

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 29, 2024

29

CONNOTAS.
REVISTA DE CRÍTICA
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS, Núm. 29, julio-diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad de Sonora, a través de la Facultad Interdisciplinaria de Humanidades y Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.unison.mx>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <connotas@unison.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2015-060211493400-203. e-ISSN: 2448-6019; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de estos.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional.



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 29, julio - diciembre 2024



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICO

Ramón Enrique Robles Zepeda

COORDINADORA GENERAL DE LA FACULTAD INTERDISCIPLINARIA DE HUMANIDADES Y ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

EDITOR RESPONSABLE

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Galicia García Plancarte

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

Manuel de Jesús Llanes García

Gabriel Osuna Osuna

COMITÉ CIENTÍFICO

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejada

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

Gerardo Francisco Bobadilla Encinas

Universidad de Sonora

Rosa María Burrola Encinas

Universidad de Sonora

María Rita Plancarte Martínez

Universidad de Sonora

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Entre la soberbia y la humildad. Guadalupe Amor y sus *Décimas a Dios*

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS 6

Subversión de la literatura idealista y del pensamiento naturalista: focalización y narradores en “La leyenda de la torre” de Emilia Pardo Bazán

ALEJANDRO DELGADO GONZÁLEZ 42

NOTAS CRÍTICAS

Las arengas de Jesús Urueta. Idearios para la juventud

ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA 70

Límites y posibilidades de los actos de habla en los personajes de Rodolfo Usigli

SANTIAGO SAID 95

RESEÑA

Morales Bermúdez, Jesús, coordinador. *Memoria, selva y literatura: entre el mito y el conocimiento*

NORMA BEATRIZ SALGUERO CASTRO 114



Entre la soberbia y la humildad. Guadalupe Amor y sus *Décimas a Dios*

Between Pride and Humility. Guadalupe Amor
and her *Décimas a Dios*

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3950-1123>

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen:

En los años cincuenta, Guadalupe Amor (1918-2000) fue una de las figuras más destacadas en México. Debido a su talento literario, fue reconocida ampliamente por escritores, intelectuales y estudiosos. La publicación de las *Décimas a Dios* (1953) fue un hito en su carrera. En este libro, Amor probablemente logró su mayor y más original obra como poeta. El propósito de este artículo es analizar las maneras en que el orgullo y la humildad se contrastan mientras la poeta busca a Dios en cada verso y en cada estrofa. La soberbia y la humildad son dos componentes fundamentales de su discurso. Además, este trabajo examina el misticismo en *Décimas a Dios*. Para poder reconocer la originalidad en la obra de Amor, ha sido necesario repasar las maneras en que Dios y la religión han aparecido en la tradición literaria española y mexicana. Finalmente, *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958) se examina siguiendo el mismo enfoque.



Palabras clave:

Guadalupe Amor, poesía mexicana, literatura y religión, misticismo.

Abstract:

During the 1950's, Guadalupe Amor (1918-2000) became one of the most recognizable figures in Mexico due to her literary talent, which earned her wide recognition by writers, intellectuals and academics. The publication of *Décimas a Dios* (1953) was a milestone in her career. In this book, Amor probably reached her most accomplished and original work as a poet. The purpose of this article is to analyse the ways in which pride and humility are contrasted while the poet searches for God in every verse and stanza of the espinelas. Thus, pride and humility are two fundamental components of her discourse. In addition, this essay examines the mystical component of *Décimas a Dios*. In order to recognize the originality in Amor's work, it has been necessary to review the ways in which God and religion have appeared in both Spanish and Mexican literary tradition. Finally, this same approach has been used to examine *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958).

Key Words:

Guadalupe Amor, Mexican poetry, literature and religion, mysticism.

Recibido: 11 de noviembre de 2023

Aceptado: 1 de marzo de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.512>

Que nunca nos falte Dios
o lo que por Dios se entiende.
Oremos por encontrar
de Dios el equivalente.

Guadalupe Amor

“UN ETERNO PROBLEMA”

Tras la lectura de los primeros libros de poesía de Guadalupe Amor, ya se destaca la principal preocupación de la poeta a lo largo de su carrera literaria: ella misma. De ese inicial reconocimiento de su excepcionalidad, nacen los versos como trasunto de todo aquello que más la ocupa: centralmente, saberse un ser especialísimo que no puede ahorrarse el asombro de ser y de estar ella en esta vida, con todas las particularidades que la dibujan, que la vuelven enigmática y aun irresistible para sí y, desde luego, para los demás. Puede decirse que la poesía le sirve a Amor para revelar al mundo (y a sí misma) quién es y cuáles son las ideas y angustias que viven en ella y que mejor la podrían, si acaso, explicar en cada una de sus obsesiones. Como bien lo observó Juan José Arreola, “el enigma de sí misma y el enigma de la vida la acongojan sin interrupción” (cit. en Schuessler, *La undécima musa* 105). Este talante permanentemente curioso, sin embargo, no deja de pagarse con un precio elevado, con la sensación de una soledad plena y una angustia incurable; esa angustia, en reiteradas ocasiones, le hace pensar en Dios e invocarlo en sus versos. En el prólogo de sus *Poesías completas* (1951), la autora propone considerar su personalidad como un tema fijo: “Mi lenguaje poético es el que uso todos los días para conversar. Claro que mi conversación, generalmente, se reduce a hablar de mí misma y mis problemas personales son los mismos que mis problemas poéticos” (XXII). Su obra surge, pues, ante una mirada especular y narcisista: ella se mira, y no solo eso, se *admira* con una mirada penetrante, sabia, conceptual e ingeniosa. Como lo observó Elena Poniatowska:

Pita nunca pudo salir de sí misma para amar realmente a otro; la única entrega que pudo consumir fue la entrega a sí misma. Demasiado enamorada de su persona, los demás le interesaron solo en la medida en que la reflejaban: no fueron sino una gratificación narcisista. (37)

Los versos de la poeta no son solo la constancia de una aguda crisis, sino también inmejorable espacio para investigar o pensar, por ello mismo, en las inquietudes de quien no halla respuestas para las preguntas más urgentes en medio del laberinto de la existencia: ¿quién soy y por qué soy? Estas preguntas las responde considerando la existencia de un creador ajeno, distante, indiferente.

Poesía profundamente analítica y también psicológica y angustiada, la poesía de Guadalupe Amor obligadamente tuvo que investigar tanto lo minúsculo (el polvo) como lo mayúsculo (Dios) para abarcar los polos, los contrastes, el universo entero; y para ubicarse allí, en tal escenario, como la protagonista única, indisputable, irrepetible de su historia. Ella casi no se entera nunca de que el otro enfrenta los mismos dilemas e incluso de que ese otro existe; su arte no busca ser un ejemplo de simpatías ni de generosidades ni de una humanidad compartida. En sus poemas se manifiesta, por supuesto, una crisis individual e incluso egoísta que no puede resultarnos, sin embargo, ajena: ¿es posible por medio de las navegaciones del alma y de la mente aclarar los radicales enigmas del paso por el mundo? Y si no la filosofía, ¿solo los poemas ofrecen respuestas tentativas? Amor establece las preguntas fundamentales y señala el espacio para intentar responderlas: “¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? Cuestiones estas que, si bien es cierto pertenecen a la filosofía, y no pueden resolverlas sino las religiones, tratadas con lirismo, creo, que llegan a ser la médula de la poesía pura” (*Poesías completas* XXII). Por aquellos años, es decir, en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, el proyecto de escribir una *poesía pura*, más allá de las contingencias de lo inmediato y la cotidianidad, una

poesía netamente poética, había dejado de ser la ambición esencial de la mayor parte de los autores del orbe;¹ sin embargo, para Guadalupe Amor es todavía un estilo válido, según ella lo comprende y practica, el cual se corresponde con sus preocupaciones, para recrear su angustioso estado de invariable búsqueda o el *eterno problema*:

En mí siempre el mismo tema:
el de la angustia redonda,
y es que mi razón ahonda
el centro de mi sistema.
Vivo un eterno problema:
a mi ser lo veo perdido,
¿con qué fin habrá nacido,
si tan solo es una sombra
a la que el vivir asombra
sin encontrarle sentido? (*Poesías completas* 97)

Es la de Guadalupe Amor una *angustia redonda*, un espacio acotado, claustrofóbico y del que no puede escaparse; es la angustia, como lo planteó el filósofo Søren Kierkegaard, “[...] aquel estado del cual el individuo desea salir [...]” (131). La única puerta para que la poeta pudiese salir victoriosa, sin embargo, se encuentra en apariencia cancelada: hallar un sentido verdadero ante lo incomprensible; es

¹ Atinadamente, la poeta Margarita Michelena, en una conferencia leída en el Palacio de Bellas Artes el 17 de enero de 1951, y cuyo texto después figuró como prólogo para la edición de *Poesías completas* de Guadalupe Amor, vislumbró la obra de esta autora como un fruto de la preferencia por lo eminentemente puro: “Poesía más de ideas que de metáforas, la de Guadalupe se mueve bajo una estrella pitagórica. Y como a la música de Bach, nada le falta y no le sobra nada. Es poesía cuya esencia pide un vaso esencial. Y así está, sostenida en su pura desnudez, como un astro en su luz infalible” (XIII).

esto lo que ella practica en las *Décimas a Dios* cuando exige al creador una muestra indisputable de su existir divino. La poesía le sirve así para resolver el dilema máximo: la existencia o la inexistencia de un creador responsable no solo del universo, sino sobre todo de ella: la mujer y la poeta. Si para otros la fe bastaría para vivir una vida con un rumbo y significado plenos, en su caso esto jamás le basta:

Fácil es creer en ti
y vivir en tu clemencia,
sin desentrañar tu esencia
y gozando lo de aquí.
Yo por desgracia nací
sentenciada a investigar,
a atormentarme, a pensar
y a no aceptar el misterio;
pero a mi humano criterio
le está vedado volar. (*Décimas a Dios* 20)²

Sor Juana Inés explicó en las páginas de su famosísima *Carta a sor Filotea de la Cruz* que para alcanzar la más alta de las ciencias —para ella, la teología— primero había que dominar todos los demás conocimientos que preparan al individuo para así, por fin, pensar en Dios y para derivar los planteamientos en verdad sutiles acerca de los asuntos pertenecientes a lo divino: la gracia, la providencia, la fe, etc. Por su parte, Santa Teresa indica minuciosamente cómo llevar a cabo la ascesis para humildemente recibir a Dios en la más profunda de las *moradas del alma* y, sin embargo, rehúye convertirse en la protagonista pública de sus relatos místicos. Guadalupe Amor se ahorra el largo camino sapiencial, de fatigoso y exigente estudio y de preparación del espíritu (la vía purgativa, unitiva e iluminativa), pero llega a la

² Todas las citas de *Décimas a Dios* corresponden a la edición de 2018.

meta con las deslumbrantes composiciones de sus *Décimas a Dios*; arriba al debate acaso central de la religión y al corazón innegable de la perpetua disputa teológica desde el poema: ¿existe acaso un ser supremo que todo lo sabe, que todo lo puede, que todo lo rige, que la condiciona incluso a ella como una criatura hecha para la vida y para la muerte? Las páginas que siguen exponen ideas generales en torno a este importante y desatendido libro de poesía, el cual, sin embargo, debería ser reconocido por la crítica literaria como una de las obras realmente valiosas de la lírica mexicana del siglo pasado.³ Sobre todo, deseo reconocer aquí la oscilación entre la humildad y la soberbia, entre la petición solo en apariencia piadosa y la exigencia de quien busca ejercer sus despóticos desplantes incluso ante el creador. Es mi planteamiento que esos vaivenes reiterados (y aun las contradicciones en los conceptos y las actitudes) proporcionan a *Décimas a Dios* un aire vehementemente angustioso, un aire que humaniza aquello que podría, desde otros ámbitos, pensarse solo como un arduo problema filosófico o teológico. ¿Quién si no la poeta Guadalupe Amor podía ponerse “al tú por tú” con Dios? Para cerrar este trabajo, planteo unas pocas ideas acerca de una cuestión que vagamente han tocado los lectores del poemario: su carácter místico; explicaré dicha impronta en las relaciones dialécticas entre humildad y soberbia. Advierto aquí que muchas de las *Décimas a Dios* aparecieron, primeramente, como parte de un libro, en *Más allá de lo oscuro* (1951). Estas composiciones se incorporaron a la edición de sus *Poesías completas* de la editorial Aguilar del mismo año. En 1953 el Fondo de Cultura Económica publicó, ahora sí, un pequeño libro dentro de la colección “Letras Mexicanas”, en el que se concede un lugar exclusivo a las *Décimas a*

³ Michael Schuessler plantea lo siguiente acerca de la cuestión: “Pita sí pertenece al grupo de los ‘excluidos’ de la historia porque su obra ha sido sistemáticamente excluida, ninguneada, ignorada y hasta reprendida, por los llamados dueños de la cultura en México” (“Guadalupe Amor y la creación” 2).

Dios y en que se agregan más décimas; en ese mismo año se imprime la segunda edición. Hubo varias ediciones, entre ellas, la de 1975, editada por Carolina Amor de Fournier; la más reciente —una versión facsimilar— es de 2018. Además, hizo la poeta una grabación de estos versos y en varias ocasiones declamó sus composiciones en teatros y foros de televisión.⁴ Así quiso recordar alguna vez Amor el origen y el éxito de sus poemas sacros:

Fue una melancólica tarde gris cuando, en la playa de Viareggio, frente al mar, comencé a escribir mis *Décimas a Dios*. Terminé *Décimas a Dios* en México. En tiempo muy corto. El éxito que alcanzaron fue importante. El reverendo padre Julio Vértiz, un domingo, en vez de sermón leyó mis *Décimas a Dios*. En España, en México, en Latinoamérica me compararon con san Juan de la Cruz y con santa Teresa de Jesús. Ponderándome por encima de sor Juana Inés de la Cruz. Frente a éxitos tan alarmantes a mí me preocupaba más mi belleza y mis turbulentos conflictos amorosos. (Schuessler, *La undécima musa* 145)

“HABLO DE DIOS, COMO EL CIEGO”

Es vastísima la tradición religiosa en el ámbito de la poesía escrita en lengua española y, claro está, en el ambiente literario en México y desde los tiempos de la Nueva España. No es mi propósito recordar

⁴ “Pita Amor fue de escándalo en escándalo sin la menor compasión por sí misma. En un programa de televisión, cuajada de joyas, dos anillos en cada dedo, y sobre todo con su escote que hizo protestar a la Liga de la Decencia, que afirmaba que no se podía recitar a San Juan de la Cruz con los pechos de fuera, se puso a decir décimas soberbias. Sus *Décimas a Dios* fueron el delirio” (Poniatowska 38).

el panorama completo de esas abundantísimas manifestaciones literarias por razones temáticas y de espacio, pero sí pienso que resultaría indispensable decir aquí por lo menos algo al respecto para después subrayar la gran originalidad de las *Décimas a Dios*. En este libro, la poeta ofrece un tono, sin duda, nuevo. Adelanto que no es ejemplo *avant la lettre* de la poesía religiosa ni tampoco parece seguir los modelos más típicos del género, los cuales casi cualquier lector familiarizado con la materia reconoce. Margarita Michelena creyó descubrir en los poetas máximos de esta tradición en España la genealogía de Guadalupe Amor, es decir, en dos autores que fueron asimismo reconocidos como místicos:

Todo poeta pertenece a una familia que, por no corresponderle en el tiempo, le corresponde en la eternidad. Y ésta es la de Guadalupe, la de San Juan y Santa Teresa. Ellos la otorgan también, con el ímpetu del vuelo, las alas de una lengua recia y noble, de ese sencillo y hermosísimo español, tan sobrio y tan eficaz. Hasta aquí las influencias legítimas, las remotas y escondidas aguas que corren por este prado que sólo tiene una dueña. (XVI)⁵

Michelena acota las posibles influencias en la obra de Guadalupe Amor (san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila) y al hacerlo subraya sobre todo cuestiones de estilo, no necesariamente los alcances doctrinales, religiosos o místicos de sus versos.

En las *Décimas a Dios* presenciamos la búsqueda de lo divino en los territorios eminentes de lo inmediatamente humano. Palabra fundamental para la poeta mexicana: *búsqueda*. No es esencial, en cambio, en la poesía de Guadalupe Amor la sumisión plena a

⁵ En una entrevista recogida por Elvira García, Amor declaró: “Yo no estoy influenciada por nadie. ¿De los místicos españoles? Tal vez, aunque cuando comencé a escribir ni los conocía” (224).

la divinidad; no podría ella, por tanto, suscribir, sobre todo en su primera etapa como escritora, lo que señala el autor disputado de un famoso soneto —“No me mueve mi Dios para quererte / el cielo que me tienes prometido, / ni me mueve el infierno tan temido / para dejar por eso de ofenderte” — para después rematar con la idea de que es Cristo en la cruz quien despierta en ella un amor infinito.⁶ Es más, en las *Décimas a Dios* hay algo que apunta más allá y más lejos de cualquier lectura ortodoxa que se desee intentar, pero no por ello se omite el diálogo con la tradición religiosa. Sería el suyo pues un dios a la altura de sus necesidades caprichosas y sus veleidades. Por todo ello, Guadalupe Amor pudo declarar lo siguiente:

No soy católica. Mis poemas a Dios demuestran un ateísmo puro. Son un juego poético musical, como las fugas de Bach. Así como elegí a Dios pude haber escogido una rosa para hacer poesía. Mi única religión son las joyas, porque defraudan menos que los seres humanos. Por ello, jamás he inclinado la cabeza ante nadie: ni aun ante presidentes ni genios, ni ante estatuas o deidades: sólo lo he hecho cuando se me ha caído una pulsera de oro. Y el día que esté a punto de partir, tampoco inclinaré la cabeza. (cit. en Schuessler, *La undécima musa* 217)

⁶ En los años ochenta, Amor publicó una colección de sonetos: *Ese Cristo terrible en agonía*. Desde el título, ya se nota la impronta cristiana, pero con una perspectiva bastante singular: “Ese Cristo tan negro y vengativo / al que debo una deuda prometida, / permanece agónico y con vida / esperando mi tardo donativo // Ese Cristo de sangre fugitivo / prolonga su agonía desmedida / y su sangre está ya comprometida / con su cuerpo sangriento y abatido // Ese Cristo de noche a mí me sigue / y me cobra y me reta y me persigue / y su mirada eterna de agonía // a la luz de mis ojos desafía / Cubierto con un tápalo morado / es testigo de mi íntimo pecado” (*Material de lectura* 21).

Para los poetas del modernismo en México, la religión y la divinidad fueron, en más de una ocasión, elementos reconocibles dentro del gran banquete universal, tal y como puede constatarse en estos curiosos versos de Manuel José Othón (1858-1906), en que las tradiciones religiosas se entremezclan: “y endulzo el amargor de mi ostracismo / en mil de los helénicos panales / y en la sangrienta flor del cristianismo” (cit. en Pacheco 142). Otro tanto podría decirse, por ejemplo, de los versos firmados por Amado Nervo (1870-1919) en su libro *Místicas* de 1898. Allí la religión es también exotismo, es en el ámbito de la poesía la incursión en lo ecléctico, lo mixto y lo cosmopolita: las imágenes del budismo conviven con imágenes del catecismo tridentino y con referentes mágicos y góticos. A diferencia de lo que ocurre en las *Décimas a Dios*, para Nervo la fe y la religión se emparentan con las imágenes, los ritos y las nomenclaturas de un muy amplio universo cultural.

En la obra de Amor, por cierto, no deja de haber, con llamativa frecuencia, cierta actitud que recuerda los principios del budismo, la revelación de la nada y del agotamiento final de todo deseo: “¿Para qué acongojarse / cuando todo tendrá que terminar? / Es mejor olvidarse, / no sentir, no pensar; / sencillamente ser, sin desear” (*Poesías completas* 165). Ramón López Velarde (1888-1921) hizo, por su parte, del erotismo una liturgia y de la liturgia un acto erótico (recuérdese, de *La sangre devota*, su “Canonización”). Para la poeta Amor, el sentimiento amoroso es un camino de la angustia y de la muerte: “manjar que si no mata, deja luto” (*Otro libro de amor* 14) y es también una emoción que se confunde con lo divino: “Llega a Dios el amor, / y en su esencia se queda detenido, / y pierde su vigor, / porque se ha confundido / con el eterno, universal gemido” (*Otro libro de amor* 17). Enrique González Martínez (1871-1952) convirtió la expresión lírica en apacible remanso y en “divina comunión”, no sin olvidar las dificultades que conlleva aceptar los misterios de la fe en su sentido más recto (léase su “Iglesia de barro”). Para Amor, Dios es la angustia, Dios nunca es la paz ni tampoco el remanso. La

tranquilidad nunca existe porque el pensamiento, por su imparabile y tortuoso mecanismo, la evita o la cancela; tan solo en uno de los poemas de *Décimas a Dios* se resuelve tal ansiedad, como se verá más adelante. González Martínez concibió de este modo la poesía de Amor: “Estos versos limpios y serenos de forma, rompen el secreto de un alma conturbada que acaso no dé fin nunca a la agonía que la tortura en la bella cárcel de su cuerpo” (cit. en Schuessler, *La undécima musa* 142).

Entre los modernistas, por supuesto, hubo algunas voces que se apegaron a la religiosidad católica, pero no sin ingenio y con una personalidad reconocibles; por ejemplo, esto puede confirmarse en los poemas del padre Alfredo R. Plascencia (1875-1930): “Así te ves mejor, crucificado. / Bien quisieras herir, pero no puedes. / Quien acertó a ponerte en ese estado / no hizo cosa mejor. Que así te quedes” (cit. en Pacheco 326). Gabriel Zaid ha demostrado que hay algunos poemas firmados por el autor de *Visión de Anáhuac* en que las mayores tribulaciones del espíritu se revelan en composiciones hoy casi olvidadas. Como lo advierte Zaid, “nada parece más ajeno a la obra de Reyes que el espíritu religioso” (351). ¿Qué habrá pensado Reyes —defensor de primera hora de la poesía de Amor, de ese famoso *caso mitológico*— acerca de aquellas *décimas a lo divino*?

Como efecto de la modernidad y de las vanguardias artísticas y literarias, las imágenes religiosas se transformaron en la obra de muchos autores vigorizando y renovando así el fervor y también las formas en que se expresa. Imposible olvidar en este último sentido los hallazgos del padre Manuel Ponce (1913-1994) y de Carlos Pellicer (1897-1977). Ponce practica una verdadera novedad: composiciones similares al haikú, pero con tema católico. En *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958), Guadalupe Amor escoge la intensidad y la brevedad de la copla para el poema religioso. La reiterada presencia de Cristo y de la divinidad aparecen en la obra de Pellicer a lo largo de toda su larga trayectoria literaria. Pueden citarse los sonetos de *Práctica de vuelo* como inmejorable muestra y estos versos particulares como un

ejemplo concreto de aquella modernidad: “Y tengo que ir a Ti de un modo o de otro: / a pie, en avión, locomotora o potro. / ¿En dónde estás? ¿Por dónde está el camino?” (122). En las *Décimas a Dios* no se intenta captar lo moderno ni mucho menos el mundo contemporáneo al buscar a Dios. En todo caso, hallamos un ingenio conceptuoso. Por encima de la imagen impera la idea y el planteamiento deslumbrante: es una poesía más allá de las modas. Para José Luis Martínez, “en cuanto a su lenguaje poético, Guadalupe Amor parece reducir la poesía exclusivamente a su dimensión conceptual” (cit. en Schuessler, *La undécima musa* 139). En todo caso, si en algo se hermanan las poéticas de Pellicer y de Amor es en la preferencia por las formas clásicas: el soneto y la décima. Así concibió Michelena el uso de la estrofa, aquella misma estrofa que ya antes Xavier Villaurrutia utilizó en su “Décima muerte”: “

Diez líneas —ecuación de angustia — y Guadalupe ha expresado ya, hasta agotarlos, con su pavorosa intensidad, el dolor infernal y celeste de la sangre, y el infinito implacablemente mudo, su desolación de polvo mortal y su amoroso espanto frente al escondido rastro de Dios. (XIII)

Es de la autoría de uno de los miembros del grupo de los Contemporáneos, sin duda, el poema más ambicioso, más altamente filosófico y más original en aquello que tiene qué ver con la plasmación del lugar de Dios en el hombre y del hombre en Dios; me refiero, claro está, a *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973), aquel texto en que la imagen del vaso y el agua alegorizan la intensa relación. Gorostiza halló el lenguaje necesario para expresar aquello que, desde los rigores del pensamiento, pareciera imposible o impracticable.

