos pensamientos revolotean en los labios de los cortesanos que desembarcan en la isla donde se desarrolla la *Tempestad*; en las “Vidas Paralelas” de Plutarco, que es el autor directo de las escenas culminantes de *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Corilano* [*sic*], *Pericles* y *Timon de Atenas*.³¹

[5] Son evidentes, y yo los he constatado después de Vichoft [*sic*], de Barbier y de Beaussire,³² la estrecha relación que existe entre muchos de los caracteres pintados por el primero de los historiadores de la antigüedad, y los tipos que han hallado en el cerebro del más grande creador de almas que los anales de la literatura registran, la verdadera fórmula de sus virtudes, ó de sus vicios. No ha sido poco el tiempo que he tenido que dedicar también á otros autores menos célebres ó notables, y entre los cuales figuran Lydgate, Coxton [*sic*], imitador de Raul Le Febre [*sic*], Chausser [*sic*],³³ y los poemas y romances florentinos y provenzales, traducidos al inglés por estos y otros poetas, que fueron los que suministraron á los dramas románticos de Shakespeare, abundante y variado tema.

[6] Para completar mis estudios sobre la índole de sus creaciones he tenido también que averiguar, consultando á los autores del siglo xvi que han escrito sobre otras materias, hasta que punto están de acuerdo los conocimientos que ellos revelan, con la física, la química, la astronomía, la mecánica, la matemática, la geografía, la historia natural y la política de su tiempo.

[7] —Usted conoce, por supuesto, todas esas ciencias!

[8] —Todas no, pero que importa! Este último estudio sobre todo me ha dado mucho trabajo, pues se adelantaban tanto á su siglo las opiniones que acerca de algunos de

²⁹ Masuccio, Luigi da Porto, Bandello, Guido delle Colonne, narradores italianos que inspiraron a Shakespeare (Mézières, 1882: 329, 501).

³⁰ Saxo Grammaticus, cronista danés que cuenta la historia de Hamlet (Büchner: 3).

³¹ “Ce n’est ni Tite-Live ni Tacite qui lui ouvrent les portes de la cité romaine; il y entre avec Montaigne et avec Plutarque, qui semblent avoir été, pendant quelques années, ses auteurs favoris, et qui lui donnent plus de renseignements sur les hommes que sur les choses” [“No fueron ni Tito Livio ni Tácito quienes le abren las puertas de la ciudad romana; más bien, se introduce en ella con Montaigne y con Plutarco, quienes, según parece, fueron durante algunos años sus autores preferidos y le brindaron más enseñanzas sobre los hombres que sobre las cosas”] (Mézières, 1882: 420).

³² Henri Viehoff, Auguste Barbier y Émile Beaussire (Mézières, 1882: 429, en nota; 461, en nota).

³³ Lydgate, Caxton, Raoul Le Fèvre y Chaucer (Mézières, 1882: 500-501).

estos ramos del saber humano el gran dramaturgo profesaba, que un sabio alemán ha constatado entre los sucesos de 1848 en Francia y el drama *Ricardo II*, grandes puntos de contacto! Lo que él pensaba de los acontecimientos contemporáneos que muchas de sus obras reflejan veladamente ó no, ha dado vasto tema á la crítica inglesa de los siglos XVII y XVIII representada, de un lado por Evelyn, Samuel Pepys, Dryden, Pope, que no lo elogian mucho; del otro por Addison y Otway, sus admiradores.

[9] A unos y á otros he leído con cuidado para completar así los apuntes para la historia cronológica de las opiniones que sobre sus obras se han emitido, y de la cual forman parte las de los grandes literatos de los siglos anteriores y del presente. Allí verá Vd lo que han pensado y piensan de él Diderot[,] Goethe, Slelegel [sic], Leessing [sic], Voltaire, Guizot, Philarete Chasle [sic], Mézières, Víctor Hugo,³⁴ Montegut, Paul de Saint Victor,³⁵ Villemain, Melian Lafinac [sic],³⁶ Saint Marc Gardini [sic],³⁷ Macauley, Castelar³⁸ y tantos otros. A todo esto hay que agregar el estudio del carácter de los diversos pueblos antiguos y modernos que personificados en diversos personajes, figuran en sus dramas, desde el hebreo representado por Shylock,³⁹ hasta el italiano sintetizado en Yago según Macauley;⁴⁰ las costumbres que á cada uno de ellos corresponden;

³⁴ Sobre Goethe, Lessing, Voltaire, Guizot, Philarète Chasles y François-Victor Hugo: Mézières, 1882: XIII, 261, 362, 420, 533-567). François-Victor Hugo (1828-1873) fue el cuarto de los cinco hijos de Victor Hugo y Adèle Foucher. Su traducción francesa de las obras de Shakespeare se publicó en 18 tomos entre 1859 y 1866. Pero quizás Darío/Blagenthal aluden al *William Shakespeare* de Victor Hugo, que apareció en 1864.

³⁵ Se refiere, sin duda, al tercer tomo de la obra de Paul de Saint-Victor, *Les Deux masques*, que lleva el subtítulo: *Les Modernes: tragédie-comédie: Shakespeare, le théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais*, en el que habla de Shakespeare en las páginas 3-185. Mézières no podía conocer esta obra, publicada en 1884; así que Darío/Blagenthal deben haber tomado el dato de otra fuente.

³⁶ Luis Melián Lafinur (1850-1939), uruguayo, autor de *Las mujeres de Shakespeare* (Montevideo: Rius, 1884).

³⁷ “M. Saint-Marc Girardin a étudié, avec la pénétration et la justesse habituelles de sa critique, le caractère de Porcia (*De l'amour conjugal dans Shakespeare*, Magasin de librairie, t. VIII)” [“El señor Saint-Marc Girardin ha estudiado, con la penetración y la exactitud habituales en su crítica, el carácter de Porcia”] (Mézières, 1882: 438, nota 1).

³⁸ Parece que Darío/Blagenthal habían leído el segundo volumen de la novela *Historia de un corazón* de Emilio Castelar, publicado en 1874.

³⁹ “Ce qui fait le principal intérêt de la pièce, c'est à coup sûr le portait du juif Shylock. Celui-ci est un type puissant qui représente tout un groupe d'individus” [“El interés principal de la pieza, sin duda alguna, reside en el retrato del judío Shylock. Es un tipo poderoso que representa toda una clase de individuos”] (Mézières, 1882: 165).

⁴⁰ “L'auteur anonyme d'une exégèse anglaise de Shakespeare considère Iago comme le type de la race italienne. Ce n'est ni tout à fait juste ni surtout aussi neuf qu'il le croit. M. Macauley l'avait dit le premier et avec plus de mesure, dans son *Essai sur Machiavel*” [“El autor anónimo

su religión, su lengua, su cultura y sus transformaciones... Una vez hecho esto, solo me restará completar mis conocimientos históricos relativos á Inglaterra cuya historia ha escrito Shakerpeare [*sic*] en parte sin quererlo, y dar principio á la redacción del libro.

[10] —De modo que ha leído usted para hablar de Shakespeare con conocimiento de causa y decirle al mundo espantado de tanta erudición lo que es ese genio casi único, millares y millares de volúmenes de todos tamaños?

[11] —Millares y millares de volúmenes...

[12] —Y á Shakespeare? lo habrá usted leído con especial atención.

[13] —Lo he hojeado algunas veces...

[14] Y el doctor Rapsodien de Blagenthal, haciendo otro gesto antiguo, después de estirarme fríamente la mano, salió estudiadamente envuelto en su imperturbable serenidad académica.

Bibliografía

ALBALA, Ken

“Shakespeare’s Culinary Metaphors: A Practical Approach”, en *Shakespeare Studies*. Madison, volumen 42 (2014), 63-74.

ARELLANO, Jorge Eduardo

Rubén Darío en Managua. 2ª edición. Managua: Alcaldía de Managua, 2019.

BARCIA, Pedro Luis

“Shakespeare en la Argentina (Siglo XIX)”, en *Shakespeare en la Argentina. Contribución en el IVº centenario de su nacimiento*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966, 41-97.

BÜCHNER, Alexandre

Hamlet le danois. Paris: Hachette, 1878.

DARÍO, Rubén

“Una nueva traducción del Dante”, en *La Nación* (28 de agosto de 1894), 1.

La caravana pasa. París: Garnier, 1902.

Parisiana. Madrid: Fernando Fé, 1907.

de una interpretación inglesa de Shakespeare considera a Iago como el tipo de la raza italiana. Eso no es ni completamente correcto, ni tan nuevo como se lo imagina. El señor Macauley fue el primero en afirmarlo, y lo hizo de manera más equilibrada, en su *Ensayo sobre Maquiavelo*] (Mézières, 1882: 355, nota 1).

Todo al vuelo. Madrid: Renacimiento, 1912.

La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Barcelona: Maucci, 1915.

Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

Escritos inéditos. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

Poesías completas. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1952.

Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires). Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968/1977, 2 tomos.

Prosas profanas. Prólogo de Guillermo Rothschuh Tablada. Managua: Distribuidora Cultural, 1984.

El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical. Edición de Fidel Coloma González y Pablo Kraudy. Managua: Nueva Nicaragua, 1987.

Azul... Managua: Nueva Nicaragua, 1988a.

Historia de mis libros. Managua: Nueva Nicaragua, 1988b.

El modernismo y otros ensayos. Selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1989.

Cuentos completos. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Managua: Nueva Nicaragua, 1993.

España contemporánea. Edición, introducción y notas de Noel Rivas Bravo. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998.

Cartas desconocidas. Edición de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000.

Tierras solares. Edición, introducción y notas de Noel Rivas Bravo. Managua: CIRA, 2001.

Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas. Edición de Pablo Kraudy y Jorge Eduardo Arellano. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 2005.

Crónicas desconocidas, 1901-1906. Edición de Günther Schmigalle. Managua/Berlín: Academia Nicaragüense de la Lengua/Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, 2006.

Escritos políticos. Selección, estudios y notas de Jorge Eduardo Arellano y Pablo Kraudy Medina. Managua: Banco Central de Nicaragua, 2010.

Crónicas desconocidas, 1906-1914. Edición de Günther Schmigalle. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011.

Los Raros. Edición de Günther Schmigalle. Estudio preliminar de Jorge Eduardo Arellano. Berlín: Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, 2015.

Novelas. Edición de Pablo Kraudy. Estudio preliminar de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Banco Central de Nicaragua, 2017.

FREEMAN, Arthur y Janet Ing FREEMAN

John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century. New Haven: Yale University Press, 2004.

FRUMAN, Norman

Coleridge, the Damaged Archangel. London: Allen & Unwin, 1972.

GEWECKE, Frauke

“Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion”, en *Iberoamericana*. Frankfurt, números 19/20 (1983), 43-68.

GROUSSAC, Paul

Crítica literaria. Cervantes y el “Quijote”; la Gloria de Dante; al Romanticismo francés; Escritos de Mariano Moreno; Esteban Echeverría; Noticia sobre Tadeo Haenke; Tropezones editoriales; la Cuestión Shakespeare. Buenos Aires: J. Menéndez e hijo, 1924.

GUTIÉRREZ, Ernesto

“Rubén Darío y Shakespeare”, en *Revista Conservadora*. Managua, número 87 (diciembre de 1967), 21-35.

JÁUREGUI, Carlos

“Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh (julio-diciembre de 1998), 441-449.

LEFRANC, Abel

Sous le masque de “William Shakespeare”: William Stanley, VI^e comte de Derby. Paris: Payot, 1918.

LOONEY, J. Thomas

“Shakespeare” Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford. New York: Frederick A. Stokes, 1920.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto

Cuestiones rubendarianas. Introducción, edición y notas de Julio Valle-Castillo. Managua: Fundación UNO, 2016.

MÉZIÈRES, Alfred

Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare. Troisième édition revue et corrigée. Paris: Hachette, 1881 [primera edición 1863].

Contemporains et successeurs de Shakspeare [sic]. Deuxième édition. Paris: Charpentier, 1864.

Shakespeare: ses œuvres et ses critiques. Troisième édition revue et corrigée. Paris: Hachette, 1882 [primera edición 1860].

PÉLADAN, Joséphin

La Queste du Graal: proses lyriques de l'éthopée "La Décadence Latine". Paris: Chamuel, 1894.

PONGERVILLE, Jean-Baptiste

Les femmes de Shakespeare. Paris: Gallet et Braud, 1880.

PRADO, Edgardo

"La esposa nicaragüense de Rubén Darío", en *La Prensa*. Managua (7 de febrero de 1965), 1, 4-B.

PUJANTE, Ángel-Luis

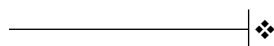
Shakespeare en España. Textos, 1764-1916. Granada: Universidad de Granada, 2007.

SCHMIGALLE, Günther y Rodrigo CARESANI

Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916). Catálogo comentado y crónicas desconocidas. Managua: Dinámica, 2017.

TORRES, Edelberto

La dramática vida de Rubén Darío. Edición definitiva, corregida y ampliada. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1980 (Colección Rueda del Tiempo).



