

**ESCRIBIRSE EN MÉXICO: ESTUDIO SOBRE LA ESCRITURA DE REFUGIADO Y
EL CASO DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN**

By

Agustín Abreu Cornelio

BA in Hispanic Literature, Universidad Modelo, Merida, Yuc., Mexico, 2009

MFA in Creative Writing, University of Texas at El Paso, 2013

Submitted to the Graduate Faculty of
the Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2022

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Agustín Abreu Cornelio

It was defended on

December 5, 2022

and approved by

Thesis Director: Áurea María Sotomayor-Miletti, Professor, Hispanic Languages and Literatures

John Beverley, Emeritus Distinguished Professor, Hispanic Languages and Literatures

David Tenorio, Assistant Professor, Hispanic Languages and Literatures

External reader: Jennifer Josten, Associate Professor, History of Art and Architecture

Copyright © by Agustín Abreu Cornelio

2022

**ESCRIBIRSE EN MÉXICO: ESTUDIO SOBRE LA ESCRITURA DE REFUGIADO Y
EL CASO DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN**

Agustín Abreu Cornelio, Ph. D.

University of Pittsburgh, 2022

This is a study about refugee creation. It is concerned with those bonds an exiled author establishes with the nation where he seeks refuge. It is in debt to Homi Bhabha's theory of nation as narration, one trying to educate its readers or one making them perform the nation along the narrative enunciation. Beyond conforming community, nation narratives legitimize exclusion, separating citizens from mere inhabitants. Refugees, such as Carlos Mérida, Olga Costa, Helen Fowler or Luis Cardoza, resisted the exclusion by intervening, challenging or recreating such discourses. This work analyzes refugee art and literature in an environment where nationalist positions were radically expressed within the state apparatuses, as was the case in Mexico following the Revolution, when policies regarding immigration were radically restrictive. The dissertation focusses in Luis Cardoza y Aragón's essays —*La nube y el reloj* (1940) and *Apolo y Coatlicue* (1944)— and poetry —*Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948)— as refugee creation. On the one hand, it elucidates the match between local and universal as the foundation for Cardoza's vanguardist attempt to decenter Western expression and to invest Latin America, after *arielismo modernista*, as the heir of European culture. On the other, it unveils how Cardoza corrodes symbolic borders in order to insert refugees like himself in Mexican time and space as citizens of merit, and to open the nation as an *internation* about to face imperialism. Cardoza exceeds national codification, displaces discourse through the ineffable of poetry, returns us to

the materiality of signification and, in doing so, gives us the possibility to reformulate the nation's terms.

Tabla de contenido

Lista de figuras.....	ix
Agradecimientos	x
1.0 Introducción	1
2.0 Nación, extranjería y Revolución	9
2.1 Aparatos ideológicos de control en el régimen revolucionario	10
2.2 El nacionalismo y la nación mexicana	15
2.3 Mestizar, nacionalizar.....	23
2.4 Cultura nacionalista	32
2.5 El <i>vir</i> revolucionario.....	37
2.6 Escritura de exilio, de refugio	45
3. 0 La literatura en el México nacionalista.....	51
3.1 Vámonos con la novela de la Revolución	51
3.2 Indianicémonos un tanto.....	58
3.3 Otras narrativas: Contemporáneos	65
3.4 El poema en prosa	72
4.0 La condición de extranjería ante la cultura nacionalista.....	82
4.1 México, refugio en disputa	92
4.2 Un México ¿sin Suchiate? El caso de dos guatemaltecos	99

4.2.1	Arqueles Vela (1899-1977).....	99
4.2.2	Carlos Mérida (1891-1984).....	108
4.3	Por apellidarse Kostakowsky	117
5.0	Luis Cardoza y Aragón: un nacionalista universal	135
5.1	La nación en las líneas de su obra	135
5.2	Tentación de países extranjeros.....	146
5.3	Remontar el Atlántico.....	162
6.0	Luis Cardoza: hollar el antiguo México del mañana	178
6.1	Un guatemalteco sin Suchiate	183
6.2	El más mexicano de los extranjeros y el más extranjero de los mexicanos	199
6.3	Tierra de la pintura convulsiva.....	208
7.0	Hacerse espacio donde tan solo hay sitio: <i>Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo</i>	226
7.1	Entre la oreja y la lengua, el gran puente colgante temblaba	227
7.1.1	Revista <i>Examen</i> , 1932.....	232
7.1.2	Revista <i>Número</i> , 1933.....	234
7.1.3	Revista <i>Taller Poético</i> , 1938.....	239
7.1.4	Revista <i>Ruta</i> , 1939	244
7.1.5	Revista <i>El Hijo Pródigo</i> , 1943.....	248
7.1.6	Revista <i>Cuadernos Americanos</i> , 1945	251
8.0	El mundo empieza después del límite: <i>Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo</i>	260

8.1 Cuentos rodados del canto.....	264
8.1.1 El niño.....	265
8.1.2 Dante.....	270
8.1.3 El poeta.....	277
8.2 Con espontaneidad fue creciendo la música oscura.....	284
8.2.1 Y ciclones de música cardan los mares y los fuegos.....	286
8.2.2 El director de orquesta ordenó el mundo.....	296
9.0 Conclusiones.....	307
Bibliografía.....	322

Lista de figuras

Figura 1. Jesús Guerrero Galván, "Uno de los otros. Uno de los nuestros"	40
Figura 2. Detalle de "Historia de Michoacán" (1942), de Juan O'Gorman	94
Figura 3. "Jacaranda acutifolia", ilustración del libro <i>Mexican Flowering Trees and Plants</i> (1961), de Helen Fowler	94
Figura 4. "Músicos", <i>Imágenes de Guatemala</i> (1925), de Carlos Mérida.....	113
Figura 5. "Creación", <i>Variaciones sobre un tema maya</i> (1939) , de Carlos Mérida	113
Figura 6. "Autorretrato" (1947), de Olga Costa	124
Figura 7. "La vendedora de frutas" (1951), de Olga Costa	126
Figura 8. Detalle del mural <i>Motivos marinos</i> (1952), de Olga Costa.....	130
Figura 9. Detalle del mural <i>Motivos marinos</i> (1952), de Olga Costa	130
Figura 10. Dibujo de Agustín Lazo para <i>Torre de Babel</i> (1930).....	164
Figura 11. Dibujo de Agustín Lazo para <i>Torre de Babel</i> (1930).....	164
Figura 12. "El nacimiento de Venus", dibujo de Roberto Montenegro.....	238
Figura 13. Imagen del Códice Magliabechiano que acompañó la publicación de "Human Sacrifices in Central America", de Roger Herve.....	283

Agradecimientos

Estas páginas están dedicadas a mi madre, Matilde Cornelio, mi más fiel lectora, quien ya no alcanzó a leerlas. También a mi padre, Omar Abreu, quien ha acompañado los últimos esfuerzos.

Especial agradecimiento merece mi directora de tesis, Áurea María Sotomayor, quien no solo demostró interés en mi tema de investigación y mis hallazgos, también me contagió con paciencia y energía en los momentos más difíciles del trayecto. Y porque siempre insiste en la validez de la poesía. Agradezco también al resto del comité: a Juan Duchesne, quien ya no pudo participar en la defensa, pero siempre se expresó positivamente de mi trabajo; a John Beverley, quien aceptó participar en la defensa luego de su jubilación y cuyas clases fueron muy valiosas en mi formación; a Jennifer Josten, por señalarme la ruta hacia Nietzsche para acompañar la lectura de la crítica de arte de Luis Cardoza; a David Tenorio, último en integrarse al comité, por participar en él con amable disposición.

Tuve la fortuna de asistir a magníficos cursos durante mi estadía en la Universidad de Pittsburgh, por lo que también expreso mi gratitud a Elizabeth Monasterios y Gonzalo Lamana, en cuyas clases pude realizar investigaciones parciales que dieron pie a esta disertación. A Daniel Balderston, por su apertura a la interdisciplinaridad. A Jerome Branche, por haberme hecho mirar mi cultura de modo distinto. A Bobby Chamberlain, por acercarme a la literatura brasileña y darme libertad para explorarla. A Armando García por su pasión.

Agradezco también a mis compañeros de viaje, mis carnales, Jesús Eduardo Morales y Brenda Sólkez, siempre dispuestos y siempre disponibles, quienes me han prodigado afecto en estos años. A Pedro Salas, Fernando Iturralde, Mauricio Pulecio, Gustavo Vargas, Mercedes Dollard, Carolina Bonilla, Jairo Hoyos, Adriana Piteta, Giovanni Pizardi y Vicky Terán, por

hacer agradable mi estancia en Pittsburgh. Gracias también a Sebastián Urli y Luana Reis, sobre todo, por los poemas, la poesía y la traducción.

A mis hermanos, Francisco, Liuba y Dainny, les agradezco compartir el hombro y el empuje. A Elia Cornelio, gracias por ser un ejemplo constante.

1.0 Introducción

La pregunta que ha dado pie a este trabajo de investigación ha sido la siguiente: ¿cómo se manifiesta la condición de refugiado en la creación artística mediante la cual estos individuos abordan aspectos propios de la nación que les ha brindado acogida? Y, aún más específicamente, ¿cómo se manifiesta en un ambiente en el que privan posiciones nacionalistas tan radicales, manifestadas en los aparatos del Estado, como fue durante las décadas inmediatas a la Revolución Mexicana, cuando “los gobiernos mexicanos diseñaron una de las políticas inmigratorias más restrictivas que conoció este continente” (Yankelevich, “Introducción” 12)?¹

Entiendo que estas preguntas tendrán tantas respuestas como creadores artísticos han encontrado refugio en el país, pues depende de la distinta sensibilidad, imaginación creativa y creación crítica, del respeto hacia el país de acogida y de la defensa de la libertad e identidad individual. Por lo anterior, más que definir líneas generales que dictaminen la escritura de refugiado, la tesis se enfocará, en sus últimos capítulos, en un caso de estudio que no necesariamente debe considerarse un paradigma.

Empecemos aclarando que la Revolución Mexicana no se entiende aquí sólo como un suceso histórico, sino como un mito que interpela a un amplio grupo social, es decir, como un relato que pretende amalgamar la comunidad que llamamos nación. En este sentido seguiremos la teorización de Homi Bhabha en su libro *Nation and Narration*, quien estudia la nación como una narración emitida hacia alguien o algunos, bien a manera de ilustrarle qué es ella, en términos absolutos, o para demostrarle cómo uno se hace parte de ella, en términos performativos. En este sentido, nos será útil analizar la teleología planteada por las obras

¹ Para un estudio pormenorizado de las políticas de inmigración en México, así como los criterios de su interpretación y ejecución en la primera mitad del siglo XX, se recomienda el libro de Pablo Yankelevich titulado *Los otros. Raza, normas y corrupción en la gestión de la extranjería en México, 1900-1950* (2019).

artísticas y por los textos críticos, los personajes que intervienen en sus secuencias y la interacción con el entorno mexicano. En relación con los personajes del relato nacional, proponemos el término “*vir* revolucionario” como la figuración del ciudadano nacional presentada como el ideal por los aparatos de control ideológico, misma que se volvió un instrumento discriminatorio contra otras maneras de ser mexicano, hacer lo mexicano e incluso, habitar. Veremos en el primer capítulo, por mencionar un caso, la ilustración de Jesús Guerrero Galván de 1934, que contrastaba a un artista “de los otros”, con “uno de los nuestros” que se propone como ejemplo para los pintores nacionales.

Se ha dicho que los discursos nacionales pueden presentarse de dos maneras: una, planteada de manera mítica, remontando el origen de los vínculos comunitarios a un evento fundacional; otra, amparada en el plebiscito cotidiano del que hablaba Ernest Renan, según la cual la nación es una construcción artificial que requiere la afirmación consuetudinaria de los ciudadanos. Aquí argumentaremos que el relato posrevolucionario de la nación mexicana forma parte de la primera categoría, llamada étnica o genealógica, y que se planteaba su supervivencia de una generación a otra en términos biologizantes que llegaron a manifestarse en racismo, xenofobia o discriminación de género.

Esta comprensión de la nación, amparada en el espíritu o la sangre del pueblo, entorpece la gestión del refugio y, más grave aún, dificulta la inserción afectiva del refugiado en la comunidad, señalándolo como un riesgo latente para la unidad nacional escudada en el anhelado mestizaje de las civilizaciones indígenas con la española. Si bien el mestizaje suele enunciarse en términos estrictamente culturales, no puede eliminarse el fundamento racial del término, pues la palabra mestizo fue, de origen, un marcador colonial de casta. Aun limitándose a lo cultural, el mestizaje ha dado pie a procesos censurables de blanqueamiento y borramiento de la diversidad.

No fueron pocas las veces que se emplearon calificativos como inasimilable o pernicioso para negar el refugio a quienes lo solicitaron.

En este trabajo entenderemos al refugiado como la persona que, obligada por condiciones políticas o sociales, solicita asilo en un país distinto a su tierra natal. La condición del refugiado es distinta de la del transterrado y del inmigrante, quienes no necesariamente tienen negada la vuelta a casa; para él, la vuelta al país y a la cultura de la que se ha exiliado permanece siempre en el horizonte, un horizonte continuamente postergado, con lo cual el arraigo en el país de refugio puede exponerse de modo contingente, provisional. La comprensión del refugio, para nuestros intereses de investigación, ha de ser complementaria de la del exilio.

A partir de lo antes dicho, este trabajo se encuentra inmerso en los trabajos sobre la escritura del exilio, con la salvedad de que esas investigaciones suelen vincularse con el trauma de la pérdida y abordan la memoria atravesada por la violencia del desarraigo. Aquí analizaremos la cara más desatendida de esta escritura.² Si aquellas investigaciones analizan la relación del autor con la patria que ha dejado en el pasado, este trabajo vincula al autor con la tierra que lo recibe. Adriana Bocchino, por ejemplo, ha destacado que la temporalidad prevalente en los exiliados es el pasado del que fueron arrancados (Bocchino 16); en el caso de la escritura del refugiado podríamos prever que se trate de la temporalidad del “mientras tanto”, misma que coincide con la de quien resiste desde los márgenes del relato nacional en un presente que es “the iteration of the arbitrary of sign of the modern nation space” (Bhabha, “DissemiNation” 309).

Analizaremos el relato nacional a partir de sus manifestaciones en los aparatos represivos del Estado y en los aparatos ideológicos de control, retomando la concepción de Louis Althusser. Los aparatos represivos son aquellos mediante los cuales el gobierno actúa sobre los individuos,

² Como ejemplo de dicha desatención podemos mencionar un número reciente de la revista de teoría literaria y literatura comparada *452°F* (Nº26, primavera 2022), cuyo tema fue “el exilio como lugar de enunciación”. En dicho número, entre los 12 artículos, solo dos abordaron explícitamente la escritura en relación con el sitio de refugio.

tales como el aparato judicial. En este sentido, la tesis devela algunos artículos constitucionales y de leyes secundarias que limitaban el ejercicio que intelectuales y artistas refugiados podrían realizar en México. Por ejemplo, el artículo 33 aún expone que “[l]os extranjeros no podrán inmiscuirse de ninguna manera en los asuntos políticos del país” (Constitución de 1917 164).

Los aparatos ideológicos del Estado, por su parte, son mecanismos que se muestran múltiples y autónomos, ajenos a la estructura de gobierno, y son capaces de absorber el desacuerdo y la contienda en un marco simbólico que legitima el poder imperante (Althusser). En esta categoría incluimos los medios que posibilitan la creación y la socialización artística y literaria (instituciones educativas, crítica literaria y de arte, galerías, editoriales, etc.). A través de estos aparatos ideológicos se expresan y socializan los diversos relatos de nación, mediante los cuales se trazan y se desafían las fronteras —geográficas, sociales y simbólicas— de México y de lo mexicano. Allí, por mencionar un caso, se postulaba el “*vir* revolucionario” y también allí se le demeritaba como representación de la cultura nacional.

La tesis que se argumenta en este trabajo es que, mediante su escritura crítica y poética, Luis Cardoza y Aragón (Antigua, Guatemala, 1901-Ciudad de México, 1992) lidió con los aparatos de control ideológico y disputó la conformación de los relatos nacionales hegemónicos al abordar aquellos elementos característicos de la nación mexicana, donde se refugió de 1932 a 1944. Además, intentaremos demostrar que, al expresar su particular interpretación de México y de lo mexicano, propuso una versión alternativa de la nación —una que le permitía ser y sentirse mexicano él mismo, es decir, insertarse en la nación—, una versión que posibilitaba la conjunción latinoamericana y el impulso de lo mexicano hacia lo universal.

Dada la prolífica creación del autor que hemos escogido como caso de estudio, esta disertación pondrá énfasis en la escritura publicada entre 1932 y 1948 y en la socialización de la

misma, que abarca la primera larga estancia del autor en México —desde 1932 a 1945—, antes de participar en la revolución de su país de origen. El lector notará, además, que se ha escogido la obra en prosa de Cardoza y Aragón: los ensayos agrupados en *Apolo y Coatlicue* (1944) y *La Nube y el reloj* (1940), además de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948) —su extenso poema en prosa—, suponiendo que es allí donde se figura e interpreta el entorno mexicano con más claridad, quedando pendiente para futura investigación la interesante producción en verso del poeta.

La *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* es uno de los textos de Luis Cardoza y Aragón con mayor atención crítica; no obstante, la propuesta de estas páginas es identificar aquella veta que problematiza la relación entre lo nacional y lo internacional, es decir, México y el mundo moderno occidental. Por un lado, apuntaremos la atención cardociana por la conformación de una comunidad —nacional y transnacional— para hacer frente a la amenaza imperialista. Por otro, señalaremos los excedentes o indeterminaciones de dicha comunidad, los cuales abren la posibilidad a una reformulación de los términos del contrato social. De tal manera, no pretenden estas páginas anular las interpretaciones precedentes, sino ampliar los referentes del diálogo.

La disertación se ha estructurado en siete capítulos —sumados a introducción y conclusión—, los cuales se describen enseguida. El apartado inicial, titulado “Nación, extranjería y Revolución”, discute los conceptos que marcan las coordenadas de la reflexión que encontrará el lector. Entre ellos, el concepto de nación, como una comunidad imaginada, pero también como un relato que cumple una función pedagógica —es decir, enseña a los receptores qué es ser ciudadano— y otra performativa —puesto que puede colocar a los lectores o espectadores en la situación de realizar la ciudadanía expresada en el relato—. Se discute el proceso de mestizaje

como fundamento de la nación mexicana concebida en términos genealógicos y/o étnicos, a partir de lo cual las fronteras entre la inclusión y la exclusión se cierran por virtud de la herencia.

En el capítulo 2 también se abordan los aparatos de control ideológico del Estado en relación con el mito de la Revolución Mexicana relatado como suceso (re)fundacional de la nación moderna, y el impacto que estos aparatos tenían en los extranjeros que buscaban establecerse en el país —damos cuenta de los casos del poeta José Santos Chocano y la fotógrafa Tina Modotti—. En este capítulo también se revisan algunos conceptos de la teorización sobre el exilio, con miras a su pertinente adaptación y uso en el estudio de la creación de refugiados.

“La literatura en el México nacionalista” es el título del capítulo 3, allí se repasa el ambiente literario de la posrevolución —las décadas de 1920 y 1930— con tal de describir el escenario donde se insertaría Luis Cardoza y Aragón como refugiado. En él se discuten la novela de la Revolución, la novela indigenista, la narrativa experimental o de vanguardia que crearon los escritores del grupo Contemporáneos, y el poema en prosa que en esos años era un género emergente. El énfasis de esas páginas está en las disputas por establecer un canon de la literatura surgida del periodo revolucionario y su relación con el relato nacional sancionado por el Estado y sus aparatos.

En el siguiente capítulo, “La condición de extranjería ante la cultura nacionalista”, el lector encontrará información sobre la vida de los refugiados en México durante el periodo posrevolucionario, en específico los artistas que se avecindaron en el país. Abordaremos a Helen Fowler, Arqueles Vela, Carlos Mérida, Jacobo Kostakowsky y Olga Costa. Apuntaré a los indicios del influjo del nacionalismo en su creación artística o en la socialización de la misma; expondremos de qué manera ellos intervinieron o recrearon el relato nacional hegemónico a través de su arte.

“Luis Cardoza y Aragón: un nacionalista universal” es el capítulo 5 de la disertación. En él se estudia la primera década de Cardoza como creador e intelectual: su participación entusiasta en la política guatemalteca al final de la dictadura de Estrada Cabrera, su estadía en Europa y asimilación de los experimentos vanguardistas, hasta el primer encuentro con México. Además de dos escritos de juventud, se comentan dos libros de poesía, *Maelstrom* (1926) y *Torre de Babel* (1930). En ellos, Cardoza plantea una relación entre lo local y lo universal, mediante la recuperación vanguardista de elementos indígenas y barrocos, la cual será una constante en toda la obra cardociana fundamental para nuestra discusión de los relatos nacionales. Particular importancia tiene el abordaje de *Torre de Babel*, libro publicado en Cuba por la *Revista Avance*, que no ha recibido atención crítica hasta el momento.

Los últimos tres capítulos se enfocan en la escritura de refugiado de Luis Cardoza y Aragón, la publicada entre 1932 y 1948. El 6 se titula “Luis Cardoza y Aragón: hollar el antiguo México del mañana” y da cuenta de las polémicas en las cuales participó el autor a partir de 1932, una vez que se hubo asentado en el país. Allí se analizan, además, al amparo de los conceptos presentados en los primeros capítulos sobre nacionalismo y exilio/refugio, los volúmenes de ensayo sobre cultura y pintura mexicana reunidos en *La nube y el reloj* (1940) y *Apolo y Coalicue* (1944).

El capítulo 7, “Hacerse espacio donde tan solo hay sitio: fragmentos de *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*”, debate las fechas de creación del poema a partir de los fragmentos que Cardoza publicó en seis revistas literarias de la época; además, propone lecturas que pudieron haberse dado de los mismos en vista de la ausencia de indicadores que los presentaran como fracciones de un libro todavía en proceso. Asimismo, coloca tales interpretaciones en el contexto de las polémicas nacionalistas en las que Luis Cardoza y Aragón fue interviniendo, en relación

con el grupo de Contemporáneos y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), por ejemplo.