Una de las obras más intensas en su central preferencia por lo religioso es, sin duda, la de la poeta Concha Urquiza (1910-1946). Es la poesía el camino que ella prefiere, entre otros, para entregarse a Dios como un alma siempre anhelante. La obra de Urquiza se apega a los referentes de la tradición hispánica y universal: la poesía de

San Juan y de Fray Luis de León, la *Epístola Moral a Fabio*, los textos bíblicos. Son sus poemas testimonios de una persona verdaderamente ocupada en su vida espiritual y religiosa como se ve en estas palabras de su cuaderno íntimo:

Tengo miedo de empezar a desviarme hacia este tema —¡Dios! — porque Él es cada vez más frecuentemente mi obsesión; choca esta palabra empleada acerca de Él, pero explica lo que siento. Todas las energías del alma y del cuerpo —así las corrientes claras de la razón, de la voluntad, del corazón mismo, como esas oscuras, turbias, misteriosas corrientes del ser inferior—, corren hacia Él por un mismo cauce. No es literatura lo que escribo. Padre mío, antes voy midiendo mis palabras: bien puede el niño decir todo a su padre. (253)

En cualquiera de los autores que he citado, me refiero a la poesía de Othón, Nervo, López Velarde, González Martínez, Plascencia, Reyes, Ponce, Pellicer, Gorostiza y Urquiza, hay un lenguaje y un estilo para convertir las inquietudes religiosas y espirituales en verdadera poesía, para conceder a Dios un lugar dentro del discurso poético, para intentar hacer, a veces, de la poesía un lugar místico. A ninguno de ellos se parece en definitiva Guadalupe Amor en sus *Décimas a Dios*, tampoco demasiado a los clásicos españoles que ella quizá pensó emular y que Michelena nos señala. La poeta Guadalupe Amor se distingue por la exactitud con que enuncia su angustia, por escoger un interlocutor del cual desconfía y por no poder asegurar, incluso, su existencia;⁷ por la constitución de un discurso poético que

⁷ Margarita León Vega ha subrayado lo siguiente acerca del interlocutor en la poesía mística: “Llamar a Dios, apostrofarlo, habla de la lucha del místico por unirse al Amado; pero también tiene que ver con su intención implícita de convencer a otros —los virtuales receptores del poema— de su experiencia” (“Mística y lenguaje poético” 32).

oscila entre la humildad y la soberbia. La ambigüedad, por cierto, no es rara en la poesía de Amor, incluso más allá de los textos de *Décimas a Dios*:⁸

Dos escaleras existen
 en el fondo de mi ser;
 si por una al descender
 me voy hundiendo en el suelo,
 por la otra me elevo al cielo (*Poesías completas* 157)⁹

“DESCONCERTADA Y DESCONCERTANTE”

Me ha interesado transcribir la cita de Urquiza porque allí se establece una idea que contrasta con el proyecto literario de las *Décimas a Dios* de Guadalupe Amor y con la forma en que la autora de *Yo soy mi casa* entra en la tradición de la lírica religiosa en México. Para Urquiza resulta importante establecer, según lo revela en este singular testimonio íntimo, en esta confesión, que lo que ella escribe *no* es literatura (“No es literatura lo que escribo”); propone que el suyo no sea, pretendidamente, un uso de la lengua con fines estéticos,

⁸ Michael Schuessler ha sabido destacar este rasgo —la ambigüedad— en la escritura de la poeta: “Con Guadalupe Amor estamos frente a una serie de dicotomías que forman sus emociones y su intelecto, su voz poética y su vida personal, su estilo clásico y su ser iconoclasta... la razón y la locura” (“Guadalupe Amor y la creación” 3).

⁹ En un trabajo reciente acerca de la poesía de Margarita Michelena y Guadalupe Amor, Víctor René González Frías recobra el panorama religioso de la poesía de la época y atiende más nombres representativos del género en México. Gloria Vergara, por su parte, ha estudiado la poesía religiosa de varias autoras del país, entre ellas, Guadalupe Amor; para Vergara su obra mantiene “una poética contestataria ante los principios de la fe y la cultura católica mexicana” (86).

aunque termine, sin duda, siempre siéndolo. Su talento se somete a ese particular objetivo, a *medir las palabras* en sus expresiones, a no excederse. Urquiza prefiere entender pues el ejercicio de la creación como un mecanismo auténticamente válido para acercarse a Dios, pero desde una humildad plena y convencida. Ella explora:

el juego entre dolor y deseo, dolor y plenitud, son las marcas visibles del desarrollo espiritual de una creadora del siglo XX del cual contamos como testimonio versos y frases que lo aluden, referencias que si bien no pueden ser probadas y verificadas por la tradición literaria y la preceptiva mística, no pueden ser desestimadas. (León Vega, “Dolor y plenitud” 595)

Por su parte, Guadalupe Amor indica, antes que nada, en el prólogo de sus *Décimas*, una necesidad concreta que desborda los puros motivos piadosos:

Empecé a escribir estas décimas por necesidad apremiante. Cuidé de que su forma fuese pura, respetando la más clásica tradición castellana. Quizás deseaba yo tratar a Dios con las palabras que él ya está acostumbrado a oír, ya que lo que pensaba decirle era una expresión muy personal para comprometerlo de una manera o de otra. (*Décimas a Dios* 5)

En otras palabras, hizo del discurso poético una trampa para que Dios se ocupara de ella.

Si decidió usar la retórica con que los santos y con que los poetas religiosos han construido sus composiciones, es porque así lograría forzar el encuentro, pues Dios no podría negarse a las palabras que ha escuchado desde tiempos inmemoriales, por lo menos desde los profetas del Antiguo Testamento. No hay pues una preparación preliminar del espíritu, sino una llamativa intención de sometimiento de la divinidad gracias a los dones órficos de la poesía. Incluso podría captarse cierto carácter *demoniaco* en todo esto: una suerte de hechizo o encantamiento, un desplante de soberbia casi luciferina —“Hay

que buscarlo de modo / que Dios tenga que entregarse” (*Poesías completas* 23)—. ¿O acaso es el suyo un discurso en que se actualiza el quebranto desesperado del profeta Job en la medida en que exige ser escuchada y atendida? El lenguaje puede ser prístino, pero no deja de ser algo turbia —e insisto en ello— demoniaca la estrategia: forzar la presencia del interlocutor. Hacia el final del prólogo hay ideas que obligadamente deberían atenderse, porque si bien, estrictamente hablando, estas palabras no son parte del poemario sí guían y orientan las lecturas, y revelan, claro está, lo que la poeta pensaba acerca de su obra:

Yo soy un ser desconcertado y desconcertante; estoy llena de vanidad, de amor a mí misma, y de estériles e ingenuas ambiciones. He vivido mucho, pero he cavilado mucho más; y después de tomar mil posturas distintas, he llegado a la conclusión de que mi inquietud máxima es Dios.

Estos versos, estos renglones contradictorios, los he escrito en diferentes estados de ánimo; de ahí que oscilen desde la fácil herejía hasta el impaciente misticismo; desde el punto más lúcido de mi mente, hasta el más exaltado latido de mi corazón, pasando por la sombra, por la opaca indiferencia.

Aunque no peque yo de modesta, tengo que confesar que a estas líneas les tengo un especial amor. Escribirlas me costó muy poco esfuerzo, puedo decir que ninguno. Engendrarlas, esto, sólo Dios puede saberlo. (*Décimas a Dios* 7)

Las anteriores líneas del prólogo me parece que iluminan grandemente, como ya lo advertí, los contenidos y la técnica poética de las *Décimas*. En primer lugar, debe de remarcarse la extraña combinación de ideas en el primer párrafo citado: la consideración pública de saberse un ser “desconcertado y desconcertante” que no omite jamás el pecado de la vanidad; y de inmediato declara un descubrimiento personal que, según ella, la define: que su máxima inquietud la encuentra en Dios. Guadalupe Amor correctamente observa que las lecturas

que se emprendan de las *Décimas a Dios* no podrán conformarse con un esquema rígido. Quiero remarcar que la poeta, según se lee, vislumbra haber encontrado, si acaso, la inspiración para estos versos en la divinidad, lo cual para nada podría considerarse como un hecho menor; más adelante apuntaré algo acerca de su “misticismo herético” (*La undécima musa* 27), afortunada definición propuesta por Michael Schuessler.

“SI MI SOBERBIA TE INVOCA”

¡Oh, humildad, humildad!
Las moradas, Santa Teresa de Jesús

Al leer las páginas de *Las moradas*, pronto se percibe que santa Teresa de Ávila se halla en un dilema para el cual propone, sin embargo, una elegante solución en la escritura de su obra en prosa. Si bien sus hermanas del monasterio necesitaban conocer el método por medio del cual ella había logrado, paso a paso, recibir a Dios en la más íntima de las moradas del castillo espiritual, al describir tal proceso corría el riesgo de convertir en motivo de presunción aquella gracia recibida. Por ello, y para evitar el envanecimiento, pecado grave, sin lugar a duda, escoge la santa el tono idóneo. La objetividad y el distanciamiento de las descripciones sirven para que no ocupe ella el lugar de honor en el minucioso relato. Es más, la autora española explica en términos muy sencillos que la razón por la que escribe es la *obediencia* ante el mandato que ha recibido de sus superiores (lo mismo ocurre en las más secretas páginas de *Libro de la vida*). Escribe entonces santa Teresa con absoluta humildad.

La carmelita anticipa que si ella en algo atina no será un simple efecto de su inteligencia, sino una concesión extrahumana: “[...] y está muy claro que cuando algo se atinare a decir, entenderán que no es mío, pues no hay causa para ello, si no fuere tener tan poco entendimiento como yo habilidad para cosas semejantes, si el Señor

por su misericordia no la da” (*Las moradas* 32). Nótese el matiz para alcanzar la impersonalidad: “cuando algo se atinare a decir”. En *Libro de la vida* también establece la radical importancia de esto mismo: “Y como este edificio todo va fundando en humildad, mientras más llegados a Dios, más adelante ha de ir esta virtud, y si no, va todo perdido” (198). He recordado esto para remarcar lo que normalmente ocurría en los textos de materia cristiana, en la tradición religiosa: la predilección por la humildad por ser una virtud auténtica y la coherente anulación o escondimiento del sujeto enunciante o la atenuación modesta en el discurso. En las *Décimas a Dios*, la poeta Guadalupe Amor oscila, en cuanto al tono, entre la petición fervorosa —acompañada con algunos matices de humildad por el reconocimiento de su naturaleza humana— y los requerimientos de quien exige pronto una satisfacción para su deseo. Por supuesto, no se esconde: se exhibe, más bien, en su calidad de única dueña de la voz. Es la protagonista irremplazable de las experiencias plasmadas en su poesía. Es necesario remarcar que estos poemas son casi siempre un virtuoso instrumento literario para requerir la comparecencia divina y confirmar su existencia: son la búsqueda urgente. Por lo tanto, desde un punto de vista retórico, tienen que construir esa invitación seductora para que el hipotético interlocutor, por fin, responda a la inexcusable convocatoria, acaso como pudiese haberlo hecho la amada del *Cantar de los cantares* al requerir el encuentro con su Amado, pero con matices diversos como se verá.

Amor investiga las maneras en que ella debe hablar para hacerse escuchar, cuál debe de ser su actitud entre estas dos opciones en contraste, desatendiendo así por completo la recomendación teresiana: “[...] porque muy menos podemos tener soberbia, antes nos hace estar humildes y temerosos, viendo que como el Señor nos quita el poder para ver lo que queremos, nos puede quitar estas mercedes y la gracia, y quedar perdidos del todo, y que siempre andemos con miedo mientras en este destierro vivimos” (*Libro de la vida* 376). No es fortuito que la composición que a continuación copio se ubique

casi al comienzo del libro, de las *Décimas a Dios*, por plantear un cuestionamiento inicial que podría afectar el resto de la obra:

Yo siempre vivo pensando
 cómo serás si es que existes;
 de qué esencia te revistes
 cuando te vas entregando.
 ¿Debo a ti llegar callando
 para encontrarte en lo oscuro,
 o es el camino seguro
 el de la fe luminosa?
 ¿Es la exaltación grandiosa
 o es el silencio maduro? (13)

¿Es pues el *silencio* o es la *exaltación* lo que la poeta debe practicar para asegurar el encuentro y la confirmación de la existencia de Dios? ¿Es el quietismo o la expresión fervorosa lo que más le conviene?

Es indispensable resaltar el matiz metapoético que existe en las *Décimas a Dios*: en algunas de las composiciones se manifiesta la conciencia plena ante lo que se escribe y la disputa entre un método o bien otro: silencio o exaltación. Casi al comienzo de la obra, la poeta hace un pequeño descubrimiento acerca de cuál debería de ser su actitud si es que desea alcanzar el éxito en lo que se ha propuesto. Esto tiene que ver con la forma en que dispone sus palabras y en que construye su actitud ante el inminente encuentro:

Tal vez yo no quiera hallarte
 y por eso no te veo,
 que es el ansioso deseo
 el que logra realizarte.
 A ti no te toca darte:
 si mi soberbia te invoca,
 es a mí, a quien me toca
 salir al encuentro tuyo.

Me acerco a ti, te construyo...

Ya tengo fe, ya estoy loca. (14)

Ella es quien se ha propuesto encontrar a Dios. No se trata de un *Dios deseado y deseante*, para recordar el título de un libro firmado por Juan Ramón Jiménez, otro poeta que decidió, eso sí, subvertir, con toda la subjetividad y con una visión personalísima, las concepciones tradicionales en el discurso poético religioso. Si bien Dios es omnipotente (u *omniausente*, como alguna vez lo calificó el poeta Jaime Sabines), no se encargaría de buscar las almas; las almas tienen que ser quienes activamente emprendan el viaje espiritual en pos del creador —santa Teresa, en *Las moradas*, apunta esto: “[...] a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y la consideración” (36)—. En la décima antes citada se plantea una hipótesis para la invisibilidad divina, para su ausencia física: que en realidad la poeta no quiera verlo, pues solo por el *ansioso deseo* podría ocurrir por fin el milagro: no se puede falsificar ese sentimiento de implacable urgencia. La *ansiedad* no es un sentimiento que santa Teresa desconozca: “¡Cuán triste es, Dios mío, / la vida sin ti! / Ansiosa de verte / deseo morir” (*Obras completas* 714).¹⁰ Aquí hay que destacar algo más: después de la vida ocurriría el encuentro definitivo. La poeta mexicana no tiene la paciencia para esperar tanto: exige la materialización de la entidad espiritual aquí y ahora: “No, no es después de la muerte, / cuando eres, Dios necesario; / es en el infierno diario / cuando es milagro tenerte” (39). La ansiedad también tiene, para la escritora, otro ángulo importante; sugiere que es la divinidad, precisamente, quien despierta ese sentimiento:

¹⁰ A propósito de ese deseo teresiano de morir, y de anular la temporalidad, Mauricio Beuchot ha señalado: “[...] veía, con real desengaño, la vanidad del mundo, la fragilidad de tiempo, y por eso suspiraba por lo eterno, es decir, por la gloria celestial, por la visión de Dios” (356).

Dios, invención admirable
hecha de ansiedad humana
y de esencia tan arcana
que se vuelve impenetrable.
¿Por qué no eres tú palpable
para el soberbio que vio?
¿Por qué me dices que no
cuando te pido que vengas?
Dios mío, no te detengas,
o ¿quieres que vaya yo? (11)

En otro momento del poemario la poeta detecta precisamente en ese sentimiento ansioso la existencia de lo divino:

No tengo nada de ti,
ni tu sombra ni tu eco,
solo un invisible hueco
de angustia dentro de mí.
A veces siento que allí
es donde está tu presencia,
porque la extraña insistencia
de no quererte mostrar,
es lo que me hace pensar
que sólo existe tu ausencia (25)

En los términos de este apartado de mi investigación lo que me interesa es el esclarecimiento de la actitud con que la poeta llama o invoca a Dios: desde una acotada y consciente soberbia. En el sentido más estricto del catecismo, la soberbia es un pecado grave, pues fue, además, el practicado inicialmente por Satanás (“el primer soberbio”, lo llamó Dante). Recuérdese lo que se lee en la *Imitación de Cristo*:

Más la seguridad de los santos siempre estuvo llena del temor divino. Ni por eso fueron menos solícitos y humildes en sí, aunque

resplandecían en grandes virtudes y gracia. La seguridad de los malos nace de soberbia y presunción, y al fin se vuelve engaño de sí mismos. (98)

¿Aquel que pida ser inundado por el amor divino evita el egoísmo, la avaricia o la soberbia de pensarse sujeto digno de tal gracia? ¿Es posible eludir la paradoja? Por su parte, el polígrafo italiano Giovanni Papini concibió el paradójico problema así:

Quando san Juan de la Cruz quiere anularse totalmente a sí mismo y hacer en sí el vacío, la nada, para que Dios pueda entrar en su alma y llenarla, tenemos al mismo tiempo el colmo de la humildad (el anonadamiento) y el colmo del orgullo, porque el santo, de esta manera, está seguro de poseer en sí a Dios, de unirse a su omnipotencia y omnisapiencia. (39)

La poeta corrige la actitud soberbia y admite su humana impotencia:

Es la soberbia, Dios mío,
la que me está haciendo hablar,
¿por qué insisto en descifrar
el ser, la luz, lo sombrío?
Si sólo existe el vacío,
no es a mí a quien me toca
volver mi cabeza loca
tratando de entender todo.
Este orgullo de mi lodo
sólo con fe se sofoca. (*Décimas a Dios* 19)

Es mi impresión que en los versos de Guadalupe Amor tendríamos que reconocer una palpable preocupación epistemológica: ¿es posible y sensato hablar de aquello que no se entiende a cabalidad? ¿Para escribir acerca de Dios hasta dónde debería de llegar su conocimiento de lo divino? Ante estas consideraciones, Amor pudo haber llegado a la misma conclusión del filósofo Wittgenstein: respetar los límites

del lenguaje o preferir el silencio; pero ella no deja, sin embargo, de escribir sus versos, de investigar con sus palabras, de enfrentar su eterno *problema*. De forma reiterada, la poeta concluye que acaso Dios solo pueda existir en su pensamiento. Una porción importante, sin duda, de las *Décimas a Dios* plantea esa imposibilidad, todo lo cual ha de remitir a la poeta hacia los ámbitos del reconocimiento humilde de su aparente ignorancia (allí está en el cierre la muy elocuente imagen del *lodo* para resaltar su pobre humanidad). Ella —como se lee en la décima previamente copiada— acepta esos límites, los cuales, por otra parte, quizás sean compartidos por todos los hombres y todas las mujeres cuando acudimos ante los mayores enigmas. Hacia el final de esta composición aparece la fe como el vehículo ideal para hallar una solución para aquel dilema. Al margen de esta décima, podrían leerse unos versos de san Anselmo en que el famoso teólogo advierte acerca de colocar la fe siempre en una posición privilegiada: “Porque tampoco busco entender para creer, / sino que creo para entender. / Pues también creo esto: / que ‘si no creo, no entenderé’” (78). En variadas ocasiones, aparece la fe en el libro de Amor como elemento que sirve para resolver la cuestión; por supuesto, como lo pensó Miguel de Unamuno, hay que aceptar que en muchas ocasiones “la fe crea, en cierto modo, su objeto” (234). No es la única ocasión en que Amor se detiene a cavilar acerca de estas cuestiones:

Hablo de Dios, como el ciego
que hablase de los colores,
e incurro en graves errores
cuando a definirlo llego.
De mi soberbia reniego,
porque tengo que aceptar
que no sabiendo mirar
es imposible entender.
¡Soy ciega y no puedo ver,
y quiero a Dios abarcar! (*Décimas a Dios* 22)

He aquí una imagen adicional que sirve para simbolizar humildemente la situación en que la poeta dice encontrarse. Me refiero a la imagen de la ceguera (antes hizo del *lodo* un símbolo de su condición humana y de su aparente incapacidad).

Desde el ámbito de la teología, los santos y los doctos creen allanar el camino hacia la descripción y la comprensión de la divinidad, pero eso no los exenta del error y de las falencias, de los argumentos débiles o debatibles aun entre sus pares. La poeta plantea no solo aludir a Dios, sino incluso definirlo. Por supuesto, falla en ello, pues implicaría delimitar —definir: poner un fin— a lo inabarcable. Recuérdense el debatido y polémico argumento de san Anselmo: “Pues Dios es aquello mayor que lo cual nada puede pensarse” (81). Casi al final del poemario, Amor renuncia ante tal objetivo: “Sé que eres inexpresable, / que es torpeza definirte, / que el acierto es sentirte, / y así alcanzar lo inefable” (51). En fin, la soberbia es mala compañera sobre todo porque sin poder *mirar* será imposible luego comprender *algo* y *abarcar* la totalidad de aquel ser que convoca su interés y curiosidad. Acaso lo que san Anselmo planteó en los versos que antes cité —primero *creer* y luego *entender*— aquí levemente se modifique por la presencia de un verbo distinto, más concreto: *mirar*. Guadalupe Amor exige no solo la sensación de la divinidad, sino la imagen reconocible por el sentido de la vista (“hasta ver no creer”, como lo indica el pasaje bíblico). En los términos de la teología católica, esta cuestión se plantea como algo que va más allá de lo puramente intelectual, tal y como lo entendió santo Tomás de Aquino: “El hombre no debe analizar con sus solas fuerzas naturales lo que excede su comprensión; sin embargo, esto que le excede ha sido revelado por Dios para ser aceptado por la fe” (53). Por supuesto, lo que hay en las *Décimas a Dios* no es una discusión puramente teológica, sino la singular creación de la poeta en los términos válidos del ejercicio poético.

A pesar del reconocimiento de las dificultades que implicaría *entender* a Dios, no por ello la poeta deja de exigir la presencia de lo

divino en lo real. Ya se verá más adelante cómo, en los términos de *Décimas a Dios*, se vive el excepcional contacto con la divinidad en instancias que parecen abreviar de un discurso puramente místico; pero lo más recurrente en la obra es el reclamo sin ningún tipo de pudor ni tampoco de refreno. En esta décima, y en otras más, puede reconocerse algo parecido al chantaje contundente:

Tú sabes de mis pavores
y de mis noches eternas;
de las batallas internas
en que luchan mis ardores
contra los bruscos rigores
de mi helado pensamiento;
conoces mi sufrimiento,
y no me quieres salvar.
¿Qué intentas conmigo hallar?
¿Te sirvo de experimento? (29)

En esta otra décima, claro, con un matiz algo diferente, volvemos a encontrar la dialéctica entre la humildad —la poeta acepta que su conducta es egoísta— y la soberbia. Leemos en los versos un desplante que la lleva a reconocer un imposible cambio en su perpetua conducta:

¡Ay, cómo te comprometo
con mi egoísta insistencia
de reclamar tu presencia
violando así tu secreto!
Sé que lanzo casi un reto
al no aceptarte como eres.
Pero dime, ¿qué prefieres?
¿Que por cobardía calle
o que, torturada, estalle
diciendo cuánto me hieres? (35)

En el fondo, Amor no solo reclama al creador que no acuda a su llamado, sino que por encima de todas las cosas cuestiona los mecanismos con que Dios actúa: como un ser escondido, como un ser ausente, como alguien que exige, sin embargo, el ejercicio de una fe ciega. El dios de Guadalupe Amor es aquel que se ha olvidado, con o sin voluntad, de nosotros. Todo lo anterior lleva a la poeta al enervamiento, al enojo, al desconsuelo. Incluso al argumentar para favorecer la presencia material o visual de Dios, arguye la poeta la gran ventaja que esto, sin más, tendría: provocar la paz de su atribulado espíritu. A diferencia de santa Teresa que ansía morir para encontrar en la trascendencia por fin a Dios pleno, la impaciencia de Amor es palpable e infinita:

¿Por qué tratas de ocultarte
y de ser tan misterioso
cuando el corazón ansioso
te siente y no puede hallarte?
¿Por qué no quieres mostrarte?
Dime si tiene sentido
que tú existas escondido,
sabiendo que tu presencia
salvaría mi existencia
de la angustia y del olvido (36)

“HOY DIOS LLEGÓ A VISITARME”

Por los referentes literarios que ya se han señalado en varias ocasiones como los principales influjos de las *Décimas a Dios* —la poesía de san Juan de la Cruz y de santa Teresa— y por el tema del poemario, se ha querido luego reconocer un aparente carácter místico en el texto. Incluso Guadalupe Amor interpretó así su propia obra literaria: “No es el tema de Dios la inquietud de sor Juana. Yo soy mucho más mística que ella” (cit. en Schuessler, *La undécima musa* 164). Como

ya ha sido ilustrado en las páginas anteriores, la poeta en realidad no se interesó demasiado por apegarse a los planteamientos más ortodoxos del cristianismo — “dios-demonio, ya es la hora / de que por fin te definas, / o te muestres o declinas, / pues tu ausencia es delatora” (*Décimas a Dios* 43)—; sin embargo, resulta imposible no distinguir en sus décimas importantes imágenes, palabras e ideas que, en realidad, sí pertenecen a esa tradición religiosa milenaria. Hay que recordar aquí la oportuna advertencia de Margarita León Vega: “Al enfrentarnos a la poesía de los místicos ‘consagrados’ por la tradición, pero sobre todo a textos de poetas modernos que se inspiran en ellos o cuyas expresiones provienen de una vivencia mística, o cercana a ésta, habría que actuar con cautela” (“Mística y lenguaje poético” 35). Por la muy variable forma en que en el libro se encara el vínculo con Dios —con la humildad y con la soberbia—, no resulta extraño sino natural y lógico que en ocasiones la poeta incurra en aparentes herejías o blasfemias, tales como dudar si existe o no Dios, pensar si es o no una invención humana o considerarlo en una dimensión maniquea —divino y a la vez demoniaco—: “No creo en ti, pero te adoro. / ¡Qué torpeza estoy diciendo! / Tal vez te voy presintiendo / y por soberbia te ignoro” (*Décimas a Dios* 18). Lo relevante, sin embargo, es observar la palpable libertad, la sinceridad y aun la rebeldía con que la poeta se expresa, indicando a su invisible interlocutor lo que contradictoriamente siente más allá de los protocolos de las plegarias y de las letanías; allí radica en gran parte, según creo, la originalidad de las *Décimas a Dios*, en no seguir un camino antes trazado:

Oculto, ausente, baldío,
hermético, inalterable,
asfixiante, invulnerable,
absorbente, extraño y frío,
así te siento. Dios mío,
cuando sola y angustiada
me consumo alucinada
por lograr mi plenitud,

rompiendo esta esclavitud
a la que estoy condenada (*Décimas a Dios* 26)

Discutir si las *Décimas a Dios* pertenecen o no al ámbito de lo místico representa una serie de problemas importantes y acaso irresolubles por motivos ideológicos y asimismo culturales. En el caso particular, por ejemplo, de san Juan de la Cruz, la poesía sirve a este para compartir los matices de su experiencia, su hallazgo pleno, para él, de la divinidad al gozar por fin del Amado. Escoge el poeta, sin duda, algunas de las representaciones simbólicas o alegóricas más atinadas de toda la lírica española para comunicar lo aparentemente vivido por él. Amor recoge algunos de estos motivos y los convierte en algo propio y distinto: “Mi Dios, te propongo un trato: / ¡que sin tardar me enamores!” (*Décimas a Dios* 51). Aquí valdría la pena recordar lo que apuntó Jorge Guillén al respecto, acerca de la perfecta unión del arte con la vida en su singular caso: “El santo [san Juan] nos advierte que a esta poesía corresponde una experiencia personal y una reflexión doctrinal. Ante todo, hubo la experiencia” (342). José María Gallegos Rocafull, en *La experiencia de Dios en los místicos españoles*, plantea algo muy parecido: “Pueden descubrirnos un nuevo mundo interno y sobrenatural, porque previamente lo han explorado; no hay teología o literatura mística sin vida mística como no hay manera de comprender plenamente aquella sin vivir esta” (28). Una advertencia más antes de proseguir con este mismo punto, una observación que tiene que ver con las dificultades que los místicos tendrían para establecer verbalmente su máxima vivencia:

Para los místicos su propia vida es una realidad primaria, inasimilable a ninguna otra, que no hacen más que balbucear; luchan y se afanan por explicarla con claridad, pero aun en los casos en que, como santa Teresa o san Juan, lo logran plenamente, ellos mismos se encargan de desengañarnos y nos advierten que no han podido decirnos nada de los aspectos más ricos y profundos de su experiencia. (Gallegos Rocafull, 31)

Puede derivarse luego que lo místico deja de ser de la competencia únicamente de los estudios literarios; si la literatura se involucra, tiene ella el arduo encargo de enunciar lo imposiblemente enunciable, de convertirlo en poesía. Cuando la poeta mexicana cifra una vivencia mística, lo hace, sin embargo, con total aplomo. Es mi impresión que al leer este libro de Guadalupe Amor principalmente presenciamos la fervorosa búsqueda, tal y como ya lo he ilustrado, de Dios. Encontrar a Dios, vivir en su inmanencia, sería un efecto de percibirlo.