“Infamia y vandalismo” (1944), una colaboración significativa de José Revueltas

“Infamia y vandalismo” (1944), a meaningful contribution by José Revueltas

José Luis Nogales Baena
Boston University
nogales@bu.edu

Francisco Javier Sainz Paz
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Letras
fsainzp@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo rescata un breve ensayo de José Revueltas, el artículo “Infamia y vandalismo”, publicado en noviembre de 1944 en el primer número de lo que fuera el órgano de expresión del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso hasta enero de 1955, la revista *Cultura Soviética*. El texto, de talante político, celebra la victoria de la Unión Soviética sobre la Alemania nazi y expone, ejemplarmente, uno de los razonamientos que había sido repetido por el politburó soviético con insistencia: que el comunismo representaba la paz y la cultura frente al nazismo, el cual no podía ser otra cosa que destrucción y barbarie. Así, el rescate se considera importante por las implicaciones que tiene en relación con el contexto de la época (finales de la Segunda Guerra Mundial), recordándonos a un Revueltas y a una izquierda unida en un bloque antifascista y proestalinista, hasta cierto grado, olvidados a día de hoy, lo que nos convoca a reconstruir tanto su trayectoria política e intelectual como la de la izquierda mexicana de ese periodo. La introducción repasa los principales elementos con los que debe conectarse el texto para entender su relevancia, por un lado, en el panorama cultural del momento y, por otro, en la formación de Revueltas: el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso y la revista *Cultura Soviética*, el clima de confrontación ideológico previo a los inicios de la Guerra Fría, el itinerario político de Revueltas en relación con el Partido Comunista Mexicano y otras formaciones de izquierda.

PALABRAS CLAVE

José Revueltas, Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, *Cultura Soviética*, Partido Comunista Mexicano, comunismo en México.

ABSTRACT

This project rescues a brief essay titled “Infamia y vandalismo” by José Revueltas. The text was issued in November 1944 in the main medium of publication of the Mexican-Russian Institute of Cultural Exchange: the journal *Cultura Soviética*. “Infamia y vandalismo” is a text of political nature, which celebrates the victory of the Soviet Union over Nazi Germany and illustrates one of the arguments insistently repeated by the Soviet politburo: that communism represented peace and culture, while Nazism promoted destruction and barbarism. The significance of this text relies on the implications that it has in relation to the context of its time (the end of World War II), thus bringing forth a period of Revueltas’s life and of the antifascist and pro-Stalinist left somewhat forgotten nowadays. In other words, this essay can help us to partially reconstruct the intellectual trajectory of the great Mexican writer. The introduction reviews the main elements that should be considered alongside “Infamia y vandalismo” in order to grasp its relevance in the cultural landscape of the moment and in relation to Revueltas’s personal growth: the Institute of Mexican-Russian Cultural Exchange and the journal *Cultura Soviética*, the atmosphere of ideological confrontation prior to the beginning of the Cold War, as well as the political itinerary of Revueltas in relation to the Mexican Communist Party and other left-wing formations.

KEYWORDS

José Revueltas, Mexican-Russian Institute of Cultural Exchange, *Soviet Culture*, Mexican Communist Party, Communism in Mexico.

RECEPCIÓN: 06/09/2019

ACEPTACIÓN: 01/11/2019

La revista *Cultura Soviética*, impresa entre noviembre de 1944 y enero de 1955, fue el órgano de expresión del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso. Constituido como Asociación Civil en marzo de 1944, este instituto tuvo el propósito declarado de luchar contra la propaganda antisoviética para mostrar al mundo “objetivamente” los adelantos de la Unión Soviética, de modo que pudiese establecerse una relación cultural recíproca positiva a favor de la paz mundial. Así, la institución ha sido clasificada por Karl Schmitt y otros estudiosos como una organización pantalla del comunismo, esto es, una organización que pretendía ser independiente —en este caso concreto, de la Unión Soviética— para atraer simpatizantes y manipularlos

según la causa comunista (Schmitt: 120). Ciertamente, el instituto no estuvo afiliado de manera oficial a ningún órgano político, y si bien reunió en sus filas a un buen número de militantes o declarados simpatizantes comunistas (entre ellos, José Mancisidor, Efraín Huerta, José Revueltas, Vicente Lombardo Toledano y Diego Rivera), también logró la participación de intelectuales en apariencia alejados de esta ideología, por ejemplo: el economista y editor Eduardo Villaseñor, que a la fecha era el director general del Banco de México; el escritor y académico Ermilo Abreu Gómez, como el anterior, relacionado con los Contemporáneos; y Alfonso Reyes, quien figuró como vicepresidente del Instituto de Intercambio Mexicano-Ruso desde su fundación. Quizás una de las claves de la supervivencia de la publicación, que se imprimió de forma mensual durante diez años en un clima ideológico absolutamente adverso, fue el evitar declaraciones explícitas respecto a las decisiones del gobierno.¹

En lo que se refiere al “clima ideológico absolutamente adverso”, conviene recordar que, bajo la dirección de Ávila Camacho (1940-1946), el gobierno mexicano estrechó lazos con el de Estados Unidos, y la tendencia anticomunista que comenzó a observarse antes de acabar la Segunda Guerra Mundial fue exacerbada a partir de 1946 con la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). En concreto, fue este último —cuyo mandato coincidió con el inicio “oficial” de la Guerra Fría, que suele situarse hacia 1947— quien se encargó de purgar lo que quedaba de la izquierda en la Confederación de Trabajadores de México y en otras áreas del gobierno, de arremeter con dureza contra el Partido Comunista Mexicano (PCM) y de implantar el anticomunismo como política oficial, proclamando que dicha ideología era incompatible con la *mexicanidad* (véanse Blancarte: 77-78; Buchenau: 121-127; Meyer, 2004). En 1955, con Adolfo Ruiz Cortines como presidente (1952-1958), estaba establecido ese juego político doble que consistió en, por un lado, una retórica nacionalista y progresista que defendía la no intervención y autodeterminación en política exterior; y, por otro, en la práctica nacional de lo que el historiador Lorenzo Meyer ha denominado “un anticomunismo discreto”, así como en la igualmente discreta cooperación con Estados Unidos en la lucha contra la influencia soviética o todo aquello que pudiera ser percibido como tal (véanse Loaeza: 676-678; Meyer: 95-117). Y, sin embargo, según se dijo, *Cultura Soviética* se imprimió mensualmente en México durante algo más de diez años. Además, enero de 1955 no significó su extinción, sino una transformación tras la que resurgió al mes siguiente, reestructurada y con un nuevo nombre: *Intercambio Cultural*, que perduró hasta septiembre de 1958.

Lo cierto es que la mayor parte del contenido de *Cultura Soviética* vino dictada por el politburó soviético: la revista no escondió nunca que los contenidos de origen ruso (foto-

¹ Para todo lo relacionado con el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, aparte de la consulta directa de sus publicaciones, puede verse Schmitt (129-134).

grafías, artículos científicos, geográficos y agrarios, etcétera) procedían del intercambio con la Sociedad para el Fomento de las Relaciones Culturales de la URSS en el Extranjero (VOKS, por sus siglas en ruso), un organismo creado para diseminar una imagen positiva y controlada de la vida soviética (véase Fayet: 33-48). Algunos números carecen incluso de textos realizados por autores mexicanos. Se informa siempre de manera positiva de la Unión Soviética, de sus avances técnicos, sus logros sociales, los méritos de sus deportistas, su arte y cultura en general. De este modo, se transmitía en México la idea que el Comité Central quería exportar al mundo, la misma que, por ejemplo, exportó a Italia bajo otra publicación similar: *La Cultura Soviética: Rivista trimestrale dell'Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica*, que comenzó a imprimirse también por aquellas fechas —julio de 1945— a cargo de una institución semejante a la Mexicano-Rusa, aunque ésta sólo llegó a sacar dos volúmenes, los de 1945 y 1946.

Estas revistas se convierten en sus respectivos países en medios de difusión de una cosmovisión e imagen del mundo y, de forma más específica, en transmisoras de los principales caballos de batalla de la contienda ideológica que sería la Guerra Fría. La idea de que la paz, así como el arte y la cultura son sinónimos de la Unión Soviética y su mundo constituye quizás la prueba más evidente de esos caballos de batalla. Se trata de una cuestión que está presente en *Cultura Soviética* desde sus inicios, y que se convierte en el eje ideológico de la publicación. Al respecto, el editorial del primer número es representativo: en él se explica que, aunque no ha terminado la guerra, resulta ineludible anticipar medidas y actitudes pacifistas. También lo es el artículo que Revueltas publica en ese mismo número y que aquí reproducimos, titulado “Infamia y vandalismo”, en el que expone ejemplarmente, como si lo hubiera escrito al dictado, uno de los razonamientos que se venía sosteniendo desde tiempo atrás en la Unión Soviética: que el comunismo representaba la paz y la cultura frente al nazismo, el cual no podía ser otra cosa que destrucción y barbarie —dilema que, dicho sea de paso, hacía suya una conocida consigna marxista: “socialismo o barbarie”—. No por casualidad el artículo de Revueltas lleva un epígrafe de Stalin que resume esa dinámica binaria de “buenos contra malos”, pues este razonamiento fue repetido hasta la saciedad, primero por órganos soviéticos y luego por sus partidarios. Se trata del precedente de otra bipolaridad que se reprodujo después durante la Guerra Fría, según la cual la Unión Soviética representaba la paz y la cultura, y los Estados Unidos, la violencia bélica y la invasión imperialista; contra lo que este último jugaría la carta de verdadero defensor de la paz, la libertad de expresión y la democracia.

En cualquier caso, no resulta fortuito que para el primer número de la revista invitaran a participar a Revueltas. Para 1944 éste era ya un joven intelectual reconocido, tanto por su obra literaria como por su militancia política. De hecho, su texto se presentó con una breve nota en la que se destacaba que había obtenido recientemente distintos premios: el Nacional de Literatura en 1942 por su novela *El luto humano*, publi-

cada el mismo año, y el Primer Premio en el Certamen de Argumentos Cinematográficos en 1944, convocado por el diario *Excélsior* de la Ciudad de México.² Esto es, a sus treinta años Revueltas se había ganado ya un lugar en el campo cultural. A la par, aunque *Cultura Soviética* no lo resaltó como presentación, la militancia política de Revueltas también tenía sus “méritos”: para esas fechas el duranguense contaba en su haber con tres encarcelamientos. El primero en 1929 por participar en un mitin de la organización Socorro Rojo Internacional en el Zócalo de la Ciudad de México. El segundo y el tercero, ya como miembro del PCM, por su constante actividad militante, que lo llevó a ser deportado al penal de las Islas Marías en 1932 y en 1934 (véase Revueltas, 1987: 25). También se había desempeñado en foros internacionales: por ejemplo, en 1935 había viajado a la Unión Soviética como parte de la delegación mexicana en calidad de secretario de organización de la Federación Juvenil Comunista para asistir al VII Congreso de la Internacional Juvenil Comunista, en el marco del VII —y último— Congreso de la Internacional Comunista en la Unión Soviética.³

En síntesis, el nombre de José Revueltas se escuchaba, y se escuchaba alto.⁴ Sin embargo, había sido expulsado del PCM en 1943, es decir, un año antes de participar en *Cultura Soviética*. Entonces, ¿qué implicaciones conllevaba esta publicación de José Revueltas? En lo que se refiere al Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, es obvio que el artículo de Revueltas en el primer número otorgaba capital simbólico

² *El luto humano* ganó el Segundo Concurso Literario Latinoamericano (sección México), que era organizado por la editorial neoyorkina Farrar and Rinehart y “contaba con el apoyo de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana (Washington), antecedente de la actual Organización de los Estados Americanos. El hecho fue aprovechado para otorgarle a Revueltas el premio Nacional de Literatura; por inercia, así fue conocido el premio otorgado a la novela ‘pero yo no recibí un solo centavo por él, ni nada que se le parezca’, recordará el autor a principios de 1976” (Mateo: 159). De tal modo, Cajero Vázquez ha argumentado que es posible que Revueltas no recibiera nunca oficialmente dicho galardón; además de que, fuera como fuese, no debería confundirse ese incipiente Premio Nacional de Literatura con el que se institucionalizaría a partir de 1945 como parte del Premio Nacional de Ciencias y Artes, el cual desde 1947 se ha entregado por una trayectoria y no por una obra en particular (véase Cajero: XII-XXII).

³ Un año después, en 1936, comenzarían los llamados “Procesos de Moscú” o “La Gran Purga”, uno de los medios por los cuales Stalin, a la muerte de Lenin, acusó de traidora y eliminó a la vieja guardia bolchevique que había luchado por el triunfo de la Revolución de Octubre.

⁴ Cabe recordar que sus hermanos Fermín (1901-1935) y Silvestre (1899-1940) ya eran artistas reconocidos y miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El primero había sido parte de la fundación de *El Machete* y había realizado ilustraciones, grabados y viñetas para revistas como *Crisol*, *Revista Crítica* e *Irradiador*, así como obras monumentales del tipo “Alegoría de la Virgen de Guadalupe” en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Por su parte, el músico Silvestre Revueltas había obtenido un gran renombre a su paso por la Orquesta Sinfónica Nacional, al igual que por su viaje a España como parte de la delegación de la LEAR para apoyar la República durante la Guerra Civil, o la composición de obras como “La noche de los mayas”.

a la revista desde sus inicios, además de que, estratégicamente, al haber sido expulsado del PCM un año antes, la publicación se desligaba de manera oficial del partido en una táctica propia de una organización pantalla. En cuanto a Revueltas, su salida del PCM no significó un rompimiento con el discurso del politburó soviético, por el contrario, haciéndose eco del mismo Stalin, demuestra seguir la línea de pensamiento dictada desde Rusia e intentar, por tanto, desde otro frente, continuar en contacto con los sectores de la izquierda comunista mexicana, a los que en estos años iba a tratar de reagrupar a través de distintas organizaciones.