En el capítulo final, “El mundo empieza después del límite: *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*”, a partir de una lectura atenta del largo poema en prosa en su versión íntegra publicada en 1948, se propone una interpretación alineada con el objetivo de la disertación; es decir, no se pretende alcanzar una significación totalizante de la obra, sino sólo de aquellas partes en donde se advierte el abordaje de lo mexicano en relación con lo latinoamericano y lo universal. Dado que es un extenso poema en prosa, se utilizan las categorías *contar* y *cantar* —empleadas por Luis Cernuda para reflexionar sobre el poema en prosa, y por Octavio Paz para hacerlo sobre el poema extenso— como orientadoras de la reflexión.

Más allá de la tesis que el trabajo discute, el autor espera que estas páginas contribuyan al necesario debate sobre la actualidad de los refugiados en el país, no solo mediante la sensibilidad de los artistas y escritores aquí incluidos, sino dimensionando históricamente la contradicción inherente al nacionalismo mestizo que se abre a los extranjeros. Espera también colocar el caso de Luis Cardoza y Aragón como ejemplo de articulación bienintencionada y apasionada de quien contribuye a la comprensión y engrandecimiento de la comunidad nacional.

2.0 Nación, extranjería y Revolución

Esta historia, o la historia donde se inscriben los textos que estudiamos en esta disertación, cubre el periodo posterior al triunfo de la Revolución Mexicana; desde los años 20 hasta los 40, en los cuales se consolidan las instituciones del gobierno revolucionario y se promueve la ideología que les habría de dar sustento. Dicho periodo está signado por la transformación social, política, económica y cultural del país: inicia con la consolidación de la Revolución como el nuevo mito fundacional y se extiende hasta el llamado “milagro mexicano”, cuando el auge expresado por los indicadores macroeconómicos se usó como un velo que ocultaba las enormes carencias sociales. Enrique Krauze lo describe de un modo sucinto siguiendo la secuencia presidencial y los tonos definitorios de cada proyecto sexenal: “el sistema nació con [Plutarco Elías] Calles, se corporativizó con [Lázaro] Cárdenas, se desmilitarizó con [Manuel] Ávila Camacho, y se convirtió en empresa con [Miguel] Alemán” (Krauze 15).

La constitución de esta comunidad imaginaria —la nación mexicana que se adhería el atributo de “revolucionaria”— implicó también el señalamiento de la alteridad de grupos o individuos que no encajaban muy bien en el terso tejido retórico que se imponía: estos personajes problematizaban el relato de la nación heroica que se había forjado a sí misma en la lucha armada. De entre todos los posibles personajes discriminados por el discurso nacionalista revolucionario, en estas páginas nos abocaremos a los refugiados que, provenientes de otros países, intentaban establecerse y hacerse una vida en un territorio nuevo para ellos, una vida también representada en su obra artística.

Si el término “exiliado” se refiere a aquella persona obligada (tácita o explícitamente) a abandonar su lugar de origen, utilizaremos en esta tesis el término “refugiado” como su

complementario. Si al hablar de exiliado establecemos un vínculo con el lugar abandonado, cuando nos referimos a los refugiados los vinculamos con el espacio en el que dichos individuos se avecindan y en el que construyen vínculos comunitarios, por lo que en los capítulos siguientes hablaremos de artistas y escritores refugiados y la relación —construida a través de su creación y en los objetos que ella representaba— con México, su país de refugio.

Vale la pena, detenerse un poco y esbozar algunos detalles del escenario donde actuarán los personajes que analizaremos. Si bien es imposible detallarlo en su complejidad histórica, al menos intentaremos iluminar el marco ideológico en el que nuestros refugiados interactuaron y desarrollaron su obra “mexicana”.

2.1 Aparatos ideológicos de control en el régimen revolucionario

No es extraño que, luego del impacto de la lucha —o las luchas— armada en todos los estratos del país, fuera urgente una refundación nacional, la cual inició con la promulgación de la constitución revolucionaria de 1917, donde quedaron inscritas reivindicaciones de distintas corrientes que, en ese momento, se declaraban del mismo bando: el de los vencedores. Algunas de tales reivindicaciones daban continuidad a las pretensiones liberales del siglo anterior, como la total separación de Iglesia y Estado, la protección de la propiedad privada o la tutela del gobierno sobre la educación. Otras, atendían al reclamo popular ante el enriquecimiento de la clase oligárquica porfirista en detrimento de las clases bajas y, por tanto, estas reivindicaciones rechazaban algunos esfuerzos modernizadores, como la legislación laboral cargada hacia los patrones o el impulso industrial de la explotación de minerales por los capitales extranjeros. Otras iban aún más atrás, hasta las reformas legislativas que antecedieron a la constitución de 1857, como la extinción de dominio de formas de propiedad distintas de la privada —por

ejemplo, las comunales—, con lo cual muchas comunidades indígenas habían sido desplazadas de sus tierras durante la segunda mitad del siglo XIX.

Decía antes que la constitución de 1917 incluía postulados del bando vencedor, pero es necesario enfatizar en que éste se caracterizaba por la heterogeneidad y la contradicción. Ambos aspectos ocasionaron la prolongación de la reyerta por varios años más, durante los cuales sucedieron los magnicidios de Emiliano Zapata (1879-1919), Venustiano Carranza (1859-1920), Francisco Villa (1878-1923), Álvaro Obregón (1880-1928) y otros caudillos en pugna por el dominio de la política nacional y/o regional. La pacificación del país requirió la construcción de estructuras políticas e ideológicas ampliamente aceptadas que, al mismo tiempo de permitir el ejercicio eficiente del poder por parte del Estado, establecieran un marco donde las aspiraciones de distintos sectores sociales pudieran ser expuestas, negociadas y, dado el caso, rechazadas pacíficamente.

Un caso paradigmático en dicha estructura ideológica es la formulación de un relato histórico de la Revolución —que Macario Schettino (29, 236, 260) e Ilene O'Malley (113-114) conciben como un mito— en el cual se matizan las diferencias entre los caudillos, quienes quedaron asimilados en una única inercia transformadora:

La Revolución fue un estallido de mitos, el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución. Los mitos revolucionarios no fueron, como en otras naciones, levantados sobre biografías de héroes y tiranos, sino más bien sobre la idea de fusión entre la masa y el Estado, entre el pueblo *mexicano* y el gobierno *revolucionario*. El mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrechocan y que aparentemente se

contradican; pero a fin de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional. (Schettino 271)

Al estudiar las narrativas nacionales, Homi Bhabha percibió que en ellas se presentaba una articulación entre el sujeto y el objeto narrado, puesto que el sujeto estaba inscrito en el mismo objeto que pretendía describir: la nación (Bhabha, “DissemiNation” 297). Bhabha asegura que en estos relatos se genera una tensión entre dos temporalidades: una pedagógica, que surge al postular y defender una manera de ser nación, temporalidad narrativa continuista y acumulativa en la que la nación aparece como una descripción objetiva; la otra temporalidad, la performativa, es recursiva y en ella es el sujeto quien se muestra al hacer(se) la nación (297). En el último caso, el ciudadano narrador, al mismo tiempo que objetiva la nación, también realiza un performance de la nacionalidad, pues el propio relato lo deja inscrito en la comunidad nacional. Esta manera de entender la nación, como un relato que está siempre en proceso, dable a ser deconstruido, permite a Bhabha pensar que la nación está en constante “(disemi)nación”, es un espacio cuyos bordes se hacen siempre porosos, mudables o traslapables. Esta concepción será muy útil a lo largo de la disertación, pues es a través de esta (disemi)nación que los autores refugiados parecen abrir un espacio entre-medio en el discurso de la nación para inscribirse. En las siguientes páginas veremos cómo el debate por la nación mexicana, la nación surgida de la Revolución, creció al amparo de mecanismos que propugnaban por un concepto más bien monolítico, una nación que habría de ser descubierta —según lo crítico Samuel Ramos en algún momento— como un vestigio del pasado.

La consolidación de las nuevas relaciones de poder al interior del país fue acompañada por el establecimiento de lo que Louis Althusser llama “aparatos ideológicos de Estado”, mediante los cuales el nuevo grupo dirigente pudo legitimarse en una ideología dominante. Althusser

define estos aparatos ideológicos de Estado como mecanismos de poder que, sin ejercer una violencia evidente (esta violencia, incluso, puede manifestarse sólo en lo simbólico), contribuyen al mantenimiento y reproducción de las relaciones de producción vigentes y, por tanto, del sostenimiento de la clase dominante. A diferencia de los aparatos represivos (el ejército, la policía, los juzgados, etc.), los aparatos ideológicos no necesariamente forman parte de la estructura gubernamental, sino que se presentan múltiples y relativamente autónomos, capaces de expresar las contradicciones de la lucha de clases (Althusser).

Cabe agregar que Althusser argumenta que los puntos contradictorios al interior de los aparatos ideológicos no atentan contra la unidad de la ideología dominante en donde todos quedan inscritos. Según el filósofo, estos aparatos avalan la posibilidad del desacuerdo y la contienda en el terreno de las creencias y las acciones, incluidas aquellas remanentes de un orden anterior y las incipientes de un orden futuro, las cuales sólo pueden coexistir en el marco de un Estado que garantice legalmente, por ejemplo, la libertad de expresión.

La importancia que los regímenes revolucionarios dieron a la educación, mediante la organización de la Secretaría de Educación Pública y la refundación de la Universidad Nacional, así como el impulso a las artes y, posteriormente, a medios masivos de comunicación como el radio y el cine, son evidencia del establecimiento de los aparatos ideológicos del régimen revolucionario. Mediante las prácticas cotidianas que imponían los rituales asociados a dichos aparatos (escuela, arte, medios), la ideología dominante se inscribía en la vida corriente de los ciudadanos, siguiendo la explicación que hace Althusser. Lo anterior podemos corroborarlo en la presencia transversal de algunos conceptos en el debate político y su coincidente socialización en distintos aparatos ideológicos del México posrevolucionario.

Partamos, por ejemplo, del debate sobre la educación que tuvo presencia en la prensa, en la academia, la expresión artística, el congreso y en la iglesia en los años 30. Para Althusser, el aparato ideológico predominante en la sociedad feudal occidental era la Iglesia que mantenía un control ideológico sobre su feligresía, entre otras funciones, por resguardar el conocimiento y administrarlo a aquellos pocos que tenían el privilegio de recibir una educación. Sin embargo, en la sociedad capitalista, el aparato ideológico dominante sería el aparato educativo que se había masificado y había reemplazado, paulatinamente, la función que la Iglesia tuvo en el periodo anterior con respecto a la producción y divulgación del conocimiento. Lo anterior puede explicar por qué, en el proceso de modernización liberal mexicano —un proceso no orgánico, ya que fue implementado por las élites gobernantes y no obedecía a una natural transformación de las relaciones sociales de producción—, desde fines del siglo XIX, el Estado intentó cortar tajantemente la influencia de la iglesia en la política y, para ello, restringió su labor educativa.

Ya en el siglo XX, al inicio de los años 30, se presentó una acalorada contienda por definir los contenidos y los procedimientos pedagógicos de la enseñanza, aunque desde 1933 parecía aceptarse que su objetivo primordial era “vigorizar el concepto de la nacionalidad” (Sierra Neves 18). Esta preocupación central por establecer el dominio del Estado sobre la enseñanza, es decir, de establecerlo como un aparato ideológico, es la que permite a María Teresa Sierra Neves —siguiendo a Soledad Loaeza, Ctzivy Medin y Fernando Solana— describirlo como un Estado educador (16), a lo que habría que agregar que el “norte” conceptual que impone dicho Estado es el de la nación emanada de la Revolución.

Bajo la ordenanza de Narciso Bassols (Secretario de Educación de 1932-1934) se pretendió modificar la constitución con tal de que la educación ofrecida por el Estado adquiriera el

calificativo de socialista; pero ¿cómo definir “socialista”?³ Pareciera que la variante que mayor peso tuvo en la discusión, debido a la trayectoria pedagógica de su enunciador, fue la del antropólogo Moisés Sáenz, para quien el adjetivo implicaba cierta recuperación de las estrategias catequistas, pues ya en 1929 había hablado del socialismo como una mística y lo comparaba con las enseñanzas evangélicas (Sáenz 37). Sáenz establecía de esta manera una continuidad entre aquel aparato que caducaba —el colonial y pre moderno— y otro nuevo que emergía —moderno y revolucionario—. La metáfora de la educación evangelizadora será recurrente en el proyecto educativo revolucionario (recordemos, por ejemplo, las “misiones” culturales de Vasconcelos) aunque, viéndola en retrospectiva, seguía imperando una jerarquía cultural occidentalizante.

2.2 El nacionalismo y la nación mexicana

En la refundación de la nación mexicana emprendida por los regímenes vencedores de la Revolución era clave la ruptura con la dictadura porfirista, la cual inicia con una asamblea constituyente revolucionaria. En esta dirección, un elemento que se asoma en la redacción constitucional de 1917 —en coincidencia con lo que hemos señalado de la educación— es el celo por la nación, por lo nacional, y por su protección ante el apetito de los extranjeros. No debemos olvidar que, en el imaginario de la Revolución, como levantamiento anti oligárquico, “el porfiriato se había configurado ... como un periodo en que los extranjeros, apoyados por un

³ En cuanto al uso del adjetivo “socialista” en referencia a la educación, es recomendable acudir al volumen de María Teresa Sierra Neves, quien da importantes detalles del debate desde que Narciso Bassols (político afín al comunismo) asume el cargo de director de la Secretaría de Educación Pública en 1932 (Sierra Neves 16), los debates al interior del Partido Nacional Revolucionario (primer nombre del actual Partido Revolucionario Institucional que se mantuvo 70 años en la presidencia) para configurar el Plan Sexenal de 1933 (33-35), los ecos en la prensa nacional (45-46) y los debates parlamentarios de 1934 (35-36).

régimen que les era afecto y por venialidad de los funcionarios estatales, habían saqueado al país, explotando a los trabajadores y dilapidando sus riquezas” (Pérez Vejo 178).

El extremo cuidado de lo que corresponde a la nación y la erección del poder ejecutivo como defensor exaltado de dicho patrimonio pueden observarse en el artículo 33 constitucional, el cual citamos de manera íntegra dado el interés que tiene para el desarrollo de este trabajo:

Son extranjeros los que no posean las calidades determinadas en el artículo 30.

Tienen derecho a las garantías que otorga el capítulo I, Título Primero, de la presente Constitución; pero el Ejecutivo de la Unión tendrá la facultad exclusiva de hacer abandonar el territorio nacional, inmediatamente y sin necesidad de juicio previo, a todo extranjero cuya permanencia juzgue inconveniente.

Los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país. (Constitución de 1917 164)⁴

Del citado artículo cabe comentar las dos últimas frases. Por una parte, la completa indefensión legal en la que se encontraba el sujeto extranjero respecto de las acciones que el Estado mexicano pudiera emprender contra él, aún bajo riesgo de lesionar derechos básicos que la propia constitución garantizaba, como la presunción de inocencia. Por otra parte, la última frase concedió una interpretación libérrima en el periodo posrevolucionario, ya que prácticamente todas las actividades productivas eran vistas bajo una perspectiva política. A este uso del artículo 33 constitucional como instrumento de represión dedicamos algunos párrafos a continuación.

En 1929, durante la presidencia de Emilio Portes Gil, se inauguró la política de asilo diplomático con la llegada del guerrillero nicaragüense Augusto César Sandino (Ojeda Revah 108), entre muchos otros influyentes políticos e intelectuales de distintas latitudes del continente,

⁴ La redacción del artículo 33 que se ha citado aquí se mantuvo vigente durante casi un siglo, ya que sólo fue modificada en 2011, en la cual se incluyó la necesidad de una audiencia y la posibilidad de esgrimir una defensa contra la expulsión (De Dienheim Barriguete 1639).

con lo que la imagen del país y del Estado revolucionario se hizo favorable entre los círculos progresistas del hemisferio. No obstante, el artículo 33 de la Constitución de 1917 establecía de manera tajante: “Los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país” (164). La prohibición expresada en el artículo 33 convertía a los exiliados en opositores al régimen, no sólo cuando estos se declaraban a favor o en contra de alguna autoridad o partido, de la legislación o de las acciones del aparato gubernamental, sino cuando sus actividades económicas entorpecían las reivindicaciones sociales incluidas en la constitución: “[s]ólo así se explica que la lucha obrera y campesina estuviera salpicada de solicitudes de expulsión de propietarios o administradores extranjeros” (Yankelevich, “Extranjeros indeseables” 740).

Pablo Yankelevich, en su estudio sobre el ejercicio ejecutivo amparado en el artículo 33 constitucional, hace ver que la categoría de “extranjero indeseable” se usó para tres tipos de individuos: 1) contra delincuentes, 2) contra ‘agitadores de conciencias’, y 3) contra aquellos cuya conducta comercial o empresarial atentara contra las pretensiones del Estado (“El artículo 33” 357). La aplicación de dicho artículo ha sido excepcional, a lo largo de la historia —sobre todo a partir del sexenio cardenista, de 1934 a 1940—; no obstante, la invocación a él en el estrado jurídico o en los medios de comunicación ha sido frecuente, “más con fines de amedrentar que de expulsar a los supuestos indeseables” (Yankelevich, “Extranjeros indeseables” 716).

Para los fines de esta disertación cabe destacar el porcentaje de estadounidenses y españoles profesionistas o intelectuales expulsados mediante el artículo 33, entre los años de 1911 y 1940, el cual alcanza una cifra mayor al 8% (Yankelevich, “Extranjeros indeseables” 719), la mayor parte de ellos periodistas y reporteros, o militantes de izquierda —comunistas y

anarquistas— que realizaban actos no directamente relacionados con su trabajo. Dos casos paradigmáticos de expulsiones en las que fue aplicado o invocado el artículo 33 constitucional son los del poeta peruano José Santos Chocano, en 1913, y de la fotógrafa italiana Tina Modotti, en 1930.

Santos Chocano llegó a México en 1912 entusiasmado con el movimiento revolucionario y con un encargo del dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera: establecer contacto con el gobierno maderista. Tras relacionarse con las altas esferas de la política y la cultura, el poeta presenció de cerca la Decena Trágica (del 9 al 19 de febrero de 1913) y su terrible desenlace: el asesinato del presidente Francisco I. Madero y del vicepresidente José María Pino Suárez. De sus días en la capital gobernada por el régimen reaccionario tras el magnicidio, Pablo Yankelevich resume:

Chocano participa en varias sesiones de la Casa del Obrero Mundial, la policía huertista sostiene que se trata de asambleas anarquistas y revolucionarias que pretextan ser juntas literarias. El 1° de mayo de 1913, da lectura a una *Oda a Juárez*, sostenedor de un socialismo racional, coincidente con los postulados que ahora dice abrazar el poeta” (Yankelevich, “Vendedor de palabras”).

Dicho lo anterior, el destino del poeta estaba sellado.

Al amparo del artículo 33 constitucional,⁵ la orden de expulsión afirmaba que su presencia “perjudica en grado sumo la pacificación del país”, por considerarlo un agitador entre los círculos obreros, por su militancia maderista y por, supuestamente, haber recibido miles de pesos del erario público. Al desembarcar en Cuba, en junio de 1913, Santos Chocano declara: “Platón aconsejaba que se coronase de rosas a los poetas y se les expulsase luego de la República. La

⁵ En ese momento se invocaba el artículo correspondiente a la constitución liberal de 1857, cuya redacción no era muy distinta de la que permanecería en la constitución de 1917.

política de México me ha expulsado, pero la intelectualidad me ha coronado de rosas” (cit. en Yankelevich, “Vendedor de palabras”). Posteriormente, el poeta volvió al país y mantuvo una polémica relación con diversos caudillos revolucionarios, cambiando de bando en favor de intereses personales, y prestando sus servicios como hábil propagandista.⁶

Por su parte, Tina Modotti llegó a México en 1922, en una época signada por el impulso a las artes que eran vistas como una vía de autoconocimiento de la realidad mexicana, sobre todo en el caso de la fotografía. Acompañada de Edward Weston y otras personalidades del arte y la crítica, como Anita Brenner, recorrió distintas zonas rurales y espacios urbanos populares documentando la sociedad posrevolucionaria e intentando aprehender los símbolos de la nueva realidad social. Fue una artista muy consciente del poder comunicativo y el impacto social de la fotografía, por lo que muchas de sus fotografías ilustraban publicaciones comunistas como *El Machete*.⁷ Por otro lado, la cuidada composición de sus fotografías, el manejo de la luz y la evocación de texturas, sumado al nivel simbólico que adquieren sus piezas, hacen que la obra de Modotti suela caracterizarse como formalista (Jolly 46), al punto de que Sarah M. Lowe afirme que la fotografía de Modotti “transmuta la materia en ideología” (cit. en Argentero 131).

En enero de 1929, Julio Antonio Mella, uno de los fundadores del partido marxista-leninista en Cuba, que se encontraba en México como refugiado político, fue asesinado mientras paseaba con su pareja sentimental, la mencionada Tina Modotti. La fotógrafa fue implicada en el crimen y arrestada un par de días después, a pesar de que ninguna evidencia material la incriminaba, salvo haber estado en el lugar del asesinato y ser amante del occiso. Desde el principio, la investigación fue orientada por el sensacionalismo y el alboroto que desató en la

⁶ Pablo Yankelevich realiza una extraordinaria síntesis de la problemática relación que el poeta peruano mantuvo con los regímenes revolucionarios mexicanos, en paralelo al servicio que prestó a dictadores como Estrada Cabrera o el peruano Augusto B. Leguía. Ver “Vendedor de palabras”.

⁷ *El Machete* fue obligado a subsistir en la clandestinidad desde 1929 a 1934, debido a la declaración de ilegalidad del Partido Comunista y la persecución de sus líderes.

prensa; Letizia Argentero afirma que “[t]he idea was to make the evidence fit their scheme, whose aim was publicly to humiliate a leftist woman” (115) y, una página después, remata: “she was paying for her gender, her values, and her way of living” (116).