Si bien casi todas las décimas del libro enuncian la injusticia divina, la cual consiste en rechazar la invitación de la poeta, hay una composición en el libro en que se expresa, finalmente, el encuentro excepcional y momentáneo:

Hoy Dios llegó a visitarme,
y entró por todos mis poros;
cesaron dudas y lloros,
y fue fácil entregarme,
pues con solo anonadarme
en la exaltación que tuve,
mi pensamiento detuve,
y al fin conseguí volar...
¡Sin moverme, sin pensar,
un instante a Dios retuve! (42)¹¹

Aquí ya estamos más allá de la soberbia y la humildad; ha dejado de ser necesario el sopesar el contenido del discurso como una petición

¹¹ En libros previos, Guadalupe Amor ya había planteado la posibilidad de la trascendencia, pero sin la ayuda de Dios: “Mi cuerpo, andando el camino, / muy poco lugar recorre. / En cambio, mi alma no corre / y traspasa su destino. / Procede los dos sin tino: / el uno vuela y no llega; / inmóvil la otra navega / por regiones que no existen; mas en su mente persisten, / y al universo se entrega” (*Poesías completas* 94).

o exigencia pues por fin Dios habría aceptado hacerse presente. En primer lugar, hay que destacar el hecho de que es Dios quien toma la decisión de visitar a la poeta. Es decir, a diferencia de lo que ocurre en el “Cántico espiritual” de san Juan de la Cruz (“Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas”), aquí el alma no tiene que emprender un viaje simbólico, sino que sencillamente es avasallada por la presencia de lo divino en su espacio personal. No en el espíritu, sino en el cuerpo se recibe, según leemos, la tan especial gracia: “y entró por todos mis poros”. Es importante resaltar que coincide esta experiencia con el final de la angustia, del dolor, de los pensamientos tortuosos. Si es cierto que la nada engendra la angustia, como lo explicó Kierkegaard, el conocimiento de la plenitud o de la totalidad, aunque sea por un solo instante, logra su anulación. La inmovilidad permite el milagro. Un aspecto interesante, el cual tal vez fue sopesado por la autora, es la colocación de esta décima no al final del libro, como una conclusión; de esta manera se mantiene la búsqueda perpetua. En cambio, en la edición de sus *Poesías completas* (1951), este poema cierra el volumen y el ciclo de décimas.

Finalmente, deseo revisar cómo el componente místico prácticamente se diluye en las composiciones del otro libro que dedica Guadalupe Amor a explorar las facetas de Dios. En 1958 apareció *Sirviéndole a Dios de hoguera*. Esta obra no retoma aquello que fue fundamental en *Décimas a Dios* —el uso de la poesía como un método para buscar y seducir al creador, y la angustia en su dialéctica relación con la fe—, en cambio, en ella se percibe más bien el registro de la existencia, la permanencia y la resistencia de lo divino en el espacio, en el tiempo y en las zonas más interiores del alma y la conciencia. Si en las *Décimas a Dios* la voz de la poeta había tenido que explorar las posibilidades —el grito o el silencio, la soberbia o la humildad, la congoja o la aceptación, el chantaje o el pacto con lo trascendental—, las composiciones de *Sirviéndole a Dios de hoguera* reflejan un estado perpetuo e incommovible en el cual la divinidad inunda el mundo real de los seres humanos y de la poeta. Es más, podría decirse que

se prefiere aquí una visión levemente panteísta: “Dios es vida que comienza / desde el último estertor; / cada sangre deshojada / filtra la sombra de Dios” (*Sirviéndole a Dios de hoguera* 12). Si para Tales de Mileto *todo está lleno de dioses*, para Amor, entonces, Dios está en todos lados casi agobiando la eternidad. La angustia —emoción que se liga con el futuro— todavía es un estado permanente: “Cabe en Dios la eternidad, / yo en mi angustia me eternizo; / Dios hizo todo a su modo: / a mí en mi ser me deshizo” (*Sirviéndole a Dios de hoguera* 14). La relación no deja de ser de algún modo opresiva. No sobra decir que, acaso por todo lo anterior, *Sirviéndole a Dios de hoguera* no tenga la fuerza ni el vigor de las *Décimas a Dios*, ese constante debate con la divinidad, ese mar de preguntas sin respuesta, ese rosario blasfemo e inaudito. En esta obra de Amor, más allá de la singular imagen del alma consumiéndose en el fuego, ya no hay una experiencia mística en potencia, no es algo necesario por la forma en que Dios se instala en lo eterno, pero también en lo inmediato: “Quien puede pensar en Dios, / por Dios está cultivado; / aquel que logra sentirlo / ya por Dios está tocado” (*Sirviéndole a Dios de hoguera* 33). Como lo compartió la poeta con Elena Poniatowska, el tono de este libro es, sin duda, diferente:

Creo que estas coplas son menos religiosas que las *Décimas a Dios* y más optimistas. He cavado más profundo. *Sirviéndole a Dios de hoguera* es mucho más universal que mis libros anteriores. Con toda premeditación y ventaja, hice 110 coplas con una gran pobreza de palabras. ¡Fíjate tan solo tengo cuatro o cinco palabras esenciales: ¡Dios, eternidad, sangre, universo y astros! (cit. en Poniatowska 46)

CONCLUSIONES

Porque cualquiera que pide recibe, y el que busca halla
Mateo 7.8

En las páginas de este trabajo he revisado el tratamiento de lo divino en la obra de la poeta mexicana Guadalupe Amor. Me he concentrado en la época en que ella aparece en el escenario literario mexicano y en que sus libros provocan gran admiración y suspicacia: los años cincuenta, década en que aparecen *Décimas a Dios* y *Sirviéndole a Dios como hoguera*. Particularmente, he atendido el primero de estos dos libros por tratarse de una obra sin duda original, la cual aprovecha el imaginario cristiano y una tradición poética a la que tangencialmente se adscribe. En sus años de infancia, Amor conoce los contenidos de la religión católica; su padre, como lo han apuntado sus biógrafos, solía pasar largas horas leyendo y debatiendo obras piadosas y con contenido teológico. La poeta no hereda propiamente ese trato con las ideas, con los autores, con la fe, con la ortodoxia ni con la institución. En cambio, en sus poemas registra la urgencia por encontrar a Dios en sus propias condiciones y métodos. En 1958, en las páginas autobiográficas de *Yo soy mi casa*, la escritora explicó así esa urgencia incommovible:

¿Por qué, Dios mío, por qué para mirar a Dios no basta cerrar los ojos, y para sentirlo no son suficientes las palpitaciones del propio corazón? ¿Y por qué para implorarlo se tiene que recurrir a oraciones estereotipadas que tratan de limitar la omnipotencia de Dios? Un instinto casi animal me hacía rebelarme en contra de esos enjutos rezos y de ese rostro malamente pintarrajeado, que cada noche de mi infancia presidía el rosario. (124)

Es precisamente la poesía de Guadalupe Amor la huida del discurso estereotipado, pues ostenta la sinceridad de quien crea unas formas

propias, una nueva y arrebatada concepción de lo divino: “No al que me enseñaron, no. / Al eterno inalcanzable, / al oculto inevitable, / al lejano, busco yo” (*Décimas a Dios* 21). En sus versos está pues la libertad de quien demanda, exige, seduce y convence por medio del arte de la poesía.

Las *Décimas a Dios* convocan a la divinidad en términos individuales y personalísimos; y esos términos vacilan entre la humildad y la soberbia, entre el reconocimiento de la débil humanidad y la posibilidad de exigir el mayor de los premios: la plena confirmación del ser sagrado, el arrobamiento o el éxtasis. Por supuesto, Amor se aleja de los tópicos y de las estrictas imágenes manidas de la poesía religiosa: reinventa lo que requiere para expresarse, nunca rehúye de la blasfemia y de la herejía. Por último, en estas páginas me he detenido en uno de los textos de *Décimas a Dios* en que la búsqueda ha llegado, solo en apariencia, a su deseable conclusión o cierre. Solo en una de las 43 composiciones que configuran la edición de 1953 se manifiesta un instantáneo contacto con Dios, algo muy similar a la experiencia mística. Ese contacto transcurre vívidamente en los diez versos del texto de forma pasajera; pero en el ámbito del libro quizás basten para pensar que el ejercicio de la poesía no ha sido, en dicho sentido, en vano.

BIBLIOGRAFÍA

Amor, Guadalupe. *Décimas a Dios*. 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, 2018.

_____. *Décimas a Dios*. 4ª ed., Fournier, 1975. Fondo de Cultura Económica.

_____. *Material de lectura*. Edición de Roberto Fernández Sepúlveda, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

_____. *Otro libro de amor*. Fondo de Cultura Económica, 1955.

_____. *Poesías completas (1946-1951)*. Prólogo de Margarita Michelena, Fondo de Cultura Económica, 1951.

- _____. *Sirviéndole a Dios de hoguera*. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- _____. *Yo soy mi casa*. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Aquino, Tomás de. *Suma teológica mínima. Los pasajes filosóficos esenciales de la Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*. Edición de Peter Kreeft, traducción de los textos de P. Kreeft por Julio Hernández Oliveras, Tecnos, 2014.
- Beuchot, Mauricio. “Cantos intempestivos: los de la mística y la poesía”. *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*, edición de Margarita León Vega, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 353-370.
- Canterbury, Anselmo de. *Proslogion. Con las réplicas de Gaunlión y Anselmo*. Edición y traducción de Julián Velarde Lombraña, prólogo de Mariano Álvarez, Tecnos, 2009.
- Cruz, Juan de la. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, 2000.
- Gallegos Rocafull, José María. *La experiencia de Dios en los místicos españoles*. Central, 1945.
- García, Elvira. *Redonda soledad*. Grijalbo, 1997.
- González Frías, Víctor René. *El discurso religioso en las Décimas a Dios de Guadalupe Amor y La tristeza terrestre de Margarita Michelena*. 2022. UAM-Azcapotzalco, tesina de especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX.
- Guillén, Jorge. “Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable”. *Obra en prosa*, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, 1999, pp. 337-360.
- Jesús, Teresa de. *Libro de la vida*. Edición de Otter Steggink, Castalia, 2001.
- _____. *Las moradas*. Prólogo de Marco Antúnez, Universidad Veracruzana, 2012.
- _____. *Obras completas*. 7ª ed., edición de Luis Santullano, Aguilar, 1951.
- Kempis, Tomás de. *Imitación de Cristo (Primer tratado)*. Prólogo de Enrique Miret Magdalena, Debate, 2002.
- Kierkegaard, Søren Aabye. *El concepto de la angustia*. 2ª ed., traducción de Demetrio G. Rivero, Alianza, 2013.

- León Vega, Margarita. “Dolor y plenitud humanos en la búsqueda de la unión mística: la poesía de Concha Urquiza”. *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*, editado por Margarita León Vega, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 555-597.
- _____. “Mística y lenguaje poético”. *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía)*, editado por Margarita León Vega, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 23-48.
- Michelena, Margarita. “Prólogo”. *Poesías completas (1946-1951)*, de Guadalupe Amor, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Pacheco, José Emilio, editor. *Antología del modernismo*. Era, 2019.
- Papini, Giovanni. *El diablo*. Tomo, 2010.
- Pellicer, Carlos. *Hora de junio. Práctica de vuelo*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Poniatowska, Elena. “Pita Amor en los brazos de Dios”. *Las siete cabritas*, Era, 2000, pp. 31-54.
- Schuessler, Michael. “Guadalupe Amor y la creación / destrucción del sujeto poético femenino”. *Metate. Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras*, no. 23, 2008, pp. 1-6.
- _____. *La undécima musa. Guadalupe Amor*. Diana, 1995.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Prólogo de Antonio Sánchez Barbudo, Akal, 2017.
- Urquiza, Concepción. *Hambre del corazón. Poesía y prosa*. Prólogo de Gabriel Menéndez Plancarte, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2010.
- Vergara, Gloria. “Lo sagrado en las poetisas mexicanas de principios del siglo XX”. *Agathos*, vol. 12, 2021, pp. 77-92.
- Zaid, Gabriel. *Tres poetisas católicas*. Penguin Random House, 2021.



Subversión de la literatura idealista y del pensamiento naturalista: focalización y narradores en “La leyenda de la torre” de Emilia Pardo Bazán

Subversion of Idealist Literature and Naturalistic Thought:
Focalization and Narrators in “La leyenda de la torre”
by Emilia Pardo Bazán

ALEJANDRO DELGADO GONZÁLEZ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4229-6095>

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
misa.delg.gonz@gmail.com

Resumen:

Este artículo plantea un análisis del cuento “La leyenda de la torre” de Emilia Pardo Bazán a partir de los conceptos de focalización y narrador expuestos por Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel, con el objetivo de establecer un vínculo entre los narradores que protagonizan el cuento y las consideraciones críticas que Pardo Bazán examina en *La cuestión palpitante* en torno al debate naturalista. Asimismo, se establece una relación con el género de la leyenda y se refutan los tópicos más comunes de esta: la inserción de elementos fantásticos y su carácter oral. Se concluye que el cuento se estructura alrededor de la confrontación de dos narradores (uno idealista y otro naturalista) que se resuelve en una subversión de la literatura idealista y del pensamiento naturalista.



Esta subversión se efectúa a través de un énfasis en el lenguaje soberbio del narrador que es caracterizado como naturalista y mediante una reelaboración de un tema recurrente en la literatura idealista: la historia de una mujer que, sobrepasada por la pérdida de su amante, muere y se convierte en un alma en pena.

Palabras clave:

naturalismo, idealismo, narrativa española, focalización, leyenda.

Abstract:

This article proposes an analysis of the short story “La leyenda de la torre” by Emilia Pardo Bazán based on the concepts of focalization and narrator exposed by Mieke Bal and Luz Aurora Pimentel. Its aim is to establish a link between the narrators in the story and the critical considerations in relation to the naturalist debate, which Pardo Bazán examines in *La cuestión palpitante*. Likewise, it establishes a relationship with the genre of the legend while refuting its most common clichés: the insertion of fantastic elements and its oral character. It is concluded that the story is structured around the confrontation of two narrators (one idealist and the other naturalist) that results in a subversion of idealist literature and naturalist thought. This subversion is effected through an emphasis on the haughty language of the narrator, who is characterized as a naturalist, and through a reworking of a recurring theme in idealist literature: the story of a woman who, overcome by the loss of her lover, dies and becomes a restless spirit.

Keywords:

naturalism, idealism, spanish narrative, focalization, legend.

Recibido: 8 de diciembre de 2023

Aceptado: 5 de abril de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.516>

Pese a que las novelas de Emilia Pardo Bazán han gozado siempre de un exhaustivo estudio y discusión en lo referente a sus adscripciones a las corrientes idealista, naturalista o realista, la amplia producción cuentística de la autora se ha quedado un tanto exenta de tales escrutinios. Habrá que atribuirle tal reserva a la propia variedad y vastedad de sus cuentos: tarea imposible la de clasificar bajo un sólo género los numerosos y dispares cuentos de Pardo Bazán. Este artículo busca aportar a la discusión acerca del tema, específicamente en cuanto a la relación de los cuentos de Pardo Bazán con su pensamiento literario expuesto en *La cuestión palpitante*.

En el cuento que trataremos, “La leyenda de la torre”, un arqueólogo revela a otro explorador la verdadera historia detrás de la leyenda de la torre de Diamonde. Lo que aparentaba ser la clásica historia romántica de la dama que, perdida de amores, se convierte en un alma en pena que deambula sin descanso, resulta no ser más que la historia de Mafalda, una dama portuguesa que envenena a su esposo, el señor de Diamonde, para después fugarse con un vendedor ambulante del que se había enamorado durante los largos periodos de aburrimiento y ausencia de su marido.

Emilia Pardo Bazán es ampliamente conocida por su pensamiento crítico respecto al idealismo y naturalismo. A lo largo del tiempo, la crítica ha abordado el tema extensamente en sus novelas, no así en sus cuentos, que gozan de poca revisión en ese aspecto. Ante esto, el artículo partirá de la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se inserta el cuento “La leyenda de la torre” en la discusión crítica acerca de la adscripción o afinidad de la autora hacia el idealismo, el naturalismo y el realismo? De este modo, busco describir la formula-

ción argumental del problema del naturalismo y el romanticismo que Emilia Pardo Bazán construye en sus cuentos a partir de la contraposición de dos narradores y focalizadores, caracterizados como los dos extremos de los que la autora trata de alejarse, manteniendo una posición ecléctica. Así, la hipótesis con la que he trabajado es que en el cuento “La leyenda de la torre” los narradores contrapuestos ideológicamente (uno idealista, otro naturalista) construyen un relato donde se enfrentan dos *puntos de vista* sobre una misma realidad que, sin terminar por resolverse, encausan en lo que Pardo Bazán definía como “realismo”: la perfecta conjunción de la *realidad poética exterior* y la *realidad poética interior*.

En un primer apartado, revisaré lo que la crítica ha considerado respecto a los cuentos de Pardo Bazán y su relación con el naturalismo de la autora. En el segundo apartado, describiré la perspectiva de la autora respecto a las tendencias literarias de su época con base en los argumentos que presenta en *La cuestión palpitante*. Después abordaré los conceptos narratológicos de *focalización* y *narrador* a partir de lo considerado por Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel, con el fin de someter el cuento “La leyenda de la torre” a un análisis a partir del punto de vista de los personajes y los diferentes narradores. Finalmente, retomaré lo dicho por Pardo Bazán respecto al naturalismo para establecer un vínculo con los aspectos antes desarrollados, específicamente en cuanto a la subversión del género de la leyenda.

LA CUESTIÓN

Para hablar de los cuentos de Emilia Pardo Bazán primero habría que remarcar que su producción cuentística no es uniforme en ningún sentido. Según Lou Charnon-Deutsch, en el artículo “Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazán”, no puede decirse que la autora haya tenido una etapa naturalista en sus cuentos; de hecho, la mayor parte de estos no serían naturalistas en el estricto sentido de la palabra. Sus cuentos, que publicó entre 1885 y 1912, muestran una

mezcla de “romanticismo y bosquejo de costumbres, el naturalismo más descarnado y la más fantásica leyenda, relatos devocionales y sobrenaturales”¹ (74-75; trad. mía). Con contadas excepciones como “El destripador”, no puede afirmarse que sus cuentos sean estrictamente naturalistas.

Han existido, aun así, algunas propuestas interesantes para la clasificación de la obra cuentística de Pardo Bazán, como lo hace Porfirio Sánchez en su artículo “How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story”, donde afirma que la autora tuvo una transición temática que la llevó de un motivo asociado a la vida a uno asociado a la muerte, que eventualmente la llevaría de lo objetivo y realista a lo subjetivo y lírico, así como de la escritura de novelas a la escritura de cuentos (311-312).² Asimismo, Alfonso Rey expone en “El cuento psicológico en Pardo Bazán” una idea similar, aunque de aplicación exclusiva para los cuentos, al afirmar que se pueden catalogar en dos tipos: los cuentos de “acción” y los cuentos “psicológicos”, siendo los primeros la “narración de ciertos sucesos” y los segundos la “exposición de determinadas vivencias” (19).³

¹ “romanticism and manners sketch, the starkest naturalism and most fanciful legend, devotional and supernatural accounts”.

² Sin embargo, no sería sólo temática la transición de Pardo Bazán, sino también estilística. En su primera etapa, la autora utiliza símiles donde compara a las personas con objetos mundanos, mientras que en la segunda las compara con cosas bellas. Nótese que los primeros serían elementos de la realidad objetiva, mientras que los segundos son elementos líricos (311-312). Así pues, Sánchez explica que Pardo Bazán identificaba lo lírico con el cuento, idea que la aleja del naturalismo y que se compenetra con sus propias consideraciones estéticas.

³ El acercamiento de Rey es de naturaleza más formal, al proponerlo a partir de un análisis del narrador. A su juicio, los cuentos de acción se narran en primera persona, mientras que los psicológicos se narran en tercera persona con

Hay otro tipo de acercamiento que podría interesar también a este estudio: la relación intertextual con algunos cuentistas considerados fundadores del cuento fantástico. Juan Salvador Paredes Núñez, en “Un caso de proyección de Maupassant en España: paralelos de lo fantástico decadentista”, muestra la estrecha relación entre la obra de Pardo Bazán y Maupassant, donde el paralelo fundamental reside en lo fantástico:

Lo que en Maupassant es imperiosa huida al mundo alucinatorio de la fantasía [...] es en Emilia Pardo Bazán fuego de artificio, convención literaria, inquietud de una época que se asombra de sus propias tendencias y tal vez tributo a la genialidad de un autor. (119)

En la misma línea, Cristina Patiño Eirín, en “Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán”, aumenta el corpus de cuentos que demuestran la influencia directa del autor francés, no sólo en cuanto a tramas y estructuras, sino también en cuanto a temáticas;⁴ como también hace Juan Molina Porras en “Poe en España: las primeras influencias”, argumentando que la escuela e ideas de Poe y Maupassant influenciaron la aparición del cuento fantástico español, como puede apreciarse en autores como Pedro Antonio de Alarcón, Rafael Serrano Alcázar, Pío Baroja y Emilia Pardo Bazán.⁵

uso del estilo directo, indirecto libre y monólogo. Además, los primeros fundan su estructura en la demostración de una tesis o en el desarrollo de una trama, al contrario de los segundos, que la fundan en un proceso psicológico (20-25).

⁴ Patiño apela a la intensidad, fruto de la brevedad del género, como la característica que permitió a Pardo Bazán establecer una analogía entre la poesía y el cuento que la hizo preferir durante mucho tiempo el cuento antes que la novela (512), tal y como lo exponía Sánchez.

⁵ Comenta Molina sobre Pardo Bazán y su reelaboración de los cuentos de

Por otro lado, tres artículos han trabajado con una tesis similar a la propuesta en el presente artículo: la que podríamos llamar la confrontación pardobazanianiana entre la tradición romántica y el pensamiento naturalista. Por un lado, en “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, Isabel Clúa Ginés identifica una subversión de lo fantástico a través de la reescritura por parte de Pardo Bazán de un cuento de Poe (“La resucitada” como reelaboración de “Ligeia”), donde la lógica de la primera se sobrepone a lo siniestro y extraño del segundo. El mismo procedimiento subversivo (aunque sin los parámetros fantásticos) puede aplicarse en el cuento “Mi suicidio”, que sería una reelaboración y subversión del cuento “Véra” de L’Isle-Adam, con el que comparte relación temática: la evocación en sus aposentos de la amada muerta y el suicidio como única forma de volver con ella (131-133).

Por su parte, en el artículo “Usos de la histeria, el discurso científico y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán”, Gabriela Pozzi analiza cómo se estructuran los cuentos “Hijo del alma”, “El antepasado” y “Las espinas” a partir de la contraposición de un diagnóstico médico (que representa tanto la ciencia como la opresión masculina) y la experiencia individual femenina. La mujer se muestra invalidada ante un diagnóstico que la tilda de histérica, afectación que supuestamente le produce los delirios. Pozzi afirma que, de este modo, “estos cuentos van minando paulatinamente el

Maupassant: “No es *El borla* el primer cuento en el que lo fantástico se ha revestido de un ropaje psicológico, aunque sí uno de sus frutos más logrados. El terror presente en *El corazón delator* o en *El gato negro* sólo encuentra su explicación en la introspección que realiza el norteamericano en unas mentes asesinas que declaran estar poseídas por brujas o por la mirada diabólica de un viejo. Esa tradición fue retomada por Maupassant y a través de él pasó a Emilia Pardo Bazán” (Molina Porras 196).

discurso autoritario para re-valorar la percepción del individuo” (84). El artículo citado demuestra cómo estos cuentos ponen en cuestión los andamiajes del relato naturalista a partir de la consideración de una experiencia interior.

Asimismo, el trabajo “«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”, de Patricia Carballal Miñán, propone un análisis del narrador del cuento “Rabeno”, que contrapone el pensamiento médico-racional de su protagonista al pensamiento mitológico de un pueblo: “Su pensamiento científico . . . le hará observar los hechos acaecidos con una visión distante y extrañada” (1564). Así, construye una tensión entre los personajes oriundos del pueblo, quienes aseguran que una criatura mitológica acecha a sus mujeres, y el médico recién llegado, que entiende el suceso en términos menos fantásticos. De tal modo que, “en el diálogo que mantienen, ambos interlocutores comparten mismo contexto físico y empírico, sin embargo su universo cultural los separa” (1565).

Como veremos, parte de las hipótesis desarrolladas por Clúa, Pozzi y Carballal coinciden con la que presento en este artículo. Por último, los acercamientos críticos a “La leyenda de la torre” han sido pocos y escuetos; sin embargo, concuerdan en que el cuento presenta una intención subversiva del género romántico (Baquero Goyanes 228; Yildirim 162-163). Ahondaré en ello en el tercer apartado de este artículo.