Al respecto, cabe explicar que el PCM pasó en esta época por un proceso de crisis suscitado a partir del congreso extraordinario de 1940, entonces —y hasta 1959— dirigido por Dionicio Encina, quien expulsó a diversos militantes, lo que provocó, por una parte, una profunda división y fraccionamiento en el seno del partido, y, por otra, la creación de nuevas organizaciones.⁵ Es decir, se produjo una crisis organizativa y un choque entre distintas fuerzas que pretendían erigirse todas como la “verdadera vanguardia del proletariado” y “representación del marxismo en México” (Revueltas, “Sobre la crisis del partido” [1984: 34]). En este contexto, Revueltas y otros compañeros expulsados del PCM fundaron el Grupo Marxista el Insurgente (GMI) —el cual contó con una revista homónima—, cuyo propósito consistió en unificar todas las corrientes de la izquierda. “El 2 de septiembre de 1944 El Insurgente participa (al mismo tiempo que se disuelve) con Lombardo, Narciso Bassols y el PCM, en la formación de la Liga Socialista Mexicana [...]. No obstante el entusiasmo inicial, las diferencias fueron más fuertes y la liga fracasó al poco tiempo” (Revueltas, 1984: 187). Luego de ello, los integrantes del GMI, en enero de 1946, crearán el Círculo Cultural El Insurgente (Revueltas, 1984: 187), agrupación que en 1947 participó en la “Mesa redonda de los marxistas”, espacio crucial en los trabajos fundacionales del Partido Popular (PP), dirigido por Lombardo Toledano.⁶ Revueltas colaboró en todos estos procesos e ingresó en el PP cuando su fundación, en 1948; en él militó hasta que en 1955 pidió su reingreso al PCM, el cual no ocurrió sino dos años después, en 1957.

En relación con esto, el propio Revueltas escribió en una carta, poco antes de su expulsión, que “el grupo que detenta[ba] la dirección del partido [PCM] trata[ba] únicamente de mantenerse en el poder con la creencia ingenua de que cuando se plante[ara] la unidad política con Lombardo Toledano podr[í]an regatear y *chamarilear* puestos en el partido único” (1984: 184). Por una parte, esta cita es significativa no sólo por la crítica que hace a la dirigencia del PCM, sino porque demuestra que la preocupación por la creación de un partido único que evitara las divisiones, unificara y

⁵ Para las críticas de Revueltas a las resoluciones del congreso extraordinario, véase Revueltas (1984: 183).

⁶ Para más referencias sobre estos procesos de unidad, véase Alonso (60-93).

diera fuerza y estructura formó parte de la agenda de las distintas dirigencias políticas. Por otra parte, destaca el hecho de que todas estas corrientes, si bien no coincidieron en estrategias, políticas de alianzas y otros elementos, sí estuvieron de acuerdo en la necesidad de luchar contra el fascismo, así como en el importante papel que tenían la figura de Stalin y la Unión Soviética en esa lucha.

En este contexto, merece recordarse que para 1942 la Unión Soviética, los Estados Unidos y México habían entrado a la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó cambios en la percepción que se tenía de las Repúblicas Socialistas por su participación en el conflicto. México, por ejemplo, había roto relaciones diplomáticas con la Unión Soviética en 1930, durante el gobierno de Emilio Portes Gil (1928-1930), y, tras su ingreso en la Gran Guerra, las reanudó al integrarse a las fuerzas aliadas. Esto provocó que el antifascismo se convirtiera en un factor aglutinante y de consenso en el espacio público mexicano, pues había un sentido común que concebía al fascismo, según palabras del propio Revueltas, como “el peligro más grave para la supervivencia del hombre sobre la tierra” (1944: 16). En el primer número de *Cultura Soviética* puede leerse también, a modo de ejemplo, el discurso que en la ceremonia inaugural del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso diera el entonces subsecretario de Educación Pública, el general Tomás Sánchez Hernández, quien afirmaba que la “contribución de la Unión Soviética a la derrota inminente de las fuerzas representativas de la esclavitud, de la tiranía y de la barbarie, ha sido tan grande por su eficacia y su heroísmo, que ha provocado la admiración unánime de todos los hombres libres de la tierra” (5).

Así, el epígrafe inicial de “Infamia y vandalismo” retoma un discurso de Stalin del primero de mayo de 1942 (Stalin: 38). Este texto, que fue pronunciado transcurridos diez meses de enfrentamientos con la Alemania nazi —después del rompimiento, en 1941, del pacto Ribbentrop-Mólotov y tras el fracasado intento del ejército nazi de tomar Rusia en invierno—, tenía tres propósitos claros: mostrar que la guerra había descubierto la verdadera naturaleza del fascismo alemán; revelar que el ejército alemán se había debilitado y su derrota estaba muy cerca; manifestar, por el contrario, que el ejército rojo se había fortalecido. Con el epígrafe, pues, y con su texto en general, Revueltas recupera la construcción que Stalin hace del adversario fascista como enemigo de la cultura europea, conduciendo al lector por la destrucción que el ejército nazi causó en la Casa-Museo de Tolstói, la de Chaikovski y la de Chéjov. Igualmente, retoma la dicotomía entre fascismo o “mundo libre”, en donde Hitler encarnará la devastación de la humanidad. Para Revueltas, los “nombres de Stalin, Rokossovski, Kónev, Timoshenko, Montgomery, Patton, brillarán para siempre como los héroes de nuestro tiempo, defensores de la civilización y la cultura” (1944: 16).

Otro elemento importante es la mención que el duranguense hace de Nietzsche como precursor del nazismo. A partir de la cita que extrae de *Ecce Homo* (1888), en donde Nietzsche sentenciaba que algún “día su nombre irá ligado al recuerdo de una

crisis como jamás la ha habido en la tierra”, Revueltas afirma que dicho lugar fue usurpado por Hitler, quien se creyó la encarnación de la fuerza destructora nietzscheana. La idea está en sintonía con el espíritu de la época, el cual ligaba al filósofo con el pensamiento nazi, si bien alegando en muchas ocasiones que se trataba de una malinterpretación del régimen.⁷ Es decir, Revueltas no enjuicia al profesor de Basilea, sino al “obscuro expintor” que fuera “el cabo Hitler” (1944: 16). En otros escritos de la época puede verse el afecto que tuvo por la lectura de Nietzsche (por ejemplo, en Revueltas [1987: 108, 189, 191, 276]).⁸

En síntesis, la relevancia de “Infamia y vandalismo” radica en las implicaciones que tiene en relación con el contexto político y cultural de aquellos años, así como en mostrarnos a un Revueltas y a una izquierda unida en un bloque antifascista y proestalinista un tanto olvidados a día de hoy, lo que nos convoca a reconstruir tanto su trayectoria política e intelectual como la de la izquierda mexicana de ese periodo. Todo esto justifica, pues, el presente rescate, ya que el texto no volvió a ser reimpresso tras 1944, ni siquiera en alguno de los 26 volúmenes de las *Obras Completas* publicadas por la editorial Era. A este respecto, recordemos que la gran labor de los compiladores de esos tomos, Andrea Revueltas y Philippe Cheron, tuvo tres rasgos: 1) no se aspiró a elaborar una recopilación total de los textos producidos por Revueltas, sino una selección; 2) dicha selección no consideró “algunos textos breves, de menor importancia o muy circunstanciales, otros, más exhaustivos pero reiterativos”; y 3) hubo periodos en los que la compilación resultó más complicada, como “el de los años treinta y cuarenta, debido a la falta de documentos o a su difícil acceso” (Revueltas y Cheron: 11). Si bien este proyecto editorial es un referente obligado para el estudio de la obra de Revueltas, las nuevas investigaciones, que han sacado a la luz textos no publicados o relegados de las obras completas, la complementan al ir más allá de aquellos rasgos, demostrando que aún hay trabajo por hacer, desde el rescate hasta la revaloración de los mismos.

Para la presente edición, se han corregido erratas varias y se ha adaptado el texto a las prácticas actuales de escritura. Se han eliminado, por ejemplo, las tildes de “fué” y del pronombre demostrativo “ésto”, así como algunas comas entre el sujeto y el verbo o el sustantivo y el pronombre relativo “que”, verbigracia: “La ‘profunda colisión’ hitleriana no ha sido otra cosa que la lucha del hombre...”, en lugar de “... otra cosa,

⁷ El propio Georg Lukács, en 1943, realiza este contrapunteo, en el que considera que, si bien Nietzsche es un precursor del hitlerismo, ni la doctrina nietzscheana es idéntica a la ideología oficial del hitlerismo, ni lo considera un militarista, sino un hombre de vasta cultura, en oposición a la ignorancia de Hitler, Goering o la pseudocultura ostentosa de Rosenberg o Goebbels (Lukács, 2018).

⁸ Más aún, en el rescate que realizan Antonio Cajero Vázquez y Sergio Ugalde, encontramos la conjetura de que Nietzsche ha sido saqueado y asaltado por la “pseudofilosofía nazi” (Revueltas, 2018: 123).

que...”. En dos ocasiones, por el contrario, se ha añadido puntuación para completar un inciso, como en “... ni porque sean, como dice Hitler, pueblos ‘judíos’”, donde faltaba la primera coma. Se ha unido en una sola palabra la forma “ex pintor”. Enmendamos “el terrible caudal” y no “la terrible...”; también, “después de que se la utilizó [la casa] como garaje”, en lugar de “después de que se le utilizó como garaje” (leísmo de cosa prácticamente desconocido en México). Por último, se han transcrito y acentuado de manera correcta los nombres extranjeros: “Taganrog” y no “Tangorog”, “Chéjov” y “Tolstói” en lugar de “Chejov” y “Tolstoi”, “Iásnaia Poliana” en vez de “Yasnaya Poliana” (en ruso: Ясная Поляна), etcétera.

Bibliografía

ALONSO, Jorge

En busca de la convergencia. El Partido Obrero Campesino Mexicano. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Ediciones de la Casa Chata, 1991.

BLANCARTE, Roberto

“Intransigence, Anticomunism, and Reconciliation: Church/State Relations in Transition”, en Paul Gillingham y Benjamin T. Smith (editores). *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*. Durham: Duke University Press, 2014, 70-88 (American Encounters/Global Interactions).

BUCHENAU, Jürgen

“Por una guerra fría más templada: México entre el cambio revolucionario y la reacción estadounidense en Guatemala y Cuba”, en Daniela Spenser (coordinadora). *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2004, 119-149 (Sociedades, Historias, Lenguajes).

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio

“Antecedentes textuales de *El luto humano* (1942-1943)”, en José Revueltas. *El luto humano*. Edición crítica y estudio de Antonio Cajero Vázquez. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A. C., 2014, xi-xxxiii (Ediciones Críticas).

FAYET, Jean-François

“VOKS: The Third Dimension of Soviet Foreign Policy”, en Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried (editores). *Searching for a Cultural Diplomacy*. New York: Berghahn Books, 33-48 (Explorations in Culture and International History Series, 6).

LOAEZA, Soledad

“Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erik Velásquez García *et al.* *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México, 2010, 653-698.

LUKÁCS, György

Nietzsche, Hegel et le fascisme allemand. Traducción de Jean-Pierre Morbois. Paris: Éditions Critiques-DL, 2018.

MATEO, José Manuel

José Revueltas. Iconografía. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

MEYER, Lorenzo

“La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto”, en Daniela Spenser (coordinadora). *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2004, 95-117 (Sociedades, Historias, Lenguajes).

REVUELTAS, Andrea y Philippe CHERON

“Advertencia”, en José Revueltas. *Escritos Políticos I: El fracaso histórico del partido comunista en México*. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1984, 9-12 (Obras Completas de José Revueltas, 12).

REVUELTAS, José

“Infamia y vandalismo”, en *Cultura Soviética: Revista del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso*. México: Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, volumen I, número 1 (noviembre de 1944), 16-18.

Escritos Políticos I: El fracaso histórico del partido comunista en México. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1984 (Obras Completas de José Revueltas, 12).

Las Evocaciones Requeridas I: Memorias, diarios, correspondencias. Prólogo de José Emilio Pacheco. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1987 (Obras Completas de José Revueltas, 25).

La marea de los días. Edición y selección de Antonio Cajero Vázquez y Sergio Ugalde Quintana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2018.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Tomás

“Intercambio y comprensión”, en *Cultura Soviética: Revista del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso*. México: Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, volumen I, número 1 (noviembre de 1944), 5-6.

SCHMITT, Karl M.

Communism in Mexico: A Study in Political Frustration. Austin: Austin University of Texas Press, 1965.

STALIN, José

“Orden del día núm. 130 del Comisario del Pueblo de Defensa de la U.R.S.S. Moscú, 1.º de mayo de 1942”, en José Stalin. *La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética*. 2.ª edición. Argentina: Partenón, 1946, 36-43 (Biblioteca Actual, 5).



Infamia y vandalismo¹

José Revueltas

Solamente falsarios profesionales pueden afirmar que los fascistas alemanes, que cubrieron Europa de horcas, que saquean y ultrajan a la población civil, que incendian y vuelan ciudades y aldeas y destruyen los valores culturales de los pueblos de Europa, pueden ser portadores de la cultura europea. En realidad los fascistas alemanes son enemigos de la cultura europea y el ejército alemán es un ejército al servicio del oscurantismo medieval, llamado a destruir la cultura europea, para implantar la “cultura” esclavista de los banqueros y barones alemanes.

J. Stalin

Si alguna persona abrigara aún dudas acerca de los propósitos reales que animan al partido nazi y a los alemanes en esta guerra, bastaría simplemente una relación sucinta de lo ocurrido en los países ocupados de Europa y en las zonas soviéticas invadidas, para que las dudas en cuestión se disiparan en absoluto. Crímenes, depredaciones, pillaje, opresión y ruina, forman el terrible caudal del fascismo. Sin embargo, no es esto todo. No es todo, siquiera, la espantosa, casi inimaginable “fábrica de la muerte” de Lublin, modelo de sadismo sin precedente en la historia humana. No es todo el fusilamiento de rehenes, ni la esclavización brutal de los prisioneros. Hay algo más, que constituye la esencia misma del nazismo y del carácter alemán, que se ha identificado, para su desgracia, con el nazismo. Este algo es el odio hacia los valores humanos; el odio a la civilización y a la cultura; el odio al Hombre.