En su momento, Diego Rivera intercedió para liberar a Modotti de una inminente expulsión del país, sin que hubiera necesidad de dar continuidad al juicio por asesinato. Unos meses después la fotógrafa montó la última de sus exposiciones mexicanas, en un espacio patrocinado por la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual “acquired the air of protest against the government, and it represented the last revolutionary act performed by Modotti in Mexico” (Argentero 139). Si bien no se ha encontrado ningún catálogo de dicha exposición, a partir del testimonio de algunos visitantes, Letizia Argentero ha podido reconstruir, al menos parcialmente, el contenido de la misma, en donde sobresalen piezas icónicas como “La hoz y el martillo”, “Máquina de escribir de Mella” o “Mujer con bandera”, representantes de su trabajo más artístico, aunque la faceta fotoperiodística que documentaba y criticaba explícitamente las severas desigualdades prevalecientes en el régimen, como las tituladas “Los contrastes del régimen” y “Donde no ha llegado la Revolución”, publicadas en *El Machete* el 23 y 30 de junio de 1928, parecen no haber llegado a los muros de la galería. De una manera o de otra, en dicha exposición Modotti afirmaba su vínculo comunista, pero evitaba hacer referencia directa de la situación mexicana. Tal estrategia no impidió un nuevo ataque del Estado mexicano.

Poco más de un año después de la muerte de Mella, Modotti fue nuevamente arrestada; en esta ocasión bajo el cargo de participar en un complot contra la vida del presidente Pascual Ortiz Rubio. Nuevamente se invocó el artículo 33, aunque en la práctica se le dio a elegir a Modotti entre desistir de su actividad política y cortar sus relaciones con militantes comunistas, o abandonar el país “por voluntad propia” (Argentero 144-145). La fotógrafa fue deportada a través

del puerto de Veracruz, junto a un mesero austriaco, un zapatero polaco y un mexicano de origen ruso (Argentero 145).⁸

Podemos citar algunas otras menciones sobre el extranjero en la Constitución de 1917, las cuales corroboran su endeble condición legal en el país: tenemos que en el capítulo 11 se habla de “extranjeros perniciosos” (109), adjetivo que no deja de resonar en el ya citado “inconveniente” del artículo 33. La no delimitación de tales adjetivos abría la puerta a libérrimas interpretaciones que posibilitarían la expulsión de individuos por motivos tan dispares como una deuda vencida o la competencia comercial con empresarios mexicanos. Además, en el artículo 27, se establece que sólo ciudadanos mexicanos pueden poseer tierras o concesiones para la explotación de los recursos minerales (139).

El artículo dedicado en la constitución a la definición legal del ciudadano mexicano es el 30; allí se explica que los hijos de extranjeros nacidos en el país sólo podrían obtener la nacionalidad si, un año después de cumplir su mayoría de edad, comprobaban que habían residido los últimos seis años en el país (161); es decir, para asumir la categoría de “mexicano por nacimiento” no bastaba haber nacido dentro de sus límites geográficos, sino que se privilegiaba la genealogía. En el mismo artículo se describían otros mecanismos de naturalización para los extranjeros, quienes podrían hacerse ciudadanos tras haber vivido cinco años ininterrumpidos en el país y comprobar que llevaban un modo honesto de vivir, aunque, como hemos visto en el caso del ciudadano de origen ruso que acompañó a Modotti, ello no eliminaba por completo el peligro de ser expulsado.

⁸ Pablo Yankelevich da cuenta que el 2% de los acuerdos de expulsión por el ejercicio del artículo 33 (entre 1911 y 1940) correspondía a ciudadanos mexicanos por naturalización de origen chino, español, polaco, estadounidense e italiano. Tal ilegalidad fue subsanada mediante revocación en el 90% de los casos (Yankelevich, “Extranjeros indeseables” 734-735); aunque pareciera que el mexicano de origen ruso que acompañaba a Tina Modotti formaba parte de ese 10% restante y fue injustamente expulsado del país.

Una peculiaridad de la redacción original de la Constitución de 1917 es que el artículo 30 señalaba que los “indolatinos” provenientes de otros países latinoamericanos podrían naturalizarse mexicanos con sólo avecindarse en el país (162), es decir, sin haber cumplido un periodo mínimo de residencia, lo cual fortalecerá nuestro argumento de que en ese periodo el mestizaje indígena-español se entendía como factor fundante de la identidad. El término “indolatino” se había extendido en toda Latinoamérica con tal de distinguirse de los países latinos europeos, con lo cual se daba cierta continuidad a la visión anti-imperialista y anti-yanqui de inicios de siglo XX —el arielismo modernista sería la forma más visible de esta formulación—, pero sazónada con las nuevas tendencias antropológicas, de ahí que formara parte del vocabulario de los fundadores de la antropología mexicana, como Manuel Gamio y Moisés Sáenz. Para 1934, dicho inciso fue eliminado, adquiriendo los “indolatinos” el mismo estatus de los extranjeros con otro origen.

No obstante su delimitación legal, los conceptos de la nacionalidad mexicana y, por extensión, de lo mexicano han sido socializados, disputados y modificados continuamente en distintas esferas de los aparatos ideológicos del Estado, adquiriendo las características de aparente autonomía y contradicción interna que ya hemos mencionado siguiendo a Althusser. Asimismo, cabe señalar que la heterogeneidad interna en la contienda por la nación se fue transformando a la par de las relaciones sociales de producción. Sin embargo, partiendo de los ejemplos ya citados de la constitución de 1917, podemos observar que la nacionalidad mexicana se consideraba excluyente de cualquier otra⁹ y que dicha disposición legal se trasladaba —con pasmosa facilidad— a lo identitario e, incluso, a lo étnico o lo racial, ya que se esperaba que el extranjero naturalizado asumiera paulatinamente la cultura mexicana y que su descendencia

⁹ Es muchas décadas después, en 1997, ya en plena vigencia de las políticas neoliberales, que la constitución mexicana aceptó la doble nacionalidad, por lo que adquirir la nacionalidad mexicana en los años que abarca esta disertación implicaba renunciar a la de origen.

fuera proclive a la integración racial. En relación con esto es que vamos a discutir el concepto del mestizaje como el eje alrededor del cual se debatió lo mexicano como identidad y como nacionalidad.

2.3 Mestizar, nacionalizar

En algunas expresiones de la época, la identidad nacional era reducida a una cuestión étnica de un modo esencialista y/o determinista. Ejemplos de esto los encontramos en el antropólogo y educador Moisés Sáenz, quien en un texto de 1929, “México: juicio y pronóstico”,¹⁰ expresaba la urgencia de que, a la unidad “emotiva” y a la “comunidad de ideales” liderada por el Estado Revolucionario, siguiera una integración social, económica y étnica (Sáenz 36). En este punto “integracionista”, Sáenz sigue a su maestro Manuel Gamio quien, en *Forjando patria* (1916), preocupado por la “heterogeneidad étnica de la población” (93) y sin apartarse de un esquema evolucionista/darwiniano de las sociedades, imploraba: “Para incorporar al indio no pretendamos ‘europeizarlo’ de golpe; por el contrario, ‘indianicémonos’ nosotros un tanto”, aunque inmediatamente advertía que “no debe exagerarse a un extremo ridículo el acercamiento al indio” (Gamio 96).

Volvamos a Sáenz quien, por un lado, postulaba una integración del indígena a “la familia mexicana” (35), en oposición a una asimilación, aunque, por otro lado, no escapaba al paralelismo entre un pretendido mestizaje cultural —o transcultural, si se me permite la licencia, ya que es un término que Sáenz no utiliza— y el mestizaje racial, de allí sus continuas referencias a la sangre (122, 142), el cuerpo (38) o la familia (35, 38). En este sentido, aunque

¹⁰ El texto fue leído ante un grupo de intelectuales estadounidenses, pero es consistente con las ideas que Sáenz presentará a lo largo de toda la década de 1930 y que orientarán su labor indigenista.

pretendiera alejarse de concepciones más claramente raciales, como la “raza de bronce” enunciada por José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), la retórica que Sáenz utilizaba en la década de 1930 lo muestra atrapado en una visión étnica y/o racial del mexicano y lo mexicano: el linaje surgido del encuentro de los indígenas con los españoles, contra cuya pretendida homogeneidad se sumaban otros orígenes étnicos que, en ocasiones, eran invisibilizados en sus reflexiones.

En su historiografía del concepto nación —y sus variantes nacionalidad y nacionalismo—, Elías Palti reconoce dos paradigmas argumentativos: el genealógico y el antigenealógico. La concepción genealógica, siguiendo a Johan Gottfried Herder, “imagina las naciones como totalidades orgánicas, discretas y singulares” (Palti 29); mientras que la antigenealógica encuentra en Ernest Renan su argumento fundacional e “inscribe la nación dentro de una perspectiva artificialista según la cual se funda en un vínculo contractual” (29). En los siguientes párrafos argumentaremos que la comprensión de la nación más difundida en el México posrevolucionario era cercana al paradigma genealógico, en tanto que remitía los vínculos de la identidad nacional a una pretendida homogeneidad étnica/racial producto del mestizaje: lo mestizo era lo mexicano.

Tomás Pérez Vejo reproduce la dicotomía de Palti, aunque los términos que utiliza son los de nación étnica (en cierto sentido equiparable a la corriente genealógica), cuyos vínculos identitarios se asumen “naturales” y “orgánicos” (raza, cultura, lengua, etc.),¹¹ y la nación cívica (equiparable a la antigenealógica), definida por la ley. Pérez Vejo afirma sobre el periodo

¹¹ Otra nomenclatura equiparable a las de la nación étnica es la que Guillermo Sheridan rescata al comentar la apropiación que Vasconcelos había hecho del nacionalismo del siglo XIX, particularmente de Ignacio Manuel Altamirano, es el de “genuina nacionalidad” (Sheridan, *México en 1932* 27-31). Si bien Sheridan apunta la vaguedad en el uso de dicho concepto, aclara que atentó “contra la variedad cultural que la misma Revolución había reconocido como uno de sus logros y amenazaron con restringirla dentro de un *nacionalismo*” (énfasis en el original, 28-29).

posrevolucionario: “México no se define como una nación cívica en la que la función del Estado es la de garantizar los derechos de los ciudadanos que la componen, sino como una nación étnica en que ese Estado es el garante de la preservación de la comunidad natural que la define” (150). De la anterior cita se desprende la centralidad que la discusión y (re)formulación constante de lo mexicano tiene en la política nacional durante el periodo que aquí nos ocupa, ya que de esta manera se acotaba la comunidad nacional, la cual tendería hacia una homogeneidad étnica o racial, por cuyo resguardo el Estado ejercía su poder.

El control biopolítico por parte del Estado, con miras a la consolidación de la unidad nacional —por mencionar un ejemplo— quedó inscrito en la Ley General de Población que se promulgó en 1936, en la cual se exponía que uno de sus objetivos era “la protección general, conservación y mejoramiento de la especie” (6) y que, en el caso particular de inmigrantes extranjeros, se procurarían aquellos que se “asimilen” o “fusionen” de un modo “conveniente para las razas del país” (*Ley General de Población* 8). El marco nacionalista impuesto por los aparatos ideológicos del Estado posrevolucionario mexicano no eliminaba la contienda por los contenidos o las definiciones de la nación, pero pareciera inscribirlos todos bajo la comprensión genealógica ya descrita.

Agustín Basave Benítez analiza el fenómeno cultural de reducir lo mexicano —a la manera de un nacionalismo genealógico— a la fusión étnica del indígena y el español, y lo nombra mestizofilia. Si bien ubica el inicio de dicha corriente mestizófila en México a finales del siglo XIX, esta se planteaba como un mito que se proyectaba teleológicamente hacia el futuro, siendo *La raza cósmica* el punto culminante de dicha tendencia. Podemos considerar el lema que Vasconcelos dio a la universidad nacional como una expresión de exaltación mestizófila: “Por

mi raza hablará el espíritu”.¹² Sin embargo, sobre la mestizofilia posterior a las tesis que Vasconcelos había enunciado en tiempo futuro, es decir, las expresiones de fines de los 20 y la década siguiente, Basave dice: “el mestizaje cultural se adoptó, con pesimismo u optimismo, como algo ineluctable o a punto de consumarse y, por ende, la nueva corriente mestizófila perdió el sesgo propositivo de sus antecesores. ... el origen mestizo se volvió un hecho tan presente como pasado” (138).

Esta dualidad indígena-español, característica de la mestizofilia mexicana, invisibilizaba otros elementos presentes en la cultura nacional, de los cuales el africano es el más señero, al tiempo que rechazaba nuevas apropiaciones provenientes de otras “culturas”. Así, por ejemplo, al comentar *Hacia un México nuevo* (1935), de Manuel Gamio, Basave nos hace ver que, para el antropólogo, quienes se atrevían a mirar hacia fuera de la nación (entiéndase a Europa o Estados Unidos), eran “extranjeras ridículas”, “pedantes e imbéciles”, propulsores de una “cultura cismática” (Gamio cit. en Basave Benítez 129). Es decir, nuevamente encontramos una definición de lo mexicano, lo propio de la nación mexicana, por exclusión del elemento extranjero, visto como un contaminante que pondría en riesgo la unidad cultural nacional.

Probablemente quien más se empeña en alejarse del binarismo cultura/raza, sea el filósofo Samuel Ramos, quien publicó en 1934 su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, con el cual se inicia el debate por lo mexicano en la esfera filosófica. Desde el inicio Ramos asegura que el problema del mexicano es de orden cultural y, si bien acepta el mestizaje racial como un hecho consumado, esto no podría asumir un valor jerárquico ni evolutivo y, mucho menos, tener parangón en la cultura. Ramos se aparta del debate eugenésico que influía en el ámbito mexicano cuando dice: “Respecto al problema biológico del mestizaje, es todavía una cuestión tan

¹² Ya en 1934, Samuel Ramos había descrito a Vasconcelos como un profeta desmesurado: “se expresa como un inspirado cuya intuición ilumina súbitamente los misterios del inconsciente colectivo.” (S. Ramos, *El perfil* 80)

controvertida que no se puede concluir nada sobre su influencia en el mejoramiento o degeneración de las razas” (*El perfil* 39). No obstante, alude continuamente a una “raza mexicana” (15, 16, 95, 119, 133), en distinción de la hispana y la indígena, así como de las extranjeras.

En los planteamientos de Ramos, se valora la ciencia europea y critica al “nacionalismo ultramontano” que desea cerrar el país con la tesis de que dicha ciencia falseará la apreciación de la “originalidad vernácula” de lo mexicano (*El perfil* 93). Si, en general se aceptaba en el libro que el nacionalismo revolucionario era un impulso modernizador, en opinión de Ramos, para modernizar era urgente la asimilación del país en la civilización occidental, con tal de evitar el yugo futuro (109). A pesar de esta apertura a lo extranjero, en su diagnóstico adleriano del “complejo de inferioridad” mexicano, la imitación de lo europeo significaba un punto medular, pues impondría unas valoraciones que no habrían de coincidir con la realidad y, en consecuencia, generarían una autodenigración de lo propio. Hacia el final del ensayo, encontramos lo siguiente:

México necesita conquistar mediante la acción disciplinada de un auténtico pensamiento nacional, su verdad o conjunto de verdades, como las tienen o las han tenido otros países. Mientras carezcamos de ellas, será un terreno propicio a la penetración de ideas extrañas, que no teniendo nada que ver con nuestras exigencias, vendrán a deformar la fisonomía del país y a crear problemas más graves que los que es preciso resolver. (S. Ramos, *El perfil* 136)

El sentido modernizador nacionalista de Ramos, entonces, no deja de concebir al elemento extranjero como una amenaza a la integridad de la cultura nacional que se encontraba en estado formativo —en plena adolescencia, diría él—. Pese a que su ensayo intenta apartarse del paradigma racial del mestizaje, metáforas como “cuerpo social”, “cuerpo nacional”, “fisonomía

del país”, las “entrañas de la nación”, además de la representación de México como un país en “la pubertad de su evolución histórica” —una de las tantas analogías que Octavio Paz retomará en *El laberinto de la soledad*— son frecuentes en la obra de Ramos y apuntan a lo ya argumentado: los aparatos ideológicos del Estado revolucionario imponían el cuadrante genealógico (con énfasis en el mestizaje) para la discutir la nación.

El caso de Samuel Ramos es un tanto más complejo que el nacionalismo genealógico de los ya mencionados Gamio, Vasconcelos o Sáenz. En *El perfil...*, el filósofo desacreditaba la idea de que hubiera una fisonomía nacional preexistente, a la que “sólo es preciso sacar a la luz del día, como se desentierra un ídolo” (S. Ramos, *El perfil* 91); él piensa, por el contrario, que la identidad es algo que se construye culturalmente, por ejemplo, a través de la educación. No obstante este argumento construccionista, Ramos vuelve a caer en un esencialismo que singulariza y define al mexicano, cuya identidad sería excluyente de otras identidades, al establecer un vínculo determinista entre el mexicano y su entorno, siguiendo la célebre frase de Ortega y Gasset, aunque sin mencionarlo.¹³ Ramos dice: “Todo pensamiento debe partir de la aceptación de que somos mexicanos y de que tenemos que ver el mundo bajo *una perspectiva única*,¹⁴ resultado de nuestra posición en él.” (*El perfil* 135)

Georg Leidenbergh apunta que, luego de la publicación de *El perfil...* en 1934, y tal vez por causa de su mala recepción inmediata, Samuel Ramos “se aisló como intelectual” (Leidenbergh 231); a pesar de su presencia en la prensa cultural de la época, no fue sino hasta diez años después que se estableció en una posición académica.¹⁵ Para 1935, Ramos publica un

¹³ La célebre frase de Ortega a la que hago alusión, expresada en *Meditaciones del Quijote* (1914), es la siguiente: “Yo soy yo y mis circunstancias, y si no las salvo a ellas no me salvo a mí.” Si bien Ramos solamente cita en su libro dos obras de Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923) y *La rebelión de las masas* (1930), es muy probable que conociera el primer libro mencionado, dada la extensa difusión que tenía en México el filósofo español.

¹⁴ Énfasis mío.

¹⁵ Leidenbergh habla, incluso, de una acusación formal interpuesta por la Procuraduría de Justicia a raíz de la publicación de *El perfil del hombre y la cultura en México*, aunque no da más detalles de dicha querrela.

ensayo sobre el muralista Diego Rivera, en el cual parece moderar su diagnóstico de la cultura nacional: no se menciona allí, en ningún momento, el “complejo de inferioridad” que había ocupado la tesis central de *El perfil...* Por el contrario, exaltaba a Rivera por su revelación de la “auténtica realidad mexicana” (15) para la escena artística. Y no sólo apuntaba a lo mexicano como algo que había sido descubierto, sino que la circunstancia que había posibilitado dicha revelación era la lucha revolucionaria:

Nació la obra de Diego Rivera en el momento en que era viable, cuando la crisis de la Revolución, en la segunda década de este siglo, hizo despertar una conciencia nacional en los mexicanos, descubriéndoles la peculiaridad de su vida social, política y económica, que hasta antes se gobernaba por normas extrañas importadas del extranjero. (S. Ramos, *Diego Rivera* 30)

En la cita anterior encontramos algunos de los elementos que hemos venido destacando en estas páginas: a) el concepto de la nación construido en oposición a lo extranjero y, b) la Revolución como el acontecimiento que permite un autodescubrimiento de México y de las peculiaridades en las que debía basarse la defensa de la nación.

En 1943, Samuel Ramos publicó *La historia de la filosofía en México*, planteado como ejercicio subsecuente del diagnóstico realizado nueve años antes, es decir, como una suerte de terapia expurgadora de los traumas constitutivos de la entidad nacional. Sin embargo, en opinión de Leidenbergh, Ramos utiliza de un modo acríptico el concepto de “nación” y, de alguna manera, reproduce lo que había criticado antes al “nacionalismo ultramontano”: “[la nación] parece haber existido siempre, sólo esperando, como una de estas ‘ideas-almas’ ... que flotan en el éter del universo, a que se manifieste en cualquier momento” (Leidenbergh 228). Esta reducción

determinista, primero, y esencialista, después, es lo que devuelve los argumentos de Samuel Ramos a una versión genealógica del concepto de nación.

En oposición a la comprensión de la nación como algo natural u orgánico, la corriente opuesta, la antigenealógica, niega la preexistencia de la identidad y afirma que surge por una voluntad implícita del ciudadano nacional de imaginarse integrante de una comunidad. Una nación pervive gracias a lo que Ernest Renan llama un “plebiscito diario”: “It presupposes a past; it is summarized, however, in the present by a tangible fact, namely, consent, the clearly expressed desire to continue a common life.” (Renan 19)¹⁶ Podríamos decir, siguiendo el postulado de Renan, que no es en la descripción de una aparente esencia nacional, en el descubrimiento de una nación auténtica, sino en la urgencia que impele a estos autores a reflexionar sobre lo mexicano, en su expresión por dar forma a lo mexicano, que la nación se hizo patente. Pensando nuevamente en los conceptos de Althusser, es en los rituales impuestos por los aparatos ideológicos de Estado que la ideología cobra materialidad. En el caso del México posrevolucionario, la ideología nacionalista que legitimó a la clase en el poder se materializó en el debate nacionalista mismo, cuyos rituales se reprodujeron en las aulas escolares, las páginas de los periódicos, los congresos, los lienzos, la música, etc.

Un detalle que no ha pasado desapercibido para recientes reflexiones sobre el concepto de la nación, es el apunte que Renan hace sobre la necesidad de olvidar: “el olvido es al mismo tiempo una condición para la constitución de una nación (un deber) y la prueba de su existencia como tal (un hecho)”, afirma Elías Palti (73). Por otro lado, detrás del olvido constitutivo se encuentra velada la violencia histórica (que ha de olvidarse) y la violencia cotidiana respecto a

¹⁶ A pesar de haber formulado los dos paradigmas sobre la comprensión de la nación, Palti apunta que estos paradigmas no se presentan nunca de modo absoluto. Algo semejante va a postular Homi Bhabha sobre la narrativa pedagógica y la narrativa performativa de la nación, en cuya intersección surge la cultura nacional (Bhabha, “DissemiNation” 304).

aquello que es consuetudinariamente subyugado ante la voluntad de formar comunidad: que la nación es una comunidad artificial y no una comunidad orgánica. Olvidos que, en el caso de la mestizofilia posrevolucionaria y del relato genealógico, implican la violencia colonial que pretende ser conciliada en los mismos términos en los que fue instaurada: términos étnicos, cuando no abiertamente raciales.¹⁷ Asimismo, se condenó a invisibilidad a aquellos elementos constitutivos de la nación mexicana distintos de la dualidad indígena/española: la herencia africana y, en menor medida, las asiáticas y europeas no latinas.