EL REALISMO

Pardo Bazán nació en La Coruña, Galicia, en 1851. Fue una de las protagonistas del movimiento naturalista español, junto a figuras como Benito Pérez Galdós y Clarín. Su relación con este movimiento fue, por una parte, de defensora e introductora en España, y al mismo tiempo de dura censora de algunas de sus consignas esenciales. Esta relación dispar y contradictoria ha dado mucho de qué

hablar. Como apunta José Manuel González Herrán en “Emilia Pardo Bazán y el naturalismo”, se le han asignado distintas etiquetas al naturalismo de Pardo Bazán (espiritual, católico o a la española) en vistas de su constante desvío del naturalismo francés; etiquetas que demuestran lo cuestionable que es adscribir, siquiera, sus obras a la estética naturalista (17). Veamos brevemente en qué consistieron esas discrepancias de la autora.

En *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán defiende que ninguna estética literaria ni artística debería descartarse arguyendo daños morales a la sociedad, pues ninguna época artística es independiente de las otras y tanto le vale al literato estudiar las estéticas que le son desagradables como las que no: “¿No investiga con afán el teólogo la historia de las herejías?”, dice Pardo Bazán. Por otro lado, no es el arte el que pervierte a la sociedad, en todo caso, es la propia sociedad la que pervierte el arte (*La cuestión palpitante* 141). Dicho esto, la autora avanza hacia los que llama los vicios del naturalismo.

En primer lugar, se posiciona en contra del determinismo de Zola, quien pretende “someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra” (*La cuestión palpitante* 150). En segundo lugar, cuestiona el utilitarismo al que Zola pretendía atar el arte, que estaba llamado a “regular la marcha de la sociedad”. Para Pardo Bazán, el fin del arte es distinto al de las ciencias naturales, políticas o morales: “Aquel sentimiento inefable que en nosotros produce la belleza, sea él lo que fuere y consista en lo que consista, es patrimonio exclusivo del arte” (*La cuestión palpitante* 153).

Por otro lado, Pardo Bazán dedica una amplia sección a manifestar sus desacuerdos con la estética idealista, contrapuesta aquí al naturalismo, arguyendo que la doctrina idealista que surge de Hegel proporciona al arte “carta blanca para enmendarle la plana a la naturaleza y forjar ‘el objeto’, según le venga en talante a ‘la verdadera idea’”. Es decir, el artista puede olvidarse del mundo sensible y recrearlo a conveniencia de su propia noción subjetiva de “ideal”, corrigiendo así a la naturaleza (*La cuestión palpitante* 158).

Si bien tiempo después habría de distanciarse de cualquier etiqueta estética, en nombre de un propio eclecticismo que buscaba evadir los excesos de las otras escuelas (González Herrán 17), Pardo Bazán prefiere la estética realista en tanto que puede dar mejor representación de la totalidad de la experiencia humana. El naturalismo, por su carácter reduccionista, ignoraba las formas irreductibles que tiene un sujeto de sentir, pues tan real es un sufrir enquistado dentro del poeta como un árbol que cae seco a la tierra; tan real, porque existe, porque se siente y porque puede expresarse. A la experiencia subjetiva del mundo propio del poeta, Pardo Bazán la llama “realidad poética interior”. A la experiencia objetiva del mundo, de la que la ciencia puede dar cuenta, habrá de llamársele, entonces, “realidad poética exterior”. De tal modo que para ella, las más grandes obras literarias son “aquellas donde tan perfectamente se equilibran la razón y la imaginación” (*La cuestión palpitante* 155–156).

Según Cristiana Fimiani, es en la novela rusa donde Pardo Bazán encontró, tiempo después, “la respuesta práctica a sus ideas naturalistas”, debido a que en estas novelas la “esfera espiritual humana” y “la dimensión moral de los hechos” predominan sobre los acontecimientos narrados (Fimiani). Para Sultana Wahnón, la técnica de Pardo Bazán es la del claroscuro: “la aspiración a reflejar la totalidad de la vida, dando cabida por eso tanto a sus sombras (antiidealismo) como a sus luces (idealismo)” (100).

LAS DOS VISIONES

Los términos *focalización* y *narrador* han tenido un amplio desarrollo a partir de las teorías narratológicas de Genette. En este artículo retomaré las consideraciones que Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel apuntan acerca de la teoría Genettiana. Para comenzar, hace falta establecer que los personajes a través de los que se cuenta una historia presentan una visión particular del mundo, a la vez que una postura ideológica: “el punto de vista estilístico es, a un tiempo, la estrategia

principal de caracterización: el personaje no existe fuera de su discurso, de su estilo” (Pimentel 86). En ese sentido, Luz Aurora Pimentel define la perspectiva narrativa como una *restricción* que funciona a modo de *filtro* de la información narrada, a la vez que la *selecciona* y la *combina* o *acomoda* (95–96).

Para Mieke Bal, la focalización se trata de “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (108). Bal considera que la focalización es analizable en tanto sea presentada como tal: un personaje tiene que *ver* a otro, y ese acto de visión brinda información sobre el *focalizador* (quien ve) y sobre el *objeto focalizado*; a su vez, la forma en que se presenta un objeto focalizado brinda información sobre el focalizador (114).

Por otro lado, habría que separar el concepto de *focalizador* y de *narrador*, y distinguirlos entre *los que ven* y *los que hablan* (Bal 108). Según Bal, “[u]n texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia”, de modo que el agente narrativo, o simplemente *narrador*, sería “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”, es decir, el sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que da forma a un texto (125-126).

Luz Aurora Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10). Asimismo, aclara que en todo relato siempre existe *alguien* que cuenta *algo a alguien*, de modo que la “mediación aquí no es optativa sino constitutiva” (12). Dentro de la enorme variedad de cuentos de Pardo Bazán, hay un gran número de ellos que problematizan la *mediación* de esos ciertos sucesos mediante la confrontación directa de dos *focalizadores* y *narradores* que ofrecen (imponen) distintos testimonios o visiones de un mismo evento o historia. Estos dos focalizadores (y también narradores) que se contraponen son claramente identificables: por un lado, el que llamaremos narrador *idealista* y, por otro,

el narrador *naturalista*. Veremos que la asignación de tales etiquetas responde tanto a patrones estilísticos e ideológicos, como a la mera necesidad de oponerse.

El cuento “La leyenda de la torre” comienza con un narrador homodiegético —es decir, un narrador que también es un personaje dentro de la historia— que cuenta con una explícita restricción ideológica que lo condiciona a ver sus alrededores (el paraje derruido de la torre, las montañas pastoriles) como fuente de imaginaciones y leyendas. Este narrador nos cuenta que él y un grupo indefinido de personas han llevado a cabo una larga expedición a pie. Fatigados, habían decidido descansar a la sombra de una torre feudal desmantelada. El narrador —al que llamaremos *el expedicionario*— afirma que sólo dos personas se negaron el descanso: él mismo y un *arqueólogo*, quienes siguieron explorando las ruinas, escalando hasta una “encantadora ventana con parteluz” (*Cuentos trágicos* 497).⁶

La razón de cada uno para su efusión y curiosidad restante condensa la distinción entre sus perspectivas narrativas. Veamos: “Los únicos menos amodorrados éramos el arqueólogo y yo: él, porque le atraía y despabilaba la exploración minuciosa de aquellas piedras venerables; yo, porque me encendían la imaginación y me producían otros sueños muy diferentes del fisiológico” (497). En una primera instancia, el arqueólogo focaliza las piedras antiguas de las ruinas de la torre, mientras que el expedicionario tiene la mente enfocada en otra cosa: sus imaginaciones fantasiosas producto de esa misma contemplación.

Un personaje puede focalizar objetos perceptibles u objetos imperceptibles (Bal 115). Los primeros son aquellos que el resto de los personajes pueden ver; en este caso, la antigua torre feudal es un objeto perceptible. Los segundos son objetos sólo visibles en la cabeza

⁶ Todas las citas de “La leyenda de la torre” proceden de *Cuentos trágicos. Obras completas* (2005).

del personaje focalizador; es decir, una idea, una imagen mental, una opinión que no se expresa oralmente, entre otros. En este sentido, es importante hacer notar que el arqueólogo focaliza un objeto *perceptible*, las piedras de la torre; mientras que, por otro lado, el expedicionario focaliza “otros sueños muy diferentes del fisiológico”,⁷ es decir, focaliza un objeto *no perceptible*: sus imaginaciones, que él mismo califica, unas líneas después, de románticas:

En vez de reclinarnos al fresco, a orillas de una espesura de laureles, nos metimos como pudimos en el torreón, trepamos por sus piedras desiguales y *desquiciadas* ya, hasta la altura de una encantadora ventana con parteluz, guarnecido de poyales para sentarse, y desde la cual *se dominaban* el valle y las sierras portuguesas, *azul anfiteatro*, límite de la *romántica perspectiva*. (497; las cursivas son mías)

En este fragmento destacan las “piedras desquiciadas”, el uso metafórico de la guerra para describir la extensión del paraje mediante la expresión “se dominaban”, el “azul anfiteatro” (que compara al cielo con un recinto artístico) y la “romántica perspectiva” que concluye explícitamente el tono romántico de su visión: la locura, la guerra y la solemnización del arte fueron temas recurrentes en el romanticismo.

Así pues, mientras que el arqueólogo estudia las “piedras venerables”,⁸ el narrador crea historias fantasiosas en su mente a partir de

⁷ Esta es otra sutil forma que tiene este narrador de hacer evidente la contraposición de su perspectiva y la de su compañero, al hacer explícito el contraste entre las distintas acepciones de la palabra “sueño”: los sueños que le producía la torre no correspondían al sueño fisiológico, es decir, a la necesidad biológica del descanso, sino a los otros sueños, las fantasías e ilusiones que se producen al dormir.

⁸ El expedicionario, al ser un narrador interno, no tiene acceso a los pensamientos o sentires de su compañero arqueólogo, de modo que habremos de entender el adjetivo “venerables” como una muestra más de su visión romántica o idealista. Podríamos imaginar que el arqueólogo las catalogaría quizá con una

la contemplación de un mismo objeto: las ruinas de la torre. Es importante reparar en qué personaje focaliza qué objeto, pues la imagen que se nos provee de este vendrá trastocada por la visión particular del focalizador, de modo que “la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (Bal 112). Interesa especialmente en este cuento, pues ambos personajes focalizan un único objeto (la torre) y, sin embargo, las perspectivas que dan de él se oponen entre sí. A partir de esto, podemos afirmar que el expedicionario es un narrador idealista y el arqueólogo, un narrador naturalista.

Luego de esta breve presentación del escenario y los personajes, se aborda entonces el tema del cuento: la leyenda de la torre. Un tratamiento que, sin embargo, es más bien indirecto, como veremos. Sentado junto al arqueólogo, el expedicionario se plantea si la leyenda de la torre de Diamonde —en esencia, una historia de fantasmas— coincide con lo que dictan “la verosimilitud y la historia”. El arqueólogo toma pues la palabra para aleccionarle sobre la verdadera historia detrás de la leyenda. A partir de aquí, el resto del cuento corre a cargo del arqueólogo.

“La leyenda de la torre” se inscribe dentro de una numerosa lista de obras en las que Pardo Bazán utiliza el *relato marco*: es decir, una narración enmarcada dentro de otra narración. El funcionamiento de esta estructura en los cuentos de Pardo Bazán suele ser de la siguiente forma: un primer narrador comenta el encuentro con otro personaje y presenta un tema, este otro personaje narra una anécdota que sirve a modo de ejemplo para el tema. La resolución del cuento queda en manos de la relación entre ambas narraciones, entre ambos narradores, que puede ser bien distinta en cada cuento. En palabras de Jesús Manuel Escudero Baztán, en el prólogo de la edición en

palabra menos solemne, quizá para él serían “interesantes”, “reveladoras” o simplemente “antiguas”.

Cátedra de los cuentos de Pardo Bazán:

La doble perspectiva de la propia narración y la anécdota que ejemplifica la situación narrada permite muchas veces un intenso juego de perspectivas narrativas, pues la relación que se establece entre la narración marco y la narración ejemplar es muy variada, pudiendo ser complementaria, de carácter afirmativo o negativo. Sirve para reforzar el relato marco o también para refutar sus principios básicos. (19–20)

La relación entre los dos niveles narrativos y la relación entre los dos relatos constituyen la base de los cuentos donde Pardo Bazán utiliza la narración marco. En “La leyenda de la torre” la narración enmarcada tiene un carácter preponderantemente negativo y busca refutar la perspectiva que presentó la narración marco. Viéndolo nuevamente en términos ideológicos, la narración enmarcada (en voz del arqueólogo) busca refutar los principios idealistas sobre los que se rige la primera narración.

Siguiendo a Pimentel, dado que el primer narrador se encuentra en un nivel diegéticamente superior, se trata de un *narrador extradiegético*; el segundo narrador, ubicado dentro de un universo diegético ya establecido, es un *narrador intradiegético*. Este segundo narrador es el objeto del primero y al asumirse como narrador se vuelve sujeto de la narración (149). En “La leyenda de la torre” ambos son narradores homodiegéticos, por tanto, el universo que proyectan está subordinado a su perspectiva, que sufre de una fuerte restricción ideológica. El universo que proyecta el narrador extradiegético (el expedicionario) es uno, como hemos visto, que se deja *dominar* por su fijación idealista, mientras que el universo del narrador intradiegético (el arqueólogo) se opone al universo en que se inserta, estando al servicio de la verosimilitud y la historia.⁹

⁹ Durante toda su narración, el arqueólogo utiliza señalamientos deícticos

Esta oposición se entiende como una necesidad de desentenderse del relato idealista en pos de buscar nuevas formas de acceder a la realidad: el narrador de segundo nivel es un personaje que se basa en la observación directa y en el pensamiento científico para dar con la historia de la torre. Como he dicho, la motivación del arqueólogo para tomar la palabra es la pregunta del expedicionario sobre si la leyenda que se cuenta es cierta. Antes de proceder con una respuesta, el arqueólogo vuelve a examinar minuciosamente sus alrededores y brinda la siguiente explicación: Mafalda, esposa de Payo Diamonde, señor feudal y dueño de la torre, se sentía abrumada entre las angostas habitaciones de su hogar; sintiéndose sola y hastiada, además, por las constantes ausencias de su marido, quien pasaba las horas y los días fuera de la torre. Tal hartazgo la llevó un día a desear a otro hombre: un vendedor ambulante que le mostró los lujos distantes que se estaba perdiendo. Decidida a emprender una nueva vida más emocionante, conspira contra su marido y le hace beber un veneno (que el propio vendedor le ha proporcionado). Luego de la muerte de su esposo, Mafalda huye con su nuevo amante.

Para fundamentar las razones del hastío de Mafalda —entre otras cosas, sentirse encerrada—, el arqueólogo comienza su relato con una breve digresión respecto a ciertas consideraciones de la clase alta feudal:

Cuando nos representamos la vida de los señores feudales de aquella época —del siglo XIV al XV, fecha en que se construyeron estos muros— creemos cándidamente que entonces existían como ahora profundas diferencias entre el modo de vivir de los

para su argumentación; por ejemplo: “¿ve usted? ahí mismo” (498) y “cerca de la ventana donde nos sentamos ahora” (499); del mismo modo recurre constantemente a la autoridad científica de la disciplina histórica: “y la historia nos enseña que [...]” (500).

poderosos y el de los humildes [...] ¿Qué comodidad, qué existencia siquiera decorosa permitía su estrecho recinto? (498)

En este fragmento, el arqueólogo cuestiona una creencia popular basada en una comparación ingenua: que la clase alta siempre ha tenido profundas e insalvables diferencias con la clase baja, como ahora. Para el arqueólogo resulta una creencia sin fundamento: sólo hay que observar lo pequeñas que eran las habitaciones de la torre, incluso las de los señores feudales, y qué tan cerca quedaban unas de otras. A continuación, menciona lo que ha de suponer la escisión fundamental de su perspectiva narrativa con la perspectiva del expedicionario:

Y, para que nos situemos en la realidad (*la realidad de aquellas épocas que sólo vemos al través de la poesía*), es preciso convenir en que el género de vida que en Diamonde se llevaba, *y no pasiones veheméntísimas*, que no abundaban entonces, ni ahora abundan, fue el verdadero origen del drama que dio base a la leyenda. Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos; pero si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre... (498; las cursivas son mías)

Para el arqueólogo, son las consideraciones antes expuestas las que dieron origen a la historia, y no “pasiones veheméntísimas” que vendrían no de un conocimiento objetivo sino de una desmesura literaria. Se contraponen entonces esta forma “objetiva” de conocimiento a la forma “subjetiva” que brinda la poesía y que se vincula directamente con la experiencia interior del sujeto. Del mismo modo que el otro narrador ha hecho explícita su inclinación romántica, este narrador hace explícito su objetivo de “destruir” los romanticismos a través de una reconstrucción científicamente válida.¹⁰ Está claro que

¹⁰ “La leyenda de la torre” se publica primero el 8 de febrero de 1908 en la

este velado mensaje va dirigido a su interlocutor, quien, a consideración suya, se habría aferrado a la literatura romántica como modo de conocimiento de la realidad.

De este modo se construye, pues, el cuento “La leyenda de la torre”. El narrador heterodiegético presenta una concepción idealista del paraje en que se encuentra: la torre de la leyenda (romántica). Sin embargo, otro tema asalta rápidamente su interés y en lugar de desarrollar la leyenda, otorga ingenuamente la palabra a su compañero arqueólogo, que se apropia de la narración y cambia la caracterización del objeto. Este narrador intradiegético presenta un nuevo universo que se empeña en subvertir la concepción del narrador de nivel superior: bajo una concepción de corte “naturalista” plantea otra visión de la torre; no ya una leyenda, sino una explicación, no ya una historia de grandes pasiones, sino de vanas actitudes meramente humanas.

Para Merve Yildirim, este cuento se trata de “la última narración de lo que llamamos trilogía negra pardobazianiana, amén de la más representativa de esta, ya que en ella se reúnen el asesinato, el enigma, el amor y el desamor, la crítica social y la psicología del crimen” (162). Como cuento con claros tintes del género negro, puede entenderse en términos de la literatura policiaca, donde la figura del detective es

revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires (año XI, no. 488); y el 26 de marzo de 1908 en *El Correo Gallego* (año XXXI, no. 9999). En estas primeras publicaciones en prensa no aparecen la línea aclaratoria “y no pasiones vehementísimas, que no abundaban entonces, ni ahora abundan”, ni la conclusión “Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos ...” del párrafo citado arriba. Estas líneas se añaden hasta su inclusión en *Cuentos trágicos* en 1912, así como en su publicación posterior en *El Imparcial* de México el 15 de enero de 1913 (tomo XXXIV, no. 6863). Esta modificación apunta hacia una intención de la autora de reforzar el carácter antirromántico del arqueólogo, volviéndolo explícito, así como de hacer énfasis en su proceder metódico y científico, de forma que su personalidad y objetivo sean aún más evidentes.

encarnada por el arqueólogo. La resolución del crimen se esclarece a través del móvil del asesinato: no ha sido un crimen pasional, más bien parece tratarse de una protesta femenina en busca de la liberación sexual (162-163). Esta serie de métodos subversivos tienen un objetivo claro. En palabras de Mariano Baquero Goyanes en *El cuento español en el siglo XI*: “El desenlace y lo brutal de la conducta de la castellana y el juglar resultan deliberadamente antirrománticos, y parece como si la Pardo Bazán, por boca del arqueólogo narrador, hubiera querido asestar un golpe mortal a un género literario ya en completa decadencia” (228).

Para recapitular, hasta el momento hemos visto que la función de la narración enmarcada es la de negar y refutar la narración marco: a partir del cambio de nivel narrativo, el cuento vira diametralmente, alejándose del primer narrador y su visión, e imponiendo la versión naturalista y científica. El discurso del arqueólogo se ofrece, entonces, como una alternativa al pensamiento idealista y, sobre todo, a la narración de una historia. Buena parte de las ideas de Pardo Bazán expuestas en *La cuestión palpitante* pueden resumirse en este conflicto de géneros narrativos: harta de las deformaciones propias del género idealista, la autora encuentra en las técnicas naturalistas una escapatória digna: demostrar que también la narración objetiva de los hechos puede concebir grandes historias. De esta forma, se trata de una subversión mediada en distintos niveles: por un lado, la caracterización contraria de ambos personajes, a través de su focalización y su estilo narrativo; por otro lado, la revisión del tema y el cambio de género; y, por último, la apropiación del relato por parte del narrador naturalista, quien no autoriza la expresión del pensamiento idealista.

Ahora bien, esta apropiación, por momentos agresiva, parecería sugerir no sólo una crítica hacia la literatura idealista, sino también hacia el discurso naturalista. Como hemos visto, gran parte de *La cuestión palpitante* consiste en una crítica a dos preceptos de este movimiento: el determinismo y el utilitarismo del arte; de modo que no podría concebirse este cuento como un mero panfleto antiidealista.

En la siguiente sección desarrollaré estos dos puntos a partir de la comparación entre la leyenda de la torre y la explicación que el arqueólogo brinda de esta.

LA LEYENDA

Luego de que el arqueólogo se apropia del acto narrativo, la narración no regresa al primer nivel más que en una brevísima acotación del expedicionario al final del cuento. Hasta ese momento no se ha explicado aún la naturaleza de la leyenda: sólo podemos intuir que se trata de una historia romántica, a juzgar por las propias consideraciones del expedicionario, quien conoce la leyenda, pero no la cuenta. Dentro de esta categoría de “romántica” podríamos imaginar tres posibles temas: el amor, lo sobrenatural o lo épico. Se trata de una historia de fantasmas, pero no lo sabemos sino hasta el final, cuando el mismo arqueólogo que la desmiente la cuenta. En esta sección ahondaré más en las implicaciones de esta deliberada ausencia de la leyenda y de la apropiación del relato por parte del arqueólogo.

La acotación de la que hablo aparece en el último párrafo del cuento, en el que también se menciona la leyenda a modo de conclusión de la narración del arqueólogo:

Y ahí tiene usted —acabó el maldito arqueólogo, sonriendo como un Maquiavelo burlón— la prosaica, aunque melodramática verdad de la leyenda de la torre.¹¹ Las pastoras dicen que

¹¹ La aclaración “aunque melodramática” tampoco aparece en las primeras publicaciones en prensa del cuento (véase la nota al pie no. 10). Parece que la autora ha querido recalcar, como ya he dicho, la intención del arqueólogo de presentar una nueva forma de contar historias: se trata de una verdad prosaica pero melodramática, es decir, con la misma facultad de mover las emociones que cualquier leyenda o cuento romántico. En las primeras publicaciones en prensa

doña Mafalda fue arrebatada por el demonio, que había tomado la figura de un gallardo doncel, y que el alma de la triste castellana, perdida de amores, se asoma de noche a esta ventana misma, exhalando ayes muy semejantes al ululante gemido del viento de la sierra... ¡Ya lo creo! Como que no es el alma la que imita al viento, sino el mismo viento el que remeda el quejido del ánima condenada... (500)

En primer lugar, advertimos que la narración de la leyenda es escueta y no atiende, a mi parecer, a mayor objetivo que el de compararse con la verdadera historia de la torre que el arqueólogo ha contado. Los términos en que este habla de la leyenda se pueden traducir a los términos usados por él mismo en su explicación anterior: el demonio disfrazado de gallardo doncel sería el vendedor forastero, es decir, el amante; la condena del alma sería la infidelidad; y la lamentación fantasmal de Mafalda sería nada más que el simple viento. Se trata de una traducción directa de los elementos que componen la leyenda: el arqueólogo la conoce y acomoda su explicación de forma que resulte paralela a ella, en plena comparación.

Esta asociación rudimentaria, casi paródica, molesta al expedicionario, como es de esperarse, quien lo expresa en la acotación: “acabó el maldito arqueólogo, sonriendo como un Maquiavelo burlón”. A partir de aquí podemos entender el cuento ya no sólo como una subversión de la literatura idealista, sino también del discurso naturalista. A mi parecer, tal crítica se efectúa en los dos aspectos que la autora advierte en *La cuestión palpitante*: el determinismo y el utilitarismo de la literatura.

Para comenzar, recordemos que, aunque el título del cuento es “La leyenda de la torre”, no se encuentran más que dos discretas re-

también falta la frase “Como que no es el alma la que imita el viento” de este mismo párrafo.

ferencias a tal leyenda, abusivamente opacada por el discurso del arqueólogo. El lector de finales del siglo XIX y principios del XX habría esperado, ante semejante título, que se le contara holgadamente la leyenda prometida, así como que esta incluyera algún elemento fantasmagórico, fantástico o pasional. La “verdadera historia” contada por el arqueólogo rehúye intencionalmente esos tópicos, asociados ya al romanticismo español.

La relación de la autora con el género de la leyenda es más estrecha de lo que parece: hacia 1880, Pardo Bazán tuvo en mente la escritura de un volumen de leyendas, como refiere Ana María Freire López en su artículo “Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)”. Este “proyecto” se trata de un manuscrito, depositado en la Real Academia Galega, que se compone de una única hoja, escrita por ambos lados, que incluye doce títulos, seguidos de un breve resumen de sus argumentos (209–10).¹² Este proyecto habría sido motivado, en parte, por la investigación que estaba llevando a cabo para realizar su *San Francisco de Asís*, y en parte por la lectura de Bécquer: “Emilia Pardo Bazán, que conocía muy bien las *Leyendas* de Bécquer, las tenía muy frescas en su memoria por las fechas en que trazó el plan de escribir las suyas” (218). El encuentro de Pardo Bazán con las ideas francesas provocó que el proyecto se quedara inconcluso, como apunta Freire López:

A consecuencia de la dolencia hepática que le diagnostican, y que la obliga a viajar a Vichy [...] abandona la dirección de la *Revista de Galicia*, interrumpe la redacción de *San Francisco de Asís*, y deja inacabado el proyecto que nos ocupa [...] Cuando regresa de Francia, con nuevas ideas sobre los rumbos que sigue la novela fuera

¹² De los doce títulos, sólo dos vieron la luz: “El rizo del Nazareno” y “La borgoñona”, este último publicado por primera vez en *La dama joven* (1885) (Freire López 211).

de nuestro país, retoma el *San Francisco* y escribe *Un viaje de novios*, en un estilo muy distinto del de su primera novela. El proyectado tomo de leyendas también pertenecía al pasado. (219)

Dicho lo anterior, cabe destacar que el tema de la leyenda de la torre de Diamonde recuerda al tema de “El monte de las ánimas” de Bécquer, donde Beatriz, atormentada por la pérdida de su primo Alonso, se convirtió, luego de morir de horror, en un espíritu condenado a vagar por el monte “con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror” dando vueltas en la tumba de Alonso (Bécquer 300).¹³ En el cuento de Bécquer, la fuente de la historia es oral: “Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche” (Bécquer 293). Asimismo, en el cuento de Pardo Bazán la leyenda también proviene de “las pastoras que lindan sus vacas en los prados del contorno, y los viñadores que cavan y vendimian las vides del antiguo condado” (*Cuentos trágicos* 497). La historia se ha transmitido oralmente; además, quienes parecen haberla inventado son personas del campo. Por otro lado, la historia que refiere el arqueólogo en el cuento de Pardo Bazán proviene de una persona con formación académica, cuya fuente es la experiencia y conocimiento respecto a la época feudal. Al momento de contar la historia, él está en el exacto mismo sitio en que ocurrió y como resultado esta se sostiene con evidencia tangible e inmediata.