Los fascistas alemanes tratan de destruir, en el espíritu humano, todo aquello que tienda a la afirmación de los valores de cultura y libertad. Quieren imponer al mundo, a la humanidad, un tipo de hombre arrogante, insensible, brutal, “fuerte”, que desprecie a los débiles y se erija como una entidad suprema, aplastante y omnímoda, a la manera en que Nietzsche lo planteaba. La vesania de Hitler, inoculada a todo un pueblo, ha hecho de los alemanes el virus del mundo, el peligro más grave para la supervivencia del hombre sobre la tierra.

¹ *Cultura Soviética: Revista del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso*. México: Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, volumen I, número 1 (noviembre de 1944), 16-18. En la publicación original, al texto le precedía la siguiente presentación: “El destacado novelista José Revueltas obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1942 y, en el corriente año, ha recibido el Primer Premio en el Certamen de Argumentos Cinematográficos convocado por el diario *Excélsior*, de la Ciudad de México”.

“Conozco mi destino —decía Nietzsche, el filósofo precursor de la doctrina nazi—. Un día mi nombre irá unido a algo formidable: el recuerdo de una crisis como jamás la ha habido en la tierra, el recuerdo de la más profunda colisión de conciencias, el recuerdo de un juicio pronunciado contra todo lo que hasta el presente se ha creído, se ha exigido, se ha santificado. No soy un hombre, soy la dinamita”. Las proféticas palabras de Federico Nietzsche no se cumplieron con su nombre, sino con el de un oscuro expintor que llegó a creerse encarnación viva de toda esa fuerza nietzscheana, destructora y “única”: el cabo Hitler. Hitler y sus secuaces, Hitler y su pueblo, odian históricamente, odian con el rostro amarillo y los labios espumeantes. Y así, los nombres de Hitler y de Alemania estarán unidos al terrible recuerdo de “una crisis como jamás la ha habido en la tierra”, pero estarán unidos a ese recuerdo como una maldición. La “profunda colisión” hitleriana no ha sido otra cosa que la lucha del hombre para sobrevivir por encima del nazismo. De esta hecatombe la humanidad saldrá dueña de una experiencia dolorosa, pero que le servirá para impedir que Alemania —o cualquier otro país de la tierra— quiera convertirse en el eje del mundo, en la nación-amo, opresora y bestial.

En cada pueblo de Europa, en cada sitio donde la bota nazi ha impreso su huella, el recuerdo de Hitler será imborrable. Generaciones enteras recordarán que una vez, en el mundo, hubo un ser llamado Hitler. Se recordarán estos días como los de mayor angustia y sufrimiento, en que se esperaba siempre lo peor: ¡Hitler!, la negación de la vida, la negación de la libertad, la negación de lo más caro para el hombre. Pero también, como el efecto jubiloso de una antorcha en las tinieblas, se recordará a los libertadores. Los nombres de Stalin, Rokossovski, Kónev, Timoshenko, Montgomery, Patton, brillarán para siempre como los héroes de nuestro tiempo, defensores de la civilización y la cultura.

Los pueblos de Rusia no olvidarán a su enemigo. A nadie ha odiado tanto Alemania como a los pueblos soviéticos. Y no por accidente, ni porque sean, como dice Hitler, pueblos “judíos”, enemigos de la cultura occidental. No, sino por todo lo contrario. Porque son pueblos cultos, laboriosos, libres. Hitler y Alemania odian en ellos todo lo que es el anuncio de un mundo libre. Y esto lo enfurece hasta la enfermedad; lo trastorna hasta el punto de haberlo hecho perder la cabeza totalmente.

En el suelo soviético, Alemania quiso borrar todo aquello que constituye un símbolo universal de regeneración humana y de porvenir. No solamente quiso Hitler borrar los símbolos, digamos, rusos; aquello puramente nacional del pueblo soviético. No; sus tropas de alemanes embrutecidos, de insensibles alemanes sin conciencia, sin dignidad, sin libertad, procuraron destruir aquello que es común a toda la humanidad civilizada, a toda la humanidad del espíritu. En Iásnaia Poliana —lugar venerable, cuya sola mención ilumina la memoria con el recuerdo potente de ese genio universal, orgullo del Hombre, que es León Tolstói—, el oficial alemán Schwarz confesó a los

empleados del Museo Tolstói que lo requerían para que no utilizase los manuscritos del escritor en calentar la estufa, que ellos, los alemanes, quemarían “todo lo que estuviera ligado” al gran maestro ruso.

En la ciudad de Klin, cuando ésta fue recapturada por las tropas soviéticas, las autoridades pudieron comprobar que la casa donde vivió Chaikovski —que el Estado Soviético había convertido en museo— fue saqueada por los invasores alemanes, después de que se la utilizó como garaje para las motocicletas del ejército alemán.

En Taganrog, los alemanes violaron también la casa de Chéjov, quemando a su vez los manuscritos del gran escritor. Y así en todos los sitios: destrucción de los símbolos, aniquilamiento de todo aquello que constituya una referencia a la libertad del espíritu, a la libre actividad de la conciencia, a la creación sin limitaciones.

Eso es Hitler. Eso es la Alemania nazi. Nunca se podrá olvidar todo lo que ha sido y es Alemania desde que Hitler tomó las riendas del poder. Y tampoco se podrá olvidar jamás al miserable pueblo alemán embrutecido por los nazis y militaristas. El pueblo alemán será presentado a las generaciones del futuro como un modelo de lo que no debe ser nunca un pueblo. Se dirá que el pueblo alemán fue incapaz del gesto supremo de sublevarse contra sus opresores. Se dirá que el pueblo alemán incurrió en el delito bárbaro de gozarse en el sufrimiento y la desolación de todos los demás pueblos de Europa, sólo porque este sufrimiento y esta desolación le dieron la perspectiva engañosa de que podría vivir una era de comodidades y satisfacciones. Se dirá que las mujeres del pueblo alemán robaron a las demás mujeres de Europa, aceptando los presentes de los soldados alemanes que saqueaban los hogares de Varsovia, de París, de Atenas, de Odesa, de Smolensk. Se dirá que el pueblo alemán no tuvo el coraje suficiente para impedir que una sola fábrica de aviones paralizara sus actividades. Se dirá que los criminales operarios de las fábricas productoras de “bombas voladoras” fueron indiferentes al frío asesinato de niños y mujeres indefensos de la ciudad de Londres. Se enumerarán, uno a uno, todos los crímenes de la Alemania nazi. Y el mundo libre será severo. No cruel, sino severo. Severo y frío, duro, porque se trata de que la espantosa historia de nuestro tiempo, que todo lo que ha ocurrido en esta etapa sombría de la vida humana, jamás, por los siglos de los siglos, se vuelva a repetir.

Derechos Reservados © José Revueltas y Herederos de José Revueltas



MISCELÁNEA

Nueva edición crítica de *El lugar sin límites* de José Donoso en Colección Biblioteca Chilena: notas en torno a un proyecto de edición

María Laura Bocaz Leiva
University of Mary Washington
mbocazle@umw.edu

RECEPCIÓN: 06/12/2019

ACEPTACIÓN: 24/01/2019

He tenido el honor y el placer de editar, para Colección Biblioteca Chilena de Ediciones Universidad Alberto Hurtado, esta novela de José Donoso (1924-1996) que, a más de cincuenta años de su primera edición en México (1966), constituye tanto una de las principales novelas del escritor chileno como un hito dentro de la literatura latinoamericana. Agradezco al comité editorial de *(an)ecdótica*, especialmente a Ana Laura Zavala Díaz, que me invitara a participar del diálogo centrado en la labor ecdótica de textos con el que la revista contribuye, llenando desde su primer número un vacío indiscutible en nuestro campo al proveer esta instancia de reflexión y colaboración en torno al quehacer de rescate y fijación de textos iberoamericanos.

Inicio esta nota resaltando el nexo de la novela con México, para luego comentar brevemente los contenidos y detenerme en algunos detalles surgidos a partir del trabajo ecdótico, así como en el lugar que le dimos a los materiales de archivo del escritor en este volumen.

***El lugar sin límites* y su vínculo intrínseco con México**

La conexión de *El lugar sin límites* con México desde su génesis fue destacada por el propio Donoso en su célebre *Historia personal del “boom”*. En su recuento, hoy uno de los principales testimonios de este importante periodo de la historia literaria y cultural de América Latina, Donoso señala que escribió la novela en “el pabellón que Carlos Fuentes” les alquiló a su esposa María Pilar y a él, “en el fondo de su jardín en la calle Galeana” (114). A juzgar por sus palabras, ambos escritores, quienes —se reconocieron tan sólo dos años antes en el Congreso de Intelectuales celebrado en Concepción en 1962— realizaban al unísono dos de las principales novelas de la nueva narrativa del Boom: “Yo tecleaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín.

Al otro lado, en la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos Fuentes escribía *Cambio de piel*” (115).¹

Tanto las anotaciones en los diarios de escritura que guardan las huellas del proceso creativo de la novela como las versiones mecanografiadas implicadas en el desarrollo compositivo de *El lugar sin límites* confirman que la totalidad de la redacción de ésta —la segunda novela de Donoso—, efectivamente, se realizó en México. El autor solía especificar, por lo menos hasta la década del setenta (no he estudiado los materiales de escritura posteriores a la publicación de *El obscuro pájaro de la noche*), los lugares y años relacionados con el proceso creativo de sus textos. En la última página de la copia del mecanoscrito más tardío de la novela, archivado en la Universidad de Iowa, se lee:

Cerrada de Galeana 16
San Ángel Inn
México D. F.

Diciembre 1964
Febrero 1965

El impacto de Fuentes en la escritura de la novela no se limita, sin embargo, a haberle facilitado al autor chileno un espacio para la ejecución de su obra. En su *Historia personal*, Donoso también recuerda cómo gracias al escritor mexicano publicó la novela con la editorial Joaquín Mortiz en vez de con Zig-Zag, con el objetivo de pagar la deuda contraída anteriormente con esa casa:

Fuentes opinó que era demasiado bueno para usarlo con el fin de saldar una absurda deuda de mil dólares en Chile, ya que jamás saldría de allí, puesto que el monopolio editorial lo impediría. Que publicara ese libro, más bien, en México, donde mi obra quedaría más expuesta. La Editorial Joaquín Mortiz, entonces flamante y activa, se interesaba (120).

Las notas en tinta roja y de caligrafía apurada que ocupan la página 114 del diario 32 de la colección en Iowa revelan que, para el 28 de febrero de 1965, la novela ya había sido “leída y aprobada x Carlos Fuentes”, así como “entregada a Joaquín Díez-Canedo”. Cabe destacar que con la inclusión de *El lugar sin límites* en la prestigiosa serie “Del volador” en 1966, gracias a la influencia de Fuentes, Donoso no sólo publicó por primera vez fuera de Chile, sino también en plena efervescencia del Boom latinoamericano y en una de las principales casas editoriales del mundo hispanohablante.

Este vínculo intrínseco de *El lugar sin límites* con México no se restringe a la edición *princeps* en “una de las altas cumbres de la inventiva editorial en México” (Mejía: 4);

¹ Carlos Fuentes y José Donoso coincidieron en el colegio The Grange cuando el padre de Fuentes, diplomático, había sido comisionado a Chile (Donoso, 1998: 58). Si bien Donoso no se graduó de esta institución, The Grange recibió una donación de parte del autor chileno, que contenía, además de una selección de su biblioteca personal, un par de fotografías y otros objetos personales. En 1996, The Grange honró al escritor con un edificio, el José Donoso Center.

se reitera a fines de los setenta, cuando en 1978 la novela llega al cine de la mano de uno de sus principales cineastas: Arturo Ripstein.² Un último detalle interesante que habla de la relación de *El lugar sin límites* con México surge del cotejo de las diferentes copias materiales estudiadas para el establecimiento del texto. Todo indica que, cuando *El lugar sin límites* se vuelve a editar en América Latina, no son las ediciones españolas —Euros (1975), Sedmay (1977), Bruguera (1977)— las que conforman la base de ese texto que, nuevamente, se fija y se pone en circulación, sino la primera, la mexicana, y que, cuando la novela se edita otra vez en España en 1979, la versión de Seix Barral no se apoya en las ediciones hechas “en casa”, por lo contrario, utiliza la edición *princeps*.³

Contenidos del volumen

La edición comienza con una “Introducción” que gira en torno a la obra de José Donoso, elaborada a partir de múltiples fuentes y testimonios, entre los que se incluye la correspondencia personal del escritor. El recorrido inicia con la publicación de sus primeros dos cuentos “The Blue Woman” (1950) y “The Poisoned Pastries” (1951) en la revista *MSS*.⁴ Además de ofrecer una revisión de su producción narrativa, con énfasis en *El lugar sin límites*, se documenta el trabajo de Donoso en la revista *Ercilla*, con la compañía de teatro ICTUS y en el taller para escritores que por años llevó a cabo en su casa. Este apartado se cierra con la mención de algunos de los múltiples reconocimientos que le fueron otorgados, entre ellos el tardío Premio Nacional de Literatura en 1990, así como con una alusión a la publicación de textos en forma póstuma.

Antecedes a la novela anotada una sección dedicada a la “Historia del texto” y otra a los “Criterios editoriales”. La primera parte ofrece una revisión de la edición *princeps*, para luego detenerse en hitos importantes de la circulación de la novela, tales como su llegada al ámbito editorial español en el ocaso de la dictadura de Franco, su publicación en 1979 en una Seix Barral que ya no contaba con Carlos Barral en sus filas, y el retorno de la novela al mercado latinoamericano en 1990. En el apartado relativo a los criterios editoriales se especifican las normas que rigen la edición.