El propio concepto de mestizaje —aun cuando sea enunciado como un mecanismo de integración en el que la cultura indígena y la occidental se encuentren a medio camino (“indianicémonos un tanto”, Gamio 96)— fue un instrumento por el cual el indígena sería asimilado a la vida moderna; en cierto modo, se trataba de un instrumento para el blanqueamiento. Marilyn Grace Miller describe historiográficamente la trayectoria culturalista del mestizaje y otros conceptos parecidos (transculturación, heterogeneidad, zona de contacto, hibridez cultural, etc.) y, siguiendo a Florencia Mallon, apunta que los movimientos de ascenso y caída —enunciados en el título de su libro— parecen ocurrir simultáneamente al fenómeno del mestizaje: ya que, por un lado, vuelven porosas las categorías y, por el otro, estos conceptos se convierten en mecanismos de control que producen sujetos periféricos y marginales (Miller 24). El mestizaje, además, puede convertirse en un medio para la contención de expresiones subalternas, las cuales quedan subrogadas a un interés superior, el de la nación, que no deja de ser el interés del grupo hegemónico (Miller 25).

Reinterpretando una escena que comenta Benedict Anderson en su *Comunidades imaginadas*, en la cual Huckleberry Finn y Tom Sawyer navegan sobre el Mississippi como los

¹⁷ Así, por ejemplo, en *Forjando patria*, Manuel Gamio prefería la inmigración española, sobre otras nacionalidades europeas, pues ellos “no han desdeñado cruzar sin distingos su raza con la nuestra, desde Cortés hasta nuestros días” (Gamio 156).

dos hermanos de la nueva nación estadounidense, ‘olvidando’ que el negro mantenía su condición de esclavo (Anderson 283), podríamos establecer que el río donde navegan los dos personajes, que los aísla de su historia y su condición social, es una metáfora del olvido que permite sobrellevar con naturalidad el fratricidio, el asesinato del conciudadano en el origen nacional. Ese río, en el México posrevolucionario, fue la cultura nacionalista y permitió que la propuesta mestizófila hiciera olvidar que el mestizaje del siglo XV se fundó en la violencia étnica y que la misma se mantenía cinco siglos después.

2.4 Cultura nacionalista

Ya en su influyente libro *Forjando patria*, publicado antes de la constitución de 1917, Manuel Gamio había dedicado algunas páginas a la cultura y a la literatura apropiadas para la nación, es decir, cuando el país hubiera alcanzado homogeneidad étnica, cultural y lingüística (96-98). Según Gamio, una vez que el mestizaje estuviera consolidado, la cultura nacional surgiría orgánicamente: “presentará diversos orígenes, pero un solo cuerpo de exposición” (117). Como director de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos invirtió la secuencia de los hechos que había planteado Gamio, y sentó las bases de lo que habría de ser la propuesta cultural del régimen: una cultura abocada a fomentar la homogeneidad mestiza que anhelaba el autor de *Forjando patria*.

Bajo el ideal de refundación nacional ya mencionado, es interesante que la retórica empleada en los proyectos educativos hiciera eco de la empresa de conquista/evangelización llevada a cabo por los españoles cuatro siglos antes —a pesar del abierto rechazo que el régimen revolucionario pregonaba respecto del periodo colonial—. De esta manera se implementó un

programa cultural en el cual maestros eran enviados como misioneros a las zonas más alejadas del país para alfabetizar con los grandes clásicos bajo el brazo, como lo habían hecho antes los franciscanos con el evangelio (Krauze 26), aunque ahora la buena nueva era la cultura occidental y, la Revolución, la entidad redentora. Algunos edificios religiosos, como iglesias y/o conventos, fueron reutilizados como escuelas, bibliotecas o teatros, espacios para los nuevos ritos seculares de la nación (Jolly 119-122) cuyos muros eran recubiertos con la hagiografía nacional, en lugar de las escenas evangélicas —“Los buenos murales son realmente Biblias pintadas”, afirmaba José Clemente Orozco (cit. en Monsiváis, *La cultura* 95)—. Por si fuera poco, al presidente Lázaro Cárdenas en su natal Michoacán se le llegó a conocer como Tata Lázaro, en paralelo con Tata Vasco de Quiroga,¹⁸ protector y colonizador de indígenas, razón por la que Krauze lo llama “el general misionero” (28). Esta segunda conquista que, al mismo tiempo, pretendía instaurarse como una segunda independencia, ya no estaba “preocupada” por la redención espiritual del indígena, sino por su redención cultural; no era la religión, sino el progreso moderno, lo que iba a rescatar al indígena de su condición marginal. Curiosamente, tanto la primera como la segunda conquista, le pedían abandonar su lengua y su cultura, para adoptar las propias de la conquista primera o segunda.

En 1923 Vasconcelos convocó al primer Congreso de Escritores y Artistas, en el cual se discutirían, entre otros temas la función del arte en la nueva sociedad revolucionaria y su orientación. Una de las tesis de Vasconcelos en dicho congreso, sintetizada por Guillermo Sheridan, es la siguiente: “La literatura tiene la ‘obligación’ de coadyuvar a la ‘resurgencia nacional’ y a la ‘unión espiritual’ del pueblo mexicano” (Sheridan, *México en 1932* 33). Un par de años después, se presenta una acalorada polémica en diversos diarios en los cuales se discute

¹⁸ Jennifer Jolly dedica a la mitificación propagandística de Lázaro Cárdenas, incluyendo la construcción del paralelo entre el presidente y el primer obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, el capítulo “Creating Cárdenas, Creating Mexico”, en su libro *Creating Pátzcuaro, Creating México*.

específicamente el valor “revolucionario” que debería adquirir la literatura. En diciembre de 1924 Julio Jiménez Rueda publica el artículo titulado “El afeminamiento en la literatura mexicana”, donde traslada a la crítica literaria —o pretende hacerlo— la heteronormativa dicotomía de género:

Cualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida, preferir lo fuerte, lo noble, lo altivo: las estatuas de los héroes están siempre de pie en actitud de reto ansiosas de combate. *Cualidad femenina* que es murmurar tras la puerta de la sacristía, preferir lo bonito a lo bello, la obra breve tejida con paciencia sobre urdimbre primorosa a la fuerte y gallarda, tosca e imponente creación personal. (cit. en Hoyos 137)

La oposición “viril” y “afeminado” —al igual que en el paradigma genealógico de la nación—, construyó categorías mutuamente excluyentes. En opinión de Víctor Díaz Arciniega, esta dicotomía se demostró insuficiente como instrumento de valoración por una razón, se utilizó como referencia a los autores más que a las obras (74).

Algunos meses antes de que Jiménez Rueda publicara su artículo, en la gaceta comunista *El Machete* (agosto de 1924) se publicó el artículo “Los rorros fachistas” acompañado por una caricatura de José Clemente Orozco. Tanto el artículo como la caricatura establecen un paralelismo entre la actitud servil de la representación gubernamental (que incluía a varios artistas y escritores), que había recibido a la delegación italiana enviada por B. Mussolini, con la orientación homosexual. Mark A. Castro, además, establece la influencia que, en la caricatura de Orozco, tuvieron las de José Guadalupe Posada sobre el sonado caso de los 41 homosexuales aprehendidos y procesados por la policía porfirista, a los cuales se les impuso la pena del exilio,

con lo que podemos adelantar la relación entre lo extranjero y lo afeminado que se discutirá después.

El caudal crítico que se desprendió de la polémica de 1924 estableció una jerarquía entre ciertos valores “masculinos”, que se consideraban propios del sujeto de acción revolucionario —por tanto, benéficos para la consolidación nacional—, y otros “femeninos” que se asumían pasivos y retardatarios: unas categorías que más o menos se mantendrían vigentes durante la siguiente década, cuando Jorge Cuesta ironizó diciendo que tanto interés en la virilidad era más propio de mujeres (Sheridan, *México en 1932* 36) —cayendo a su vez en la discriminación de género—.

Coincido con Daniel Balderston en que la formulación y sostenimiento de dichas categorías de análisis eran un síntoma del marcado machismo y heterosexismo del nacionalismo revolucionario (Balderston 57), el cual reaccionaba ante la fluidez que imponían identidades de género que no se constreñían a la norma establecida y aportaban una variedad imposible de acotar que, por tanto, se apreciaban como un riesgo para la homogeneidad, para la “familia mexicana” y la unidad nacional que debería fomentar el arte revolucionario/nacional. En el marco de este debate y comentando uno de los manifiestos de la corriente Estridentista, Balderston afirma: “Revolutionary nationalism, here as elsewhere, had to be constructed by expelling all traces of sexual dissonance.” (60)

Lo anterior corrobora que al señalamiento de afeminado siguiera el de extranjerizante, aun cuando el escritor “viril” por antonomasia —así decretado en 1924 por Francisco Monterde¹⁹—, Mariano Azuela, recurriera a muchas técnicas narrativas propias de la vanguardia europea y norteamericana. En el marco de la ideología nacionalista, este concepto de lo “viril” puede ser

¹⁹ El 25 de diciembre de 1924, apenas unos días después del artículo de Jiménez Rueda, Francisco Monterde publicó una respuesta: “Existe una literatura mexicana viril”.

relacionado con la retórica colonial que ya recuperaban las instituciones del régimen. Díaz Arciniega da cuenta del amplio uso del adjetivo “viril” en la vida política y cultural de la época (72-76), el cual se emitía en un sentido general, como una característica deseable en el nuevo ciudadano revolucionario o en su modo de actuar. Ejemplo de lo anterior es el discurso de un diputado mexicano en el congreso, en septiembre de 1924, exhortando a los jueces a “que administren efectivamente la justicia, que se dirijan por la virtud y la pureza de ideales de la verdadera virilidad, que consiste en cultivar todas aquellas virtudes que son las únicas que han hecho grandes a los pueblos” (cit. en Díaz Arciniega 75-76).

Jairo Hoyos Galvis, al revisar la crítica sobre el uso de los conceptos “viril” y “afeminado”, argumentaba que la lectura reciente más extendida se decantaba por reducir las categorías originales a una estrategia retórica y que, por tanto, dichos críticos preferían sustituirlas por otras dualidades (nacionalista/ extranjerizante, proletario/burgués, por ejemplo); pero, acusaba Hoyos, con ello se reduce el aspecto homofóbico y el directo ataque al cuerpo de aquellos que tenían una orientación sexual distinta a la heteronormativa, por lo que debía ser preminente utilizar una perspectiva de género al analizar dicha polémica (Hoyos Galvis 150-151). Intentando tender un puente conceptual entre una posición estrictamente política y otra que coloca la corporalidad al frente, propondremos a continuación la figura del “*vir* revolucionario”, bajo cuya argumentación quedarían implicadas no sólo la cuestión de género y orientación sexual, sino también otros aspectos fincados en el cuerpo.

2.5 El *vir* revolucionario

La relación que el diputado ya citado estableció entre la “virilidad” y el “engrandecimiento de los pueblos” me hace recordar la concepción del “*vir* español” que Federico Garza Carvajal desarrolla en su estudio de la criminalización del sujeto homosexual en la época colonial. Para Garza Carvajal el concepto de “*vir*” traslapa las barreras entre categorías de género, raza e imperio: es “un concepto plagado de visiones de poder sexistas, intolerantes en materia de religión y xenófobas en un esfuerzo de basar las políticas imperiales españolas ya fueran contra los moros, los judíos, los sodomitas o los indios.” (35) Al analizar el testimonio de Alonso Díaz/Carmen de Erauso, como un prototipo de “*vir* español” (aunque travestido), Garza Carvajal señala que sus crímenes encontraban excusa en el hecho de que habían sido cometidos en defensa del propio honor o de la “nación española” (37).

La constitución del “*vir*” o “nuevo hombre español” en la época colonial iba de la mano con la urgencia disciplinaria, hacia el interior del imperio, respecto de “una fuerza de trabajo multilingüe, multicultural y supranacional” (44); mientras que, hacia el exterior, se ejercía como agente de distinción contra el extranjero a quien se le atribuían valores opuestos: debilidad, lascivia, perversión, etc. Alonso Díaz/Carmen de Erauso, según se representa en el relato, es un personaje de acción que toma por cuenta propia la expansión del imperio y de los valores españoles, un agente de transformación y unificación que había interiorizado el proyecto colonial, justo lo que también se exigía al ciudadano nacionalista mexicano: subordinación al Estado, defensa de la nación y lo nacional, acción para expandir su dominio y para disciplinar al otro, es decir, al indígena, al sujeto *queer*, al extranjero, etc.

En relación con el extranjero, no deja de ser interesante que en la enmienda constitucional del artículo 30, el que definía al ciudadano mexicano, realizada en 1934, se estipulara que el matrimonio entre un hombre extranjero con una mujer mexicana no era causal de naturalización, como sí ocurría con el matrimonio entre mexicano con extranjera. Pareciera que se intentara impedir que una “virilidad extranjera”, al hacerse cabeza de familia y por la noción patriarcal de la herencia, pusiera en peligro la integridad nacional en términos étnicos/raciales y que diluyera aquellas virtudes mexicanas que el “*vir* revolucionario” estaba obligado a consolidar.

La oposición viril/afeminado va a reproducirse en otros conceptos que se emplearán con mayor o menor éxito en la crítica de arte y literatura. En la oposición activo/pasivo (o neutral) — que, en parte, mantiene los prejuicios respecto de la orientación sexual— se expresa una voluntad de actuar sobre la realidad para modificarla, con lo cual se rechazaban las propuestas simbolistas, modernistas y otras expresiones cercanas al “arte puro”, por considerarlas pasivas, ensimismadas, reaccionarias y serviles al orden burgués, contrarias a la revolución agraria y proletaria que se tendía hacia la realidad exterior, para modificarla. Si bien esta interpretación del “artepurismo” fue rebatida muy pronto, tanto por artistas como por críticos, tal vez por su simpleza tuvo resonancias perceptibles, por ejemplo, en la formulación del realismo socialista soviético.

En cuanto a la vinculación, en México, entre ‘arte puro’ y homosexualidad cabe recordar el artículo que Diego Rivera publicó en 1934, titulado “Arte puro: puros maricones”, en el cual señala: “aquí en México hay ya un grupo incipiente de seudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones” (Rivera 85). Para ese momento los ataques donde se expresaban dichas categorías parecían haber esclarecido su blanco: el grupo Contemporáneos, agrupado alrededor de la revista del mismo nombre y de

otros proyectos culturales y editoriales, algunos de cuyos integrantes eran homosexuales.²⁰ Este artículo pareciera ser una continuación de lo que ya había pintado Rivera en uno de los paneles de la Secretaría de Educación Pública en 1928, el titulado “El que quiera comer que trabaje”: un niño da una patada en el trasero a un hombre que, en cuclillas, intentaba recoger los símbolos por los que el arte puro habría de ser identificado —la lira, la paleta de pintura, la rosa—. Esta patada expulsa del espacio mural, el espacio revolucionario por antonomasia, al “artista puro” que, además, pareciera ser Salvador Novo, poeta homosexual e integrante de Contemporáneos (Hoyos Galvis 178).

El artículo de Rivera de 1934 iba acompañado por una caricatura de Jesús Guerrero Galván en la que se contrastaba a un artepurista con un muralista, a quienes se señala como “Uno de los otros” y “Uno de los nuestros”. En el lienzo de la izquierda hay una columna clásica, un libro y un caballo rampante, mientras que en la mesa del artista se muestra un libro de André Gide;²¹ en el lienzo opuesto hay unos soldados y una locomotora, mientras que en primer plano vemos un libro de Marx (Castro 318). Mientras el artista de la izquierda ase una paleta de pintura —símbolo que ya vimos en el mural de Rivera—, viste traje —burgués— y asume “maneras finas” —como los trazos de la pintura de Manuel Rodríguez Lozano, pintor cercano a Contemporáneos—; el artista de la derecha viste overol y los trazos de la cara son rudos —como los trazos de Rivera—. Así, a la oposición activo/pasivo se relacionaban también los contenidos

²⁰ Entre ellos, Salvador Novo vivía su sexualidad de una manera bastante abierta, mientras que en otros el objeto del amor era expresado en sus poemas mediante una elipsis más que significativa. Por ejemplo, el poema “Recinto” de Carlos Pellicer, describe la privacidad y el anonimato como el espacio propicio al amor: “Que se cierre esa puerta que no me deja estar a solas con tus besos”.

²¹ El libro *Corydón* (1924), de André Gide, fue uno de los primeros en realizar una defensa racional —tan racional que asumía la forma del diálogo socrático— de la homosexualidad, la cual fue de extrema importancia para artistas homosexuales como Xavier Villaurrutia o Luis Cernuda.

de la obra que para unos eran realistas, mientras que los otros se decantaban por la “ficción y el artificio”.²²

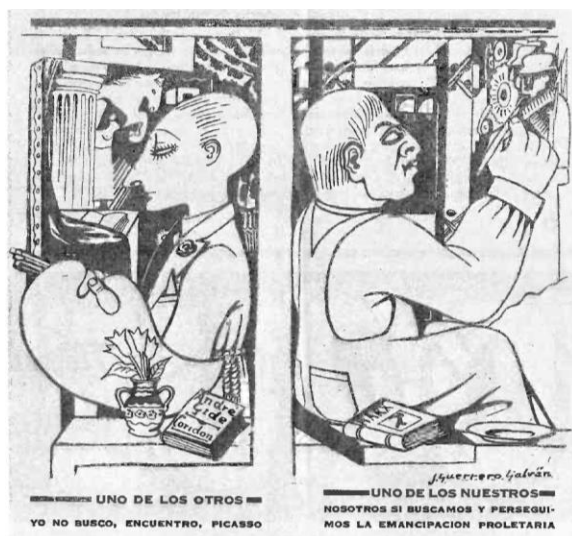


Figura 1. Jesús Guerrero Galván, "Uno de los otros. Uno de los nuestros", *Choque*, 27 de marzo de 1934

Los atributos pasivo y activo se utilizaban en otras áreas y, en ocasiones, se emplearon para describir a todo un sector de la población: “Aun cuando el indio es una parte considerable de la población mexicana, desempeña en la vida actual del país un papel pasivo. ... su influencia social y espiritual se reduce hoy al mero hecho de su presencia. Es como un coro que asiste silencioso al drama de la vida mexicana.” (S. Ramos, *El perfil* 58). Un arte revolucionario, entonces, era aquel que hacía patria activamente, que la forjaba participando en la unificación espiritual y étnica de la nación en el proceso del mestizaje. A lo anterior corresponden las definiciones de una pedagogía activa, donde el educando aprendiera mediante la práctica a ser un ciudadano,²³ cuyos principios quedaron expresados en el plan sexenal de 1933 (Sierra Neves 18);

²² Ya en *Forjando patria*, Gamio había descrito —al tiempo que emitía un juicio valorativo—: “los autores de aquellos períodos pretéritos ofrecen más verdad, mayor realismo, que estos últimos, dados frecuentemente a la ficción y al artificio” (114).

²³ En el esquema civilizatorio que representaba la educación a través de misioneros, el educando por antonomasia era el indígena. Otra vez es Moisés Sáenz quien da la pauta a seguir: “a través de nuestra pequeña escuela rural estamos tratando de integrar a México ... Atraer al seno de la familia mexicana a dos millones de indios; hacerlos pensar y sentir en español. Incorporarlos dentro del tipo de civilización que constituye la nacionalidad mexicana.” (cit. en Díaz Arciniega 194).

educación de la cual Moisés Sáenz ya había establecido su importancia social: “Según el principio vocacional, todos los hombres deben ser agentes de producción dentro del grupo en el que viven y la educación debe capacitarlos decididamente para cumplir con esta función” (cit. en Díaz Arciniega 192).

Otra dicotomía fue esgrimida en contra o a favor de ciertas obras o autores: el verdadero arte revolucionario era “formativo”, mientras que el arte “especulativo”, limitado a la reflexión, no lo era (Fabio Sánchez 211-212). Moisés Sáenz argumentaba, en este sentido: “En casos como el nuestro, el heroísmo de hacer, con buen propósito, compensa la confusión en la teoría. Este principio forma parte de nuestra filosofía. Las revoluciones son, después de todo, fenómenos de emoción y de acción, más bien que de ideación.” (33) Díaz Arciniega argumenta que la concepción de cultura que surgió con los regímenes revolucionarios distendió aún más la relación entre teoría y práctica, dando prioridad a las tareas que “permiten el ‘contacto’ con los problemas y sensibilidad nacionales, y estimulen las actividades prácticas ligadas a la administración gubernamental con franco menoscabo de las actividades intelectuales, rigurosas y críticas.” (167)

Como ya se ha visto, el paradigma de arte revolucionario era el muralismo, el cual llegó a ser proclamado como Escuela Mexicana de Pintura, exaltando su raigambre nacionalista. Como antes lo hicieran los frescos religiosos en los templos, el mural revolucionario se configuró como un ritual que concedía a su feligresía una posible trascendencia, que ya no es la vida eterna en Dios, sino un futuro en el cuerpo de la nación (Monsiváis, *La cultura* 95-97). El muro donde los muralistas plasmaron su concepción de la nación, de la historia, del devenir humano, es también un marco para el mestizaje donde confluyen distintos relatos históricos y míticos, distintas épocas e, incluso, distintas artes. Es pintura, pero también es arquitectura que articula y propone

el uso de ciertos espacios. Es una imagen fija, pero también se acerca al cine por su uso del montaje y la posibilidad de desplegarse en el tiempo conforme el espectador se desplaza frente a él. Fusiona las técnicas renacentistas y coloniales, con las prehispánicas y con las modernas. Fue auspiciado por el Estado como “un mecanismo para la integración social” (Affron 4) que servía muy bien para socializar el proyecto modernizador del nuevo grupo en el poder.