¹³ La leyenda de la torre de Diamonde no explica la muerte del señor feudal, así, podría aventurarse incluso una relación más estrecha con la leyenda de Bécquer: ante la muerte de su esposo, Mafalda habría muerto de horror, como Beatriz (¿también ella habría sido la culpable de la muerte de su amado?), para finalmente convertirse también en un espíritu condenado a vagar lamentando su muerte.

Claro está que el arqueólogo ha querido demostrar a su interlocutor la superioridad de una visión naturalista, formando una historia a partir de la evidencia y no de la mera imaginación; sin embargo, esto no hace sino relegar la literatura al servicio de la verdad, consideración que rehuía Pardo Bazán. Para ella, la literatura no debe perseguir mayor objetivo que el de la belleza. Por otro lado, las conclusiones a las que llega el arqueólogo con su historia son de un notable determinismo: “[...] si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre...” (*Cuentos trágicos* 498). Se trata no sólo de la afirmación de que la naturaleza de los seres humanos es inalterable, sino también de adjudicar a esa naturaleza una inclinación a la maldad. El tema de la infidelidad en el cuento puede interpretarse como la liberación femenina,¹⁴ pero también, por la manera en que está enunciada, como un juicio de valor que perfila al hombre y a la mujer como seres carnales en constante insatisfacción y malicia: Mafalda ha sido infiel por su desesperación dentro de la torre, pero también por la emoción que le causaba la idea de fugarse con su amante a vivir experiencias más intensas.

En definitiva, la indignación del expedicionario puede entenderse como un desencanto propiciado por la soberbia y hosquedad del arqueólogo. Él habría esperado, como nosotros los lectores, una leyenda magnífica de fantasmas y amores imposibles, y en cambio se encontró en medio de un discurso bruscamente naturalista y hasta burlón. El lector podrá advertir ambas cuestiones: por un lado, la

¹⁴ Remito a la interpretación de Yildirim: “A primera vista, ‘La leyenda de la torre’ puede leerse como un relato de crimen pasional, pero el verdadero motivo del crimen está escondido entre líneas. No es un crimen pasional, ni siquiera se trata de robo u otro motivo sentimental como la ira o la venganza, sino una protesta femenina que parece denunciar el sistema patriarcal y declarar su libertad bajo el acto de asesinar al marido que anula a la esposa” (163).

burla hacia la leyenda idealista y, por otro, la clara malicia y soberbia del arqueólogo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El propósito de este artículo ha sido, dentro de lo que cabe, sucinto. He mostrado la relación entre las ideas literarias e ideológicas de Emilia Pardo Bazán, expuestas en *La cuestión palpitante*, y su cuento “La leyenda de la torre”, a través de la construcción de sus narradores y la focalización de los dos personajes que participan. Hemos visto que estos dos personajes funcionan como opuestos ideológicos: uno de ellos, un simple expedicionario, se retrata (y narra) como una persona idealista que encuentra en las ruinas de la torre la posibilidad de una historia romántica; mientras que el otro, un arqueólogo soberbio, se caracteriza por una visión naturalista que observa en la torre la posibilidad de una historia que esté subordinada a la rigidez y exactitud de la verdad y la historia. A modo de conclusión, se puede apreciar que la autora encamina la interpretación de este cuento, haciendo uso del enfrentamiento directo de perspectivas que permite el relato marco, hacia lo que ella consideraba la forma literaria por excelencia: el realismo; que no sería otra cosa más que el punto medio, reconciliador, entre el idealismo y el naturalismo, donde son válidas tanto las percepciones objetivas o externas, como las experiencias subjetivas o internas.

Al margen de estos aspectos, he tratado ligeramente otros tantos que merecen mayor atención. Uno de ellos es la infidelidad: muchos otros cuentos de la autora tratan el tema y resultaría interesante un estudio sobre las implicaciones literarias de este, así como su vinculación con las ideas y vida de Emilia Pardo Bazán con especial énfasis en sus consideraciones feministas. Asimismo, hay una amplia lista de cuentos que poseen una construcción parecida a “La leyenda de la torre”: a saber, “Mi suicidio”, “El fantasma”, “Hijo del alma”, “Las espinas” y “Rabeno” son algunos de ellos. En estos cuentos también

hay un enfrentamiento entre dos perspectivas, identificables con el idealismo y el naturalismo. Un estudio de mayor alcance podría identificar una poética de la autora con relación al relato marco y el debate de los movimientos literarios surgido de *La cuestión palpitante*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato Menéndez Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes, 1949.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Editado por Enrique Rull, Penguin Random House, 2016.
- Carballal Miñán, Patricia. “«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, editado por Pilar Couto Cantero et al., Universidade da Coruña, 2012, pp. 1559–68.
- Charnon-Deutsch, Lou. “Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazán”. *Hispanic Journal*, vol. 3, no. 1, 1981, pp. 73-85, <http://www.jstor.org/stable/44284383>.
- Clúa Ginés, Isabel. “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 26, no. 0, dic. 2000, p. 125, <https://doi.org/10.18172/cif.2223>.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. “Introducción”. *Cuentos*, de Emilia Pardo Bazán, editado por Juan Manuel Escudero Baztán, Cátedra, 2023, pp. 11-105.
- Fimiani, Cristiana. “Emilia Pardo Bazán de cara a la ‘cuestión palpitante’ del naturalismo español”. *El genio maligno*, no. 10, 2013, https://elgeniomaligno.eu/emilia-pardo-bazan-de-cara-a-%e2%

80%9cla-cuestion-palpitante%e2%80%9d-del-naturalismo-espanol-cristiana-fimiani/.

- Freire López, Ana María. “Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)”. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Isaías Lerner et al., vol. 3, Newark / Juan de la Cuesta Press, 2004, pp. 209-19.
- González Herrán, José Manuel. “Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, no. 514, oct. 1989, pp. 17-18, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdz045>.
- Molina Porras, Juan. “Poe en España: las primeras influencias”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. 6, no. 11, jun. 2008, pp. 189-97.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Editado por José Manuel González Herrán, Anthropos, 1989.
- _____. “La leyenda de la torre”. *Cuentos trágicos. Obras completas*, editado por Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, vol. 10, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 393–530.
- Paredes Núñez, Juan Salvador. “Un caso de proyección de Maupassant en España: paralelos de lo fantástico decadentista”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, no. 5, 1983, pp. 113-19, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw95k5>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo Veintiuno editores, 1994.
- Pozzi, Gabriela. “Usos de la historia, el discurso científico y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 73, 1997, pp. 83-97, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1130524>.
- Rey, Alfonso. “El cuento psicológico en Pardo Bazán”. *Hispanófila*, no. 59, 1977, pp. 19-30, <https://www.jstor.org/stable/43807750>.

Sánchez, Porfirio. "How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story". *Romance Notes*, vol. 11, no. 2, 1969, pp. 309-14, <https://www.jstor.org/stable/43800548>.

Wahnón, Sultana. "La vida en claroscuro: notas sobre el realismo de Emilia Pardo Bazán". *Cuadernos de Pensamiento Político*, no. 72, 2021, pp. 94-102, <https://www.jstor.org/stable/27090548>.

Yildirim, Merve. *Un análisis de Cuentos dramáticos y Cuentos trágicos de Emilia Pardo Bazán*. 2022. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3774>.



NOTA CRÍTICA

Las arengas de Jesús Urueta. Idearios
para la juventud

Jesús Urueta's harangues. Ethos for the youth

ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5423-6452>

Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México
netaz16@hotmail.com

Resumen:

En esta nota crítica se revisan tres arengas de Jesús Urueta (1867-1920), las cuales, a la distancia, se pueden interpretar como una guía o incluso como un ideario que el orador dictó a la juventud literaria mexicana de principios del siglo XX. Diseminados en revistas y periódicos de la época, los tres discursos que aquí se revisan, de tono solemne y elevado, se pronunciaron en la plaza pública para levantar los ánimos y proponer una forma de estar e incidir en la vida social. Revisar cómo el orador se dirige a

¹ Becario del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, asesorado por la doctora Belem Clark de Lara.



los más jóvenes y las ideas que cree pertinentes o, incluso, obligatorias para ellos, además de las formas, temas y motivos que utiliza para que sus propuestas les sean atractivas es el eje rector que aquí se sigue. Además, el enfoque pretende mostrar algunos cambios de postura ideológica de este escritor que formó parte del grupo decadentista y, más tarde, también del Ateneo de la Juventud, al tiempo que reflexiona sobre el carácter de sus arengas.

Palabras clave:

literatura y oratoria, Ateneo de la Juventud, idearios intelectuales, literatura mexicana del siglo XX.

Abstract:

This critical note reviews three of the harangues of Jesús Urueta (1867-1920), which, from a distance, can be interpreted as a guide or even an ideology that the orator dictated to the Mexican literary youth of the early 20th century. Disseminated in magazines and newspapers of the time, the three speeches reviewed here, solemn and elevated in tone, were delivered in the public square to raise spirits and propose a way of being and influencing social life. The guiding axis here is reviewing how the speaker addresses said youth, the ideas that he believes are relevant or even obligatory for them, as well as the forms, themes and motifs used to make his proposals attractive to them. In addition, the approach intends to show some changes in the ideological stance of this writer who was part of the decadent group and, later, also of the Mexican Youth Athenaeum, while reflecting on the nature of his harangues.

Keywords:

literature and oratory, Mexican Youth Athenaeum, intellectual ethos, 20th century Mexican Literature.

Recibido: 13 de noviembre de 2023

Aceptado: 13 de febrero de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.513>

La historia de la literatura mexicana lleva un registro de sus personajes más sobresalientes. Con el tiempo, ese registro se ha ido ampliando o enmendando con la información que aportan las nuevas aproximaciones al pasado. Este proceso, principalmente de cuestionamiento del *statu quo*, es lo que favorece al dinamismo propio de la historia, también es lo que permite que, cada vez, los acercamientos a los eventos, revistas, periódicos y personajes que la constituyen sean más precisos e iluminadores.

En este sentido, este trabajo revisita el papel de un personaje crucial en el mundo cultural de finales del siglo XIX y principios del XX: Jesús Urueta (1867-1920), centrándose en tres de sus discursos, los cuales, a la distancia, se pueden interpretar como una guía o incluso un ideario que el orador dictó a la juventud literaria mexicana de principios del siglo XX. Para ello, se utiliza un enfoque histórico que muestra paulatinamente el cambio de postura ideológica de este escritor al tiempo que se discute el valor de estas intervenciones públicas.

Ahora bien, conocido como el “hombre del verbo divino” o “el príncipe de la palabra”, Jesús Urueta desarrolló una trayectoria profesional que se distinguió por su elocuencia, claridad de pensamiento y sensibilidad humanista. El chihuahuense desplegó una personalidad que le permitió explorar y destacar en ambientes de distinta índole. Como abogado, escritor, orador, maestro y político, Urueta formó parte de un momento de transición entre dos siglos con cambios sociales e ideológicos que marcaron y, en gran parte, definieron los caminos del siglo XX. Sin embargo, su faceta de orador es una de las más celebradas, pues fue la que le permitió destacar en las otras disciplinas. Por lo mismo, también fue una de sus aristas más prolíficas: dejó una cantidad de discursos dispersos en distintos archivos y

otros, lamentablemente, perdidos para siempre.²

Su lugar sobre el púlpito fue reconocido desde temprano. José Juan Tablada, en las famosas “Máscaras” de *Revista Moderna*, lo describe a principios del siglo XX de esta manera:

El público, el grueso público, conoce a Jesús Urueta... cuando transfigurado por la fuerza genial de su talento, airosamente erigido en la tribuna, se impone por la armonía [sic] impecable de su gesto, por la sonora dicción de su palabra, por el esplendor de la suntuosa imagen y el vigor hercúleo de la Idea. (73)

Precisamente por ese reconocimiento, pocas veces cuestionado, este trabajo se enfoca en algunas de sus piezas de oratoria transcritas en la prensa periódica de principios del siglo XX, que se dirigen a la juventud o donde ésta es central para el tema que desarrolla, pues hay una intención de mostrar cómo y por qué es que Urueta ganó ese prestigio por parte de sus pares y, sobre todo, de las generaciones más jóvenes.

Las estampas y retratos que se han hecho del chihuahuense enfatizan su facilidad de palabra, lo cual no debe pasar desapercibido en un momento en que el ambiente se encuentra impregnado de un cambio de ideología y en la calle se escucha el murmullo constante de revolución. En un escenario así, un orador como Urueta cobra un papel principal, sobre todo, porque:

Urueta, elocuentísimo en sus libros, en la tribuna se convierte en un exaltador de almas, en un evocador de lo más noble y grande que duerme en la conciencia de los hombres y especialmente en

² En la semblanza de Urueta en *Biblios*, en el año de 1919, se hace hincapié en la gran cantidad de discursos que se han perdido, en el tribunal o en el congreso, ya sea porque no se registraron o porque los taquígrafos en turno los registraron mal(2).

la de los jóvenes. Es un forjador de tendencias altas, de propósitos puros; tiende los espíritus con la potencia de un arquero medioevo y señala a la flecha ruta inflexible hacia la belleza. (“Jesús Urueta” 2)

Por su capacidad de convencimiento, ver cómo el orador se dirige a los más jóvenes y las ideas que cree pertinentes o, incluso, obligatorias para ellos, además de las formas, temas y motivos que utiliza para que sus propuestas les sean atractivas es el eje rector que aquí se sigue. Ahora bien, para ello se comienza brevemente con los antecedentes de Jesús Urueta porque, a pesar de su prestigio, su personalidad estuvo cruzada desde muy temprana edad por una oscilación entre la seriedad y el juego, entre el compromiso y la vida decadente. Lo que no pocas veces le costó cuestionamientos e incluso denostaciones públicas con ataques *ad hominem* en respuesta a sus discursos. Este breve recuento pondera esta dualidad y ve cómo, a la larga, afectó los alcances de sus discursos.

Nos remontamos a su niñez con una estampa que Matías Maltrot, seudónimo de Santiago Urueta, evoca en *Jesús Urueta. Su vida, su obra*, donde se pueden encontrar indicios sobre este ir y venir desde los primeros días de su vida estudiantil:

no fue en cambio un ortodoxo del estudio escolar. Perteneció al grupo de los malos discípulos que escogen y abandonan “materias” al antojo, para desilusión del maestro vaticinador de fracasos y desconsuelo de la familia, que cree dar cabida en su seno a una triste mediocridad. Supositicia mediocridad que suele a menudo engañar a maestro y familia.

Para Urueta la escuela era una simple fórmula; vehículo hacia la futura realidad luciente y portentosa. Ansiado de libertad, fluctuaba entre emoción y emoción juveniles, mas era necesario, por lo pronto, cumplir con la fórmula de la escuela, tarea que podía sin dificultad realizarse gracias al ingenio y a la maravillosa voz que comenzaba a evidenciar su enorme fuerza convincente.

Sobre estos dos factores podía descansar la confianza del joven orador. (17-18)

Una confianza que cristalizó en el manejo de la palabra y pronto, gracias a la inserción de modulaciones y principios retóricos bien ejecutados, se convirtió en la herramienta más celebrada del chihuahuense. Pero estos espectáculos que asombraron desde las primeras intervenciones, tanto a maestros como compañeros en el salón de clases, migraron pronto a los auditorios con un público más extenso donde se puso a prueba ese mecanismo que el joven procuró mantener respaldado por una serie de lecturas voraces que se acumularon desde la infancia. Por eso, también, cuando llegó a la Escuela de Jurisprudencia no fue raro que se le encomendaran discursos con motivos de fechas especiales donde esas cualidades resaltarán, ya fuera en honor al ilustre José María Morelos —cuando todavía fungía como representante del Liceo Acuña (“Honor” 2)— a otros personajes de la Independencia (“Noticias” 3) o, a la postre, a figuras como Benito Juárez, así como en homenajes fúnebres a personajes locales, pero relevantes (“Gacetilla” 3).

Lo anterior no lo excluía de participar también en veladas más íntimas donde se podía disertar sobre temas más generales como el arte (“Noticias diversas” 3); eventos, todos ellos, en los que pudo relacionarse y ser notado por los representantes máximos del régimen porfiriano. A ello habría que agregar que se le concedió el puesto como bibliotecario de la Escuela de Jurisprudencia desde 1886 (“Noticias de la agencia” 3), acceso que le daba oportunidad de satisfacer sus curiosidades intelectuales y cultivar sin restricciones sus lecturas.

La revisión de la prensa periódica de finales del XIX nos ofrece un registro de esas intervenciones en eventos donde se le reconoció pronto por “la palabra galana, fácil, esplendente; el concepto profundo, sólido, bien enlazado; la voz viva, entonada, rítmica, y la presencia juvenil y franca del orador” (“Manifestación” 2) que entusiasmaba a los auditorios. La palabra se nutrió, además, de la experiencia que ofrecía una edad donde la experiencia misma se convierte en motivo

para la efervescencia de ideales que se forman y toman derroteros más tangibles y estables. Asimismo, las habilidades orales se vieron complementadas con colaboraciones en la prensa periódica del momento, como *El Siglo Diecinueve*. Ahí Urueta confluyó con plumas de alto prestigio, como la de Carlos Díaz Dufoo y Luis G. Urbina. Sin embargo, también fue un lugar de introducción un tanto abrupta a las confrontaciones por otros escritores, sobre todo a causa de las polémicas que se nutrieron en distintos periódicos de la República y que comenzaron por la censura del poema “Misa Negra”, de José Juan Tablada, en 1893.

Si bien Urueta no compartió del todo la postura de Tablada —incluso declaró de manera inmediata que “[d]ecaer, opuesto a ascender, no puede significar otra cosa que un nivel inferior, un escalón más bajo, un estado menos perfecto. Decadentismo moral es, pues, un descenso en la escala de la moralidad; decadentismo literario, un descenso en la escala literaria” (Urueta, “Hostia” 1)— fue integrante de una de las discusiones más relevantes de la literatura finisecular. Esto repercutió en su prestigio, porque, para bien o para mal, lo ponía en foco de la atención pública como miembro del grupo decadentista liderado por el escritor de *El florilegio*. Su personalidad, un tanto socarrona, además, hizo que sus intervenciones fueran provocadoras e insultantes, no por corrientes, sino por manejar juegos e ironías que evidenciaban la ignorancia de sus oponentes (sólo hay que recordar el episodio, en febrero de 1893, donde firmó con su nombre algunos fragmentos de artistas europeos consagrados en *El Siglo Diecinueve*, los cuales enseguida fueron hechos pedazos por la “crítica” de *El Demócrata*).

Además, Urueta fue un joven abiertamente reeleccionista. Desde 1892 se puede encontrar firmando al calce, en su estatus de primer secretario, el “Manifiesto” del Club Central Porfirista de la Juventud junto a otros escritores como Ezequiel A. Chávez (que fungía como presidente), José Peón del Valle, Ángel de Campo, Arturo de la Cueva, etcétera (“Club central”). El escrito comienza: “Jóvenes ciudadanos: Con profunda fe en el porvenir, nuestras aspiraciones

convergen y se funden en la suprema aspiración del gran partido republicano: la paz definitiva; y nuestros intereses ceden ante el interés nobilísimo de todos: la Patria” (“Club central”). Una postura que se irá agudizando conforme avanza la argumentación:

Haciendo a un lado a la gran mayoría, galvanizada por la ignorancia, el sabio con elocuencia correcta y firme y con elocuencia ruda y vacilante el obrero, los que piensan y los que sienten, todos se entregan con entusiasmo a la vida ardiente del combate. Nosotros, por convicción y con nobleza, venimos a defender un principio y a sostener a un hombre [...] El principio de la reelección es un principio de libertad; el de la no-reelección, de tiranía [...] (“Club central”)

Ya en 1893, en el ojo público, aprovechó la oportunidad para escribir sobre “Los dogmas de la democracia”, donde su formación positivista y su postura política se ven claramente en su planteamiento con menciones a Charles Darwin, Hyppolyte Taine o Herbert Spencer, y donde lanza declaraciones tajantes como “[l]a desigualdad es un hecho biológico y sociológico”, “hoy no matamos a los hijos deformes; en cambio, Esparta —dado su sentimiento moral— hacía bien en matarlos”, o bien, “[e]l instinto popular es la inercia en política, en costumbres, en todo”, “[e]l capitalista [...] se impone: en la banca o en la filosofía es superior a sus competidores” (“Los dogmas” 1). Lo anterior muestra, como sucede con casi todos los contemporáneos del chihuahuense, la sólida educación positivista en la que se formó, la cual se instauró desde 1868 gracias a Gabino Barrera en la Escuela Nacional Preparatoria, pero afectó en pocos años los planes de estudios de todos los niveles educativos.³

³ En 1899, Urueta hace un panegírico en honor a Barrera donde enfatiza el amor y dedicación de éste por la educación nacional y en el cual, también, menciona a otra de las figuras que admiró y respetó, Justo Sierra. El discurso se

A pesar de lo radical de su planteamiento, también se irán desarrollando algunas ideas paralelas que si bien no se esfumaron fueron madurando con el tiempo, por ejemplo, aquellas relacionadas con el elitismo de clase: “En la lenta marcha de un pueblo en tranquila evolución, el centro es de la minoría inteligente”, “[j]amás se ha pensado que el pueblo sea soberano en arte, por ejemplo. El arte es aristocrático patrimonio de una clase social refinada, *selecta* [...]” (“Los dogmas” 1). En estos casos, se muestra una idea hermana con el pensamiento nietzscheano de finales de siglo, el cual se potenciará con los discursos latinoamericanistas que se comenzaban a enarbolar desde distintos puntos del orbe.

Por las relaciones que fueron estableciéndose con escritores, por ejemplo, en la *Revista Azul* (1894-1896) —dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo— y en el círculo de sus compañeros decadentistas —con quienes fundó *Revista Moderna. Arte y Ciencia* en 1898, dirigida por Jesús E. Valenzuela y recordada como el hogar donde confluyeron los modernistas— aunado a su afabilidad en general, es recordado por Ciro B. Ceballos en aquellos años así:

era acaso el más querido de nuestro grupo, pues su carácter fue siempre atractivo y simpático, en sus egoísmos, en sus corduras, en sus locuras y hasta en sus vicios. Era agente del Ministerio Público y tenía muchísimos amigos entre los licenciados y los que no lo eran. Siempre andaba en comilonas con asado al pastor y mole de guajolote con pulque curado con champaña y coñac. Concurría a paseos y días de campo [...] acompañándose de abogados, negociantes, industriales, ricos y “sierpes” de los más conocidos por sus escándalos y derroches de dinero y de amor. Era muy popular y a todos les “caía bien”. (75)

publicó en *Revista Moderna*.

Por otro lado, el prestigio de sus intervenciones en el ambiente público y la fuerza y coherencia de sus discursos, le favoreció para recibir el apoyo de figuras intelectuales posicionadas estratégicamente en el régimen, como Justo Sierra, que fueron fundamentales para marcar de manera definitiva buena parte de las posturas que se mantuvieron constantes en la visión uruetiana hasta el final de sus días. Este tipo de relaciones incidieron para concretar su viaje a Europa hacia finales del siglo; un periplo que modificó su forma de pensar, cambio que fue manifiesto a su regreso a México.

Sobre el cómo se dio esta oportunidad, Margarita Urueta nos recuerda, en *Historia de un gran desamor*, la conversación entre el licenciado Enrique Creel, en ese entonces gobernador de Chihuahua, y el padre de Urueta:

Me entero por el profesor Justo Sierra, que tu hijo Jesús se distingue en los estudios y es su discípulo preferido. Deseo enviarlo a Europa para que se instruya como lo merece; ya se lo he pedido al Presidente. Podrá estudiar Jurisprudencia en Roma, Historia en Francia y volverá para ser un gran ciudadano como lo eres tú. (M. Urueta 27)

Así fue cómo Urueta, en Italia, recibió clases de criminología de Enrico Ferri y en todas las maneras fortaleció sus conocimientos penales; sin embargo, más significativo fue que toda Europa estaba sumergida en un cambio social que palpitaba, pues allá, como se anota en el retrato que se hace del chihuahuense, en *Biblios* en 1919:

el sufrimiento del pueblo tiene verbo; por este verbo comprendió [Urueta] el motivo profundo de las rebeldías y amó a los rebeldes; se hizo enemigo de los opresores, y trajo este don a su patria, a México, hundido hacía tiempo en horrible catalepsia por la espada y por el púlpito. (“Jesús Urueta” 1)

En su estancia en Francia, capital espiritual del modernismo, se encontró con escritores hispanoamericanos que congeniaban ideológi-

camente con el socialismo, como Manuel Ugarte y probablemente el enorme Rubén Darío; literatos que promulgaban la idea del hispano-americanismo y advertían, no pocas veces, sobre el peligro capitalista que enarbolaba nuestro vecino del norte.

La vida parisina pone otra vez en evidencia esta dualidad que cruzó la vida de Urueta; por un lado, se encontraba sumergido en una bohemia finisecular; por otro, crecía la urgencia por actuar en la vida pública de su país. Sus entregas a *Revista Moderna* y *Revista Moderna de México* muestran algunos de sus cuestionamientos ideológicos.⁴ Precisamente por esto, a su regreso a México, iniciando el siglo, con más de treinta años, Urueta funge como eslabón entre dos grupos generacionales y entre dos siglos, es decir, entre el XIX y el XX, y entre los modernistas y la pléyade que después, en 1909, se consolidó como el Ateneo de la Juventud. Este nexo también se cristaliza por su formación positivista en la Escuela Nacional Preparatoria y por las ideologías abrazadas en su periplo por Europa, pero sobre todo por concordar en la importancia de la juventud para el futuro de nuestras naciones con el *Ariel*, un texto crucial para comprender el pensamiento mexicano en los albores del siglo XX.