² El guion estuvo a cargo de Manuel Puig, quien finalmente prefirió no aparecer como autor. Josefina Delgado, en “La mirada sin cuerpo”, aclara por qué el escritor argentino insistió en que “su nombre no figurara”. El motivo fue la posibilidad de que censuraran la película tras el cambio del director del Banco Nacional Cinematográfico (25).

³ La primera edición en Seix Barral es de 1979. El cotejo de las novelas publicadas posteriormente (1981, 1985 y 1987) demuestra que se trata de reimpressiones sucesivas de esa primera edición, que es idéntica a la *princeps*.

⁴ Revista publicada por los estudiantes de la Universidad de Princeton, coeditada por José Donoso y Robert V. Keeley entre 1949 y 1951.

En sintonía con los cinco volúmenes que en Colección Biblioteca Chilena preceden a esta edición de *El lugar sin límites*,⁵ el tomo también incluye una selección de lecturas críticas claves que constituyen hitos en la historia de la recepción de la novela, la cual se inaugura de manera temprana con dos artículos en 1967: “El mundo de José Donoso” de Emir Rodríguez Monegal, publicado originalmente en la revista *Mundo Nuevo*, y “El infierno de la ambigüedad” de Alejandro Patemain, que aparece en la revista uruguaya *Temas*. El *dossier*, no obstante, se abre con los dos artículos que han marcado por décadas la recepción crítica de la novela: el de Severo Sarduy, “Escritura/travestismo” (1968), y el de Fernando Moreno, “La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*” (1975). El tercer texto del *dossier* presenta por primera vez en español, gracias a la traducción de la Dra. Ángela San Martín Vásquez, el capítulo que a inicios de los noventa la Dra. Sharon Magnarelli dedicó a *El lugar sin límites* en su libro angular *Understanding José Donoso* (1993). El estudio de Magnarelli —una de las principales especialistas en la obra del chileno— es uno de los primeros en dar a la cuestión del género un lugar protagónico en la lectura de la novela, así como en problematizar el pronombre que se emplea para aludir a la Manuela: “A lo largo de este capítulo me refiero a Manuela con pronombres que simultáneamente evocan ambos géneros —él/ella— para enfatizar la dualidad del personaje, la cual es fundamental para el mensaje de Donoso, y para evitar privilegiar ya sea la faceta masculina o femenina de su caracterización”.⁶

La incorporación de este texto de importancia histórica dentro de la recepción crítica de la novela permite al lector ver cómo a partir de los años noventa se genera, de manera paulatina, una significativa vuelta de tuerca en la forma de leer la obra a la luz de los estudios de género y sexualidades, ofreciendo nuevas zonas de interpretación y proponiendo lecturas radicalmente diferentes de, por ejemplo, la noche de la apuesta, la identidad de la Manuela y la violencia ejercida en su contra, entre otros.⁷ Cierran el *dossier* dos ensayos emblemáticos de la recepción crítica de la novela en el siglo XXI: “Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso” de Andrea Ostrov (2014) y “José Donoso y las masculinidades monstruosas de la reforma agraria chilena” (2016) de Carl Fischer. Este último, traducido al español por el propio autor,

⁵ Baldomero Lillo, *Obra completa* (edición de Ignacio Álvarez y Hugo Bello), José Victorino Lastarria (edición de Hugo Bello), Marta Brunet (tomos I y II, edición de Natalia Cisterna) y *El roto* (edición de Osvaldo Carvajal). Véase: <http://ediciones.uahurtado.cl/coleccion/biblioteca-chilena/>

⁶ Traducción al español de San Martín Vásquez de la nota aclaratoria de Magnarelli en la quinta nota del capítulo.

⁷ El único estudio de relevancia histórica que, por motivos de fuerza mayor, no pudimos incluir en el *dossier* es el de Ben Sifuentes Jáuregui, “Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”. Este texto fue publicado en *Sex and Sexuality in Latin America* (1997), editado por Daniel Balderston y Donna J. Guy; disponible en su traducción al español (*Sexo y sexualidades en América Latina*) desde 1998 en la editorial Paidós.

plantea una lectura *queer* de la novela como “uno de los principales artefactos culturales en los que los atributos discursivamente patriarcales de la modernización agraria chilena se manifiestan y se disputan de manera más patente” (289).

El volumen se cierra con una cronología y una bibliografía elaboradas en colaboración con Daniela Buksdorf Krumenaker. La primera ofrece datos sobre la vida y obra de Donoso, el Boom latinoamericano, Chile, Latinoamérica y el mundo, con la finalidad de poner en relación los principales hitos bio-bibliográficos de Donoso con los más significativos de la historia social e intelectual del periodo, que coinciden con la vida y obra del escritor. La bibliografía de la obra reúne los estudios que conforman su recepción crítica.

Algunos detalles en relación con el establecimiento del texto

Para la fijación y establecimiento del texto se tomaron dos ediciones: la que creemos fue la última supervisada por el escritor (primera edición de Alfaguara en 1995) y la *princeps*. Las variantes que arrojó el cotejo de ambas son escasas. Se observan enmiendas de erratas presentes en la *princeps*, del tipo “rio” por “rió”. También se encontraron modificaciones en la puntuación, tales como el cambio de punto y seguido por punto y aparte, y eliminación o inserción de comas, por ejemplo: “oyó, la bocina en la otra calle frente al correo” (Mortiz: 9) *versus* “oyó la bocina en la otra calle frente al correo” (Alfaguara: 11). Permutas léxicas, como “despacito” (Mortiz: 14) por “despacio” (Alfaguara: 16). Uso de cursivas, comillas y también modificaciones en el número de caracteres empleados en vocablos, en los que se representa alargamiento mediante la reiteración de la vocal. Por ejemplo, en la *princeps* se cuentan ocho vocales “a” en “vereda” y trece en “tropical”, las últimas dos separadas por un guion:

“Veredaaaaaaaaa
tropicaaaaaaaaaa-aal” (17).

En tanto que en la edición de Alfaguara aparecen siete “a” en “vereda” y diez en “tropical”, sin uso de guion:

“Veredaaaaaaa
tropicaaaaaaaaaal” (18).

En este caso, optamos por mantener el número de vocales y el guion observable tanto en la edición *princeps* como en los borradores mecanografiados de la novela.

En la misma línea, decidimos restablecer el complemento directo “mis manos”, omitido en la edición de Alfaguara, tomando como punto de partida que esta elisión no aparece en la edición *princeps* ni en ninguna de las versiones mecanografiadas exis-

tentes de la novela: “hasta que me mire [la Manuela] con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo **mis manos** en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa” (Mortiz: 127).

Antes de cerrar esta sección, quisiera detenerme en dos elementos particularmente interesantes surgidos durante el cotejo de la edición *princeps* con las tres primeras ediciones de la novela en España. El primero tiene que ver con la ausencia de tildes en las mayúsculas en las ediciones españolas. Este detalle, que puede parece nimio, es una huella significativa de la ventaja con la que contaba el campo editorial mexicano en los años setenta en comparación con el español. Al respecto, Eduardo Mejía advierte que las editoriales mexicanas a mediados de esa década, es decir, casi diez años antes que las españolas, estaban en condiciones de tildar mayúsculas (6).

El segundo corresponde a las intromisiones editoriales más relevantes, identificadas durante el trabajo ecdótico, que se observan en lo que he llamado el “primer ciclo español” (para diferenciarlo de la impresión de la novela a partir de 1979 en Seix Barral). Una de las más destacadas implica un cambio de vocablo (“agrandaría” por “agradaría”), que afecta sustancialmente el contenido semántico del enunciado atribuible a la Japonesa Grande. En la edición *princeps*, la dueña del burdel sueña con ampliar el prostíbulo tras ganarle al terrateniente Cruz la apuesta, superando a su competencia, el burdel de la Pecho de Palo (las negritas en ambos enunciados son mías): “Me **agrandaría** y mi casa sería más famosa que la de la Pecho de Palo” (Mortiz: 74). En la edición de Bruguera, mediante el uso del verbo “agradar”, se elimina el impacto que tendría ganar la apuesta para el burdel y se lo circunscribe a la Japonesa Grande: “Me **agradaría** y mi casa sería más famosa que la de la Pecho de Palo” (98). Concluyo esta sección con la intromisión editorial más dramática: el reemplazo de “Japonesa”, en “don Alejo y la Japonesa chocaron sus vasos llenos” (Mortiz: 83), por “Japonesita”: “don Alejo y la Japonesita chocaron sus vasos llenos” (Bruguera: 111). En este último la intervención editorial resulta descabellada, ya que el personaje Japonesita no ha nacido para el momento en el que don Alejo y la dueña del burdel “chocan sus vasos”. Como recordará el lector de la novela, la Japonesita es el inesperado fruto de la noche de la apuesta, cuando la Japonesa Grande y la Manuela le ganan a don Alejandro Cruz.

Sobre la anotación de la novela

Mediante la anotación, se ha buscado transparentar las decisiones que subyacen al texto establecido para la presente edición, informando al lector sobre las diferencias de éste en relación con la edición *princeps* (Mortiz: 1966) y con la última que supone mos fue revisada por el propio Donoso (Alfaguara: 1995). De igual forma, advertimos acerca de las erratas identificadas en las dos ediciones que emplearon para el establecimiento del texto, así como de los momentos específicos en los que la novela ha sido

fijada a partir de los materiales de archivo del escritor. Asimismo, ofrecemos información valiosa y sucinta sobre algunos elementos constitutivos del mundo narrado con la esperanza de que enriquezcan la experiencia de lectura de la novela, tales como datos sobre las ciudades específicas de la Región del Maule, los productos propios de la producción vitivinícola de la zona, el desarrollo ferroviario en Chile, la flora y la fauna, la cocina criolla y las canciones populares.

Con la finalidad de apoyar al lector en el proceso de intelección del texto, en lo que se refiere a las particularidades del español de Chile, incluimos un conjunto de notas en las que se definen voces y expresiones idiomáticas, en su mayoría tomadas del *Diccionario de uso del español de Chile* de la Academia Chilena de la Lengua, además del voseo verbal chileno, sus peculiaridades y denotaciones en la novela; la realización de estas últimas estuvo a cargo del Dr. Gonzalo Campos-Dintrans.

En el ámbito relacionado con la producción, edición, circulación y recepción del texto, se elaboraron notas que informan al lector de las alteraciones encontradas en otras ediciones que no corresponden a variantes de autor, sino a intromisiones editoriales. También, se incluyeron notas que, en momentos puntuales, hacen referencia a cómo ha sido leído un elemento específico por parte de la crítica, y otras que llaman la atención del lector sobre coincidencias con los dos textos de Donoso escritos en la década del sesenta, a saber, *Este Domingo* y *El obscuro pájaro de la noche*.

El lugar del archivo en esta edición más allá de la fijación del texto

Como he comentado anteriormente, recurrimos al archivo del escritor para respaldar decisiones de edición en momentos críticos, relacionadas con la fijación del texto. Por críticos entiendo aquellos en los que el cotejo sólo dejaba en evidencia diferencias sustanciales, pero no definía el camino a seguir para el añorado establecimiento textual más cercano a la última voluntad del escritor, meta de una edición crítica, independiente de sus particularidades y del proyecto editorial en el que se inserte. Así, ante la ausencia de un fichero informático o de otros tipos de paratextos que ayudaran eventualmente a rescatar los cambios hechos por José Donoso o por lo menos aprobados en una edición supervisada por él, los borradores fueron el bastión en el cual descansó la fijación textual.

La correspondencia del escritor, por su parte, constituyó una fuente invaluable en la reconstrucción de la historia del texto, de su producción y circulación, permitiendo disipar dudas, responder interrogantes y rellenar los vacíos que el cotejo y la revisión de la crítica textual *ab ovo* iban, de manera irremediable, dejando en el camino. Entre las diversas preguntas que surgieron durante la identificación de las diferentes copias materiales de la novela y el consecutivo reconocimiento de las sucesivas ediciones y reediciones, resultó interesante que la novela hubiera tardado trece años en salir en

Seix Barral (1979), considerando no sólo que para el propio Donoso ésta conformaba el “principal órgano de la literatura latinoamericana” (1998: 126), sino que, a partir de 1975, ya circulaban tres ediciones de la novela en España: Euros (1975), Bruguera (1977) y Sedmay (1977). Del mismo modo, determinar cuál fue el origen de la confusión de la crítica en torno a la fecha de la primera edición de la novela, citada en ocasiones con el año de 1965 y en otras con el de 1966. En ambos casos, el recurso que nos permitió hacer frente a estas interrogantes fue el intercambio epistolar con la Agencia Literaria Carmen Balcells, resguardada en el archivo de la Universidad de Princeton. Como discuto en la sección “Historia del texto”, la censura bajo el régimen de Franco en España —cuando Donoso deseaba publicar la novela— en conjunto con los intereses comerciales de Seix Barral explican el porqué de la tardanza de la aparición de la novela en la editorial barcelonesa cuando ya no contaba con Carlos Barral (1979), a la vez que los requisitos impuestos por Sedmay en relación con el año (1965) que debía acompañar al *copyright* de los ejemplares impresos, tanto en Sedmay como en Bruguera.