Al describir el mural *La historia de México*, pintado por Rivera entre 1929 y 1935 en el Palacio Nacional, Mary K. Coffey señala que el espectador que se halla frente a él lleva a cabo un “ritual de ciudadanía” mediante el cual puede implicarse en la escena representada —unos campesinos atienden a unos políticos que leen decretos, suponemos que decretos del régimen revolucionario—: “De este modo, Rivera forja una identificación entre las clases populares revolucionarias y el sujeto posrevolucionario que contempla la obra; a ambos se les pide que dejen atrás la lucha armada en el proceso a convertirse en ciudadanos respetuosos de la ley” (Coffey 349). La obra es petición al mismo tiempo que ilustración de las posibilidades nacionales; es una narrativa nacional y un instrumento pedagógico.

Para Samuel Ramos, en su ensayo de 1935, Diego Rivera había elevado a una dimensión heroica tipos que anteriormente eran marginados del espacio artístico o aparecían allí sin voluntad social: los indígenas, los obreros y el proletariado urbano. Si antes eran pasivos objetos de la opresión militar, económica y religiosa, ahora estos grupos se mostraban en acción como agentes históricos por derecho propio (S. Ramos, *Diego Rivera* 19). El filósofo no duda en caracterizar el estilo de los murales de Rivera como nacional: popular en la inspiración y refinado en la ejecución (*Diego Rivera* 23). No habría de ser Ramos el único en caracterizar la estética de Rivera como una obra de acción, como un arte “revolucionario” que participaría en la transformación social; pero lo citamos aquí como ejemplo de la aceptación que, en el marco de la

ideología nacionalista, tenía Rivera, incluyendo entre sus exégetas a S. Ramos, quien estaba vinculado con el grupo de Contemporáneos tan vilipendiado durante esa época. La analogía que Ramos hace entre los asuntos abordados por el muralista y una locomotora, epítome del dinamismo y también símbolo reconocible de las batallas revolucionarias en el norte del país, se contrasta con el aburrimiento que, a su parecer, genera el “arte puro” o burgués (S. Ramos, *Diego Rivera* 33), y retoma los elementos revolucionarios que Jesús Guerrero Galván había elegido para distinguir el arte revolucionario en la caricatura que acompañó “Arte puro: puros maricones”.

Estos apuntes que orientan la categorización de los murales de Rivera como un arte “viril”, revolucionario y nacionalista, están acompañados por una asunción del otro componente del “*vir* revolucionario”, según lo hemos descrito antes siguiendo a Garza Carvajal. Mary K. Coffey dice que Rivera se convirtió “en un poderoso intermediario de la cultura dentro de un aparato cultural gubernamental en evolución, así como en un contraste para muralistas que buscaban alternativas al régimen hegemónico que ayudó a representar” (350).²⁴ Ya en la década de los 30, Rivera se había apartado de los otros dos grandes de la escuela mexicana de pintura (José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros), con los que llegó a tener públicas diferencias estéticas y políticas.

Si bien es una aseveración que puede problematizarse al abordar piezas o autores particulares, se ha dicho que el mural se volvió durante la época posrevolucionaria un espacio para la armonía de los conflictos sociales, una representación de la historia sin contradicciones aparentes (Greeley 265; Monsiváis, *La cultura* 61 y 212; Fabio Sánchez 209; Scettino 261), a

²⁴ Los otros dos grandes de la escuela mexicana de pintura pasaron varios años fuera del país a inicios de los años treinta. Por un lado, José Clemente Orozco, pasó por un periodo antibelicista que exponía con crudeza la barbarie que fue la guerra revolucionaria, ajena a la romantización que pregonaba el discurso oficialista. Por el otro, David Alfaro Siqueiros, un comunista radical, ya había pasado algún tiempo en la cárcel tras la persecución que durante el Maximato sufrieron los líderes del Partido Comunista Mexicano.

pesar del continuo apunte sobre la lucha de clases.²⁵ Podríamos decir que el espacio del mural es también un espacio donde la transculturación, que habría de unificar al país, se ensaya y se hace posible. Al estudiar *Los ríos profundos*, Ángel Rama encuentra en la narrativa de José María Arguedas la expresión de un momento transcultural, transitivo, entre dos culturas distintas. Dicha transitividad encarna en la transformación del mestizo que mediante su transformación posibilita la supervivencia de la cultura ancestral indígena (229-231). A diferencia de la narrativa de Arguedas, la crisis es obviada en estos murales de modo similar al performance cotidiano del olvido que hemos descrito al explicar el concepto de la nación como un plebiscito cotidiano.

En este ritual de ciudadanía en el que se realiza el performance de la identidad nacional, que interpela a su espectador para convertirse en ese ciudadano de acción revolucionaria (Krauze 26), no deja de presentarse un mexicano cuya identidad es anterior al propio ritual: “los muralistas se guían por la visión del Pueblo, el ente primordial que antecede y sucede a los regímenes, el paisaje urbano que al perder sus cadenas o su inmovilidad lleva por así decirlo de la mano a los creadores” (Monsiváis, *La cultura* 96). Dicho pueblo se presenta, la mayoría de las veces, anónimo, masificado, despolitizado, entregado a los destinos prescritos por la élite gobernante (Greeley 267).

En la representación mural de lo mexicano parece haber una continuidad étnica que coincide con la concepción genealógica de la nación, por un lado, y, por el otro, con la unificación del país bajo la protección de un Estado que lo redime y lo reivindica con su poder civilizatorio —el papel paternalista del gobierno y de sus dirigentes, como cabeza de la “familia nacional”—, de manera similar a como lo hicieron los misioneros coloniales con el indígena: Vasco de Quiroga o Bartolomé de las Casas. Al perseguir dichos propósitos, el muralista se

²⁵ En 1938 Trotsky se expresa de la obra de Rivera en términos elogiosos, destacándolo entre el arte revolucionario: “Tenéis ante vosotros no simplemente una 'pintura', un objeto de contemplación estética pasiva, sino una parte viviente de la lucha de clases. ¡Y al mismo tiempo, una obra maestra!” (cit. en 16)

postula como “*vir* revolucionario” (heterosexual, activo y formativo) que defiende y engrandece el proyecto nacional sin problematizarlo.

A pesar de la continua aparición de las civilizaciones prehispánicas, sus símbolos y sus mitos, o de la reducción étnica homogeneizadora del pueblo mexicano a su componente indígena, este encuentro entre el gobierno revolucionario y las masas indígenas reproduce el encuentro del mestizaje fundador del México contemporáneo. Afirma Rita Éder que

para los muralistas el *nosotros* es el indio, sin embargo, no se trata del indio como individuo o grupo social contemporáneo al artista (y si este es el caso, el indio aparece sólo como espectador o como masa anónima). El indígena es un vehículo de los valores culturales y artísticos del pasado” (Éder 76).

Esta presentación del indígena y lo indígena fomentará la idea de un México auténtico, vernáculo, que hay que rescatar y proteger de la amenaza exterior, asegurar su continuidad en la nación mestiza —y la nación rentable, según va siendo claro en el proyecto modernizador del país—, aunque sea reducido a un pintoresquismo reputado como “*Mexican curious*” por David Alfaro Siqueiros en los años 30, durante su disputa con Diego Rivera.

2.6 Escritura de exilio, de refugio

El crítico Sebastiaan Faber, relacionando lo impuesto por el artículo 33 de la constitución de 1917 con la gran cantidad de exiliados españoles que arribaron a México tras la Guerra Civil (1936-1939) —si bien su argumento podría extrapolarse a otros refugiados políticos—, especula que la imposibilidad de intervención política mutilaba la concepción de “intelectual”, como hombre de compromiso y acción políticos, que era extendida en la mayoría de los escritores y

artistas que dejaron tierras ibéricas para refugiarse en México, y la reducía a un “voyeur mirón” (Faber, “Between Cernuda” 238), es decir, les imponía una “veda psíquica”.²⁶

Si bien aceptamos aquí la base a partir de la cual Faber argumenta esta especie de “castración” —en un sentido freudiano—²⁷ en el quehacer artístico de los refugiados españoles, la intención de esta disertación es problematizar un poco más la escritura del refugiado como un ocupante de los márgenes de la nación y/o un catalizador de sus excedentes. No son pocos los volúmenes que se han integrado sobre las experiencias y las escrituras del exilio, pero generalmente se las analiza en relación con el espacio y el tiempo de la nación propia, la nación abandonada. Lo que se pretende en esta disertación es una reflexión suplementaria: la relación del refugiado con el espacio y el tiempo de la nación que lo recibe, particularmente en un contexto nacionalista como el mexicano, cuya amenaza al extranjero y lo extranjero era patente, como ya se ha descrito en las páginas previas.

Es mi entendimiento que la presencia del refugiado pone en riesgo la pretendida consistencia homogénea de la nación al interrumpir la ocupación plena de ella por el Estado, homogeneidad tan importante para la construcción corporativista e incorporadora de los regímenes revolucionarios. Elías Palti apunta que, entre la nación y el Estado, constituido a través de la ley, existe una relación conflictiva pero inescindible, puesto que uno es condición para la existencia del otro: la expresión plebiscitaria cotidiana expone, además, la implícita subordinación al orden estatal. El olvido de la cesión del derecho al ejercicio del poder, de los

²⁶ En un capítulo posterior abordaremos el caso de Juan Comas, historiador español refugiado en México, quien al hablar de las problemáticas que enfrentó en el ejercicio de su oficio describe como una “veda psíquica” la autocensura ante algunos temas caros a los nacionalistas.

²⁷ Como se vio en párrafos previos, en el debate público las posturas estéticas y políticas adquirieron una dimensión corporal y sexual que permite sostener aquí la analogía freudiana: una sublimación en la dimensión sexual de las tensiones sociales, la lucha de clases inscrita en la ideología —para retomar a Althusser—.

individuos en favor del Estado y sus instituciones, es también el olvido del carácter contingente de la comunidad nacional (Palti 144-145).

La presencia del refugiado apunta hacia la no coincidencia de la nación en el Estado; el refugiado se establece en el excedente ininteligible del discurso del poder, en la irracionalidad fundante de la institución: la subordinación es explícita, la violencia del Estado es patente; pero, aun expresando su deseo de formar comunidad, el individuo extranjero es mantenido fuera de la nación, fuera de lugar. El refugiado no es plenamente un sujeto de la ley, se encuentra en el umbral del ordenamiento legal que distingue al hombre del ciudadano, de ahí que Giorgio Agamben afirme que el exilio es “la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción” (Agamben 4). La visibilidad de estas excepciones, de estos excedentes, es lo que puede impulsar la acción política “de los procesos de gestación y reconfiguración de las adscripciones colectivas” (Palti 146). De lo anterior entendemos que la sola presencia del refugiado ya representa una acción política opositora a cualquier concepción genealógica de la nación, por más que la legislación les impida participar en la plaza pública de la política institucionalizada.

Al hacer un ejercicio de arqueología foucaultiano, Giorgio Agamben comenta y desmiente la condición neutral del filósofo en la polis griega, a quien se le negaba la participación en la vida de la ciudad, y su pretendida apoliticidad, puesto que la búsqueda de la felicidad es ya “una aspiración genuinamente política” (6). Esta misma condición politizada inherente al ejercicio filosófico la encontramos en el refugiado, en el apátrida o el transterrado, y su lucha vital por hacer comunidad, establecerse afectivamente, aun desde el margen de la nación que lo señala como algo que le es espurio.

En el caso del corpus que aquí analizaremos, la voluntad comunitaria se expresa en los textos mediante una escritura que se (ex)tiende hacia México y hacia los mexicanos (los

espacios, las lenguas, las culturas, etc.). Esta escritura —fuera de la política por los requerimientos de la ley— se politiza por su condición de exilio: “las escrituras del exilio deben pensarse en el corte provocado por lo político y lo político, en el exilio, se constituye en el corte provocado por las escrituras” (Bocchino 16).

Tras comentar el famoso texto de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en particular la idea de la desaparición y muerte de la figura autorial en el texto, el cual es visto como parte del proceso burgués hacia la autonomía de la literatura y la individuación, Adriana Bocchino argumenta que en las escrituras del exilio se genera un procedimiento inverso al que describe el filósofo francés: en lugar de la muerte del autor en este tipo de escrituras se presenta una afirmación identitaria, pues insisten en “la afirmación de un sujeto que sólo tiene como lugar de presencia su escritura, de y por la escritura, y en el reconocimiento de una disimetría entre un orden de lo real y un orden del discurso” (Bocchino 25). Esta disimetría apunta a un suspenso en el proceso de significación, una indeterminación que se caracteriza por el implícito “como si” y escapa de la fijación característica de las formas del realismo, los tipos y los esencialismos, es un presente siempre inalcanzable o, mejor dicho, inabarcable en el discurso.

“Estar fuera de lugar”, puesto que “estar” implica la ocupación de un espacio, apunta a la paradoja de estar al mismo tiempo “en” y “fuera de” un lugar. Tal es el sitio problemático que ocupa el refugiado/exiliado en el discurso de la nación, fuera y dentro al mismo tiempo: dentro del espacio de la nación y fuera del cuerpo discursivo de la nación, su locación “constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión” (Agamben 4). Ahora, si bien una concepción genealógica de la nación intenta fijar los límites geográficos y étnicos de modo idéntico, el pliegue en el que se arrincona al exiliado, problematiza la pretendida continuidad homogénea del espacio nacional. Además, la problemática presencia del

refugiado actúa suplementariamente sobre la ley, acrecentando y disminuyendo su poder de acción, pues al tiempo que ejerce su capacidad discriminatoria, purificadora, distiende su presencia absoluta en la nación. En ambos casos, esta presencia introduce un espacio entre-medio (*in-between*) caracterizado por el continuo deslizamiento —o ese proceso pendular que Deleuze y Guattari describen como desterritorialización y reterritorialización (517-519)—²⁸ de los símbolos que pretenden brindar solidez a la identidad nacional.

Al estudiar las narrativas nacionales, Homi Bhabha percibió que en ellos se presentaba una articulación entre el sujeto y el objeto narrado, puesto que el sujeto quedaba inscrito en el mismo objeto que pretendía describir: la nación (Bhabha, “DissemiNation” 297). El ciudadano narrador, al mismo tiempo que objetiva la nación, también realiza un performance de la nacionalidad, pues el propio relato lo deja inscrito en la comunidad nacional. ¿Qué pasa cuando es el refugiado quien lleva a cabo esta narración? ¿Su condición de extranjería le permite abordar la nación sin la problemática antes descrita? Bhabha nos brinda una alegoría útil para responder a esta pregunta al comentar el ejercicio que lleva a cabo el etnógrafo: quien estudia queda, asimismo, implicado en lo estudiado, de ahí que el objeto etnográfico surja a partir de la capacidad del etnógrafo para dividirse en sujeto/objeto (Bhabha, “DissemiNation” 301): “The people as a form of address emerge from the abyss of enunciation where the subject splits, the signifier ‘fades’, the pedagogical and the performative are agonistically articulated” (Bhabha, “DissemiNation” 304).

La disimetría entre lo real y el discurso, como el inscrito entre la nación y el Estado, queda expuesto en el “como si” de la escritura que —glosando el término que Mary K. Coffey utilizó

²⁸ En este trabajo, rara vez referenciaremos explícitamente los conceptos de Deleuze y Guattari por considerar que su terminología puede volverse confusa junto a la empleada por otros pensadores que nos serán de más utilidad aquí (Bhabha, Palti, entre otros). No obstante, las reflexiones de *Mil mesetas* sobre la acción de los aparados del Estado podrán encontrarse coincidentes con mucho de lo aquí mencionado.

para describir la apreciación de los murales mexicanos— realiza el “ritual de la ciudadanía” donde el agonista pugna por su ser. Al intentar describir la acción de exiliar(se), Bocchino afirma: “La escritura intenta fijar algún límite, producir un corte que, sin embargo, por su presencia vuelve a cruzarse: resulta una frontera en continuo movimiento donde se reinventa, a su vez, la retórica del deslizamiento” (Bocchino 19). Veremos, en capítulos posteriores, la manera en que estas escrituras pudieron plegar el cuerpo de la nación mexicana, insertando en ella —en el arte nacionalista, en su lenguaje y en sus símbolos— la diferencia y la extranjería con tal de abrir espacio a procesos alternativos de significación.

Veamos a continuación cómo las categorías y conceptos esbozados en estas primeras páginas, esgrimidos por los aparatos ideológicos del estado, serán mecanismos legitimadores de una literatura y un arte revolucionarios y, a su vez, de la ‘erección’ del autor ideal de ellos en un “*vir* revolucionario”.

3.0 La literatura en el México nacionalista

En el artículo de 1924 comentado en el capítulo previo, Julio Jiménez Rueda aceptaba que el pintor de la Revolución era Diego Rivera y que el poeta “viril” era Manuel Maples Arce, pero se preguntaba si existía alguna obra equiparable en narrativa. La respuesta la dio Francisco Monterde un par de días después ungiendo a Mariano Azuela, en específico su novela *Los de abajo*, como la expresión de la Revolución en la narrativa. La obra de Azuela había sido escasamente leída tras su primera edición (publicada en El Paso, Texas, en 1915), pero en 1925 el diario *El Universal Ilustrado* la presentó por entregas al gran público mexicano. El interés que la obra de Azuela despertó entonces impulsó a otros autores y editores a trabajar con las memorias del conflicto armado, con lo que pronto habría un catálogo de narradores revolucionarios que incluía a Martín Luis Guzmán, Francisco L. Urquiza, Rafael M. Muñoz, José Rubén Romero, José Mancisidor, Mauricio Magdaleno, José Guadalupe de Anda, entre otros cuyos textos pronto se agruparían bajo el rótulo de “novela de la revolución”. A continuación comentaremos algunas corrientes literarias que coexistieron durante los años 1920 y 1930, cómo cada una de ellas abordó la problemática nacionalista y cómo en ellas se proyectaba el México posrevolucionario.

3.1 Vámonos con la novela de la Revolución

Uno de los argumentos que sustentaba la afirmación del valor nacionalista de las obras agrupadas en la categoría de “novela de la revolución” —aun cuando algunos de estos textos no se

ajustaban al género de la novela— partía de la dualidad artificio/realidad y, a través de ella, pasivo/activo, afeminado/viril, entre otras ya mencionadas en el capítulo precedente.

José Manuel Puig Cassauranc, como director de la Secretaría de Educación Pública, declaraba en 1924 que uno de los lineamientos de su ministerio sería fomentar la publicación y distribución de obras en las que, “a la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida la reemplace cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma, una obra literaria que describa el sufrimiento y se enfrente a la desesperación” (cit. en Monsiváis, *La cultura* 63). Dicho aspecto realista debía mucho a los recursos del periodismo empleado por aquellos que, siendo testigos directos de la lucha armada, habían acompañado a los caudillos siendo su enlace “propagandístico” con diarios nacionales e internacionales.

Con recursos propios de la crónica, del reportaje, de la entrevista periodística, con economía verbal y rapidez, los relatos de lo que después se llamó “novela de la revolución” pintan el carácter del personaje o de la escena. La vinculación periodística, además, podía extender sobre el relato un halo de “objetividad” que alejaba sus contenidos de la “falsa realidad” y lo acercaba a una pretendida autenticidad sobre los hechos revolucionarios y sus actores. Estos recursos, además, concedían a los narradores una participación *activa* en la transformación social emprendida por la guerra civil, en oposición a un artista *introspectivo, especulativo*, que creaba desde su estudio en la torre de marfil —como se describía al arte burgués o “puro” de inicios del siglo XX.

La novela de la revolución era apreciada también como un mecanismo de inclusión social, de cohesión: “el relato que le otorga a cada miembro de la nación un elemento de comunión y que los hace pertenecer a la misma ‘comunidad imaginada’” (Fabio Sánchez 211). Se ha

señalado en esas narraciones, por ejemplo, la construcción de un “habla nacional” que brinda legitimidad y da cabida en el relato a voces antes marginadas o mediadas de tal manera que resultaban irreconocibles para los lectores, a pesar de la censura que eliminaba expresiones soeces del texto (Monsiváis, *La cultura* 63). Además, el recorrido de los actores de la revolución —tanto de los personajes representados en una dimensión épica, como de la masa anónima de “la bola”— atraviesa distintos estratos sociales y espacios de segregación impensados para la tradición literaria anterior.

Son estos relatos un espacio de conciliación transcultural y de encuentro civilizatorio, coincidente con el proyecto de la nación mestiza moderna. El relato representa la acción, si no asimiladora, por lo menos incorporadora —como lo anhelaban Manuel Gamio y Moisés Sáenz, ambos subsecretarios de Puig Cassauranc en los años 20—; el “acercarse un tanto al indio” se extiende aquí, como lo será también en la narrativa abiertamente indigenista que seguirá los mismos patrones estéticos, a otros grupos sociales que habrían de ser incluidos en la nación refundada por los regímenes revolucionarios: campesinos, obreros, maestros, etc.

Al discutir la categoría de “novela de la revolución”, Rafael Olea Franco apunta que es un término problemático en cuanto a la dificultad de constituirse como un subgénero narrativo con características estéticas que vayan más allá del contenido revolucionario o del periodo en el que se enmarcan las acciones (Olea Franco 482-483), a lo cual cabría agregar el aspecto realista de la representación en el que coinciden las obras enmarcadas bajo dicha etiqueta. En efecto, en el mismo rubro suelen agruparse narraciones con cierta longitud que excede a la del cuento, pero que no siempre asumen los rasgos más definitorios de la novela: entre otros, la crónica, la estampa, las memorias, la autobiografía, o la novela propiamente dicha.