Urueta, como José Enrique Rodó en ese texto publicado en 1900, creía que la juventud jugaba un papel crucial para el desarrollo de varios aspectos sociales. Ahora bien, Rodó se dirigía al público amplio de Hispanoamérica, mientras que Urueta se enfocó en la juventud mexicana en el periodo de antesala a la Revolución o en los primeros años del conflicto armado. Carlos Real de Azúa comenta sobre el texto del uruguayo:

⁴ Si bien, en un principio, estos cuestionamientos germinales se filtran en ensayos donde el tema es otro, como “Tarcisus” o “El himno del ultraje”, más adelante la mayoría de sus discursos van a reflejar de manera contundente ese pensamiento, como las arengas a los estudiantes o “Encomio al poeta”.

El progresismo, que venía impostando el pensamiento del porvenir desde antes de Condorcet, se unirá para esta emergencia con el inenarrable universalismo del pensamiento liberal, al hallarse éste desatendido o resistir formalmente todo cargar sobre una entidad social definida —clase, nación, raza, etc.— cualquier dialéctica finalista y ascendente que en la historia pueda desplegarse. Excluidos tales sujetos de un acontecer con sentido, habría de ser entonces la “juventud”, esto es la irrupción indiscriminada, genérica, de nuevas ondas de la vida humana en el escenario, la que tomara sobre sus hombros la palingenesia de todo lo existente, el advenimiento, inmemorialmente anhelado, de todo lo mejor. El que vendrá, que Rodó había anunciado en 1897, se transforma así en “los que vendrán”. Suponiendo, como es obvio, lo que entonces realizarían. (Real de Azúa XII-XIII)

Además, ambos discursos, el de Rodó y el de Urueta, se alinean con una ideología que se acrecentó hacia finales del siglo XIX, junto a las propuestas de otros pensadores, pero que estuvo presente durante toda esa centuria.⁵ Hugo Biagini pone como ejemplo una “nota dirigida por Bernardo Monteagudo a los americanistas del sur”, donde “se postula la semblanza del ‘joven moral’ como un sujeto ‘ilustrado, útil por sus conocimientos’, y sobre todo patriota, amante sincero

⁵ Se podría decir que no sólo en esa centuria, sino que el concepto de la juventud ha sido, de una u otra forma, una constante en la historia de la humanidad, una aproximación esbozada por Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt en *Historia de los jóvenes. Edad contemporánea* (1995), donde los investigadores hacen un recorrido sobre su incidencia desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX. También, de manera más breve, Beatriz Urías Horcasitas retoma el concepto en su ensayo “El ‘Hombre nuevo’ de la posrevolución”, publicado en *Letras Libres* en 2007, y se centra en las riendas que toma esa juventud después del movimiento armado en México. Ambos estudios sirven para ahondar en lo que aquí presento.

de la libertad, y enemigo irreconciliable de los tiranos” (59). No sólo eso, Biagini hace un pequeño recuento de las intervenciones de los pensadores finiseculares y las arengas que emitían a la juventud; de Juan Montalvo retoma: “¡Desgraciado el pueblo donde los jóvenes son humildes con el tirano, donde los estudiantes no hacen temblar el mundo!”, de Manuel González Prada: “Los viejos a la tumba y los jóvenes a la obra” y de José Martí rescata que “[e]n un celeberrimo opúsculo [...] acuñara la categoría innovadora de ‘juventud angélica’ como aquella que debe ayudar a incorporar los indios, los negros y campesinos a nuestras dolorosas repúblicas” (60). Del mismo modo, recuerda cómo Jules Michelet distingue a la juventud como una clase particular, con poder de palabra y decisión (60), al tiempo que anota a quién iba dirigido el famoso “Yo acuso”, de Emile Zola, en 1888, que comienza: “¡Oh juventud, juventud! Te suplico, sueña en la gran tarea que te espera. Tú eres el artesano del futuro, tú vas a arrojar los cimientos de este siglo próximo” (61). Estos pensadores saben el valor de la juventud para un cambio social; no sólo los llaman a la acción, sino que les exigen esa responsabilidad.

Siguiendo esta línea, lo que aquí presento revisa algunas de las arengas del “Príncipe de la palabra”, las cuales, a la distancia, se pueden desentrañar como una forma de pensamiento que el orador ofreció como pauta a esa juventud mexicana de principios del siglo XX. Se parte de la idea de que:

El modernismo enaltece la imagen del joven, tesoro divino y humano a la vez, en contraposición a la cultura prosaica del buen burgués. En el resonante arielismo de Rodó, la juventud, objeto de auténtica devoción, irrumpe con un poder casi omnímodo: mediador entre la utopía y lo real, sujeto movilizador por antonomasia de las masas y responsable por el destino de la ciencia, de los mejores gobiernos y hasta de la unión continental; una mística juvenilista que penetra visceralmente en los movimientos estudiantiles de nuestra América y se extiende sensiblemente en el tiempo hasta llegar hasta nuestros días. (Biagini 62-63)

No obstante, la cantidad de discursos dispersos de Jesús Urueta, junto a la brevedad a la que esta intervención se ciñe, obliga a centrar la mirada en sólo una pequeña muestra de ellos, a pesar de que varios, incluso aquellos que parecen ser ajenos en su temática, realzan continuamente el valor de esa edad marcada por el ímpetu y la fuerza. Frases como: “divina juventud que ama y combate porque es bello combatir y amar” o bien, “[e]s bello porque es joven y heroico; y la juventud, sin heroísmo, sería más triste que la vejez sin prudencia”, se pueden leer en sus escritos sobre poesía épica griega (Urueta, “La poesía” 97; 106).

De toda la producción uruetiana, vasta en cantidad y diversa en temática, nos acercamos principalmente a algunos textos que no se recuperan en ninguno de los libros que compilan parte de la obra del chihuahuense. El primero se reprodujo en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, en 1901, con el título “Arenga a la juventud”, el cual se pronunció en el festival organizado por la juventud de las Escuelas Superiores, evento presidido por el entonces Secretario de Guerra, el general Bernardo Reyes. El segundo, se transcribió en *Revista Moderna de México*, siete años después, con el título “La gran fiesta estudiantil”, que se pronunció en el Teatro Arbeu, en la velada patriótica organizada por los estudiantes de la Capital en septiembre de 1908. Por último, “La vida nueva” fue recitado en una velada literaria en honor al poeta peruano José Santos Chocano y se reprodujo en *La Patria*, en 1912.

Ahora bien, además de que fueron configurados para ser recitados ante un público, es decir, de tener una intención oral, estos tres discursos se encuentran unidos por una idea que, a pesar de los años, estuvo presente en las reflexiones uruetianas: el valor de la juventud. Sin embargo, por lo primero, me acerco a estos escritos siguiendo los supuestos de que: “[l]as fronteras entre la Oratoria y la Literatura no son como las geográficas, naturales, claras ni estables, sino, más bien como las políticas, convencionales, confusas y cambiantes. Poseen una naturaleza cultural y, por lo tanto, relativa e histórica” (Hernán-

dez 25). Tan ilusorias son estas fronteras que, a menudo, en los textos intencionados para hablarse se encuentran los recursos retóricos que a veces se acercan al ensayo, otras veces a la poesía e, incluso, al teatro. Sin embargo:

la retórica pragmática⁶ se considera siempre como una representación cuya validez descansa en los criterios de verificación. Quizá por eso, la mayor influencia del género epidíctico sobre la literatura podría deberse a que, como en el caso de la poesía, se suspende el criterio de verificación y su objetivo último es producir placer y ganar el aplauso. (Vázquez Guerrero 119)

Urueta oscila entre aquello que se puede verificar y aquello que busca placer, entre verdad y arte, y en la fusión que surge apunta derroteros que combaten ideologías, que recomiendan posturas e indican, a veces velada y otras veces abiertamente, una manera de proceder en el momento; es decir, su arte es útil, pero también se caracteriza y se determina por el momento.

No es gratuito que el chihuahuense tradujera la obra de Maurice Ajam, *La parole en public*, en 1905, como *El arte de hablar en público. Estudio psicológico del orador*, que a la obra del francés sumara estudios sobre oradores —ingleses, españoles y mexicanos— y que en su pequeña nota como traductor fuera enfático:

La oratoria es la improvisación. Demuestra plenamente que el método gráfico, que consiste en preparar por escrito el discurso y confiarlo luego a la memoria, es absurdo. El arte oral es distinto, completamente distinto, del arte escrito. Se oponen científicamente. De aquí que sea preciso abandonar los antiguos sistemas de enseñanza que sólo tienden a desarrollar la memoria visual,

⁶ La que practica generalmente Urueta en otros medios, como el judicial.

la que menos necesita el orador, y procurar, en cambio, la educación de la memoria motriz, sin la cual no puede formarse un orador. (Urueta, “Una palabra” XIV)

Esta idea no se alejaba de aquella promocionada por el Secretario de Instrucción Pública y mentor de Urueta, Justo Sierra, hacia principios de la centuria. Tal vez por eso, cuando tuvo la oportunidad, el tribuno la dispó en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria, pues estaba en contra de una educación “de memoria” que se apega a un rígido plan de estudios. Buscaba, en cambio, fomentar la lectura libre, provocada por la curiosidad intelectual, que sirviera para formar integralmente a los alumnos, una noción que se alejaba de un conocimiento homologado y proponía un conocimiento fundamentado en la crítica, algo que, por su acceso temprano y sin restricción a la biblioteca, el orador perseguía. Para 1905, los avances respecto a este frente los dicta así en uno de sus discursos:

se ha conseguido, en lo que a la Escuela Preparatoria se refiere, restaurar y ampliar las bases en que su fundador la levantó: puede decirse que aquí se imparte una educación científica y literaria completa, fundamentalmente completa: que, en virtud de ella, el país adquirirá, para su defensa en la lucha por la vida, legiones de hombres útiles, honrados, fuertes y cultos. (Urueta, “Discurso” 5)

Y, como se volverá usual, se dirige a la juventud:

a vosotros, jóvenes alumnos, va mi palabra amiga y cordial, con el anhelo casi angustioso de un porvenir que os colme de bienes y de bendiciones, pues nos traéis la parte mejor de la humanidad, la más ardiente y la más pura, vuestro entusiasmo y vuestro corazón. Sed buenos, fraternales, alegres y... estudiosos. (Urueta, “Discurso” 5)

Ahora bien, los discursos uruetianos están anclados en la estructura clásica y siguen, casi al pie de la letra, las directrices ahí dispuestas. La

dispositio que el orador presenta, acerca y apela al público al que está dirigida. Esto se puede apreciar de manera clara en el *exordio* del texto de 1901 que empieza: “¡Divina Juventud! A ti mi arte, a ti mi poesía, a ti mi amor que con sus estrofas helénicas cantará tu gloria, como canta el azul Mediterráneo la gloria de Atenas” (“Arenga a la juventud” 74), al que le sigue un párrafo extenso sobre las virtudes de aquella civilización que tanto admiraba el chihuahuense, para, poco después, apuntar directamente la relación que quiere establecer:

La Juventud, en la historia, se llamará siempre Atenas, porque es la risa, la poesía, el heroísmo, la belleza y el amor. En todas partes y en todos los tonos, se dice que ya no hay jóvenes. Bueno, pues desde que en la tierra existen viejos y jóvenes, los viejos han dicho siempre que ya no hay jóvenes. Es una manera de consolarse. La experiencia es celosa del ideal. Las aves del paraíso huyen del alma cuando las floraciones se marchitan; el espíritu se encorva, como el cuerpo, y encerrado en un pequeño y cómodo lote de la vida, se tiende a descansar bajo la sombra los recuerdos. ¡Qué alto y escarpado se ve el porvenir! ¡Cuán lejos regulan los horizontes! ¡Qué locos los que luchan! Son pocos, muy pocos, los viejos augustos que conservan una cima intacta y fuerte [...] (74)

En ese sentido Urueta hace eco de *Ariel*, donde se lee: “Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven” (Rodó 6). Pero la comparación también le sirve al orador para ir enlazando eventos del pasado con algunos presentes, apuntando las deficiencias de los primeros y enalteciendo las virtudes de los segundos; así hila entra arquitectura, ingeniería, economía, para finalizar con la política y aquellos preceptos socialistas recién adquiridos en Europa, que se manifiestan en intervenciones como: “En las capas populares, en las más profundas, en las más áridas, es donde la idea de justicia debe ser derramada, día a día, pacientemente, gota a gota, hasta empaparlas con el fecundo riego” (“Arenga a la juventud” 76).

Sumado a lo anterior, la forma de entretejer su argumento le permite, en el epílogo, apuntar ciertas directrices de comportamiento para los jóvenes escuchas:

Vuestra fiesta, ¡Oh, jóvenes! Es Solemne. Preveos de la inercia del espíritu y de la sedentariedad intelectual. Llamo inertes y sedentarios a los estudiantes de un solo estudio, que restringen su curiosidad a los programas truncos de nuestras escuelas claudicantes. Estos estudiantes se dormirán en algún empleo tedioso o en algún oficio mecánico. No conocerán las alegrías de la vida superior. Hay una rutina en el civismo, como en la agricultura; si ésta esteriliza la tierra, aquélla esteriliza los espíritus. Para comprender nuestros deberes actuales hacia el país y hacia la humanidad, es preciso conocer nuestro estado y el del mundo [...] fuertes del pasado, poderosos del presente y llenos de fe en el porvenir, unid vuestras voces entonadas y viriles al coro que en el fondo de la Historia, bajo los pórticos blancos, dirige Sófocles, brillantemente desnudo, entre las palpitaciones de oro de las abejas platónicas y los rayos de gloria del astro heleno! (Urueta, “Arenga a la juventud” 76)

Los motivos presentes en el texto ya evidencian varios de los puntos de contacto entre el orador y la pléyade de escritores que despuntaba en los albores del siglo XX. Las referencias al mundo griego, aunadas a la incitación de una formación multidisciplinaria, inconforme con las pautas predeterminadas por la escuela positivista, debieron apelar a esos espíritus en formación. Alfonso Reyes apunta que “Nervo, Tablada, Urbina y Urueta tienen las excelentes facultades literarias, las virtudes técnicas, las facilidades, que en la nueva legión, la que hoy apenas se nutre y alista, parecen un tanto adormecidas”, pero en seguida toma cierta distancia respecto a este contingente: “De ésta, en cambio, anuncian ciertas condiciones de seriedad, de castidad artística, que no supieron mantener los pasados” (“Los senderos” 303). Tanto Reyes como Henríquez Ureña, como se puede apreciar en sus

intercambios epistolares, tuvieron una admiración constante por el chihuahuense, precisamente por su culto bagaje respecto al mundo helénico y por el dominio de la palabra (Reyes y Henríquez Ureña). Reyes advierte cómo el orador “cantaba como una sirena” (“Rubén Darío” 302), un poco jugando con la simbología que denota esa figura mitológica, pues estaba consciente, por advertencia de su profesor Porfirio Parra, de que el chihuahuense tenía “un talento muy salpicado de locura” (Reyes, “Porfirio Parra” 594).

Ahora bien, si se revisa el texto de 1908, “La gran fiesta estudiantil”, las premisas de Urueta son más explícitas en tanto al “deber ser” de sus escuchas; además, estas se presentan con un velo descorrido si se tiene en cuenta el contexto en que estaban sumergidos México y el mismo orador, que ya es antirreeleccionista y apoya a Bernardo Reyes, para, poco después, inclinarse por Francisco I. Madero:

el que muere atacando a la tiranía, aunque no logre derrumbarla, la obliga a multiplicar sus actos de furor y de venganza, sus ostentaciones insolentes y sus carnavales sangrientos; y brutal, rabiosa, enloquecida, exhibiendo sus pompas bárbaras, prodigando sus insultos a la desgracia, su desprecio a las ruinas venerables, sus calumnias a las tumbas gloriosas, sus lauros efímeros al crimen y sus limosnas a la adulación, no tarda en perderse, en cavar su propia tumba, su triste tumba sin recuerdos y sin flores. (59)

Punto a punto, Urueta agita los ánimos, utilizando, lo mismo que en el discurso de 1901, la comparación del pasado y el presente, en un inicio motivando una forma de proceder, después exigiéndola, porque “la humanidad comienza a levantarse por encima de los siglos sombríos y crueles, comienza a librarse de su servidumbre de odio y de ferocidad” (Urueta, “La gran fiesta” 60). La advertencia y la hipóbole de algunas de sus primicias no carecen de cierta belleza, más cuando se encuadran en algo que, para el público de ese entonces —y tal vez para el público de hoy en día— parece tan cercano; porque, a pesar de estar determinados por la circunstancia y la improvisación,

muchos de los discursos uruetianos tienen una universalidad que los hace trascender, una universalidad que se basa en referencias literarias y recursos retóricos contruidos para resistir el paso del tiempo.

Con respecto al talante de este último discurso, y por el lugar de su enunciación, fuera de un recinto escolar, el apelativo que Urueta utiliza para dirigirse a la audiencia es el de “señores”; esto le permite, al mismo tiempo, direccionar el argumento a temas de más seriedad: los dogmas impuestos del régimen, las amenazas del capitalismo y un posible, pero todavía evitable, levantamiento en armas. La idea del valor de la juventud y de la urgencia de su acción para el cambio social no cambia respecto al primer discurso de 1901 y aparecen frases como “elevando la conciencia nacional, elevamos, engrandecemos la patria” o “el destino reserva a México, en un próximo porvenir, un imperialismo intelectual que le permita figurar en el mundo por los triunfos de su pensamiento” (64), no obstante, cierra, ahora sí, dirigiéndose otra vez a los jóvenes:

yo, señores —y vosotros conmigo, oh, jóvenes estudiantes que vivís la alta vida del ideal—, debemos bendecir la suerte reservada a nuestro país, que, desviándolo de las conquistas bárbaras, le abre el camino regio de los nuevos Emperadores del mundo, el camino de las conquistas serenas y perdurables en los campos luminosos de la justicia y de la piedad humana. (64)

Otro caso es el de “La vida nueva”, por un lado, porque utiliza de pretexto la visita del poeta José Santos Chocano y su poesía para orientarse después a un nuevo momento en la situación artística, donde asegura que:

Se inicia la Vida Nueva del arte. La falange juvenil, como un bajo relieve de caballeros del ideal esculpido por las manos mágicas de Fidias en la pureza del mármol pario, avanza bajo las irradiaciones de Apolo... Yo sé que en esa falange vienen poetas más vigorosos y perfectos que Díaz Mirón [...] más delicados y tiernos

que Amado Nervo [...] sé que algunos de ellos escriben mejor que yo y hablan mejor que yo; y por eso, para animarlos con mi ejemplo, escribo y hablo todavía, esperando tranquilo la hora de ser desdeñado y más tranquilo aún la hora de ser olvidado, porque esa es la inevitable condición del progreso, la esencia misma del ideal humano [...] (3)

Por otro lado, porque 1912 fue un año paradigmático en el desarrollo del movimiento armado, comenzando en febrero con “La decena trágica” y el asesinato de Francisco I. Madero, a quien Urueta apoyó de manera constante, pero también porque el Ateneo de la Juventud cambia su nombre por Ateneo de México; es decir, aquellos jóvenes a los que Urueta se dirigía en los discursos en los albores del siglo abandonan el epíteto y se integran ya como guías o como maestros en el engranaje de la sociedad.

Por lo anterior, el orador dicta su ideario de manera inclusiva y amonestadora con frases como: “Trabajemos para los demás, para que sean mejores que nosotros”, “los que por sentirse superhombres se separan desdeñosamente de la juventud que ama y del pueblo que sufre, confiesan no ser ni siquiera los iguales de la juventud y del pueblo, porque aquella tiene grande siempre el entusiasmo y éste tiene siempre grande el instinto”, “[h]e aquí la miseria de los superhombres, que se disminuyen hasta no ser representantes de sí mismos, la sombra de una sombra, la locura de una locura” (Urueta, “La vida nueva” 3). No sólo enfatiza el valor de la juventud, sino que agrega una crítica a aquellos que se desentienden del compromiso social que conlleva un cargo público, lo que, contextualmente, hace alusión a los enfrentamientos políticos que se desprendieron de la Revolución.

La guerra pone en evidencia la avaricia personal y asienta la duda de aquel ideal arielista donde la aristocracia de la inteligencia serviría como guía y como propulsor del bien común; sin embargo, aunque desencantado, Urueta se mantiene firme y, de manera elocuente, utiliza la palabra para enunciar: “sólo progresa en la vida el hombre cuyo corazón se hace más tierno, cuya sangre se hace más ardiente,

cuyo cerebro se hace más activo y cuyo espíritu penetra al foco de amor, vivo y radiante de Belleza eterna! ¡Esta es la otra condición de la Vida Nueva!” (“La vida nueva” 3). La esperanza en la juventud fue algo que no menguó en el orador, incluso al final de sus días.

Este breve acercamiento a algunos discursos uruetianos evidencia, por un lado, que en la dualidad que se atribuye a la personalidad de Urueta, la balanza hacia el compromiso social tuvo más peso, y que su interés por el papel de la juventud mexicana fue constante. Por otro lado, muestra un cambio en la postura ideológica del chihuahuense, que a finales del siglo XIX apoyaba al régimen porfirista y miraba con desprecio al pueblo, por otra de corte socialista, cuyos derroteros estaban emparejados con los ideales finiseculares bien ejemplificados con el *Ariel* de Rodó. Al mismo tiempo, se ponderó el poder de la palabra y la influencia notable de aquel orador sobre los jóvenes de principios del siglo XX. Una influencia que se vio reflejada en la forma prematura en que éstos incidieron en el mundo cultural, sobre todo con las conferencias y la toma de espacios públicos (Sánchez Pineda), porque, como apunta Adela Pineda Franco, “la calidad oratoria de este género es un rasgo del intelectual que ahora relega el refugio interior del modernismo e ingresa a la arena pública con una misión cultural a través del aula y el podio” (161).

Jesús Urueta congenia con Rodó cuando este escribe que:

la juventud, que así significa en el alma de los individuos y de las generaciones, luz, amor, energía, existe y lo significa también en el proceso evolutivo de las sociedades. De los pueblos que sienten y consideran la vida como vosotros, serán siempre la fecundidad, la fuerza, el dominio del porvenir. (6)

Mediante los elogios que se dirigen a esa edad donde todavía la experiencia no ha dejado huella de manera definitiva, Urueta fue perfilando una exigencia en la formación y una necesidad de sostener una actitud crítica hacia su entorno y sus circunstancias, y con su voz llamó a la acción por un mundo mejor donde ellos, los jóvenes,

se colocaran a la punta. Esta fue la forma en que Urueta, desde el púlpito, dictó un ideario que afectó a buena parte de la juventud que después se encargó de definir los derroteros de México. También por eso, Urueta fue para los del grupo decadentista alguien que se inclinó por una vida que balanceaba la bohemia y la responsabilidad pública, como dice Ciro B. Ceballos: “nos había sido simpático siempre, no obstante las veleidades de su carácter, no obstante la inexplicabilidad de sus avatares políticos, no obstante sus diogenescos desenfados” (377); para los jóvenes, en cambio, fue una figura tutelar en todos los sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Biagini, Hugo E. “El discurso Juvenilista y la impronta roigiana”. *Horizontes filosóficos*, no. 3, 2013, pp. 57-77.
- Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Ceballos, Ciro B. *Panorama mexicano (1890-1910). Memorias*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- “Club central porfirista de la juventud. Manifiesto”. *El Siglo Diez y Nueve*, año 51, tomo 101, no. 16315, 20 may.1892, pp. 1-2.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “Oratoria y literatura”. *Oratoria y literatura*, editado por José Antonio Hernández Guerrero, et al., Universidad de Cádiz / Ayuntamiento de Cádiz, 2004, pp. 25-33.
- “Honor al ilustre Morelos”. *La Patria*, año X, no. 2924, 21 dic. 1886, p. 2.
- “Jesús Urueta”. *Biblios*, tomo 1, no. 27, 19 jul. 1919, p. 2.
- Levi, Giovanni, y Jean-Claude Schmitt, directores. *Historia de los jóvenes. II. La edad moderna*. Tauros, 1995.
- Maltrot, Matías. *Jesús Urueta. Su vida, su obra*. Las Águilas, 1931.

- “Manifestación patriótica en honor a Juárez”. *El Siglo Diez y Nueve*, año 51, tomo 102, no. 16365, 18 jul. 1892, p. 2.
- “Noticias de la agencia Enriquez”. *La Patria*, año XII, no. 3398, 26 jun. 1888, p. 3.
- “Noticias diversas. Reunión literaria”. *El Siglo Diez y Nueve*, año 51, tomo 101, no. 16340, 28 jun. 1892, p. 3.
- Pineda Franco, Adela. “Más allá del interior modernista: el rostro porfiriano de la *Revista Moderna* (1903-1911)”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, no. 214, ene.-mar., 2016, pp. 155-169.
- Real de Azúa, Carlos. “Prólogo”. *Ariel/Motivos de Proteo*, de José Enrique Rodó, edición y cronología de Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. IX-XXXI.
- Reyes, Alfonso. “Porfirio Parra”. *Obras XXIV*, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 594-595.
- _____. “Los senderos ocultos”. *Obras I*, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 303-310.
- Reyes, Alfonso, y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Rodó, José Enrique. *Ariel/Motivos de Proteo*, edición y cronología de Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Sánchez Pineda, Ernesto. *Prolegómenos al Ateneo de la juventud y la figura del intelectual moderno (1900-1909)*. 2018. El Colegio de San Luis, tesis doctoral.
- Tablada, José Juan. “Máscaras. Jesús Urueta”. *Revista Moderna de México*, vol. 1, no. 2, oct. 1903, pp. 73-74.
- Urías Horcasitas, Beatriz. “El ‘Hombre nuevo’ de la posrevolución”. *Letras Libres*, no. 59, may. 2007, pp. 58-61.
- Urueta, Jesús. “Arenga a la juventud”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, no. 5, 1ra. quincena mar. 1901, pp. 74-76.
- _____. “Arenga del señor licenciado Jesús Urueta, pronunciada en Chapultepec con motivo de la distribución de premios de los alumnos del Colegio Militar”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, tomo IV, no. 23, 1ra. quincena dic. 1901, pp. 362-364.