Palabras de cierre

Para finalizar, una breve reflexión en torno al porqué de la selección de esta novela como el bastión para representar la producción de José Donoso, uno de los escritores que no podía faltar dentro de esa tradición literaria nacional que la Colección Biblioteca Chilena esboza desde el 2008. En la trayectoria de la obra y poética donosianas, *El lugar sin límites* constituye un hito. Para empezar, es su primera novela publicada fuera de Chile y en pleno Boom, así como la que divide, en términos de desarrollo, su producción, “earlier and later works”, en palabras de Sharon Magnarelli (67). En segundo lugar, y desde el punto de vista del oficio de la escritura, este texto constituye el receso productivo y el laboratorio creativo que permitió a Donoso retomar, tiempo después, la escritura de su obra magna, *El obsceno pájaro de la noche*. Como pretendo demostrar en mi libro en curso, *José Donoso escritor de El obsceno pájaro de la noche*, es durante el proceso compositivo de *El lugar sin límites* cuando Donoso trabaja y logra ejecutar una serie de técnicas narrativas que, aplicadas posteriormente a *El último Azcoitia-Obsceno pájaro de la noche*, posibilitan la añorada culminación de la novela, convirtiendo a *El lugar sin límites* en una piedra angular dentro del desarrollo y construcción de esa poética y escritura de Donoso, que llega a un clímax en 1970 con la publicación de su novela más ambiciosa en términos de experimentación formal, *El obsceno pájaro de la noche*. En efecto, varias notas en la edición destacan elementos coincidentes en la tríada del sesenta (*El lugar sin límites*, *Este domingo* y *El obsceno pájaro de la noche*) que hacen eco de ese contacto/continuidad creativo; por ejemplo, el dolor de estómago que paraliza tanto al personaje Pancho Vega de *El lugar sin límites* como a Humberto

Peñaloza en *El obsceno pájaro de la noche* (nota 84), o bien, los “alfeñiques” que Doña Blanca guarda en un tarro de té Mazawatte en *El lugar sin límites* y el abuelo/“La Muñeca” en *Este Domingo* (nota 197).

En tercer lugar, y ahora mirando el lugar que esta novela ocupa en la recepción de la obra donosiana, *El lugar sin límites* es, a todas luces, una de las que más ha acaparado la atención de la crítica. Como se puede constatar en la bibliografía elaborada en colaboración con Daniela Buksdorf (Donoso, 2020: 341-347), a más de cinco décadas del primer estudio centrado en la novela (1967), esta obra, de la mano de su protagonista —la Manuela—, sigue generando lecturas críticas en pleno siglo XXI. La Dra. Lorena Amaro, en “La historia no contada de Chile” (texto originalmente leído el día del lanzamiento para presentar la edición en Santiago), advierte cómo en los textos más actuales que contribuyen al discurso crítico de la novela se puede

observar la importancia de los contextos productivos de la escritura y la necesidad crítica de establecer lecturas estético-políticas en diálogo con los marcos históricos y sociales, al mismo tiempo que se revela, con el transcurso del tiempo, el avance de la escritura académica, que hasta cierto punto se distancia del ensayismo literario de las décadas anteriores.

Esperamos que este volumen publicado recientemente en Ediciones Universidad Alberto Hurtado llegue a la mayor cantidad de lectores posible y que ponga *El lugar sin límites* —una de las principales novelas de José Donoso— a disposición no sólo de sus fieles lectores, sino también de nuevas generaciones. Que el trabajo ecdótico realizado con la finalidad de rescatar este texto fundamental permita fomentar su (re)lectura, contribuyendo a mantener y renovar la discusión e interpretación de una pieza maestra tanto de la literatura chilena como del acervo latinoamericano.

Bibliografía

AMARO, Lorena

“La historia no contada de Chile”, en *Santiago* (8 de enero de 2020). Consultado en: <http://revistasantiago.cl/literatura/la-historia-no-contada-de-chile/> [07/10/2019].

DELGADO, Josefina

“La mirada sin cuerpo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 634 (abril de 2003), 21-29.

DONOSO, José

El lugar sin límites. México: Joaquín Mortiz, 1966.

El lugar sin límites. Barcelona: Bruguera, 1977.

El lugar sin límites. Barcelona: Seix Barral, 1979.

El lugar sin límites. Santiago: Alfaguara, 1995.

Historia personal del “boom”. Madrid: Alfaguara, 1998.

El lugar sin límites. Edición crítica de María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020 (Colección Biblioteca Chilena).

Notebook 32. *José Donoso Papers*. Department of Rare Books and Special Collections, University of Iowa.

“Second Draft”. Tss. *José Donoso Papers*. Department of Rare Books and Special Collections, University of Iowa.

MAGNARELLI, Sharon

Understanding José Donoso. South Carolina: University of South Carolina Press, 1992.

“*El lugar sin límites*. Límites, centros y discurso”. Traducción de Ángela San Martín Vásquez, en José Donoso. *El lugar sin límites*. Edición crítica de María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020 (Colección Biblioteca Chilena).

MEJÍA, Eduardo

“Volar alto”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, número 413 (2005), 4-6.

MORENO TURNER, Fernando

“La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 295 (1975), 19-42.

OSTROV, Andrea

“Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso”, en *Revista Iberoamericana*, volumen 65, número 187 (1999), 341-348.

PATEMAIN, Alejandro

“El infierno de la ambigüedad”, en *Temas. Revista de Cultura*, volumen 12 (mayo-junio de 1967), 44-48.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

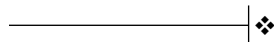
“El mundo de José Donoso”, en *Mundo Nuevo*, número 12 (1967), 77-85.

SARDUY, Severo

“Escritura/travestismo”, en *Mundo Nuevo*, número 20 (febrero de 1968), 72-74.

SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben

“Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”, en Daniel Balderston and Donna J. Guy (editors). *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York University Press, 1997, 44-61.



RESEÑAS

ESTHER MARTÍNEZ LUNA (coordinadora). *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2018 (Historia de las literaturas en México-Siglo XIX, vol. I). xxxvi+508 pp.

Toda novedad editorial que busca acometer el estudio de la literatura con una mirada fresca y con rigor académico merece la atención en los espacios de discusión literaria; con mayor razón si se trata de un titánico esfuerzo colectivo, tanto de plumas jóvenes como de importantes maestros, cobijado por la Máxima Casa de Estudios y sus correspondientes centros letrados. El primer libro de esta labor grupal, *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, de la ambiciosa colección titulada “Historia de las literaturas en México”, ya se encuentra en librerías, esperando los sucesivos volúmenes.

Esta publicación, coordinada por la especialista Esther Martínez Luna, pretende ceñirse al convulso periodo de la primera mitad del siglo XIX, y digo que pretende porque en repetidas ocasiones, con mucha pertinencia y conocimiento, los colaboradores del libro regresan a los años anteriores, que corresponden a las últimas décadas del siglo XVIII; y, en otros casos, cuando así lo ameritan los distintos estudios, se hace referencia a las décadas posteriores a la etapa analizada. Todas estas digresiones y prospecciones resultan esenciales para comprender el umbral de un siglo que acumula constantes enfrentamientos tanto armados como literarios y políticos en la tribuna de las letras, pues, según sabemos, ambos terrenos estaban entrelazados.

El volumen no es un texto historiográfico común, pese a lo que puede sugerir el título de la colección, ya que no busca ofrecer una visión general y homogénea del campo literario, ni presenta de forma simplista o superficial a determinados protagonistas de las letras mexicanas a lo largo de los primeros cincuenta años del siglo XIX; se trata, más bien, de una obra constituida de diversos estudios que irrumpen de lleno en el corazón de su área de especialidad, tal y como proponía Rafael Sánchez Ferlosio en su apologético ensayo de la monografía iniciática.

Así, el contenido de *Dimensiones de la cultura literaria en México...* está organizado con tres presentaciones iniciales por parte de las autoridades universitarias, que no hacen más que confirmar el carácter heteróclito de esta colección al reunir las diversas manifestaciones literarias producidas en México en diferentes lenguas y al rechazar, de este modo, la noción convencional de la literatura nacional, la cual, por lo general, margina los discursos periféricos. Enseguida se encuentra la esclarecedora e inteligente introducción de la coordinadora del volumen, quien se da a la tarea de preparar

al lector para comprender e interpretar el panorama literario del siglo XIX desde los horizontes de la propia época, con la intención de ayudar a despejar los prejuicios actuales sobre las letras de dicho periodo. En este sentido, la especialista explica cómo la literatura de aquel momento tenía una función claramente pedagógica, por lo que sus creadores se valían de múltiples géneros, en particular orales, para llegar a un mayor número de receptores. De esa forma, se entiende por qué la prensa, y no tanto el libro impreso, fue el soporte material por excelencia del siglo antepasado. La introducción se complementa con el ensayo de Laurence Coudart, “Los orígenes de la era mediática”, pues ofrece una visión general e informada de los principales periódicos que tuvieron un papel importante en la sociedad decimonónica.

A ambos textos los siguen diecisiete ensayos —de historiadores y estudiosos de las letras—, distribuidos en cuatro secciones: “Editores, impresos y agrupaciones”, que reúne las plumas de Cristina Gómez Álvarez, Laura Suárez de la Torre, Cathereen Coltters Illescas, Pablo Mora y Marco Antonio Campos; “Modelos de sociabilidad y formación del público lector”, con los innovadores trabajos de Beatriz Alcubierre Moya, Esther Martínez Luna y Martha Elena Munguía Zatarain; “Géneros Literarios”, que contiene textos más “tradicionales”, a cargo de Eliff Lara Astorga, Begoña Pulido Herráez, César Eduardo Cañedo, Felipe Reyes Palacios y Zyanya López Meneses, y la parte dedicada a la “Herencia clásica”, en la que participan Mariana Ozuna Castañeda, Javier Espino Martín y José Quiñones Melgoza.

Todas las colaboraciones vienen precedidas por imágenes *ad hoc* al siglo y a la temática, cuyas fichas técnicas se registran minuciosamente al final del volumen, luego del índice onomástico, el cual es necesario en estudios de esta naturaleza. Cabe destacar que la traducción y la tradición grecolatina se encuentran en todos los ensayos, ya que una literatura en formación siempre requiere de basamentos retóricos, históricos y culturales para erigir su propia república de las letras. Por ello, no basta con conocer qué textos se producían, también es importante saber qué textos leían los autores de la época, con el fin de comprender mejor la recepción de otras culturas y sus movimientos intelectuales.

Dimensiones de la cultura literaria en México... cuenta, además, con un apartado titulado “Discusión”, que contiene las repuestas a preguntas expresadas por cuatro estudiosos. Los textos son claros y se exponen en una suerte de cátedra magistral, cuyos responsables son: Leonardo Martínez Carrizales, María Luna Argudín, Germán Castro y María Rosa Palazón Mayoral. Por último, se incluye una necesaria cronología, a cargo de Gamaliel Valentín González, en la que no sólo se consignan los datos más relevantes de la bibliografía, la hemerografía, los protagonistas del campo literario y los acontecimientos culturales de México y del mundo, sino que está enmarcada por los sucesos políticos y sociales de los primeros cincuenta años del siglo XIX.

Si bien todo el volumen tiene interesantes y sustentadas investigaciones, quisiera destacar la propuesta de lectura de Cathereen Coltters Illescas, quien concibe los catálogos literarios de Eguiara y Eguren y de Beristáin de Souza como prototextos de historiografía literaria; asimismo, el trabajo “En busca del niño lector: trazas de la literatura infantil en el México independiente” de Beatriz Alcubierre Moya, quien ve los manuales de doctrina y las colecciones de fábulas como formas tempranas de literatura infantil, pero también, en otro nivel, como un genuino interés y esfuerzo por apropiarse del lenguaje de los niños, aunque sus fines sean la persuasión retórica, es decir, conmover y convencer.

Ahora bien, el punto de convergencia de los estudios reunidos en el libro que reseño es el marcado afán de edificación en todos los ámbitos letrados de la época, que se muestra en la incipiente búsqueda de la identidad nacional, la preocupación por formar mejores ciudadanos, la construcción de mercados editoriales, la creación de un público de lectores diverso y cautivo ante las novedades literarias. Sin duda, todos estos elementos propiciaron que las producciones se adaptaran a las nuevas exigencias sociales y culturales en una ruta de renovación de los contenidos periodísticos, lo cual provocó, asimismo, la subsecuente aparición de géneros, como los relatos de viaje, las novelas por entregas y la crónica de costumbres y espectáculos.

Finalmente, *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales* debe llamar la atención de la crítica y ser motivo de discusión en las aulas porque propone nuevas vías de interpretación gracias a las altas metas que se ha fijado el proyecto al que pertenece, a la perspectiva fresca —capaz de inyectar vitalidad a los cursos tradicionales de literatura— y por su carácter enciclopédico e informativo. Creemos que este libro abre caminos para el diálogo entre los lectores tanto especializados en asuntos académicos como para aquellos simplemente interesados en conocer más sobre la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XIX.

Andros E. R. Aguilera
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
andros_aguilera@comunidad.unam.mx



VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ. *Obras III. Episodios nacionales mexicanos, I. De Santa Anna a la Reforma, 1*. Coordinación, estudio preliminar y advertencia editorial de Alejandro Sacbé Shuttera Pérez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018.

Victoriano Salado Álvarez nació en el estado de Jalisco en 1867 y falleció en la Ciudad de México en 1931. Estudió leyes en Guadalajara y se dedicó a su práctica por un tiempo. Posteriormente, dejó a un lado su profesión de abogado para concentrarse en el periodismo, la educación, la política, la diplomacia y la literatura. Ejerció el periodismo en Guadalajara y en la Ciudad de México, y en esta última ocupó un puesto de catedrático de lengua española. Como político, fue secretario de Gobierno en el estado de Chihuahua, y durante su carrera de diplomático residió en Guatemala y Brasil. El editor Santiago Ballescá sacó a la luz sus dos novelas de carácter histórico: *De Santa Anna a la Reforma* y *La Intervención y el Imperio*.

El Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México ha publicado el primer tomo del tercer volumen de las *Obras* de Salado Álvarez. En el año 2012 apareció el primero: *Obras I. Narrativa Breve*; y, después, en el 2015 fue presentado el segundo: *Obras II. Diálogos y escenas*. Esta tercera entrega se compone de la novelística de Salado Álvarez incluida en sus *Episodios nacionales mexicanos* (1902-1906). De acuerdo con Alberto Vital Díaz y Alejandro Sacbé Shuttera Pérez, encargados del trabajo editorial, los *Episodios* de Salado Álvarez “representan la culminación épica liberal impulsada en lo literario por Ignacio Manuel Altamirano” en México (xvii).

Esta edición de los *Episodios nacionales* parte de dos preocupaciones concretas. Primeramente, se tomó en cuenta la estética de la obra, “caracterizada por múltiples voces, por diégesis simultáneas en las que se cruzan distintos planos narrativos en una estructura polifónica, diversa” (ix). La obra, además, “mezcla diversos géneros y tipologías textuales: desde el relato de memorias y el diario hasta el discurso epistolar, el diálogo y la escena de tipo teatral, inscritos en una estructura narrativa central que les da coherencia y unidad” (xix). En segunda instancia, los editores pensaron “en dos polos: el autor del entresiglos XIX-XX y los lectores del siglo XXI” (xi). En cuanto al primer polo, a lo largo del libro se destaca —en las notas a pie de página— el amplio uso o “apropiación” (x) de diversas fuentes históricas por parte de Salado Álvarez, tales como los periódicos de la época, sus lecturas y los registros orales recopilados por este autor. Con respecto al segundo polo, al considerar al público moderno, se actualizó la ortografía y la puntuación para facilitar la lectura y comprensión de la obra; esto se hizo, sin embargo, apegándose al original.

Sumado al excelente trabajo con las notas a pie de página, el volumen cuenta con una amplia lista de fuentes hemerográficas primarias, biblio-hemerografía general e índices de personas, obras, personajes, lugares e ilustraciones, incluidas en el texto original de Salado Álvarez. Dichos materiales resultan de gran ayuda no sólo para comprender mejor la producción literaria del jalisciense, sino también para que tanto estudiantes como profesores desarrollen amplias investigaciones individuales. Una de las secciones más destacadas de estos *Episodios nacionales* es el estudio preliminar, en el que el lector puede aprender sobre la vida, la literatura y el contexto de Salado Álvarez (su relación con el positivismo o su labor en los periódicos, por ejemplo). A su vez, dicha sección analiza metódicamente la estructura de la obra, la historia editorial, los paratextos, la trama y su relación con la novela histórica.

Además de cumplir con su propósito de ofrecer un texto accesible al lector del siglo XXI, siendo al mismo tiempo fieles a la narrativa de Victoriano Salado Álvarez, los editores de *Obras III. Episodios nacionales mexicanos* han hecho un gran aporte al estudio de la literatura decimonónica mexicana, ya que, al presentar un volumen con estas características, se posibilita el nacimiento de una serie de investigaciones tanto de la producción del escritor jalisciense como de otros textos del siglo XIX.

Julio Puente García
Postdoctoral Fellow
Santa Clara University
puentegarciajulio@gmail.com



YANNA HADATTY MORA, NORMA LOJERO VEGA y RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ (coordinadores). *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2019 (Historias de las Literaturas en México. Siglos XIX, XX y XXI). xxxvi+534 pp.

La reflexión a propósito de la trayectoria histórica de los textos ocupa un lugar central en las discusiones recientes sobre la literatura mexicana. Por el contrario, elaborar una historia de los sistemas literarios que coexisten en nuestro país no es tan común; dentro de la tradición académica, del siglo XIX hasta nuestros días, se trata de una labor “discontinua pero constante” (xxv), al decir de Mónica Quijano, coordinadora general de la serie “Historia de las literaturas en México. Siglos XIX, XX y XXI”, de la cual forma parte el volumen que aquí se reseña.

Por ser uno de los seis tomos que componen un proyecto editorial mayor, conviene detenerse en dos de los elementos definitorios de esta colección que orientan la confección del libro a revisar y que recorren todos sus capítulos. El primero versa sobre la metodología de la “Historia de las literaturas en México”. Quijano relata que fue necesaria la creación de un modelo que explicara la complejidad del objeto de estudio. Conforme a tres ejes metodológicos de corte sociocrítico (la literatura como “proceso”, la “sociabilidad intelectual” y la noción de “campo”), se concluye que el fenómeno literario es múltiple y no se puede historiar a la manera de un suceso lineal que trae consigo implícitamente una concepción evolutiva y totalizadora (xxix). La investigadora indica que “se trata ante todo de una *historia*, porque incluye en un orden temporal distintos sistemas literarios (*literaturas*) desarrollados en un espacio delimitado por ciertas fronteras que han formado la unidad inestable que consideramos como México, lo cual hace que esta historia mantenga un diálogo constante e ineludible con la idea misma de nación” (xxvii-xxix). El segundo elemento remarca la vocación de pluralidad de la empresa, ya que reúne perspectivas variadas sin que se anulen mutuamente. Lo anterior se manifiesta en la factura de los capítulos, por lo que la discusión historiográfica se enriquece y profundiza. Los contenidos propuestos adquieren un nivel académico que se aleja del tono didáctico simplificador que, en ocasiones, se elige como voz en las historias de la literatura.

Ahora bien, la hipótesis general de este volumen, *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, pondera el cuestionamiento de “cómo el conjunto de procesos movilizados por la Revolución llevó a la transformación del campo literario mexicano, en el que podemos concebir como una refundación de nuestra literatura” (7). Con la finalidad de reflexionar sobre dicha inquietud, los coordinadores, Yanna

Hadatty Mora y Rafael Mondragón Velázquez, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y Norma Lojero Vega, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, reunieron a 26 especialistas de distinguidas universidades, tanto extranjeras como nacionales.

El resultado de estas inquisiciones da forma a un libro de más de 500 páginas; una edición que prima la legibilidad e incluye sendas imágenes al inicio de cada uno de los 20 capítulos —las cuales orientan el contenido—, referencias cruzadas en el aparato crítico, un índice onomástico y una bibliografía final pensada con dos propósitos: el primero, mostrar el extenso trabajo documental y de recuperación realizado; el segundo, propiciar nuevas lecturas y otros estudios relacionados con los temas tratados.

Respecto al contenido, el libro está dividido en siete apartados, más las páginas preliminares. Los lineamientos se declaran en una “Introducción”, primera parte del volumen, en la cual los coordinadores ajustan las pautas metodológicas en virtud de las temáticas planteadas, sin alejarse de la “historia social de la literatura” (8). Además, se justifica el periodo estudiado, que inicia en 1900 —año de divulgación de algunos impresos seriados que proclaman tanto la agitación intelectual de la época como la entrada a una compleja modernidad cultural— y termina en 1940, fecha en la que coinciden ediciones de libros, reconocimientos a escritores, así como la creación de instituciones que, en un doble movimiento, dan fin al proceso revolucionario cultural y empiezan a validar la Revolución como un mito de la identidad mexicana.

La segunda parte, intitulada “Materialidades”, está compuesta por un capítulo ilustrado con pinturas, fotografías y elementos gráficos, que dan cuenta de la renovación técnica y de soportes del mercado literario y, en consecuencia, del público lector. En este apartado, Freja I. Cervantes describe también la importancia del traslado de la producción editorial del territorio extranjero al nacional y, con ello, el desplazamiento de los usos de lo libresco y de las publicaciones periódicas.

“Antiguo régimen y procesos emergentes”, título de la tercera parte, incluye las investigaciones de Mariana Masera, Briseida Castro, Anastasia Krutitskaya, Grecia Monroy, Enrique Flores, Armando Partida Taizan, Alfonso García Morales y Yanna Hadatty Mora, quienes continúan con las indagaciones acerca de los libros, revistas y periódicos. Los capítulos que conforman este apartado —uno de ellos también ilustrado— resaltan los vasos comunicantes entre los impresos populares, como una heteróclita categoría de textos, a veces literarios, a veces no, y la transmisión de una cultura no oficial, compuesta por “procesos emergentes” que surgen tras la movilidad social a raíz de la Revolución y que crean nuevos agentes culturales: periodistas, impresores, editores, escritores y otros roles sociales en el ámbito literario.

Considero que “Manifestaciones de la revolución intelectual”, cuarta parte del volumen, es central para responder la hipótesis general antes señalada. Las observaciones enunciadas por Ignacio M. Sánchez Prado, Liliana Weinberg, Leonardo

Martínez Carrizales, Antonio Cajero Vázquez, Pedro Ángel Palou, Edith Negrín, José Manuel Mateo y Max Parra en cada capítulo debaten la idea del canon como norma única de referencia y atienden diversos fenómenos del contexto cultural que se encuentran en las periferias del sistema literario. Por ejemplo, se revisa el concepto de la “Novela de la Revolución mexicana” para aclarar cómo este término surge de una voluntad ideológica oficial, previo a los textos; también, se elabora un nuevo registro del grupo Contemporáneos para historiar su papel de constructores de un campo literario autónomo que se conecta con la literatura del siglo XXI. A lo anterior, se suman lecturas que proponen nuevas rutas para entender la sociabilidad entre intelectuales mexicanos con las redes latinoamericanas, las posibilidades documentales de los registros autobiográficos de la época y los eventos históricos que generaron escritos de anarquistas, comunistas y otros agentes que conforman la “literatura de la revolución interrumpida” (7), como la llaman los coordinadores.

Las últimas tres partes de este trabajo ponen en práctica la vocación integradora y plural de la serie. En los capítulos de “Otras voces, otros ámbitos”, Lilian Álvarez Arellano, Juan José Doñán, Silvia Pappé, Elissa Rashkin y Viviane Mahieux formulan reflexiones que interpelan la visión normativa del campo literario, con el objetivo de demostrar la importancia de los sistemas localizados fuera de las manifestaciones canónicas. Por consiguiente, los investigadores estudian los vínculos entre textos y fuentes culturales e históricas de expresiones desatendidas durante este periodo, como la narrativa cristera y la literatura para niños; asimismo, se revisita el movimiento estridentista con especial interés en su historia cultural, para señalar la repercusión del contexto social en relación con las representaciones de vanguardia. Por último, pero no menos importante, se recupera la escritura femenina como invaluable gozne histórico, al advertir el nexo entre las transformaciones en los roles de género y su nueva relevancia para ubicar un espacio de enunciación narrativa que muestre esa búsqueda de voces propias.

Una de las propuestas sobresalientes del volumen se encuentra en la sexta parte, titulada “Discusión”. En esta sección, Rodrigo García de la Sienra y Rafael Mondragón departen alrededor de la pregunta: “¿cómo se replantea el indigenismo en la cultura en el contexto de la Revolución?”, con la intención de señalar los diferentes ángulos de un mismo fenómeno; en este caso, las respuestas privilegian dos tipos de aproximación: una que indaga sobre la genealogía del término “indigenismo” para después vincularlo con la literatura mexicana, y otra que recupera el trabajo de los intelectuales indígenas y su relación con la construcción de un campo literario plural. Este capítulo, de un alto carácter formativo para el lector, da a conocer las implicaciones de pensar en procesos literarios específicos y escribir sobre ellos.

Por último, María José Ramos de Hoyos realiza una “Cronología” mediante un cuadro que sintetiza los sucesos críticos del periodo estudiado en las siguientes seccio-

nes: “Bibliografía”, “Hemerografía”, “Campo literario”, “Protagonistas”, “Sucesos culturales” y “Vida cotidiana y avances tecnológicos”. Al tratarse de un volumen plural y denso en temas abordados, el cometido de dicho apartado es orientar al lector y facilitar su inmersión en los debates culturales de la época.

En suma, se advierte que los capítulos promueven la desmitificación de la “Revolución mexicana” por medio de explicaciones múltiples para comprender que ese fenómeno se definió por discursos epocales y por las reflexiones que éstos implicaban. Al regresar a la historia de la literatura por sus márgenes, el presente libro aporta una perspectiva novedosa que no trata de imponer unos puntos de vista por encima de otros; más bien, busca que el análisis de los sucesos culturales vuelva inteligibles zonas conflictivas de la historia literaria que han sido desatendidas en el ámbito de la academia. Es por lo anterior que el volumen cumple un cometido crítico al considerar el proceso revolucionario como un hecho cultural y no únicamente como un conflicto político y bélico.

Sergio Javier Luis Alcázar
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
sjluisalcazar@gmail.com



Colaboradores

LAURA GANDOLFI. Licenciada en Lenguas y Culturas Extranjeras Modernas (Hispanicas y Angloamericanas) por la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Trieste, Italia. Maestra en Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras Modernas (Hispanicas y Angloamericanas) por la misma institución. Asimismo, realizó una maestría (M. A., Master of Arts) y un doctorado (Ph. D., Doctor of Philosophy) en Spanish and Portuguese Languages and Cultures en Princeton University (Estados Unidos). Investigadora en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de estudio son: literatura mexicana del siglo XIX, literatura y cultura material, periodismo cultural mexicano en el siglo XX y XXI. Entre sus publicaciones, se encuentran: “Notas acerca de *Las Hortensias*: la vidriera de la memoria” (2015) en *Revista Landa* y “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas” (2015) en *Taller de Letras*.

FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ. Licenciado en Derecho, maestro en Letras y doctor en Historia de México por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma casa de estudios, miembro del SNI y profesor en los Posgrados de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se especializa en literatura mexicana de los siglos XIX y XX, edición crítica, historia intelectual, historia generacional y filología urbana. Es autor de libros de investigación, docencia, difusión, creación y referentes a la UNAM; cuenta con una vasta producción de índole diversa: trabajos individuales y en colaboración, novelas, cuentos, crónicas, colecciones de aforismos, capítulos en libros, ensayos, artículos de prensa, conferencias, memorias, antologías y participaciones radiofónicas. Ha sido reconocido con importantes premios, entre ellos: Xavier Villaurrutia, José Revueltas, Mención Alfonso Reyes; además, el gobierno italiano lo designó Commendatore de la República Italiana y, en 2014, obtuvo el Premio Universidad Nacional en el Campo de Creación Artística y Difusión de la Cultura.

EMILIANO MASTACHE R. Doctor en Literatura Comparada por la Universidad del Estado de Río de Janeiro, Brasil. Actualmente, forma parte del Pos-doctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son: la literatura de Josefina Vicens y de Clarice Lispector, archivos y manuscritos literarios, literatura latinoamericana y literaturas en lengua portuguesa. Entre sus publicaciones más importantes, se encuentran: el libro

Un soplo de vida: La escritura de Clarice Lispector, pensamiento del afuera (2015), artículos diversos y capítulos en libros sobre autores como Juan Gelman, Nicanor Parra, Reinaldo Arenas y Clarice Lispector; además, realizó la traducción al español de una antología de poemas escritos por el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2017).

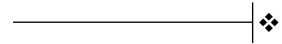
GÜNTHER SCHMIGALLE. Filólogo alemán, miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua. En 1980, obtuvo un doctorado en la Universidad de Frankfurt/Main con una tesis sobre André Malraux y la Guerra Civil española. Ha publicado libros y artículos sobre literatura francesa, alemana, inglesa, norteamericana y latinoamericana, además de numerosos trabajos sobre Rubén Darío y ediciones críticas de sus obras (*La caravana pasa*, 4 tomos, 2000-2006; *Crónicas desconocidas*, 2 tomos, 2006-2011; *¿Va a arder París...?/Crónicas cosmopolitas*, 2008; *Los Raros*, 2015). Forma parte del Consejo Asesor del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (ARDOC) de la Universidad Tres de Febrero de Buenos Aires.

JOSÉ LUIS NOGALES BAENA. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y, actualmente, candidato a doctor y profesor de español en Boston University. Sus áreas de investigación y trabajo abarcan la literatura hispanoamericana contemporánea, la crítica textual y la literatura comparada. Sobre estos temas, ha publicado artículos en diferentes revistas, tales como: *1616: Anuario de Literatura Comparada*, *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, *Boletín Hispánico Helvético* y *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Otros artículos suyos han sido aceptados para próxima publicación en la *Revista Iberoamericana* y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Su libro en prensa, *Hijo de todo lo visto y lo soñado: La narrativa breve de Sergio Pitlor*, obtuvo el accésit en el concurso internacional Nuestra América 2018 (organizado por la Diputación de Sevilla, España).

FRANCISCO JAVIER SAINZ PAZ. Maestro en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y, actualmente, candidato a doctor en Letras en la misma casa de estudios. Sus áreas de investigación comprenden la narrativa mexicana del siglo xx, la teoría literaria, la relación arte y sociedad y la obra de José Revueltas. Sobre estos temas, ha publicado artículos en distintas revistas, entre ellas: *Diseminaciones*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana* y *Escrituras Americanas*. Al presente, su trabajo de tesis aborda los procesos de conciliación y antagonismo en la novela mexicana de la década de los treinta del siglo xx.

MARÍA LAURA BOCAZ LEIVA. Ph. D. y M. A. en University of Iowa y licenciada en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora Asociada de University of Mary Washington. Sus líneas de investigación son: la obra y los materiales de archivo de José Donoso, el Boom de la literatura latinoamericana, materiales de escri-

tura y crítica genética. Ha publicado, entre otros trabajos: la edición crítica de *El lugar sin límites* (2019); “El manuscrito de ‘La casa de Asterión’: mosaico de un proceso de escritura” en *Variaciones Borges* (2014); “La integración de José Donoso a la plataforma del Boom: intercambio epistolar inédito de José Donoso con Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes en la década del 60” en *Revista Iberoamericana* (2013); “‘I have escaped into the intimacy of a family’: una entrevista inédita de José Donoso a fines de la década de los sesenta” en *Anales de Literatura Chilena* (2013), y “‘Una conversación con Borges’: notas a una entrevista de José Donoso a Jorge Luis Borges, a fines de la década del cincuenta” en *Variaciones Borges* (2012).



Normas editoriales

Se convoca a los autores interesados en publicar en la revista *(an)ecdótica* a enviar: ensayos sobre edición crítica o historia literaria, rescates editoriales, notas misceláneas y reseñas relacionadas.

Se considerarán para su publicación aquellas colaboraciones en español que se ajusten a las siguientes normas para la presentación de originales:

1. Los textos deben ser rigurosamente inéditos y no deben estar en proceso de dictamen en otra revista.
2. Para artículos sobre *edición crítica* o *historia de las ideas*, la extensión será de 20 a 25 cuartillas; para los *rescates*, 5 cuartillas de introducción, y del texto recuperado, máximo 15; para las *notas misceláneas*, de 5 a 10 cuartillas; para las *reseñas*, 5 cuartillas, que incluyan la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
3. Los artículos y los rescates requieren un resumen en inglés y español de entre 200 y 350 palabras, y 5 palabras clave, también en ambos idiomas.
4. Los textos se enviarán, en archivo Word, tamaño carta, fuente Times New Roman 12 puntos, doble espacio y márgenes de 3 cm, al correo electrónico **anecdoticarevista@hotmail.com** (no se devolverán originales).
5. Las referencias bibliográficas se incluirán al final de la cita textual, siguiendo las normas de *(an)ecdótica*. Ver los ejemplos al final de este volumen.
6. Las referencias (bibliográficas, hemerográficas o de cualquier otro soporte) se registrarán al final del texto en orden alfabético y contendrán todos los datos sin abreviaturas o siglas.
7. Las citas textuales que excedan cuatro líneas irán en párrafo aparte, con sangría, en el mismo puntaje y con interlineado sencillo.
8. Las citas textuales en otro idioma distinto al español deben incluir una traducción en nota a pie de página, señalando a quién corresponde dicha traducción entre corchetes.
9. La Redacción de la revista no tramitará derechos de reproducción de imágenes; si el autor cuenta con ellos, proporcionará las imágenes en archivo electrónico en formato tiff con al menos 300 dpi de resolución.
10. Adjuntar el *curriculum* abreviado (10 líneas) del autor, en archivo Word, con los siguientes datos: nombre completo, adscripción, líneas de investigación, publicaciones principales y datos que considere pertinentes.
11. Se acusará recibo de originales en un plazo de 10 días hábiles desde su recepción y se turnarán a dictamen académico bajo la modalidad de pares ciegos.

Modelo para citas y referencias bibliográficas en el cuerpo del texto

Las referencias bibliográficas van entre paréntesis al final de cita textual o paráfrasis.

Cuando se mencione el nombre del autor, sólo se pondrá la página entre paréntesis:

- Raúl Renán apunta: “La primera década del siglo XXI ha creado una serie de opciones para la elaboración, propagación y conservación del libro [...] que basan su apuesta en el libro portátil, sin necesidad de papel” (51).

En este caso, si se emplean dos o más obras del mismo autor, también se incluye el año de edición: (2001: 85).

Cuando no se señale el nombre del autor, se deberá apuntar el apellido y la página:

- Cabe destacar que la ironía no puede funcionar “sin la existencia de alguien que perciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo” (Zavala: 37).

En este caso, si se emplean dos o más libros del mismo autor, se deberá incluir el año de edición: (Zavala, 2014: 79).

Cuando se empleen dos o más obras de un autor con el mismo año de edición, éste se indicará con letras minúsculas (a, b, c): (Gutiérrez, 2001a: 36) o (2001a: 36); (Gutiérrez, 2001b: 486) o (2001b: 486). En estos casos, también se incluirán las letras correspondientes en la bibliografía final.

Cuando se citen obras completas, se hará del siguiente modo: (*Obras completas*, 1975, t. I: 45-73).

Para referir algún artículo de autor anónimo, se consignará, entre paréntesis, la primera parte del título entrecomillado seguido por puntos suspensivos, inmediatamente después se pondrán dos puntos para especificar páginas citadas: (“Ensayos. Alfonso Reyes...”: 2).

Modelo para bibliografía final

Ordenar alfabéticamente; sólo cuando se incluyan dos o más obras de un mismo autor deberán ordenarse cronológicamente (de la más antigua a la más reciente). Los apellidos del autor, en todos los casos, van en versales y el nombre en redondas. Si las obras cuentan con dos autores, se pondrá el primero empezando por el apellido seguido del nombre, y el segundo autor iniciará por el nombre seguido del apellido. Si hay más de tres autores, consignar el apellido y el nombre del primero seguido de *et*

al. Se incluirán todos los datos que contengan las fuentes consultadas: autor(es), coordinador, editor, director, título completo, tomo o volumen, traductor, país, editorial, año, colección, serie, etc. No se usarán abreviaturas, excepto: *et al.* Las editoriales o instituciones que participan en una publicación irán separadas con diagonal; cuando se trate de diferentes dependencias de una misma institución, deberán separarse con comas.

La puntuación requerida para la bibliografía final es la siguiente: se utilizará el punto después del nombre del autor y antes de la ciudad en la que fue publicado el libro. En el caso de incluir también editor, prologuista, traductor, director, coordinador, etc., cada uno irá separado por punto. Entre ciudad y editorial se escribirán dos puntos. Cuando se trate de obras completas o capítulos de libros y artículos, después de la fecha se pondrá coma para especificar páginas (no usar pp.) o número total de volúmenes. El resto de la información se separará con comas. La colección y la serie se consignarán entre paréntesis al final de la ficha bibliográfica. En seguida se muestran algunos ejemplos:

Libros

ALLENDE-SALAZAR Y ZARAGOZA, Juan y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. *Retratos del Museo del Prado, identificación y rectificaciones*. Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919.

BONNEFOY, Yves (director). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo. Desde la prehistoria hasta la civilización egipcia*. Volumen I. Edición de Lluís Duch y Jaume Pòrtulas. Traducción de Cristina Serna. Barcelona: Destino, 1996.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1983 (Opúsculos/Serie Investigación).

CASAR PINAZO, José Ignacio *et al.* *Claves para conocer la ciudad*. Madrid: Akal, 1989.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana Vervuert, 2012 (Pública crítica, 3).

Artículo en libro colectivo

MONSIVAÍS, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: La crónica como utopía”, en Yolanda Bache Cortés *et al.* (editores). *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la*

cultura de su tiempo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, 27-39 (Ediciones Especiales, 5).

Obras completas

MARTÍ, José. *Obras completas*. 2ª edición. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, 27 tomos.

———. *Obras completas*. Edición crítica (1881-1882). Tomo 8. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003.

Artículo en periódico

URBINA, Luis G. “Marquina y su pavo real. Charla de poeta”, en *Excélsior. El Periódico de la Vida Nacional* (22 de febrero de 1923), 3 y 10.

Artículo en revista

GLANTZ, Margo. “Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz”, en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, volumen XXI, número 2 (2010), 39-49.

Artículo de autor anónimo

“Ensayos. Alfonso Reyes. *América. Utopía*. Imprenta Nacional, Quito”, en *El Sol* (16 de mayo de 1933), 2.

Este tipo de textos se ordenará alfabéticamente incorporado al resto de la bibliografía. Los artículos (el, la, las, los, etc.) al inicio del título no se considerarán en la alfabetización.

Artículo en página electrónica

FUENTES, Carlos. “Solares, Ramírez y la comedia narrativa”, en *La Jornada Semanal*, número 359 (20 de enero de 2002). Consultado en: www.jornada.unam.mx/2002/01/20/sem-fuentes.html [02/04/17].

Archivos

“Luis G. Urbina Sánchez. Su expediente personal”, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, expediente: 5-14-24, folio: 129.

Recomendaciones generales:

- No usar locuciones latinas entre paréntesis en el cuerpo del texto, tales como: *ibid.*, *idem*, *op. cit.*, *apud*, etc.; ni abreviaturas como art. cit. o ed. cit. Sólo se pueden emplear véase y cfr.
- En los casos de citación de hemerografía, se suplica incluir en el paréntesis de referencia el mayor número de datos posibles para identificar el texto citado de manera expedita en la bibliografía final.
- En el caso de la citación de revistas, especificar año, tomo, número, volumen, fecha y páginas, de acuerdo con la información que registre la fuente consultada.

(an)ecdótica

Vol. IV, núm. 2 (julio-diciembre
2020), editada por el INSTITUTO DE IN-
VESTIGACIONES FILOLÓGICAS, cuyo departamento
de publicaciones dirige CAROLINA OLIVARES CHÁVEZ,
se terminó de imprimir en los talleres de Gráfica
Premier, S. A. de C. V., ubicados en
5 de febrero, núm. 2309, San Jerónimo Chicahualco,
52170, Metepec, Estado de México, el 27 de julio de 2020.
La composición tipográfica, realizada en tipos ITC Gara-
mond Std y Baskerville, de 11:14.1 y 10:12 puntos, estuvo
a cargo de ALEJANDRO SOLÍS HERNÁNDEZ, la edición estuvo
al cuidado de DAFNE ILIANA GUERRA ALVARADO, y consta
de 200 ejemplares impresos en papel Cultural de
90 g. Diseño de portada: MERCEDES FLORES REYNA.
Impresión: digital.