Es dable proponer aquí que dicha confusión, cuya eficiencia crítica pretende ajustar Olea Franco en su artículo, también podía deberse a una voluntad incorporadora, cohesionadora, similar a la que impera en los contenidos del relato y del mural; bajo la categoría “novela de la revolución” se integraron obras de manera tal que las diferencias y contradicciones entre ellas — por ejemplo, en torno a los objetivos, cumplidos o no, de la lucha armada— eran difuminadas. La crítica, entonces, debido a su acción unificadora, también se hacía digna de la Revolución y forjaba la patria; su acción “viril” no se realizaba únicamente por el ataque heterosexista, sino por su consagración a los valores nacionalistas —entre los cuales la familia nuclear heteronormativa se veía como prioritaria, es claro—. Cuál será la trascendencia que esta crítica literaria ha tenido en el país, como aparato ideológico nacionalista, que Rafael Olea Franco, en 2012, seguía valorando que en las obras de Azuela exista un carácter “eminente mexicano” (499).

Continuando las ideas del párrafo anterior, es necesario comentar *Cartucho*, libro de relatos publicado en 1931 por Nellie Campobello (Durango, 1900-Hidalgo, 1986) en Xalapa, Veracruz, ciudad que para entonces había asumido el papel de Estridentópolis. La obra de la escritora nortea representaba una nota aparentemente disonante en el concierto de la narrativa de la revolución, no por relatar desde la perspectiva de una testigo femenina, sino porque parecía problematizar las responsabilidades de género, entre las propias a la mujer y al hombre: “aunque la revolución debiera constituir un universo fundamentalmente masculino, en *Cartucho* son las mujeres las que desempeñan la función principal y, sobre todo, Mamá”, dice Margo Glantz al comentar a Campobello (235).

Nellie Campobello fue la única mujer incluida en la antología de la *Novela de la Revolución Mexicana* (1958), preparada por Berta Camino de Gamboa y Antonio Castro Leal.

Podríamos argumentar —siguiendo nuestro planteamiento previo sobre el “*vir* revolucionario”— que el ejercicio crítico de los editores de dicha antología, lejos de negar la visión femenina del mundo revolucionario, homologaba las virtudes de Mamá con las del “*vir*” nacionalista revolucionario que debía desenmascarar al fingidor —como ocurrió con Carmen de Erauso/Alonso Díaz, cuya ‘usurpación’ del género masculino fue condonada por realizarla en defensa de la “nación española”—. Citemos de nuevo a Margo Glantz comentando el cuento “Agustín García”:

Mamá es mucho mejor villista que el general García ... Es bien conocido el lugar común que pretende que las mujeres son maestras en el arte del disimulo. En el relato, en cambio, es el General quien es hipócrita. Mamá adopta sus tácticas, abandona su franqueza habitual y, al hacerlo, al adoptar sus estrategias, lo domeña, aun más, lo feminiza (Glantz 236).

Mamá es, en *Cartucho*, la mediadora entre las concepciones binarias de género a través de las cuales la niña narradora se representa el mundo durante el conflicto, y lo hace, igualmente, exaltando las características del “*vir* revolucionario”, cuyo epítome es una idealización de Pancho Villa contra la cual se contrastan las acciones del resto de los revolucionarios que aparecen en el libro. En el relato “Las cintareadas de Antonio Silva”, el cual cierra la sección “Hombres del norte”, Mamá celebra la acción disciplinaria del jefe villista contra aquellos que se ‘desvían’ de la disposición bipartita de género, los llamados “voladores” descritos de la siguiente manera: “unos hombres que al caminar lo hacían moviendo los codos —como si fueran alas—” (Campobello 21). El castigo por ser “escandaloso y mitotero” era recibir cinturonzos en las nalgas peladas, por lo que antes había que bajarle los pantalones al individuo que sería disciplinado, acciones que simbolizaban su falta de hombría y, por tanto, el riesgo en que ponían

a la familia revolucionaria. Por si fuera poco, el ‘volador’ “rezaba” al recibir los golpes (22), algo que no debía pasar desapercibido en el contexto de la primera edición de *Cartucho*, el de la guerra cristera, y que lo alejaría aún más de las virtudes que propugnaba el régimen revolucionario marcado por el jacobinismo de los sonorenses. Hacia el final del cuento, Antonio Silva se refiere a los castigados como “mis hijos”, a quienes debía traer al orden; Mamá, por su parte, llora al enterarse de la muerte de Silva, pues “se había acabado un verdadero hombre” (Campobello 22).

Otro ejemplo de lo anterior, la irrupción de una mujer —aceptada en el marco masculino de la Revolución y del México nacionalista de la década de 1930, siempre que se atenga a las virtudes del “*vir* revolucionario” — lo encontramos en el relato “Nacha Ceniceros”. En este cuento, que culmina con vivas a la coronela revolucionaria cuyo nombre titula el relato, celebra los motivos de la mujer para luchar: las huestes porfiristas habían matado a su padre; celebra su ‘hombría’ en la doma de potros y en la cabalgata, en las que era “mejor que muchos hombres” (Campobello 36), y celebra, también, su retiro de la lucha “desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los frutos de la mayoría” (36) —¿hablará de carrancistas y sonorenses? —. Pero, sobre todo, parece exaltar como una virtud que Ceniceros rechazara la fama para volver al espacio doméstico:

pudo haber sido de las mujeres más famosas de la Revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos. (36)

Los comentarios anteriores no pretenden restar méritos literarios a la obra de Campobello, ni mucho menos a su valía como una de las pocas escritoras que logró forjar una carrera y un

prestigio en un contexto que se los negaba sistemáticamente. Lo que pretenden es esclarecer el hilo de continuidad de la crítica nacionalista que, para la fecha de aparición de la antología de la novela de la Revolución (1958), seguía fundamentada en el artículo de Francisco Monterde aparecido tres décadas antes:

existe en la actualidad una literatura mexicana viril que sólo necesita, para ser conocida por todos, de una difusión efectiva ... faltan verdaderos críticos mexicanos, críticos en ejercicio constante, que se encarguen de orientar al público sobre los nuevos valores, no con simples notas bibliográficas hechas con timidez y complacencia; críticos de literatura que analicen y seleccionen las obras, para desechar las inútiles y entregar al lector su juicio sobre las que poseen algún mérito. (cit. en Schneider, *Ruptura y continuidad* 164)²⁹

La crítica nacionalista propuesta por Monterde no se detenía en la exaltación de ciertas virtudes, en detrimento de otros aspectos, sino que exigía una nueva acción editorial que diera un espacio prioritario a la narrativa de largo aliento a costa de los folletos y las *plaquettes*. De este modo, la crítica no sólo condenó los aspectos más problemáticos y transgresores de *Cartucho* a la opacidad, sino que intervino directamente en el texto que, para su segunda edición (1940), perdió algunos de los pasajes más perturbadores para las buenas conciencias de la época. Para dicha edición, Campobello se acogió a las sugerencias —censuras, diría Glantz— de uno de los más connotados narradores de la revolución, Martín Luis Guzmán, con las cuales quedó difuminada, por ejemplo, la fascinación que la narradora expresaba, en el cuento “Mugre”, por lo abyecto y el despertar erótico ante el cadáver de un joven hermoso (Glantz 242).

²⁹ Valga recordar al lector que el artículo de Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril”, fue publicado el 25 de diciembre de 1924 en *El Universal*.

Además de la intención moralizante, la acción cohesionadora de la crítica de la época tuvo el objeto de absorber el impacto de las expresiones de desencanto, pesimismo, escepticismo, resentimiento, desesperanza, que aparecen en los textos más logrados de la novela de la Revolución, las cuales podrían haber desmitificado la lucha armada como origen fundacional del nuevo orden nacionalista. La lectura crítica de estas obras fue orientada teleológicamente hacia la nueva paz bajo el régimen revolucionario, hacia la armonía familiar bajo el Estado paternalista; el sinsentido de la guerra impelía a los lectores al nuevo orden de la nación, a la sumisión de intereses particulares ante el bien patrio, a la armonía conciliadora del mestizaje: “dentro de una formación discursiva, la Novela de la Revolución Mexicana, se reconoce que se ha pasado del estado caótico de la violencia militar al espacio ordenado de la nación post-revolucionaria” (Fabio Sánchez 211).

3.2 Indianicémonos un tanto³⁰

Siguiendo la veta realista abierta por la novela de la revolución e intentando capitalizar el nicho de mercado, es decir, el público lector que dicho auge había formado, empresas editoriales como el periódico *El Nacional* fomentaron la creación de relatos que abordaran la “realidad” mexicana. Fruto de ello, en coincidencia con un mayor acento que el sustrato indígena cobra en el proyecto mestizófilo en la década de 1930 —a la par se fundaron importantes instituciones como la Oficina de Educación Indígena (1930), el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (1936) o el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939)—, surgieron expresiones indigenistas

³⁰ Retomamos aquí la imploración de Moisés Sáenz que ya hemos discutido en el capítulo previo, mediante la cual pedía a la ciudadanía mexicana adquirir algunos aspectos de la identidad indígena con tal de atraer a dichos grupos étnicos hacia la asimilación nacional.

que abordan el llamado “problema del indio”, las cuales no estaban exentas de los prejuicios de la nación étnica.

Pedro Henríquez Ureña, en uno de sus escritos sobre el impacto de la Revolución en la cultura mexicana, señaló los dramas de Eduardo Villaseñor y Rafael Saavedra como parte de la reformulación de la identidad nacional y los exaltaba por escribir “para campesinos indios, estimulándolos a convertirse en actores” (Henríquez Ureña). El teatro de corte pedagógico de los autores mencionados, asumía al indígena como su público y pretendía impulsarlos a la acción. Si bien Henríquez Ureña se refería a la actuación teatral y, en este sentido, a la acción estética, por el contexto de reconstrucción nacionalista de su escritura, podemos interpretar que dicha frase no se limitaba a la escena, sino se extendía a la actuación ciudadana y pedía que los “campesinos indios” se volvieran actores no sólo en el teatro, sino también en la política y la cultura.

En la frase de Henríquez Ureña podemos reconocer que, pese al intento de inclusión surgido de la revolución, grupos socialmente marginados como los indígenas seguían siendo considerados como un lastre y caracterizados por la pasividad, como una comunidad a la que había que despertar. A diferencia de la experimentación pasiva de un relato nacional tradicional, estas producciones escénicas duplicaban en sus intérpretes escénicos el performance de la nación: siendo cada uno de ellos, al mismo tiempo, el sujeto y el objeto de la representación nacional, cada intérprete indígena integrado a la historia nacional que se montaba en escena. Hablamos, entonces, de lo que Bhabha llama una temporalidad performativa de la nación en tensión con la narrativa pedagógica que quería hacer de los indígenas más mexicanos, sin que su incorporación exagere “a un extremo ridículo” la vertiente indígena del mestizaje, como lo pedía Manuel Gamio (96).

Como habrían de hacer muchos otros artistas que se aproximaron a lo mexicano, Henríquez Ureña asumía como parte de la estética un compromiso ético de representación política, un programa de inclusión que tomó forma en el indigenismo patrocinado por el Estado mexicano. Guillermo Bonfil Batalla en su libro *México profundo*, utiliza los términos ‘desindianización’ y ‘etnocidio’ para definir el proceso de conversión de las comunidades indígenas en campesinas ‘mestizas’, con el cual se sustentaba ideológicamente la herencia ‘mayoritariamente’ mestiza del México posrevolucionario (Bonfil Batalla 76-79). Marco Bosshard, por su parte, define dicha tentativa institucional como el programa de “conservar y a la vez asimilar lo indígena, recuperar antropológicamente los contenidos indígenas a través de formas y medios occidentales que necesariamente los alteran, falsifican y destruyen; tal es el programa paradójico del ‘indigenismo’ oficial mexicano” (218).

La inclusión del indio en la nación, mediante el relato indigenista que pretendía civilizarlo/ciudadanizarlo, es decir, mestizarlo, implicaban la exaltación de los valores de las civilizaciones indígenas prehispánicas como sustrato que brindaba a la “raza mexicana” su distinción frente a lo europeo. No eran pocos los autores que, en los años 20 y 30, sostenían que las culturas indígenas habían sido aniquiladas —o estaban en vías de una ineludible extinción— y que sólo podría dárseles continuidad mediante su inclusión en el mestizaje.³¹ En expresiones de este tipo la élite mestiza se representaba y asumía como heredera legítima del patrimonio indígena antiguo, lo cual es descrito por Martin Lienhard, al comentar *Visión de Anáhuac* (1915), de Alfonso Reyes, como una usurpación o un despojo.

³¹ Tal como pensaba Ángel Rama del proceso transculturador, la trasmutación del heredero de la nueva cultura mestiza permitiría la supervivencia del universo de la cultura dominada (Rama, *Transculturación narrativa* 229-230). Samuel Ramos afirmó que la cultura indígena había sido destruida por la conquista (S. Ramos, *El perfil* 28), Mientras que Bernardo Ortiz de Montellano en un ensayo titulado “La poesía indígena de México” (1935) aseguraba que las lenguas indígenas eran lenguas muertas, como el latín, lo cual dificultaba el estudio (Ortiz de Montellano 441).

Ermilo Abreu Gómez, uno de los más férreos polemistas en torno al carácter nacional que debía asumir la literatura, publicó su obra más celebrada, la novela indigenista *Canek*, en 1940. Las acciones de la obra se centran en la relación que el hijo de un rico hacendado yucateco sostiene con un peón maya, en los años precedentes a la Guerra de Castas.³² Focalizar el punto de vista narrativo en el niño establece una relación de identificación del lector con el personaje que irá paulatinamente enamorándose del universo mítico y simbólico que le descubre Canek, por un lado, mientras que rechaza las injusticias de la clase social en la que ha nacido, por otro. Esta identificación propuesta por la técnica narrativa del punto de vista coincide, en cierta manera, con la analogía que Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*) y Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*) hacen del mexicano como un individuo cuya identidad y conciencia nacional están en formación, están en *la adolescencia* de su edad, durante el periodo posrevolucionario.

El personaje Jacinto Canek de Abreu Gómez, el —futuro— líder de la rebelión indígena, no cumple con la descripción del indio como una entidad pasiva, ya que al final de la novela escapa de la hacienda para participar en la revuelta. No obstante, si entendemos el relato como el espacio nacional en el cual se ensaya el mestizaje —o la transculturación—, no deja de ser significativo que, tras la muerte del niño Guy, quien mediaba entre los lectores occidentales y el universo maya, dicho personaje indígena se torne hermético y distante, hasta enterarnos de su ausencia en la hacienda. La fotografía final en la novela sería, entonces, la supresión simbólica del indígena y la usurpación de sus rasgos culturales definitorios.

³² La Guerra de Castas fue una rebelión indígena contra la opresión oligárquica de los hacendados. Durante más de medio siglo (1847-1901), las fuerzas mayas ocuparon gran parte del territorio de la península de Yucatán e, incluso, tomaron ciudades tan importantes como Valladolid. Jacinto Canek fue uno de los héroes mayas que lideró la guerra con fines emancipatorios.

Otra manera de representación muy socorrida es la que reduce al indígena a una condición de indefensión tal, ante las amenazas del mundo moderno, que requiere la protección del Estado mestizo. Claudio Malo González describe esta práctica como una “pseudoadmiración” por su cultura, propia de “seres de especies inferiores” (Malo González 18-19), como si fuese el indio equiparable al hombre primitivo. Algo de esto encontramos en la novela *El indio*, de Gregorio López y Fuentes, galardonada en 1935 con el Premio Nacional de Literatura que se otorgaba ese año por primera ocasión. La novela tuvo una recepción muy favorable, tanto que fue traducida al inglés por Anita Brenner³³ y publicada con ilustraciones de Diego Rivera en 1937. Antonio Magaña-Esquivel apuntaba, en un prólogo de 1972, lo siguiente: “el novelista se propuso trazar en *El indio* el ‘retrato’ del indio, como ser genérico, en abstracto, como nexos y base esencial del medio, de la historia, de la existencia y del futuro de México” (Magaña-Esquivel xix).

No son muchos los méritos narrativos que al día de hoy se pueden destacar de *El indio*: en el relato se multiplican las descripciones de la pasividad del indígena o su implicación en el paisaje. Sin embargo, la novela es interesante como un testimonio de la época —un tanto burdo y esquemático, en mi opinión— y del proyecto cultural del sexenio cardenista. La acción de la novela inicia con la llegada al pueblo de unos “hombres extraños” —a veces descritos como blancos y otras como extranjeros— que llegaban interesados en la posibilidad de explotación minera de la región, por el interés en un tesoro escondido desde la conquista y por su lujuria. Detrás de esta caracterización se adivina el rechazo a la intromisión extranjera que, producto del estallido revolucionario, se había radicalizado para el periodo de gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y que legitimará las políticas de nacionalización de industrias importantes para el interés nacional.

³³ Anita Brenner (1905-1974) fue una estudiosa, curadora y promotora de la Escuela Mexicana de Pintura, así como de otras expresiones del arte mexicano post revolucionario, en Estados Unidos y otros sitios del extranjero.

Tras un frustrado intento de violación y la muerte del guía indígena que acompañaba a los extranjeros, la comunidad toma venganza y asesina a los intrusos, cerrándose posteriormente a las indagaciones llevadas a cabo por las autoridades del municipio, a quienes no les queda más que decretar la paz por las urgencias del sistema capitalista: “los blancos necesitaban semaneros, los hacendados reclamaban trabajadores para sus trapiches de caña, los comerciantes se quejaban por la falta de compradores en el tianguis y los habitantes de las demás rancherías habían protestado porque sólo ellos desempeñaban las faenas” (López y Fuentes 38). En este punto, López y Fuentes coincide con el desencanto de la novela de la revolución ante el nuevo caudillismo que reducía las luchas sociales a intereses personales y de clase; aquí se trata del usufructo de la mano de obra campesina y de su participación marginal en el mismo sistema que lo margina.

No es muy velado el eco que en esta obra hay de *Fuente Ovejuna*, el clásico de Lope de Vega, en el cual una comunidad cobra venganza del comendador por las vejaciones que ha cometido. Si en la obra del Siglo de Oro el orden es restablecido por la presencia del rey que perdona al pueblo por haber actuado en legítima defensa, mientras desacredita a una nobleza feudal que está perdiendo sus prebendas ante el surgimiento de una monarquía institucionalizada; en la novela *El indio* es la presencia del Estado nacional, las instituciones federales, la que concede garantías a la comunidad que está oprimida por el caudillismo regional (tanto líderes fácticos, los hacendados, como gobernadores y presidentes municipales constitucionalmente establecidos) y por las transgresiones de los intereses extranjeros.

No debemos olvidar que fue durante la presidencia de Lázaro Cárdenas que se consolidó el régimen presidencialista que organizaba cada nivel de gobierno bajo el mandato único —aunque limitado a un sexenio— del jefe del poder ejecutivo, en detrimento de la autonomía de que

habían gozado autoridades locales. Dice Macario Schettino que, la Reforma Agraria emprendida por Cárdenas, que por mucho fue la más amplia de todos los gobiernos revolucionarios, era “un intento de dismantelar ‘fuerzas feudales’ que frenaban el desarrollo del capitalismo” (Schettino 223). La novela, además, enfatiza el vínculo presidencial con el pueblo raso, propio de la propaganda presidencial cardenista que no dudaba en reproducir las fotos del general entre la gente, a quienes brindaba su apoyo y su protección.

Como mediador entre la comunidad y el gobierno federal aparece la figura simbólica del profesor, que nos hace recordar la importancia que para el Estado revolucionario tenía la educación como un aparato ideológico. En el penúltimo capítulo de la novela, el profesor explica a la comunidad el orden legal que los amparaba: “les dijo que los más altos funcionarios del gobierno estaban por salvar a los campesinos todos, especialmente a los indígenas, mediante la escuela y disposiciones de orden económico, tales como el reparto de las tierras” (López y Fuentes 116). John Tutino afirma con ironía, sobre los gobiernos post revolucionarios, que los campesinos “habían combatido por tierra y libertad, y les dieron tierra y el Estado” (cit. en Schettino 224), lo cual apunta a que la actitud paternalista del Estado también implicaba una cesión de libertades por parte del pueblo.

Carlos Monsiváis apunta otras dos maneras de representar al indígena en la narrativa indigenista: una es idealizarlo volviéndolo inalcanzable, eterno, indescifrable (Monsiváis, *La cultura* 76). Algo de esto hay en la obra de Ermilo Abreu Gómez, en el cual el niño Guy se convierte en el intermediario entre los lectores y un universo simbólico que se vuelve inentendible sin la sensibilidad e imaginación infantil. La otra manera, más cercana al ejercicio antropológico que se impulsaba en el país, es la presentación de la dimensión “cotidiana” del indígena y su desconfianza en y ante la cultura y la presencia occidentales, como un individuo

fuera de lugar (Monsiváis, *La cultura* 76). Estas dos maneras —y podrían agregarse las que he mencionado en los párrafos previos— Monsiváis apunta que “confluyen en un propósito: hallar un indígena incomprensible o, algo más rentable, ‘humorístico’ a pesar suyo, que al ser una abstracción confirme su condición ‘invisible’” (Monsiváis, *La cultura* 76).

3.3 Otras narrativas: Contemporáneos

Ya hemos comentado antes que los aparatos ideológicos del Estado, tal como los concibe Althusser, admiten la contradicción interna como una expresión de la lucha de clases de la que se nutren constantemente. Hemos señalado también que, junto a las expresiones más adeptas al orden hegemónico, se presentan otras que pueden ser remanentes de un orden anterior y/o expresiones incipientes de un orden futuro previsto ya entre las potencialidades de las relaciones de producción existentes en cierto momento. A esta comprensión podríamos atender que, en paralelo con el surgimiento y apogeo de la “novela de la revolución” (desde mediados de los años 20, con la “masificación” de *Los de abajo*, hasta la publicación de *Pedro Páramo* en 1950), y otras narrativas de corte nacionalista como la indigenista, existieran expresiones que se apartaban en estética y en contenidos.

La llamada novela colonialista fue una de estas expresiones residuales que, no sin nostalgia, volteaban al periodo colonial como hacia un orden perdido y a lo hispánico como la verdadera fuente de lo mexicano; sus estudios legitiman la producción de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz como valores mexicanos. En cuanto a estilo, reaccionan al “facilismo” y a la “incorrección” de la novela de la revolución, mientras abogan por una vuelta al estilo barroco cuyo manejo los habría de devolver a su posición de élite (Monsiváis, *La cultura* 224-

225). Curiosamente, es Francisco Monterde, quien había elevado a *Los de abajo* como obra insigne de la Revolución, el más importante exponente de esta corriente que, según John S. Brushwood, fue más cultivada que la propia “novela de la Revolución” (cit. en Olea Franco 506).