- _____. “Discurso pronunciado por el señor licenciado Jesús Urueta en la velada organizada por los estudiantes de Jurisprudencia en honor a Juárez”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, tomo IV, no. 14, 2da. quincena jul. 1901, pp. 218-221.
- _____. “Discurso del Sr. Lic. Urueta pronunciado en el salón de actos de la Escuela N. Preparatoria, con motivo de la inauguración del año escolar”. *El Imparcial*, tomo XVIII, no. 3032, 8 ene.1905, pp. 1-5.
- _____. “Los dogmas de la democracia”. *El Siglo Diez y Nueve*, novena época, año 52, tomo 103, no. 16536, p. 1.
- _____. “La gran fiesta estudiantil” (Discurso del licenciado Jesús Urueta, pronunciado la noche del 19, en el Teatro Arbeu, en la Velada patriótica organizada por los estudiantes de la Capital). *Revista Moderna de México*, no. 61, sept.1908, pp. 58-64.
- _____. “El himno del ultraje”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, tomo IV, no. 2, 2da. quincena ene. 1901, p. 26.
- _____. “Una palabra del traductor”. *El arte de hablar en público*, de Maurice Ajam, traducido por Jesús Urueta, Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1905, pp. XII-XVI.
- _____. “Tarcisius”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, tomo III, no. 19, 1ra. quincena oct. 1900, p. 294.
- _____. “La vida nueva. A José Santos Chocano y la juventud de mi patria”. *La Patria*, año XXXVI, no. 11194, 29 ago. 1912, p. 3.
- Urueta, Margarita. *Jesús Urueta. La historia de un gran desamor*. Prólogo de Baltazar Dromundo, Editorial Stylo, 1964, p. 27.
- Vázquez Guerrero, Miguel Ángel. “Origen de la literatura retORIZANTE: fundamentos teóricos y relaciones históricas”. *Oratoria y literatura*, editado por José Antonio Hernández Guerrero, et al., Universidad de Cádiz / Ayuntamiento de Cádiz, 2004, pp.119-125.



NOTA CRÍTICA

Límites y posibilidades de los actos de habla en los personajes de Rodolfo Usigli

Limits and possibilities of speech acts in
Rodolfo Usigli's characters

SANTIAGO SAID

Universidad Autónoma Metropolitana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6323-0100>

antonszandor999@outlook.com

Resumen:

Este trabajo analiza los actos de habla que realizan los personajes César Rubio de *El gesticulador*, Fausto de *Mientras amemos*, Sarah de *Aguas estancadas* y Harmodio de *¡Buenos días, señor Presidente!* dentro de la diégesis de las piezas. En el desarrollo de este estudio se clasifican aquellos enunciados realizativos que resultan afortunados o desafortunados de acuerdo con la normativa que propone John L. Austin. Este trabajo tiene el propósito de postular que los enunciados realizativos ofrecen una perspectiva modificada de la realidad de los personajes que habitan cada pieza y que, además, construyen el entorno ficcional de estos en relación con el lenguaje. El análisis muestra que la verdad en los dramas de Rodolfo Usigli es un fenómeno verbal que se cons-



truye a partir de las declaraciones de los personajes y de cómo ellos asumen esos enunciados. Por lo tanto, una de las formas en las que se manifiesta la verdad en el teatro de Usigli es a través de la representación del lenguaje.

Palabras clave:

dramaturgia mexicana, enunciados performativos, verdad y teatro.

Abstract:

This paper analyzes the speech acts performed by the characters César Rubio from *El gesticulador*, Fausto from *Mientras amemos*, Sarah from *Agua Estancadas*, and Harmodio from *¡Buenos días, señor Presidente!* within the diegesis of the plays. In the development of this study, those performative utterances are classified as lucky or unlucky according to the rules proposed by John L. Austin. The purpose of the work is to postulate that the performative utterances offer a modified perspective of the reality of the characters who inhabit each play and who construct their fictional environment in relation to language. The analysis shows that truth in Rodolfo Usigli's dramas is a verbal phenomenon built from the statements of the characters and their assumptions these utterances. Therefore, one of the ways in which truth is manifested in Usigli's theater is through the representation of language.

Keywords:

Mexican dramaturgy, performative utterances, truth and theater.

Recibido: 25 de abril de 2023

Aceptado: 23 de noviembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.486>

Uno de los aspectos más interesantes por estudiar en los personajes del teatro de Rodolfo Usigli son los actos de habla. En el teatro de Usigli, algunos personajes que usurpan una identidad utilizan determinados enunciados para constituirse como aquello que pretenden ser. El acto de habla que consuman es un “enunciado realizativo” o “enunciado performativo”, en el cual aquello que se dice se cumple por el solo hecho de enunciarse. Dicho de otra manera, el acto de habla se refiere, como lo plantea Helena Beristáin, a la producción de un significado que modifica un aspecto cognoscitivo en el proceso de comunicación:

El acto de habla se inscribe dentro del *acto en general* (*hacer/ser*) y dentro de los *actos del lenguaje* (concepto de mayor abstracción). Puede considerarse *acto del lenguaje* tanto una *acción lingüística* (*hacer gestual significativa*), como el hacer específico que consiste en *hacer/saber*, como (en su aspecto cognoscitivo) un *hacer/significación*, o sea, un *producir y aprehender diferencias significativas*, o bien como *hacer/hacer: manipulación de un sujeto por otro mediante el lenguaje*. (Beristáin 13-14)

La lista de los personajes que sometemos a este examen lingüístico son César Rubio de *El gesticulador*, Fausto de *Mientras amemos*, Sarah de *Aguas estancadas* y Harmodio de *¡Buenos días, señor Presidente!* Nuestro examen consiste en analizar los actos de habla que realizan dentro de la diégesis de las piezas y clasificar aquellos enunciados realizativos que resultan afortunados o desafortunados de acuerdo con la normativa que propone John L. Austin en sus conferencias. Por lo tanto, estos enunciados, que aparecen en forma de parlamentos en las piezas, son enunciados autorreferenciales porque se tienen a sí mismos como referentes, pues son actos de habla que indican una realidad constituida por el mismo hecho de decirse en unas condiciones que los convierten en actos sociales. Este trabajo tiene el propósito de postular que los enunciados realizativos ofrecen una perspectiva modificada de la realidad de los personajes que habitan

cada pieza y que construyen el entorno ficcional de estos en relación con el lenguaje.

Los enunciados realizativos que se presentan en estas piezas de Usigli ofrecen la peculiaridad de ser actos individuales y únicos, los cuales crean acontecimientos (como el hecho de constituir a un personaje como otro distinto), además de que se reproducen, pero no pueden repetirse, dado que cualquier enunciado realizativo sólo tiene realidad en la medida en que haya circunstancias que lo hagan posible. El enunciado realizativo es simultáneamente un hacer/saber y un hacer/hacer, gracias a la fuerza ilocutiva y perlocutiva, que explicaremos en el desarrollo de este estudio.

John L. Austin postula las “expresiones realizativas” (*performative utterances*) como aquellos actos del lenguaje que crean realidad a partir de la misma fuerza locutiva y las distingue de las “expresiones constataativas”, las cuales son enunciados que únicamente indican circunstancias de la realidad. Por lo regular, los enunciados descriptivos se pueden identificar por el hecho de que se someten a la prueba de verdadero o falso. Sin embargo, un enunciado realizativo también puede someterse a falsedad. Aunque siempre que este emite una expresión realiza una acción, esta no se concibe normalmente como el mero decir algo. Por lo tanto, el enunciado realizativo no es verdadero o falso, sino afortunado o desafortunado.

Para Austin, el enunciado realizativo se torna afortunado cuando las circunstancias en que las palabras se expresan son apropiadas. Esto es, quien habla, o bien, las personas a quienes se habla, deben cumplir o llevar a cabo acciones determinadas. Austin postula una serie de reglas para que un enunciado realizativo sea afortunado, es decir, para que llegue a crear una realidad:

A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además,

A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.

B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes de forma correcta, y

B.2) en todos sus pasos.

Γ.1) En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y, además,

Γ.2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad. (Austin 59-60)

Comenzaremos por examinar los actos de habla que realiza Fausto, personaje paradójico de la pieza *Mientras amemos*, el cual usurpa la identidad de Bernardo. Sabemos que Fausto es un actor teatral que, por razones financieras, recurre a Bernardo. Bernardo embauca a Fausto para realizar una farsa en la que este reemplaza al primero en su propia casa y, por razones de semejanza física, la ilusión se desarrolla hasta su descubrimiento. Esta pieza problematiza los actos de habla, dado que Fausto en ningún momento se nombra a sí mismo con el nombre de Bernardo, nunca se asume como tal. No obstante, la actuación que desarrolla en esa casa es tan natural que incluso Flora y Martina se dejan llevar por la ilusión que crea. Por otro lado, Fausto interpreta el papel de Bernardo y construye una situación en esa casa; pero el enunciado que pronuncia y que, además, constituye a Fausto como Bernardo, es un enunciado realizativo de categoría compromisoria, ya que lo importante de un enunciado compromisorio (que es una subcategoría de los enunciados realizativos) “es comprometer a quien lo usa a cierta línea de acción” (Austin 205).

Este enunciado realizativo de categoría compromisoria aparece en los siguientes parlamentos:

BERNARDO. Eso ya no es asunto tuyo. Ahora, escúchame. No invoco nuestra antigua amistad: te compro por un poco de tiempo. Y si no aceptaras, irías a la cárcel esta misma noche. Te lo juro.

FAUSTO. (*después de una pausa torturada.*) ¿Cómo se llama tu mujer?

BERNARDO. Te he dicho ya que no la conoces. ¿Aceptas? Se llama Flora.

FAUSTO. (*después de larga pausa.*) Acepto. (*Mientras 577*)

Si bien, advertimos que en estos parlamentos aparecen dos enunciados realizativos (el primero es una amenaza que realiza Bernardo hacia Fausto de llevarlo a la cárcel si no acepta la propuesta y el otro es la aceptación de Fausto a la propuesta de Bernardo), el que constituye el eje de la pieza es el segundo: la aceptación por parte de Fausto de la propuesta de Bernardo. Fausto, si bien de manera coaccionada por la amenaza de Bernardo, acepta la propuesta de reemplazar su identidad en su propio ambiente y de la misma forma se asume como aquel a quien reemplaza; es decir, al aceptar está también tomando el lugar de Bernardo. Este enunciado realizativo compromisorio “Acepto” lo convierte, por tanto, en Bernardo. Sin embargo, de acuerdo con las normas de Austin, este enunciado realizativo sólo lo es en apariencia, puesto que Fausto no tiene la intención verdadera de tomar el lugar de Bernardo. El compromiso fue dicho, pero la intención fue nula. Por otra parte (y quizá cometemos una falacia “realizativa”), el hecho de comprometerse a desempeñar un papel lleva a Fausto a hacerlo, por lo que su acto de habla sí adquirió realidad, pues cumplió su acto compromisorio, a pesar de no tener la intención de llevarlo a cabo. Finalmente tenemos dos hipótesis en esta pieza: 1) el enunciado realizativo fue afortunado porque sí constituyó al personaje Fausto como Bernardo, cumplió su compromiso y desarrolló el papel hasta el final, y 2) el enunciado realizativo fue desafortunado porque Fausto jamás tuvo la intención verdadera de

aceptar dicha propuesta y su compromiso se llevó a cabo de manera coaccionada por las amenazas de Bernardo, por lo que el enunciado realizativo fue una farsa.

Como advertimos en los anteriores parlamentos, existen dos tipos de enunciados realizativos: 1) los realizativos explícitos, por ejemplo, cuando Fausto dice “Acepto” y 2) los realizativos implícitos, que son aquellos que no necesariamente recurren a las palabras comunes para significar la intención del emisor. Por ejemplo, el uso del modo imperativo puede manifestarse a través de un ruego, una sugerencia, una recomendación o una advertencia, y no necesariamente a través de una orden. Esto constituye un problema, puesto que la intención con la que el emisor envía su mensaje puede ser malinterpretada. Las expresiones realizativas pueden ser desafortunadas en el sentido de que el acto en cuestión es intentado o pretendido. Si la expresión es afortunada tiene que satisfacer las condiciones que planteó Austin.

Aguas estancadas es una pieza que, gracias a su estructura dramática, resulta alejada del naturalismo que trató de otorgarle Usigli, puesto que existen muchas coincidencias entre la protagonista y su sosias Dolores, y una de estas increíbles coincidencias es que Sarah repite las mismas palabras que la difunta. Pero no podemos afirmar que todas estas expresiones, que inconscientemente repite Sarah, son expresiones realizativas. Lo que podríamos decir es que los enunciados realizativos que pronuncia Sarah, y que son relevantes en cuanto a la constitución de su identidad, son afortunados porque tanto ella como los que la rodean están dispuestos a aceptar a Sarah como aquella que dice ser:

PABLO. —¿Todo arreglado, Sarah?

SARAH. —No diga usted ese nombre. No sé nada. De pronto he sentido en mí un deseo furioso de no ser más que Dolores...

PABLO. —Su novio estará esperándola.

SARAH. —Un deseo que no entiendo... de que Dolores viva para siempre. De que el sueño sea más que la realidad.

PABLO. —Loca... ¿usted también?

SARAH. —¿Por qué no? En un mundo tan cuerdo, los locos hacen más falta que nunca...

PABLO. —O en un mundo tan loco los cuerdos...

SARAH. —¿No es lo mismo acaso? (*Aguas* 673-674)

Cuando Pablo comienza a llamar a Sarah por su verdadero nombre y a ubicarla en la realidad en la que se encuentra, ella se deslinda de la verdad, se aparta de lo que es y se pronuncia a sí misma como aquel personaje que constituyó Pablo y Arvide desde el inicio del segundo acto. El enunciado realizativo que ubicamos en estos parlamentos es un enunciado realizativo de subcategoría comportativo, dado que usar el comportativo es adoptar una actitud, y esto es precisamente lo que realiza Sarah verbalmente: asumir una nueva personalidad. Austin explica que los enunciados realizativos de subcategoría comportativos son una respuesta, ya sea verbal o no verbal, a una actitud o expresión:

Los comportativos incluyen la idea de reacción frente a la conducta y fortuna de los demás, y las actitudes y expresiones de actitudes frente a la conducta pasada o inminente del prójimo. Existen conexiones obvias con enunciar y describir cuáles son nuestros sentimientos, y también con expresarlos, en el sentido de darles escape, aunque los comportativos son distintos de estas dos cosas. (Austin 207-208)

Sarah, al expresar su deseo de dejar de ser ella misma para “no ser más que Dolores”, está realizando una acción, que es deslindarse de su identidad anterior. Este enunciado realizativo de subcategoría comportativo se manifiesta a través de una oración en tiempo pretérito perfecto compuesto (antepresente): “De pronto he sentido en mí un deseo furioso de no ser más que Dolores”. Esta oración es un enunciado realizativo que cumple la acción de declarar un deseo que arrastra desde el pasado: “Para que algo sea una expresión realizativa,

aun en los casos vinculados con sentimientos y actitudes que denominaré ‘comportativos’, no tiene que ser *simplemente* una expresión convencional de sentimiento o actitud” (Austin 129). Los comportativos y los expositivos son dos subclases de realizativos que Austin denomina judicativos.

Austin postula cinco clases de verbos realizativos (aquellos que al pronunciarse se cumplen por la fuerza locucionaria): judicativos, ejercitativos, compromisorios, comportativos y expositivos. El enunciado que utiliza Sarah para constituir su identidad al final de la pieza es un enunciado realizativo con verbo comportativo que se coloca en la categoría de los judicativos, los cuales tienen como caso característico el acto de emitir un veredicto. Esto es lo que realiza Sarah: emitir un veredicto final con respecto a su identidad como personaje que ha sido modelado en casa de Arvide. No obstante, su enunciado es comportativo porque tiene que ver con su actitud y con su comportamiento social; por lo que, en síntesis, realiza un juicio a su personalidad y, además, modifica su actitud y comportamiento. Hemos elegido esa oración del parlamento de Sarah porque es lo que determina a la protagonista en el desenlace.

El gesticulador es la pieza de Usigli en la que las palabras que dicen los personajes tienen una fuerte carga de significado que deviene en la modificación de sus relaciones consigo mismos, con su ambiente y con el lector. Los actos de habla los podemos ubicar en el primer acto, cuando Bolton se precipita al indicar que si pudiera encontrar documentos sobre el general Rubio, los pagaría muy caros. Por ello, César Rubio comienza a lanzar datos precisos sobre aquel revolucionario y después sugiere que lo más interesante de Rubio no es eso. Bolton le indica que está dispuesto a pagar una suma considerable por la información que César tenga, ya que Harvard tiene mucho dinero para invertir en dicha investigación. César pide diez mil dólares y Bolton exige pruebas contundentes. Aquella teoría sobre la muerte de Rubio no coincide con su destino, según Bolton, por lo que es difícil de creer. Así, César se ve obligado a darle a Bolton la versión que él de-

sea escuchar: que Rubio salió vivo de la sierra junto con su asistente ciego. Bolton acepta como verdad esta nueva información, pero no quiere escuchar que Rubio murió en su cama enfermo, “como un profesor”. Las expectativas de Bolton van formando el comportamiento de César. Él responde que Rubio enfermó porque supo que la revolución había caído en manos de gente menos pura. La popularidad de Carranza, Zapata y Villa opacaron su nombre. Cuando quiso volver, después de más de un año, fue inútil, no había lugar para él. Decidió desaparecer. César dice que Rubio se apartó de la revolución completamente desilusionado y sin dinero. Bolton exige como prueba al mismo César Rubio. César le pide como promesa no revelar la verdad a nadie, pues Rubio no quiere que sepan que vive, anhela que la gente lo recuerde y que esperen su regreso. Pero Bolton no puede prometer silencio, ya que es una investigación destinada a publicarse. César le indica que puede decir que vive, pero no dónde. Bolton promete no revelar la identidad actual de César Rubio. Según el relato que refiere César, el héroe decidió llevar la revolución a un terreno mental, pedagógico, por lo que escogió una profesión humilde: ser un profesor de historia de la revolución. En esta parte de la pieza advertimos que César Rubio nunca se afirma a sí mismo como el revolucionario César Rubio; más exactamente se sugiere. Bolton es quien construye una realidad que le parece adecuada:

CÉSAR. —(*Después de una pausa.*) ¿Lo he afirmado así?

BOLTON. —No... pero... (*Reaccionando bruscamente, se levanta.*)

Comprendo. ¡Por eso es por lo que no ha querido usted publicar la verdad! (*César lo mira sin contestar.*) Eso lo explica todo, ¿verdad? (*El gesticulador 747*)

Elena, después, lo cuestiona. Le dice que ha mentido. Poco más adelante, sin embargo, se hace cómplice del engaño al decirle a Bolton que sus hijos no saben nada de eso, pues son demasiado jóvenes. Por lo tanto, advertimos el acto de habla de César Rubio formulado de una manera implícita, pues no logramos distinguirlo como una

afirmación de sí mismo, es decir, propiamente como un enunciado realizativo de subcategoría comportativo. Más exactamente, podemos advertir la fuerza ilocutiva en los enunciados de César Rubio canalizada en el acto perlocucionario sobre Bolton. Aunque, por otra parte, de acuerdo con la normativa de Austin, esto es un acto de habla falso y, si somos menos estrictos, es, en todo caso, un enunciado performativo desafortunado.

La fuerza locutiva es el acto de decir algo. Por otro lado, la fuerza ilocutiva y perlocutiva es lo que respecta a los efectos deseados de nuestras palabras sobre el receptor y las consecuencias que surgen a partir de nuestros actos de habla. Austin lo define en los siguientes términos:

Debemos tener presente, en conexión con esto: I) que aunque el que usa una expresión se proponga alcanzar con ella un cierto efecto, éste puede no ocurrir; II) que aunque no quiera producirlo o quiera no producirlo, sin embargo el efecto puede ocurrir. Para hacernos cargo de la complicación I) invocamos, como ya lo hemos hecho, la distinción entre intento y logro; para hacernos cargo de la complicación II) invocamos los recursos lingüísticos normales para rechazar nuestra responsabilidad (por ejemplo, mediante formas adverbiales como ‘sin intención’, y análogas), disponibles para uso personal en todos los casos de realización de acciones. (152-153)

La acción ilocutoria es aquella cuya enunciación misma constituye un acto que modifica las relaciones entre los interlocutores. La ilocución es una acción social específica cuya simple enunciación establece una relación entre emisor y receptor. Oswald Ducrot indica que la ilocución es un elemento interpretativo que interviene en el proceso de comunicación: “Un acto *ilocutorio*, en la medida en que la enunciación de la frase constituye de por sí un determinado acto (una determinada transformación de las relaciones entre los interlocutores [...])” (385). El acto ilocutorio no es una consecuencia deliberada del habla,

sino un acto convencional. Por lo tanto, no es una consecuencia del contenido expresado en la locución, sino que es un resultado que surge del hablante y recae en el oyente bajo determinadas circunstancias y con un valor particular.

El acto ilocutorio es aquel enunciado cuya función es modificar la situación de los interlocutores. Austin indica que la acción ilocutoria debe necesariamente obtener un determinado efecto en el proceso de comunicación para considerarse ilocución:

A menos que se obtenga cierto efecto, el acto ilocucionario no se habrá realizado de forma feliz o satisfactoria. Hay que distinguir entre esto y la afirmación de que el acto ilocucionario consiste en lograr cierto efecto. No se puede decir que he advertido a mi auditorio, salvo que éste oiga lo que digo y lo tome con cierto sentido. Tiene que lograrse un efecto sobre el auditorio para que el acto ilocucionario se lleve a cabo. (162-163)

El acto perlocutivo, en cambio, es una consecuencia secundaria del acto locutivo. Es aquel acto en el que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el receptor y un cambio de dirección en sus acciones, siempre que las circunstancias sean adecuadas. Oswald Ducrot establece que la perlocución se entiende como los fines que persigue el enunciado: “Un acto *perlocutorio*, en la medida en que la enunciación sirve a fines más lejanos y que el interlocutor puede no comprender, aunque domine perfectamente la lengua” (385). Ducrot plantea que la distinción entre lo ilocutorio y lo perlocutorio corresponde a la distinción entre el acto y la acción, entre lo que es intrínseco y lo que es agregado en la actividad lingüística. Austin, por su parte, define los actos perlocutorios (o perlocucionarios) como aquellos actos que se producen en el oyente, como el de convencer, persuadir, disuadir, sorprender o confundir. Para ello, Austin insiste en el efecto del enunciado:

El acto perlocucionario puede incluir lo que en cierto modo son consecuencias, como cuando decimos ‘porque hicimos x hice y ’ (en el sentido de que como consecuencia de hacer x hice y). Siempre introducimos aquí un tramo mayor o menor de ‘consecuencias’, algunas de las cuales pueden ser «no intencionales». (153)

En *El gesticulador*, el acto perlocutivo surge bajo la presión de la fuerza ilocutiva del mensaje de César sobre Bolton. El efecto que surge a partir de esto es, justamente, lo que esperaba César obtener. Los efectos producidos en Bolton no fueron logrados a través de medios locucionarios, sino a través del silencio de César Rubio. Por eso es conveniente recuperar los comentarios de Austin sobre las condiciones necesarias que determinan la acción perlocutiva:

Es característico de los actos perlocucionarios que la respuesta o la secuela que se obtienen pueden ser logradas adicionalmente, o en forma completa, por medios no locucionarios. Así, se puede intimidar a alguien agitando un palo o apuntándole con un arma de fuego. Incluso en los casos de convencer, persuadir, hacerse obedecer y hacerse creer, la respuesta puede ser obtenida de manera no verbal. Sin embargo, esto solo no basta para distinguir los actos ilocucionarios, dado que podemos, por ejemplo, advertir u ordenar o designar o dar o protestar o pedir disculpas por medios no verbales, y aquellos son actos ilocucionarios. (164-165)

Por otra parte, la fuerza ilocutiva que ejercen las suposiciones de César Rubio sobre Bolton consiste en el hecho de que realiza la acción de afirmarse a sí mismo como el general revolucionario en tanto que de Bolton proviene el deseo de creerlo, pues tiene la intención de aceptar a César Rubio como aquel que sugiere ser. Las circunstancias de César Rubio y de Oliver Bolton son increíblemente propicias para llevar a cabo esta farsa. César Rubio tiene el mismo nombre, nació en el mismo lugar, tiene la misma edad, conoce la biografía del héroe

revolucionario e, incluso, se parece físicamente. La intención con la que César sugiere a Bolton que es quien dice ser, es interpretada correctamente. César Rubio, al guardar silencio ante la afirmación de Bolton, cumple en el lenguaje no verbal el propio acto de afirmarse a sí mismo como el general Rubio. Al sugerir que él es el héroe de la revolución que busca Bolton, César Rubio se impone la obligación de serlo, y esto no es una consecuencia del mensaje implícito que comunica a Bolton, sino que crea en él una situación nueva, esto es, la alternativa de responder, y su respuesta es reafirmarle a César esta identidad artificial.

La última pieza de Rodolfo Usigli, *¡Buenos días, señor Presidente!: moralidad en dos actos y un interludio según La vida es sueño*, plantea el mejor ejemplo de un acto de habla. En el acto primero, Harmodio despierta en la alcoba presidencial de la Residencia de Los Olivos. Félix le dice que hace tres noches recibió un golpe en la cabeza. Ahora Harmodio es presidente de la República. El Parlamento se reunió en sesión extraordinaria y secreta y lo designó presidente provisional. Harmodio dirigirá a toda la juventud del país sólo por año y medio. Cuando aparece Victoria, ésta le dice que le han tomado el pelo, pues Félix es el que ordenó disparar contra ellos. Sin embargo, después de que Harmodio ha sido nombrado presidente provisional de la nación, asume este papel como tal y realiza el siguiente acto de habla: “Juro dar a mi pueblo un régimen de verdad, de libertad y de justicia, de pan y de esperanza” (232). Harmodio comienza a sentirse poderoso. Él quiere alimentar al pueblo con “realidades nutritivas, no con promesas” (234). Harmodio manda arrestar a Félix, a los miembros de su Estado Mayor, al jefe de la policía militar y sus ayudantes, al inspector de policía y su personal inmediato, para después pasarlos por las armas. Asdrúbal, jefe militar, no quiere cumplir con esas órdenes, por lo que Harmodio lo arresta también. Diosdado, su amigo, le aconseja que haga un juicio justo. Después aparece Alma suplicando por la vida de su prometido, el capitán Heracles, uno de los asesinos militares, quien era el primer ayudante de Félix. Harmodio

dio pide resolver el asunto en su habitación. Ella se niega. Alma es hija del general Asdrúbal. Al final del primer acto, el general Asdrúbal anuncia que todas sus órdenes han sido ejecutadas.