El grupo de contemporáneos, tan atacado en 1925 como en 1932, acusados por no hacer obra revolucionaria o nacionalista, por encerrarse en el arte puro y evitar los problemas centrales de la realidad nacional, se embarcó en un proyecto narrativo, coincidente en el tiempo con el inicio del fervor por la “novela de la revolución”; un proyecto que pronto abandonaron. Se trataba de una narrativa cosmopolita y no ‘mexicana’, lo que les ganó el mote de extranjerizantes. Las acciones se sucedían en espacios urbanos, con privilegio de los interiores y privados, lo que les ganó el mote de clasistas. Representaban los conflictos del individuo en el seno de una modernidad alienante, en lugar de los recientes y multitudinarios conflictos del país, lo que les ganó el mote de burgueses. Y sobre el obtuso señalamiento de afeminados, queda poco que refutar, pues ya lo hemos hecho en el capítulo anterior. No obstante, al día de hoy parece una verdad de Perogrullo que tanto Contemporáneos como sus contrincantes, intentaban dar respuesta a las mismas condiciones sociales y políticas del país, si bien desde una perspectiva distinta y con distintos recursos estéticos.

Rosa García Gutiérrez ha comentado con minuciosidad los intentos narrativos de algunos integrantes de Contemporáneos (Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo) y afirma que el mismo estuvo altamente condicionado por los debates nacionalistas en los que la nación cerraba sus fronteras, dejándolos a ellos en condición de “forajidos”, ya que su propia curiosidad y su comprensión de la modernidad los impulsaba a nutrirse de otras tradiciones. En sus intervenciones polémicas en este tema, los contemporáneos continuamente se defendieron acusando que las expresiones señaladas como “nacionalistas”

corrían el riesgo de promover un chauvinismo estético: “su valor [de la cultura] consiste en que es nuestra” (Cuesta, “La literatura y el nacionalismo” 27), es decir, no tiene un valor objetivo, propio.

Coincido con García Gutiérrez en que acusar a la obra narrativa de Contemporáneos de ser puramente estética, frente a otra distinguible por su compromiso político, acusación que se ha venido repitiendo por la crítica en mayor o menor medida, no hace sino ocultar el hecho de que detrás de sus novelas, ensayos y poemas también había un programa moderno —y modernizador, por ejemplo, en la conformación de nuevos públicos para las artes— para México (García Gutiérrez 89). Esta crítica no deja de ocultar, también, que México fue siempre parte de la obra de Contemporáneos: si bien no se hace evidente como un objeto representado, sí es una comunidad continuamente interpelada. Tal interpelación, entonces, reconfiguraría la práctica nacionalista e inscribiría estas obras en el margen, como expresiones de un orden futuro, inscrito en la nación por las potenciales condiciones ideológicas de la época.

Siguiendo a Homi Bhabha, diríamos que esta interpelación pretende actuar en la constante construcción del pueblo nacional —al menos, el pueblo nacional que tiene acceso a la lectura— de una manera pedagógica y de una manera performativa. Se trata de una narrativa pedagógica puesto que presentan lo mexicano como algo que existe en potencia, que está por hacerse en el futuro. Por su parte, es una narrativa performativa porque el lector, al reconocerse interpelado por el relato, inicia la construcción de ese México abierto al mundo, actúa sobre él al modificar su comprensión de sí mismo como mexicano. Así, estas novelas pretendían disolver la homogeneidad del objeto nacional representado y dispersar al sujeto nacional actuante en una diversidad étnica con múltiples y divergentes intereses políticos y estéticos.

Como respaldo de lo anterior, podemos comentar, por ejemplo, la novela corta que Jaime Torres Bodet publicó en 1927, *Margarita de niebla*. Si bien el tema central de la pieza es la disyuntiva amorosa del personaje protagónico, quien debe decidir entre dos jóvenes mujeres de ascendencia extranjera: una alemana y la otra francesa, son las alegorías que dicha disyuntiva despierta y la estética empleada las que merecen más atención. En cuanto a la estética, en el prólogo a la narrativa completa y recuperando los propios comentarios que Torres Bodet dejó en sus memorias respecto de sus tentativas de novela, Rafael Solana apunta que el ejercicio prosístico era animado por la curiosidad de un poeta al descubrir que los recursos de un género podrían aprovecharse en el otro (Solana 9-10), y que su relación con varios prosistas mexicanos de la época (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos o Alfonso Reyes) era más una reacción que una imitación (Solana 10). De ahí que, a la urgencia del cronista que parece animar muchas de las novelas revolucionarias, Torres Bodet oponga la pausada prosa del poeta que se regodea en analogías, sinestesias y metáforas preciosistas, a veces gongorinas.³⁴

Otro aspecto de la estética a tener en consideración es la posición que el narrador de los relatos revolucionarios asume respecto de los hechos que cuenta —una absoluta implicación en ellos—, en tanto que el narrador de la novela de Torres Bodet, a pesar de relatar en primera persona, parece siempre interponer entre su mirada y “la realidad” el velo del arte. De ahí que los espejos no le devuelvan su rostro, sino el retrato de su rostro, por ejemplo, o que el espacio de la residencia Mullers no solo se traduzca a una percepción sonora, sino específicamente al *tempo* del *crescendo*. El protagonista y narrador llega incluso a declarar, al estar ante las dos mujeres por las que se debate: “En un esfuerzo de imaginación, dilato la distancia que me aleja de ellas ... porque no sé gozar de ningún placer que no se me ofrezca en el cultivo de la memoria. La

³⁴ La obra de don Luis de Góngora no sólo aparece referida en los epígrafes de la novela, sino que el narrador mismo la utiliza como tenor al describir algunos de los atributos de Margarita.

realidad de lo que puedo inmediatamente oler, tocar, sentir, me desagrade como un compromiso” (Torres Bodet 56).

Por otro lado, hay una intención declarada a través de un diálogo del protagonista por renovar la sensibilidad artística y estar acorde con la del mundo moderno: “no podemos seguir siendo devotos de una música que corresponde a una manera espiritual que ya no es nuestra, a la sensibilidad de un mundo desaparecido” (Torres Bodet 39). De ahí, por ejemplo, la magnífica descripción en tono y recursos vanguardistas del ánimo del narrador mientras maneja su automóvil, tras conocer a Margarita: “He bajado el toldo sin esfuerzo. Todo me parece, tras las horas del examen, sencillo como el movimiento de una palanca bien engrasada.” (28) Y, al simbolismo ‘viril’ de esa última frase, tal vez para apelar a aquellos términos críticos establecidos por Jiménez Rueda, confiesa el protagonista en el capítulo siguiente: “asumo la actitud audaz de abrir la portezuela y de violar, en el interior del coche tan lleno de objetos suyos, un poco de su feminidad” (35).

La violencia apenas esbozada en el lenguaje, a diferencia de la que ejercen físicamente muchos de los personajes de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o, incluso, Campobello, sería opuesta sin embargo a la del “*vir* revolucionario”, pues no está implicada en el caos de la revuelta: es la violencia de la vida urbana atravesada por la modernidad. Por momentos, al leer con ojos actuales *Margarita de niebla*, se impone una lectura irónica que, asumiendo al personaje protagonista como una caricatura de las disyuntivas nacionalistas por la identidad nacional, no haría sino desvirtuar la imposición de cotas a la creación artística, desde la crítica, como si se tratara “de una sensibilidad de un mundo desaparecido”, la de un México en guerra, frente a una nueva realidad posrevolucionaria que se pretende moderna y en paz.

Basándonos en los párrafos anteriores, podríamos comprender que a la narrativa de un Contemporáneo como Torres Bodet se le acusara de artificial, aun sin comprender que dicha artificiosidad era una reacción ante el medio social que rechazaba su obra y lo rechazaba a él como artista. Para Theodor Adorno, como para otros teóricos de la modernidad, la estética artificiosa de inicios de siglo XX, en ocasiones hermética o desentendida del aspecto comunicativo del lenguaje, no era más que una reacción a la reificación del mundo moderno que asigna a cada elemento un valor de cambio, por lo que la desnaturalización con la que algunos poetas trataban sus objetos —Adorno pone como ejemplo a Rainer Maria Rilke— era un intento de purificarlos con tal de extraer de su ser alienado un “crédito metafísico” (Adorno 345). En esta línea podríamos comprender la necesidad del personaje narrador de *Margarita de Niebla* —y del autor, en segunda instancia— por aprehender la realidad en una forma artística que pudiera concederle una durabilidad que la realidad, por su inmediatez, no tiene.

Respecto a la aparición de México como objeto de la representación, en *Margarita de niebla*, no es de poco interés que en el relato sólo se mencione la palabra “México” en dos ocasiones y que sólo en el último capítulo se haga una descripción de “la realidad del país en que vivimos” (Torres Bodet 93), cuyo paisaje colorido es interrumpido por la “sorda blancura” de los edificios de gobierno. Como si el personaje ridiculizara la intromisión del Estado en la realidad —las estéticas para reproducir la realidad— describiéndolo tal un elemento burocratizador y corruptor de lo que hay de hermoso en ella.

A lo anterior, agrega el narrador de *Margarita de niebla*, tal vez anticipando la reducción del país a ciertos motivos fácilmente comercializables:³⁵ “Demasiado grande [México] para caber en una tarjeta postal, este conjunto —que no es panorama— no se atreve tampoco a

³⁵ Esta construcción de un México típico, cuyos motivos se repetían una y otra vez, de un modo publicitario —o casi publicitario—, fue lo que en los 30 se llamó estilo *Mexican Curious* y fue un aspecto por el que Siqueiros acusaría a Rivera.

adquirir las proporciones de una ciudad” (93). En consonancia con la relación que el personaje guardaba con su entorno, sólo es capaz de apreciar al país al alejarse de él, viéndolo desde un barco con rumbo a Europa, aunque ahora ya no está mediado por los parámetros de la alta cultura, sino por “un poema romántico ... [que] no se ha hecho para olfatos delicados” (93) y — así sea por oposición— por una postal.

La alegoría que la disyuntiva amorosa del protagonista nos plantea es entre dos géneros de cultura a los cuales habría de acercarse el mexicano. Una pragmática —la alemana de Margarita—, “para quien la cultura es algo adquirido, inesencial” (90), incapaz de durar y mudable como la niebla (46); una cultura que demuestra su entusiasmo por el país mediante la acumulación de curiosidades que pueda llevar a Europa en el equipaje. Y otra —la francesa de Paloma—, para quien “la cultura es, en cambio, un propósito” (90) y por quien el protagonista siente afinidad de “raza”,³⁶ por quien Margarita expresa constantemente cierto desdén. La elección de Margarita y el profundo desencanto que el narrador nos deja ver en el final de la novela, al abandonar el país, no dejan de proponer cierto paralelismo con la pugna por la cultura nacional, cuya vertiente revolucionaria/viril imponía al arte una meta pragmática que se encontraba más allá de lo estrictamente artístico: la transformación del país. La elección ‘errónea’ del personaje en crisis de amor, sin embargo, junto al final abierto del relato, dejan en suspenso el cierre de la discusión por la identidad nacional.

En la polémica de 1932, Jorge Cuesta afirmaba: “[l]a vuelta a lo mexicano’ no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición” (Cuesta, “La literatura y el nacionalismo” 226), y apuntaba hacia las contradicciones del nacionalismo que imponía una esterilidad creadora. Afirmaba, además, que la propuesta nacionalista, al plantearse lo mexicano como algo

³⁶ En este aspecto, Torres Bodet pareciera mantenerse en la dicotomía arielista que oponía a la cultura germano/anglosajona la cultura latina.

dado a lo que se llega, resultaba incompleta. La idea de una vuelta a la identidad que compartían los Contemporáneos quedaría mejor entendida a partir del emblema de Ulises —nombre que dieron a su primera aventura editorial, considerada por Rosa García Gutiérrez definitiva para su proyecto estético y, especialmente, para su narrativa (105-107)—, como el individuo cuya “vuelta” se distingue por la orientación del viaje hacia un horizonte siempre postergado. Ante el nacionalismo ortodoxo exigido por Ermilo Abreu Gómez, entre otros, los Contemporáneos exponen la crisis permanente del hombre moderno: “Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica” (Cuesta, “Un artículo” 163).

La sensación de desarraigo, de exilio interior, que expresaron estos autores durante la década de los veinte, se materializó en la renuncia de varios de ellos (Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia) a sus puestos burocráticos tras la consignación y cierre de la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta. No obstante, las condiciones del país cambiaron pocos años después, cambiaron las relaciones sociopolíticas y, con ellas, el programa de gobierno. Posteriores definiciones de nación se mostrarían más en consonancia con la visión de los Contemporáneos, por lo que a la fecha se les declara vencedores de la contienda ideológica por la (in)definición de una cultura “mexicana”.

3.4 El poema en prosa

Dado que la meta de esta disertación es abordar críticamente la obra “mexicana” de Luis Cardoza y Aragón, en particular, el largo poema en prosa titulado *Pequeña sinfonía del Nuevo*

Mundo, conviene observar las condiciones de dicho subgénero en la escena cultural del México nacionalista. Pero, ¿qué es el poema en prosa?

Sobre el surgimiento del poema en prosa en la Francia decimonónica, se ha dicho que el momento de consolidación como una forma poética fue la publicación los *Pequeños poemas en prosa*, de Charles Baudelaire (1862), en cuyo prólogo señalaba a Aloysius Bertrand como el verdadero padre del género. Varios autores han vinculado dicha publicación con la modernización del espacio urbano parisino y el impacto que tendría en la subjetividad del artista, cuya sensibilidad era bombardeada por una inusitada multiplicidad de sensaciones y experiencias (Walter Benjamin, Marshal Berman).

Tzvetan Todorov, por su parte, sigue a Suzanne Bernard en cuanto a la contradicción inherente al nombre del género, y afirma que Baudelaire es atraído por él pues le resulta “una forma apropiada (una correspondencia) para las temáticas de la dualidad, el contraste y la oposición” (Todorov 64). De una manera similar lo describe María Victoria Utrera Torremocha en su estudio del género, en el que vincula su origen con la crisis del verso en la poesía prerromántica y romántica, y la expansión de su uso en las vanguardias con la configuración de un espacio híbrido que atenta contra las convenciones monológicas de la lírica anterior (11).

En consonancia con lo anterior, Paz defiende la idea de que el estado de crisis propio de la Modernidad afectó la distinción tradicional entre el verso y la prosa, siendo el poema en prosa la representación de la porosidad de los límites, su apertura a lo otro, por lo cual el verso se abre a la razón, la crítica y la autoconciencia; mientras que la prosa lo hace a la imagen y la sensibilidad (Paz, *Los hijos* 90-91). El poeta español Luis Cernuda fue uno de los iniciadores en nuestra lengua de la crítica de este subgénero y también se adhiere a la idea de un determinante histórico en el cambio de la relación entre verso y prosa. En su opinión, en la literatura española

comienzan a aparecer manifestaciones líricas en prosa a fines del siglo XIX y en Bécquer encuentra los primeros frutos de ello: una prosa vuelta “un instrumento efectivo de la poesía” (*Prosa completa* 987) y no meramente una prosa poética. Además, argumenta que el único interés poético radica en ‘cantar’ una “emoción poética” (987), en oposición al interés de la prosa narrativa que pretende ‘contar’. En el sostenimiento de uno, ‘cantar’, en detrimento del otro, ‘contar’, es donde radicaría el éxito del poema en prosa, según Cernuda.

Dado el vínculo entre crisis moderna y poema en prosa, México se presentó como un espacio fecundo para el subgénero, desde los poemas publicados por Julio Torri y Alfonso Reyes, en plena gesta revolucionaria, pasando por los poetas de la generación correspondiente a la vanguardia, hasta *¿Águila o sol?* (1951), de Octavio Paz, volumen en el que el género adquiere aceptación plena por la institución literaria. A pesar de que los poetas modernistas mexicanos —Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, entre otros— ya se habían ejercitado en el género es hasta la generación del Ateneo, entre 1914 y 1924, cuando se presenta “el periodo de gran apogeo del poema en prosa en México” (Helguera 23-24). Una explicación que podríamos dar a este auge era el creciente privilegio de la prosa narrativa frente al verso; de hecho, Luis Ignacio Helguera concede una nota de admiración al declarar “que incluso los novelistas del Ateneo hayan puesto sus rúbricas al nuevo género sea tal vez prueba expresiva de la predilección de que gozó” (23).

No obstante, me inclino a pensar que el auge se debió a la muy cercana relación que guardó el poema en prosa, en su gestación, con los géneros y espacios periodísticos. Por mencionar el caso germinal del subgénero, Marshal Berman explica que los poemas que Charles Baudelaire reuniría después en *Pequeños poemas en prosa*, fueron originalmente publicados en periódicos como “folletines”, los cuales eran textos cuyo tono evocativo o reflexivo pretendía

contrastar con el ánimo combativo y polémico del editorial (Berman 146). Podríamos hacer un paralelo entre lo anterior y lo que Julio Ramos explica para el contexto latinoamericano afines del siglo XIX y principios del XX: el letrado perdió su lugar en la organización civil del gobierno debido a la especialización positivista, orillándolo a una transformación de su oficio y a una profesionalización que encontró en las páginas de los periódicos.

El género de la crónica fue de particular importancia, explica Ramos, porque brindó la oportunidad de alejarse del ejercicio estrictamente mercantilista del intercambio de información, dando espacio a la voluntad estilística, y con ello mantener cierta legitimidad intelectual y artística (J. Ramos 82-91). Los ateneístas mexicanos respondieron a sus circunstancias históricas, desde la misma tribuna que lo hicieran los modernistas, aunque con una estética muy distinta, acordes a la rapidez y a la urgencia periodística —aunque a veces se remontaran al periodo colonial, como los textos de Genaro Estrada y Francisco Monterde—, por lo que más que crónicas, sus textos eran instantáneas descripciones de ambiente, viñetas y breves reflexiones cargadas de ironía.

Ejemplo interesante de “poema-ensayo” (Helguera 30) que respondía a los hechos que los rodeaban es “De fusilamientos”, de Julio Torri, fechado en 1915, aunque Serge Zaitseff rastrea su primera publicación en 1922, en la revista *Azulejos* bajo el título “Las imperfecciones de los fusilamientos” (Olea Franco 509), si bien su autor no lo incluyó en ningún libro sino hasta 1940. “De fusilamientos” es un texto donde se ironizaba sobre el espectáculo de las ejecuciones públicas, invirtiendo con tono aristocrático el empoderamiento del Estado revolucionario, pues no se exalta el enunciante ante la horrible muerte del traidor —de alguno de los cuales habría sido discípulo—, sino ante lo andrajoso de la tropa, lo vulgar de los espectadores, la baja

calidad de licor que se sirve como último deseo, la escasa prolijidad del Estado ante un ritual cívico o una “institución” que, para algunos, “conserva todavía cierta importancia” (Torri 147).

Rafael Olea Franco se pregunta por qué Julio Torri no incluyó este texto en su volumen *Ensayos y poemas* (1917), sino que lo publica en 1922 y lo incluye en un libro décadas después, a pesar de haberlo escrito mediando la segunda década del siglo. Olea plantea la posibilidad de que la poca distancia con los hechos y la persistente beligerancia revolucionaria difuminarían los límites de lo “ironizable”, lo cual podría haber sido perjudicial para la recepción del texto y, por tanto, para su autor (Olea Franco 510-511). Otra pregunta que intenta responder Olea es por qué “De fusilamientos” fue excluido de los catálogos de narrativa de la Revolución,³⁷ a pesar de ser Torri una figura ya establecida en los círculos literarios para 1924, momento en el que se exalta a Mariano Azuela como el paradigma de escritor “viril”.

Si bien en el texto de Torri, a través de la ironía, se establece cierto vínculo con el régimen conservador porfirista, no me parece razón suficiente para justificar su continua exclusión por parte de la crítica; además, no podemos dejar de lado la visión desencantada y pesimista con la que cierra Azuela su novela *Los de abajo*, el parangón del momento, por lo que dicha adscripción ideológica —que no necesariamente es la del autor— también estaba presente en ese texto. Me inclino a pensar que son otros los valores aglutinantes, cohesionadores, de aquellos textos agrupados —problemáticamente— bajo el “género” novela de la Revolución, los que fueron priorizados en la conformación del catálogo —la implicación de distintos estratos sociales, el mapeo del espacio nacional, la configuración de un “habla” mestiza— y que se hallan ausentes en el breve texto de Torri aunque, como hemos señalado, el poema en prosa se caracterice también por su hibridez y asimilación.

³⁷ Olea menciona que sólo Max Aub, refugiado español, por cierto, lo incluye en su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969).

En el caso del poema en prosa con forma “musical aun sin ritmo ni rima”, con el que soñó Baudelaire, podemos mencionar algunos casos en los que la prosa se acerca a las técnicas musicales, cuando no directamente a la canción. En una carta de 1914 dirigida a Alfonso Reyes, Torri afirmaba sobre sus composiciones en prosa: “Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo” (cit. en Helguera 29). Con esta declaración a Reyes, Torri hace patente la tensión entre contar y cantar, siempre decantada hacia este último término, que Luis Cernuda apuntaba como definitorio del subgénero del poema en prosa.

Además, es posible encontrar en algunos textos de Julio Torri algunos octosílabos propios de la canción popular y, en ocasiones, también se advierte algún ‘falso’ estribillo, como en “La balada de las hojas más altas” (1918). En 1928, en la revista de tintes ‘modernistas’, ya que no abiertamente vanguardista, *Contemporáneos*, Torri publicó bajo un epígrafe en prosa de Arthur Rimbaud, el poema que inicia “Caminaba por la calle silenciosa de arrabal...” (Torri 117) Este poema incluido originalmente en *Ensayos y poemas* (1917) que, por un lado, parece parodiar el famoso “Nocturno III” de José Asunción Silva, por otro, se las ingenia para iniciar en tono bolerístico y terminar con un guiño al escepticismo de David Hume.