El tipo de acto de habla que logramos reconocer en esta pieza es un enunciado realizativo explícito de subcategoría ejercitativa. Los ejercitativos consisten en el ejercicio de potestades, derechos o influencia. Por ejemplo, designar, votar, ordenar, instar, aconsejar o prevenir. Austin explica este tipo de acciones como los recursos que se utilizan en una exposición:

Ponen de manifiesto el modo en que nuestras expresiones encajan en un argumento o conversación, cómo estamos usando palabras. En general, son recursos que utiliza un expositor. Por ejemplo, “contesto”, “arguyo”, “concedo”, “ejemplifico”, “supongo”, “postulo”. Debemos tener en claro desde el comienzo que quedan amplias posibilidades de que se presenten casos marginales o difíciles, así como también superposiciones. (199)

El enunciado ejercitativo que distinguimos en *¡Buenos días, señor Presidente!* consiste en que a Harmodio se le nombra presidente provisional de la nación. La decisión ha sido tomada por el Parlamento del país y el que le designa como tal es Félix, el anterior mandatario. Es un acto de habla legítimo y afortunado en todas sus dimensiones, pues quienes lo pronuncian son los individuos indicados, quienes poseen las características y la autoridad para hacerlo; el enunciado ejercitativo no es nulo ni tampoco es desafortunado, pues es pronunciado en las circunstancias apropiadas y ritualizado. En la pieza se da una decisión a favor de Harmodio para que él ejerza el poder en la nación. El enunciado ejercitativo de la pieza plantea que Harmodio debe ser el mandatario, como cosa distinta de plantear que Harmodio es un simple estudiante, líder de las protestas. El Parlamento no lo juzga, sino que le otorga un poder.

El acto ilocutorio en esta pieza tiene efecto sobre Harmodio. Él, que piensa que todo se trata de una farsa, en vez de confundirse y re-

chazar el nombramiento, lo acepta. Harmodio jura tomar el cargo y, de esta manera, la fuerza ilocutoria resulta afortunada en él, pues de inmediato Harmodio se comporta como un mandatario y más que eso, como un dictador. El acto ilocutorio del Parlamento produjo las consecuencias de la tiranía de Harmodio en el primer acto. Harmodio es un personaje que se transforma en otro completamente distinto con el eficaz poder de las palabras. En Harmodio no se tuvo que montar una farsa, engañarlo, mentirle o fabricarle una ilusión demasiado elaborada para convertirlo en un personaje diferente. Más bien, y de manera más simple, Rodolfo Usigli muestra cómo el poder de las palabras, enunciadas en determinado momento, pueden transformar la realidad de un personaje y de quienes lo rodean, pues estas palabras, pronunciadas en determinadas circunstancias, no provocan estados de cosas en el modo “normal”, sino que cambian el curso natural de los sucesos. Así, Harmodio sufre un cambio, no sólo en su condición —es decir, pasar de ser un estudiante que es líder de las protestas a convertirse en el presidente provisional de la nación—, sino también en su personalidad. Además de asumirse inmediatamente como mandatario, comienza a ejercer el poder de manera totalitaria, déspota y cruel.

Finalmente logramos distinguir el acto ilocutorio del Parlamento, que posee la fuerza al designar a Harmodio mandatario del país. El acto perlocucionario de Harmodio consiste en lograr el efecto de transformar su realidad y su personalidad como un malvado tirano por el hecho de que lo nombraron con la autoridad de ejercer el poder. El acto ilocucionario y el perlocucionario pueden ser realizados o logrados de maneras no verbales. Si bien, el acto ilocucionario de la pieza sí es verbal, el efecto de ese nombramiento no se manifiesta verbalmente, sino a través de las acciones tiránicas de Harmodio.

El examen sobre los límites y las posibilidades de los actos de habla en esta lista de personajes paradójicos de distintas piezas nos muestra que el uso de las palabras en ciertas escenas que resultan adecuadas puede transformar la realidad y el curso de la trama. No

sólo los personajes dicen ser quienes son, sino que al decirlo se cumple el acto. Los enunciados realizativos en el teatro de Usigli tienen la característica de que su sentido específico no puede tomarse arbitrariamente. No puede establecerse la semántica de esas expresiones sin incluir en ellas al menos una parte de su pragmática. Por otro lado, Jerome Bruner plantea que los actos de habla, además de permitir al lector “escribir” su propio texto virtual, desencadenan la presuposición, es decir, la creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos, por lo que existe más libertad interpretativa. Por otro lado, un acto de habla tiene tres condiciones que deben cumplirse cuando se ejecutan: condiciones preparatorias, esenciales y de sinceridad (Searle), a las cuales Bruner agrega una cuarta, que es la condición de filiación. Bruner indica que la condición de filiación es la que establece la relación entre emisor y receptor:

Las condiciones preparatorias requieren que la atención del oyente se sincronice con la cuestión de que se trata: que sea un pedido, una advertencia o una promesa. Las condiciones esenciales definen la lógica del acto: no se pide algo cuando ya se lo posee, ni se advierte contra peligros inexistentes. Las condiciones de sinceridad estipulan que la intención del acto de habla sea auténtica: no se pide algo que no se desea. La condición de filiación específica que la frase tenga en cuenta la relación que existe entre el hablante y el oyente. (93)

Los actos de habla resultan más evidentes en el discurso teatral, puesto que el discurso del relato representado en el teatro, es decir, el que se manifiesta ante un público, produce la ilusión de desencadenar acciones. Más allá de la melodía y la óptica del teatro, la trama, las características de los personajes, su lenguaje y el mensaje de la obra pertenecen por entero al acto de “decir algo”, es decir, al acto locucionario (*locutionary act*). Son los actos de habla de los personajes los que construyen la pieza teatral, puesto que poseen un aspecto pragmático, el cual consiste en aportar una carga de significado a

cada enunciación que es, al mismo tiempo, una forma de interacción ficcional entre los personajes, su ambiente y el espectador. En otras palabras, todo lo que dicen los personajes en escena es un acto de habla porque engendra una realidad aparente en la mente del espectador y afirmamos que es un acto de habla porque todo acto realizativo del lenguaje es aquel que engendra realidad por el simple hecho de enunciarse.

El teatro de Rodolfo Usigli se caracteriza por presentar personajes que se enfrentan con la verdad. Muchas veces, este tipo de personajes suelen poner de manifiesto los límites entre lo real y lo ficticio, así como entre lo verdadero y lo falso. Este tipo de personajes son aquellos que adoptan una personalidad ajena y, sin dejar de ser lo que son, asimilan aquella nueva identidad. Por ello, el teatro de Rodolfo Usigli es un teatro en donde la verdad y la mentira actúan como fuerzas que moldean la trama de cada pieza. Ahora bien, la verdad en los dramas usiglianos adquiere diferentes formas. En este estudio demostramos que la verdad se manifiesta de manera verbal. Los actos de habla son otra forma de la verdad que pone en crisis los límites entre lo verdadero y lo falso en el teatro de Usigli.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson, Paidós, 2018.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2006.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa, 2012.
- Ducrot, Oswald. “Lenguaje y acción”. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Siglo XXI, 1974.
- Searle, John R. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Cátedra, 2017.

Usigli, Rodolfo. *Aguas estancadas. Teatro completo*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____. *¡Buenos días, señor Presidente! Teatro completo*, tomo III, Fondo de Cultura Económica, 1979.

_____. *El gesticulador. Teatro completo*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____. *Mientras amemos. Teatro completo*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, 1963.



RESEÑA

Morales Bermúdez, Jesús, coordinador. *Memoria, selva y literatura: entre el mito y el conocimiento*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica / Juan Pablos Editor, 2019.

NORMA BEATRIZ SALGUERO CASTRO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3579-4061>

norma.salguero@unison.mx

Universidad de Sonora

Resumen:

El libro *Memoria, selva y literatura: entre el mito y el conocimiento* es un conjunto de cinco ensayos que abordan, respectivamente y en distintos textos literarios, el vínculo entre la mirada y el inconsciente, la relación desbalanceada entre ser humano y naturaleza como una condena de muerte, la ambigüedad de la violencia en un contexto que la sacraliza, la tradición hispanoamericana fantástica como forma literaria que juega entre fronteras semióticas y las diversas representaciones míticas que la selva ha adquirido en la escritura.

Palabras clave:

literatura y psicoanálisis, ecocrítica, violencia en literatura, tradición fantástica, mitología.



Abstract:

The book *Memoria, selva y literatura: entre el mito y el conocimiento* (*Memory, jungle and literature: between myth and knowledge*) is a set of five essays that address, respectively and in different literary texts, the link between the gaze and the unconscious, the unbalanced relationship between human beings and nature seen as a death sentence, the ambiguity of violence in a context that sacralizes it, the Hispanic American fantastic *tradición* as a literary form that plays between semiotic borders and the various mythical representations of the jungle in writing tradition.

Keywords:

literature and psychoanalysis, ecocriticism, violence in literature, fantastic *tradición*, mythology.

Recibido: 12 de junio de 2024

Aceptado: 26 de junio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.525>

Memoria, selva y literatura presenta cinco ensayos, coordinados por Jesús Morales Bermúdez, que del análisis literario hacen emerger conceptualizaciones acerca de la subjetividad y su relación con los territorios de la imaginación, la selva y el mito. El libro es editado en un esfuerzo entre la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, y Juan Pablos Editor. Sin embargo, el contenido es resultado del trabajo de investigación de autores tanto de las dos primeras instancias, como de la Universidad de Sonora. Un prólogo en tono poético, a cargo del coordinador, anuncia como propósito del libro abordar la literatura desde áreas adyacentes, como la antropología y la historia, en un espíritu encaminado hacia la interdisciplina.

En el primer capítulo del libro, “Mirada y subjetividad. Reflexiones desde la literatura y el psicoanálisis”, Magda Estrella Zúñiga Zenteno estudia el vínculo indisoluble entre percepción y construcción del yo, así como el peso de tal vínculo en la experiencia estética ante una obra literaria. La autora toma como punto de partida la complejidad del acto de *ver*, para lo cual considera principalmente los planteamientos de Oliver Sacks en *Alucinaciones*, quien plantea que los actos perceptivos no sólo nos permiten conocer sino *ser* en el mundo. Para Zúñiga Zenteno, la *mirada*, en un sentido más amplio, se erige en configuración perceptiva multimodal que se particulariza en cada individuo y que implica la ejecución tanto de la sensorialidad total como del mundo interior del sujeto. Si bien la *mirada* se arroja hacia la exterioridad, su propia configuración la “sitúa” o convoca hacia determinados objetos, de manera que estos pueden confirmar al sujeto que *mira* rasgos insospechados u ocultos de sí mismo. Magda Zúñiga se pregunta si esta potencialidad de los objetos del mundo, como elementos que pueden brindar pistas para aproximarse al inconsciente del sujeto que *mira*, puede atribuirse también a los textos literarios.

Para intentar ubicar la fuerza, aparentemente irracional, que en la interioridad humana convoca el *mirar* hacia determinados objetos, la autora revisa pasajes clave de dos novelas: *Historia del ojo* de Georges Bataille y *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago. En la primera, se observa que el narrador-personaje advierte en la joven Simona y en sí mismo un carácter que él asocia con la “sexualidad profunda”, carácter que viene a ser, según afirma Zúñiga, la “fuerza que empuja” a los personajes a su relación intensa y fuera de los límites del pudor. Respecto a la segunda novela, se plantea que, al quitar protagonismo al sentido de la vista, permite que los personajes observen y entren en el lado oculto de sí mismos. Estrella Zúñiga se pregunta si la obra literaria puede constituirse, entonces, como un otro que convoca la mirada al despertar “una fuerza” en el interior de sus lectores, la cual viene a ser una especie de reconocimiento intuitivo de rasgos del propio inconsciente en las imágenes y experiencias representadas.

Para la autora, este proceso podría conducir a una relación intersubjetiva entre autor y lector. De manera que, desde esta perspectiva, los textos literarios ofrecen una posibilidad de autoconocimiento mediante el vínculo con ese *otro* que es la voz narrativa o con las figuras que este nos presenta.

El capítulo II, “La muerte en *Un viejo que leía novelas de amor*” (1993) de Luis Sepúlveda” corre a cargo de Ana Alejandra Robles Ruiz. Este tiene como objetivo analizar la presencia de la muerte humana en la novela de Sepúlveda, tomando en cuenta en función de qué se presenta, qué significaciones adquiere, sus “implicaciones con la selva amazónica” de Ecuador y cómo se relaciona con la representación de la muerte en la tradición literaria. Antes de abordar la novela, se presenta un panorama de la significación que la muerte ha cobrado en la tradición clásica griega, en el romanticismo alemán y en el realismo. Posteriormente, la autora clasifica y estudia las tres formas de muerte que se presentan en la obra: 1) la ocasionada por inadaptación al medio selvático, 2) la provocada por diferencias culturales entre habitantes de la selva y forasteros, y 3) la que se ejecuta como una venganza por parte de la selva. Según señala Robles, en la novela, en oposición al carácter aterrador que tiene para los forasteros, incluyendo la pareja protagonista, la selva es para los habitantes shuar un espacio en el que pueden moverse gracias a su conocimiento y a su conexión con la naturaleza. El conocimiento de la selva es entonces, en la novela de Sepúlveda, lo que hace la diferencia entre vivir o morir, lo cual puede extenderse, en otra lectura también ecocrítica, a la relación de todos los seres humanos con el mundo natural.

La pareja fracasa en su adaptación a este espacio, pues la esposa del protagonista enferma de malaria y muere. Este acontecimiento, según indica Robles, conduce al hombre a una profunda transformación que lo sitúa, aparentemente, “en el lado de los sujetos autóctonos”. Es decir, deja de ser un *otro* frente a la selva, con la cual, tras adquirir los saberes de los shuar, es capaz de vivir en comprensión y armonía. Las diferencias culturales aparecen como otra causa de

muerte porque la relación que los shuar y los forasteros mantienen con la selva es distinta entre sí: mientras que los primeros buscan proteger y defender la tierra-madre a la que se saben conectados, los segundos se comportan bajo el móvil de la ambición económica. Como ejemplo de ello, Alejandra Robles cita el pasaje de la violenta muerte de un dignatario shuar, muerte que, nos dice, señala la “ambición desmedida” de los intrusos y representa por extensión una “derrota de la naturaleza”. En cuanto a la venganza de la selva, como tercera forma de muerte, esta encuentra su expresión representativa en la sed de sangre humana que una hembra tigrillo adquiere tras el asesinato de sus cachorros por parte de un cazador. Robles Ruiz concluye su ensayo afirmando que, en *Un viejo que leía novelas de amor*, la muerte se configura siempre de acuerdo con las relaciones entre ser humano y naturaleza —que varían según las dos visiones de mundo que presenta la obra—, de manera que acusa la desconsideración y la inconsciencia humanas ante las dinámicas de la vida en la selva. Además, frente a las representaciones de la muerte en la tradición literaria, Alejandra Robles considera que la novela de Sepúlveda “plantea una nueva concepción de la muerte” que contribuye a la “edificación de una literatura ecológica”.

El tema de la muerte continúa en el tercer capítulo, “La violencia del sacrificio en *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos”. En él, Jesús Abad Navarro Gálvez se centra en el análisis del pasaje de la crucifixión en la novela aludida, con el fin de analizar los elementos sagrados y violentos que, a primera vista, podrían parecer inconciliables. Antes del análisis, se reflexiona en torno al fenómeno de la violencia desde las perspectivas ético-filosófica, epistemológico-literaria e histórico-epistemológica. Por un lado, se indica que, desde la primera de ellas, la violencia es el límite que separa la ética de la dimensión irracional del ser humano, por lo que es necesariamente un mal; aunque no sean negativas todos los usos de la fuerza física. Por otro lado, desde la perspectiva epistemológica-literaria, Abad Navarro plantea que, en la literatura, si bien puede repensarse la vio-

lencia como comportamiento patológico, también puede justificarse su uso. Por último, la perspectiva histórico-epistemológica implica tomar en cuenta que la historia acusa la violencia como elemento de la sociedad. El autor destaca que, según René Girard, en los grupos “primitivos” la violencia guardaba relación estrecha con los rituales de sacrificio, noción que se recupera en el análisis de la novela de Rosario Castellanos.

Abad Navarro refiere la atmósfera religiosa que impregna *Oficio de tinieblas* y cómo el personaje de Catalina, intermediaria entre los indígenas chamulas y los dioses, posibilita la recuperación de un espacio sagrado, lo cual intensifica la atmósfera que invita al ritual. Los chamulas, furiosos ante la improcedencia del gobierno respecto al reparto de tierras conseguido en la Revolución, deciden hacer uso de la fuerza: crucifican a Domingo, hijo de una indígena violada por un hacendado. Abad Navarro apunta que este acto, en aquella atmósfera religiosa, se realiza como un sacrificio a los dioses y es, por tanto, sagrado; pero al mismo tiempo, implica la violencia iracunda, pues se realiza como recriminación a los hacendados que se inmiscuyen en el mundo indígena. El autor indica que, de esta forma, la violencia aparece como una especie de fuerza que pide un tributo para regresar la calma a los chamulas, pero que Domingo, en tanto que es hijo de un hacendado, no representa una víctima válida para aplacar la violencia, pues esta pide víctimas inocentes. Se plantea, entonces, que los chamulas encuentran en la crucifixión un alimento para su propia ira y no una ofrenda a los dioses, con lo cual la violencia aparece ambigua. Entre sus conclusiones, Navarro Gálvez plantea la posibilidad de que la religión, como “pensamiento y no como institución”, contribuya a la comprensión del fenómeno de la violencia.

En el capítulo IV, “La tradición hispanoamericana de tinte fantástico, en las fronteras del discurso secular” de Fortino Corral Rodríguez, se presenta, desde un enfoque semiótico-culturalista, un acercamiento a la forma literaria de la *tradición*, tomando en cuenta aquellos otros sistemas discursivos con los que interactúa. Con base

en la semiótica de Iuri Lotman, el autor propone visualizar la literatura del siglo XIX como una semiosfera compuesta por múltiples textos y códigos. En el núcleo de esta, se hallan formas literarias canónicas, como la poesía y la novela; mientras que su periferia está constituida por “prácticas textuales híbridas”. Estas últimas, si bien participan de lo literario, no se reducen a él, porque se relacionan con otros sistemas culturales textuales, como el periodismo, la historia y la tradición oral. Fortino Corral señala que la *tradición* —caracterizada por la espontaneidad, la antiolemnidad, el interés en el pasado comunitario, el gusto por el misterio, entre otros— es la muestra más acabada del entretreído de los modelos literarios elitistas y populares del siglo XIX. Indica, además, que esta puede comprenderse en función de tres fronteras: aquella en que interactúan el sistema escritural hegemónico y el sistema oral mestizo, la frontera con el imaginario religioso, y la frontera con los imaginarios autóctonos.

En cuanto a la primera frontera, indica que la leyenda “La Calle de Don Juan Manuel”, como ejemplo de *tradición*, revela cómo interactúan la oralidad y la escritura, pues en ella un hombre del pueblo relata una leyenda a un hombre intelectual, quien más adelante traslada esta última a un texto escrito. El autor afirma que el imaginario religioso, como segunda frontera con la que interactúa la *tradición*, se aprecia en cómo algunos de estos relatos buscan acusar dos actitudes del pueblo frente a los milagros: la creencia ciega en ellos y la tendencia a atribuirles la causa de múltiples sucesos. Señala, asimismo, que la *tradición* seculariza el pensamiento religioso, pero —contrario a lo que podría esperarse— no pretende defender la razón frente a la fe, sino condenar las prácticas inquisitoriales, reírse de las debilidades humanas y corregir la inclusión de elementos fantásticos en los relatos orales. Así, Fortino Corral plantea que la *tradición* interactúa con la tradición oral mestiza, en el intento de apelar a la memoria colectiva para construir a su receptor como un cómplice. Esto último se consigue al evocar la época colonial, que pervive en la memoria de gran parte de la población mestiza, así como al referirse siempre a

una ciudad o país hispanoamericano: elementos identitarios que contribuyen a la identificación entre narrador y lector. Otro de los rasgos que el autor destaca en la *tradicción* es la presencia, en su mayoría, de motivos sobrenaturales que derivan de la esfera católica, aunque en contados casos sí se presenta un “sistema espiritual enigmático” que parece actuar con fuerza propia dentro de esta última. Es el caso de “La Mulata de Córdoba” y de “La emplazada” de Ricardo Palma, donde el poder de escapar y el poder de condenar a muerte, de manera respectiva, aparecen en personajes identificados como afrodescendientes, los cuales abren en el mundo representado una esfera espiritual distinta.

El quinto capítulo, “Selva y literatura: mito y conocimiento”, es resultado del trabajo en coautoría de Jesús Morales Bermúdez y Karla Elisa Morales Vargas. En él se ofrece una amplia recuperación de los aspectos que en diversas obras abonan a una representación mítica de la selva. Los ejemplos van desde el *Popol Vuh*, pasando por viajeros intelectuales del siglo XIX como John L. Stephens, hasta *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, *Los ríos profundos* de José María Arguedas y *Ciudad Real* de Rosario Castellanos. El texto propone observar, “desde la literatura regional”, las formas de construcción y mitificación de la selva, así como los sentidos que emergen de sus representaciones. Destaca la mención de José María Arguedas, cuya narrativa se apunta como ejemplo de la presencia del “torrente telúrico de vitalidad” en la literatura, concepto con el que se pretende aludir al mundo y tiempo inmemoriales, así como a la particular configuración simbólica que de estos encontramos en el relato mítico.

Tras la consumación de la Independencia de México, señalan los autores, la selva convocó a los aventureros que se atrevieran a explorarla. Entre ellos, la figura más significativa es Juan Ballinas, quien plasmó las memorias de su experiencia selvática en la obra *El desierto de los Lacandones* (1988), la cual —según afirman J. Morales y K. Morales— abrió el camino para otras representaciones narrativas de la Selva Lacandona. En ella, la selva aparece no como paraíso divino o

primigenio, sino como el lugar ideal, desde una perspectiva capitalista, para la explotación económica. Los autores refieren también los textos *Mayas y Lacandones* (1982) de Alfred Tozzer y *En los confines de la selva lacandona* (1928) de Enrique Juan Palacios, en los que se idealiza la moral de los pobladores y la magnificencia de su vegetación, respectivamente. Entre las varias obras que el capítulo cita, la selva se erige como espacio místico pero implacable, imponente y devorador, abundante por igual en bellezas y peligros, rasgos que perviven en el imaginario actual en torno a esta. Por el contrario, y en conveniencia a intereses económicos externos, la representación de los pueblos originarios de la Selva Lacandona ha ido transformándose. En las crónicas de los frailes Tomás de la Torre y Alonso Ponce, este pueblo es representado como “abominable” y “canibal”, respectivamente. Mientras que Pablo Montañez, en 1928, se refería a este como una “raza” en “decadencia general”, debilitada y sumamente tímida que, si bien en otros tiempos había creado maravillas, ahora agonizaba. Morales Bermúdez y Morales Vargas destacan también la obra de Bruno Traven, que representa la selva como mitificación de la desdicha humana. Según apuntan, en Traven la selva es un espacio atractivo pero infernal, en el que los pueblos originarios son explotados y despojados de su futuro, arrancados del paraíso sin un exilio de por medio.

Si bien a primera vista pareciera que sólo el segundo y el quinto ensayo guardan estrecha relación entre sí, considero que, más que la selva o el mito, lo sagrado y lo profano es el binomio que concilia los diversos temas y textos literarios que aborda el libro. En el texto de Magda Zúñiga, el inconsciente aparece como aquella zona interior de la que surgen impulsos y acciones que van más allá de los límites morales, de manera que lo sagrado parece no tener cabida en el mundo que representan las novelas de Bataille y Saramago. En el trabajo de Alejandra Robles, la relación entre el ser humano y la naturaleza determina la posibilidad de sobrevivir, según se viva desde la sacralización o la profanación de la selva. El análisis de Abad Navarro también se afilia a este binomio conceptual, pues la violencia, en su

ambigüedad, desdibuja las fronteras entre el ritual y la ira prosaica. Por su parte, el estudio de Fortino Corral plantea la tradición hispanoamericana como género que se mueve entre ambos campos, pues seculariza el pensamiento religioso, al tiempo que incluye elementos sobrenaturales tanto católicos como de ascendencia africana. Asimismo, el aporte de Jesús Morales B. y Karla Morales V. apunta la selva, en el imaginario hispanoamericano, como espacio ambivalente que se sacraliza o seculariza de acuerdo con los intereses de quienes la representan.

Así, los ensayos de este libro abonan al terreno de las reflexiones acerca de las contradicciones humanas, así como de la relación conflictiva que guardamos con la naturaleza y lo sagrado. Se reafirma con ello que las narrativas construyen en gran parte el mundo en que vivimos y que los mitos guían nuestras acciones, modelan el comportamiento de los pueblos y, por tanto, encauzan la historia. *Memoria, selva y literatura* es una invitación a tener presente que las formas literarias sostienen la duda respecto a la razón como única lógica válida para dirigir la existencia humana. El discurso poético llama a sumergirse en lo oculto de la psique, dirección cuyo camino iluminan el mito y el pensamiento religioso, manifestaciones culturales que, en tiempos de revalorar qué es el ser humano, pueden ser revisitadas para enriquecer este proceso y el de revalorarnos como habitantes o creadores de la selva humana.