El encuentro en el poema de Torri dista mucho de aquel idealizado por el colombiano en una “senda florecida”. Aquí el ámbito urbano del arrabal nos remite a la mujer urbana moderna que será retomada por el género del bolero —especialmente, Agustín Lara—: una mujer que en su participación pública anhelaba escapar de la dicotomía de la virgen y la prostituta. Guadalupe Loaeza señala que el éxito de Lara se debió a que “[he] treated ladies like prostitutes and prostitutes like ladies” (cit. en Velazquez y Vaughn 109). Si bien sería arriesgado señalar la

influencia del bolero en Torri es posible afirmar que tanto los compositores como los escritores se encontraban inmersos en un periodo modernizador del país, enfocado en la consolidación de la ciudad como polo de desarrollo moderno, lo que trajo como consecuencia el crecimiento de los espacios marginales urbanos y la sensibilidad correspondiente.

El impulso que la generación de los ateneístas dio al poema en prosa se continuó en el grupo de los Contemporáneos. No parece gratuito que estos poetas hayan trabajado más cuantiosamente el género en la misma época en que se embarcaban en sus proyectos de novela lírica, que Rosa García Gutiérrez entiende como la particular respuesta que dieron a los debates sobre la tradición mexicana y el nacionalismo revolucionario de los años 20. Me atrevo a afirmar que, por un lado, si estos escritores admiraban y tradujeron a grandes poetas franceses que trabajaron el género, por otro, el poema en prosa les permitía abrir un nuevo frente para el ejercicio de la prosa con fines que ellos considerarían más desinteresados y, por tanto, menos subyugados a una misión impuesta, que la novela o la crónica. Por lo menos eso es lo que valora Xavier Villaurrutia en los poemas de *El minuterero* (1923), de Ramón López Velarde, de quien dice: “La prosa de *El minuterero* es una prosa de poeta. Con ello quiero decir que conserva el desinterés, la gratuidad y aun la música que son más propias del terreno de la poesía” (cit. en Helguera 32).

Bernardo Ortiz de Montellano, quien fuera director de la revista Contemporáneos, publicó *Red* en 1928, un libro compuesto por poemas en prosa, excepto por el poema inicial en verso que explica el título: la red como espacio de un viaje del verso a la prosa donde el pez mismo “pesca su nombre circular” (Obra poética 141). En este libro, referencias como el disco de colores de Isaac Newton o el teatro de Bernard Shaw conviven en el ámbito de las fiestas populares (feria, carnaval, circo) y del trabajo (la pesca, la agricultura), es decir, atiende a lo mexicano, lo aglutina

y cohesiona, como hubiera sido propio del arte nacionalista, pero también lo hace convivir con elementos foráneos, propios de la modernidad y la alta cultura. El proyecto “mexicano” de la literatura de este grupo no se preocupaba por la homogeneidad interna, sino por hacer del país partícipe de los grandes cambios de la modernidad en el mundo.

De particular interés resulta el poema de Ortiz de Montellano titulado “Agrarismo”, referencia a una de las principales promesas de la Revolución, continuamente postergada. El reparto de tierra prometido es sustituido por el enterramiento, al final del poema: “Sólo la tierra se reparte apenas en la medida del hueco que llenamos, en el aire de la noche, para siempre adornado con las hierbas de olor que curan el mal de las palabras...” (Obra poética 153). Hay aquí una cruda crítica al incumplimiento revolucionario y al usufructo con la esperanza de la gente, aquellos “amigos y enemigos” que hicieron la revolución y que creen en las palabras del régimen surgido de ella. Esta reunión de lo prosaico (la urgencia política, en el caso de “Agrarismo”; el arrabal en el poema de Torri) con lo lírico —característica del género del poema en prosa— es puesta en correspondencia con la novelización bajtiniana por María Victoria Utrera Torremocha en cuanto al continuo desborde de los límites genéricos, de ahí que suele verse en el poema en prosa una connotación política democratizadora y subversiva (Utrera Torremocha 17-18).

El caso de la guanajuatense Josefina Zendejas es difícil de abordar y un pendiente para la crítica literaria mexicana. Autora a la cual sería difícil de considerar una poeta vanguardista, sí puede percibirse en su obra una problematización del papel de la mujer y su relación con la institución literaria y las estructuras sociales del capitalismo, desde el espacio marginal de la literatura para niños. Se trata de un modernismo que, como lo caracteriza Marshall Berman, por un lado, encuentra en la transformación social modernizadora la esperanza para el género

femenino de realización profesional, pero que, por otro lado, aprecia los peligros de la mercantilización y la desacralización, como se aprecia en “Preferencias” o en “Poemas”. Este último inicia como sigue:

Todos hemos aprovechado la mañana: Padre ha escrito un poema, madre ha planchado los manteles y yo he hecho una plana de palotes. Abuela dice que todos hicimos un poema ... Me explicó abuelita que un poema es un trabajo. Pienso entonces que todos los hombres hacen poemas, puesto que todos trabajan.

(Zendejas 156)

En 1923, Zendejas publicó su *Gusanito. Poemas en prosa dedicados a los niños de América*, de donde provienen los poemas mencionados, prologado por Juana de Ibarbourou. A pesar del “apadrinamiento” que Zendejas recibió de ilustres poetas sudamericanas (además de Ibarbourou, Gabriela Mistral incluyó textos suyos en la célebre antología *Lecturas para mujeres*), se le ha mantenido al margen de las historias de nuestra literatura.³⁸ Su enunciación femenina, su preferencia por la poesía, ¿desacreditaron la voluntad transformadora, verdaderamente revolucionaria, de su obra ante una crítica obstinada con el “*vir* revolucionario”?

Cerrando la primera mitad del siglo, Octavio Paz publicó *¿Águila o sol?* (1951), un volumen en el que conviven poemas en prosa con algunos cuentos. El título, que hace relación al azar y a la oposición implicados en el giro de una moneda, también alude a la identidad nacional posrevolucionaria representada en la moneda que, por un lado, llevaba el escudo nacional y, por el otro, el sol azteca. Allí Octavio Paz incluye un poema que ya había sido publicado, dos años antes, en una antología de poesía surrealista, en el que se aborda abiertamente lo indígena:

“Mariposa de obsidiana”. El poema es enunciado por la propia diosa Iztapapálotl, relacionada

³⁸ Fue gracias a la antología *El poema en prosa en México*, de Luis Ignacio Helguera, que me ha sido posible descubrirla. Se hace urgente la recuperación, catalogación y redición de su obra.

con la muerte y la regeneración, y yuxtapone el mito de su asesinato a manos de los mixcoas, tras lo cual fue adorada como diosa, y la historia de la conquista y el sincretismo religioso: “Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral”. Como ocurría en el poema de Torri comentado previamente, “Mariposa de obsidiana” también inicia con un par de octosílabos: “Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos”, pero la alusión al canto no sólo es insinuada en el metro, sino que la propia enunciante refiere los cantos con los que se le rendía culto: “Aún recuerdo mis canciones: / Canta en la verde espesura / la luz de garganta dorada, / la luz, / la luz decapitada.”

4.0 La condición de extranjería ante la cultura nacionalista

Como ya se ha mencionado la comprensión genealógica del concepto de nación que predominaba en la época posrevolucionaria imponía, al mismo tiempo, una exclusión de lo extranjero. Esto tuvo un equivalente en el ámbito de la política exterior mexicana, por ejemplo, en donde se impuso la llamada Doctrina Estrada que proclamaba “el derecho a la autodeterminación de los pueblos y la no intervención de gobiernos extranjeros en asuntos internos de los Estados soberanos, el derecho de toda nación a ejercer plenamente su soberanía y a decidir libremente sus propios asuntos, sin intrusión de las potencias internacionales” (18), una doctrina que guio el accionar del servicio diplomático mexicano durante el resto del siglo XX y que, en sentido recíproco, exigía detener la intromisión de intereses extranjeros en el país.

La economía nacional también se nacionalizó. El ya mencionado artículo 27 constitucional, que impedía a los extranjeros adquirir tierras o concesiones para explotar los recursos minerales del país, fue apuntalado por Ley de Expropiación por Causa de Utilidad Pública promulgada en 1934, misma que instauró el marco jurídico que haría posible la expropiación de la industria petrolera en 1938, de la industria eléctrica en 1960, y de otros sectores que se consideraban prioritarios para el desarrollo nacional.

El cambio en las relaciones de producción imperantes en México tras la expropiación petrolera —un cambio hacia una economía mixta donde el Estado no era simple rector y garante del equilibrio socioeconómico, sino propietario de medios de producción prioritarios (Hernández Chávez 49)— tuvo un impacto ideológico que consolidó el ánimo nacionalista en diversos estratos del país. Enrique Krauze describe esta medida, menos como una cuyo propósito fuera mejorar las condiciones laborales o la economía del país, sino como “un acto de afirmación

nacional” (28) cuya eficacia propagandística puede desprenderse por la masiva y espontánea manifestación popular en apoyo a la decisión presidencial anunciada por la radio el 18 de marzo de 1938:

Al día siguiente cerca de 250.000 personas se congregaron en el Zócalo capitalino para vitorear al presidente mexicano. Alineada en largas colas, fuera del Palacio de Bellas Artes, gente de todos los estratos sociales esperaba para ofrecer cuanto podía —desde joyas por señoras de la alta sociedad hasta gallinas por humildes campesinos— para indemnizar a las compañías petroleras. (Ojeda Revah 127)

Macario Schettino, por su parte, argumenta que este fervor nacionalista colocó al poder ejecutivo —encarnado en el presidente— por encima de cualquier otra institución o interés (Schettino 230), a partir de allí se le supuso no sólo garante de un orden, sino de la nación misma, por lo que adquirió la atribución para relegar, posponer o negar en nombre del bien patrio. El mismo Lázaro Cárdenas lo dejó claro en una comunicación a los líderes obreros poco tiempo después de la nacionalización: “Algunos dirigentes sindicales no se han dado cuenta del cambio operado al pasar la industria del petróleo de las empresas extranjeras a poder de la Nación y bajo la responsabilidad e interés conjunto de los trabajadores y del propio Gobierno” (cit. en Hernández Chávez 54).

El Plan Sexenal de 1933, que sería diagnóstico y programa para la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), describía a la clase media como un sector de números crecientes, pero desorganizado y falto de autonomía, por lo que fomentarlo habría de ser una política de Estado. Para el desarrollo del capital privado al interior del país se impulsó un modelo de industrialización por sustitución de importaciones, en el que medidas proteccionistas impedían la importación de algunos bienes con tal de dar ventaja competitiva a la inversión nacional. El

proteccionismo, la ventaja competitiva de lo nacional respecto de lo foráneo, no se reducía a la entrada de productos, sino que se presentaba también en la aceptación de inmigrantes extranjeros al país. La Ley General de Población expresaba, en su punto V, uno de los problemas de los que se ocupaba: “La protección a los nacionales en sus actividades económicas, profesionales, artísticas o intelectuales, mediante disposiciones migratorias” (Ley General de Población 6).

Continuando con las medidas proteccionistas, la Ley General de Población de 1936 estipulaba en su artículo 87 que los inmigrantes sólo podían dedicarse al comercio si este se enfocaba en la exportación de mercancías producidas en el país (25), dejando el mercado interno para usufructo de los nacionales. Esta ley, como la Ley de Migración propuesta por Plutarco Elías Calles en 1926, incluía como una atribución del Estado la discrecionalidad en la aceptación de migrantes de acuerdo a cuestiones económicas y/o políticas. Esta restricción legal se extendía en la práctica a categorías étnicas y raciales —que, como hemos visto, en el uso corriente se encontraban imbricadas con la nacionalidad—, impulsada por prejuicios de todo tipo, según lo hacen constar Pablo Yankelevich y Paola Chenillo Alazraki tras su investigación documental en los archivos de la Secretaría de Gobernación y en la de Relaciones Exteriores.

En el caso de los migrantes de origen chino (aunque comúnmente se extendía a otras nacionalidades como japoneses o coreanos), la discriminación se remontaba a inicios de siglo, cuando se impusieron criterios médicos ante el riesgo de salubridad nacional por un brote de fiebre amarilla en extremo Oriente. Al margen del conocimiento público y ante el vacío legal en que trabajaban las oficinas aduanales y fronterizas, una serie de circulares y memorándums impusieron una serie de criterios que prácticamente cerraron las fronteras del país a “razas que se ha llegado a probar científicamente producen una degeneración en los descendientes” (cit. en Yankelevich y Chenillo Alazraki 195).

Una categoría común en las circulares institucionales que Yankelevich y Chenillo consultaron en archivos fue la de “inasimilable”, vista como un riesgo para la integridad nacional, criterio por el que a los asiáticos luego se sumaron individuos de ascendencia africana, gitanos, lituanos, checoslovacos, polacos, turcos, sirios y otras nacionalidades de Medio Oriente. En cuanto a los criterios políticos, se negaba el acceso a ciudadanos soviéticos³⁹ y, por motivos religiosos, ningún extranjero sacerdote o pastor religioso podía asentarse en territorio nacional. En cuanto a oficios y profesiones, había discrecionalidad en la aceptación de comerciantes, profesores y médicos (Yankelevich y Chenillo Alazraki, *La arquitectura* 211).

En la Ley de Migración promulgada en 1930, ante la urgencia de unificar étnicamente la nación expresada por varios intelectuales, se aceptaba el beneficio de la inmigración siempre que ésta se restringiera a individuos “pertenecientes a razas que, por sus condiciones, sean fácilmente asimilables a nuestro medio, con beneficio para la especie y para las condiciones económicas del país” (cit. en Yankelevich y Chenillo Alazraki 202). Esta ley preveía la conformación de un Consejo Consultivo de Migración que complementara las Convenciones de Migración que ya se realizaban, cuyas sesiones contaron con influyentes intelectuales como Manuel Gamio, Julio Jiménez Rueda, Daniel Cosío Villegas, Jorge Ferretis, José López Lira, entre otros, participantes todos ellos en los debates por lo nacional, en términos genealógicos.

En las discusiones del congreso constituyente revolucionario de 1917, en relación con la continuidad del artículo 33 que ya había formado parte de la constitución liberal de 1857, se puede apreciar cómo la ley era considerada un instrumento orientado a alcanzar la unidad nacional, por encima de expresiones latinoamericanistas o arielistas que pretendían aprovechar la oportunidad para estrechar lazos con otros pueblos de herencia española, por ello quedaron incluidas ciertas prerrogativas a aquellos individuos señalados como “indolatinos”. En contraste,

³⁹ Hay que recordar que el Partido Comunista Mexicano fue declarado ilegal en 1929.

se rechazaba tajantemente la presencia de españoles, por el pasado de violencia colonial, y de los estadounidenses, por la amenaza imperialista (Yankelevich, “Extranjeros indeseables” 363).

En dicha búsqueda por defender la nacionalidad ante la presencia extranjera, es de interés cómo uno de los congresistas, Antonio de la Barrera resguardaba el derecho a ser votado para los mexicanos por nacimiento: “Por más que diga el señor diputado Martí que los latinoamericanos no son extranjeros, el que nace en Guatemala es extranjero ... hay que dar un voto al dictamen de la Comisión y nunca aprobar que un extranjero venga a ocupar los puestos de elección popular” (cit. en Yankelevich, “Artículo 33” 364). A pesar de que en casos como este, en el cual la reducción a un nacionalismo étnico revela que la singularidad y exclusividad de la identidad nacional son convencionales —pues lengua, cultura y raza, en la manera como eran concebidas en la época, serían similares entre los mexicanos de Campeche, Chiapas y Tabasco, respecto de la zona quiché y/o cakchiquel guatemaltecas—, el marco ideológico nunca fue cuestionado.

No podemos dejar de lado que el mestizaje —en sus versiones de asimilación, integración o incorporación— pretendía dar continuidad a la cultura indígena; como afirma Guillermo Bonfil Batalla hablando de los gobiernos revolucionarios: “México debía ser mestizo y no plural ni mucho menos indio” (Bonfil Batalla 166). Bajo dicho esquema, que no dejaba de ser discriminatorio, y entendiendo que las regiones guatemaltecas colindantes con México son de alta población indígena, podríamos imaginar cierta reticencia ante la migración de dicha nacionalidad, más si lo cotejamos con la utilidad que el escritor Jorge Ferretis concedía a la migración en un artículo publicado en 1932: “Hemos intentado mezclar nuestra sangre a sangre europea, es decir, ampliar nuestro mestizaje, pero posiblemente en ninguna región de España encontremos pobladores suficientes para mestizar nuestro conglomerado indígena” (cit. en Yankelevich y Chenillo Alazraki 210). Recordemos que Ferretis fue miembro del Consejo

Consultivo de Migración durante aquellos años y que, seguramente, opiniones como la citada eran también expresadas en los debates y, en su caso, en las recomendaciones emitidas por dicho consejo.

Por cuestiones geográficas, históricas y sociopolíticas, la inmigración guatemalteca — nacionalidad de Luis Cardoza y Aragón, cuyo caso analizaremos a profundidad en posteriores capítulos— ha sido constante; sin embargo, ello no concedió consideraciones especiales al momento de cerrar las fronteras durante los gobiernos posrevolucionarios, siendo de dicha nacionalidad el cuarto mayor número de extranjeros expulsados del país desde 1921 —detrás de españoles, chinos y estadounidenses, en ese orden—, bien fuera por irregularidades administrativas o, en el menor de los casos, por considerarlos “extranjeros indeseables”, según reportó Gilberto Loyo a la Secretaría de Gobernación en 1934.

Si bien las cifras de archivo son dudosas, dadas la ineficiencia burocrática de la época y la duplicación de funciones entre distintas secretarías, a partir de ellas, Pablo Yankelevich construye estadísticamente una estimación sobre la aplicación del artículo 33 constitucional a aquellos extranjeros cuya presencia en el país se consideró “indeseable”, entre 1911 y 1940, de los cuales el 7.4% fueron latinoamericanos y, entre ellos, la nacionalidad guatemalteca significaba el 13.6% (Yankelevich, Extranjeros indeseables 733), es decir, fue sólo superada por la cubana.

Los españoles, por su parte, provocaban reacciones más polarizadas. Por una parte, una corriente consideraba que los males de la nación tenían su origen en la época colonial y el dominio español, entre ellos una pretendida mutilación de la voluntad indígena. En cierta manera, los españoles representaban la voracidad del imperialismo extranjero, contra el cual se pretendía erigir el sentimiento nacionalista. Una corriente que aceptaba la presencia española de

mejor grado es la que se ha dado en llamar hispanófila o, como el caso de José Vasconcelos, criollista. Sobre Vasconcelos afirma Abelardo Villegas que, “[p]ara él lo específicamente mexicano, lo específicamente hispanoamericano, es lo español. ... se fundamenta en la capacidad de mestizaje que heredamos de los españoles. La raza cósmica es una raza mestiza pero sólo posible por una potencialidad española.” (392)

Hay otra corriente que, sin negar la violencia cometida por la conquista sobre los pueblos indígenas, acepta el sustrato español como la única vía para la modernización del país. Ejemplo de esto es Samuel Ramos para quien, “al ponerse en contacto los conquistadores con los indígenas, la cultura de éstos quedó destruida” (El perfil 28); pero, por otro lado, afirma que “[n]uestra raza es ramificación de una raza europea” (El perfil 95), por lo que es a través de la vía española que México reclama su participación en la cultura occidental. Década y media después del influyente libro de Ramos, Ermilo Abreu Gómez asegurará que el factor español es “una fuerza centrífuga” que impulsa al mexicano a convivir con otras “razas” y “espíritus” (“México y los exiliados” 12).

Un caso paradigmático de hispanofobia, es decir, el rechazo a la influencia peninsular, se encuentra en los murales que Diego Rivera pintó en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Sobre ellos el propio Lázaro Cárdenas mencionó: “[e]n las paredes de los palacios de Cortés y de los Virreyes estampa los adelantos de nuestra cultura aborigen y anatemiza las crueldades de la Conquista, de la Inquisición y de las invasiones extranjeras” (cit. en Tibol 16). En el mural titulado “Historia de Morelos, Conquista y Revolución”, Rivera representa la tragedia que para las comunidades indígenas significó la llegada de los españoles. La parte central de dicho mural la ocupa una imagen que parece ajena al escenario histórico de la conquista: un gran árbol es picado con un hacha en su base por un indígena quien es asediado por las lanzas de los

conquistadores; el árbol se inclina hacia nosotros y nos deja ver, en un primer plano y de tamaño natural, cuerpos de hombres indígenas vestidos a la usanza moderna, cuyos rostros se nos ocultan, propiciando su anonimato o su inclusión en el sujeto colectivo nacional. Estos hombres parecieran haberse guarecido en el follaje del árbol ante la amenaza del español (del extranjero); algunos se aferran a las ramas con sus manos o abrazándolas fuertemente, pero lucen a punto de caer, en tanto el árbol que los abriga es talado.

En dicha escena, Rivera parece representar la intervención extranjera a partir de la explotación de los recursos humanos y naturales. En cierta manera, la violencia contra el árbol (la naturaleza) lo es también contra la subsistencia indígena. En el “ritual ciudadano” —para retomar la terminología empleada por Mary K. Coffey— que implica situarnos ante este mural, los espectadores nos vemos impelidos a identificarnos con la indefensión de esos indígenas ante la potencia extranjera, en específico la española, ante la cual sólo nos resta la protección de un Estado nacional heredero de la lucha por la independencia y de la Revolución, que también habrá de defender nuestros recursos naturales.

No obstante lo anterior, hacia fines de la década de 1930, el gobierno mexicano fue uno de los primeros en declarar su apoyo al gobierno republicano español y rechazar cualquier tipo de contacto diplomático con los líderes de la facción fascista sublevada. Al aparecer inevitable la derrota del bando republicano, el gobierno de Cárdenas abrió la frontera a decenas de miles de refugiados españoles, con lo cual el rechazo público se hizo más moderado y dio continuidad a una corriente que distinguía a los españoles de los gachupines. El último término lo distinguía en 1916 Manuel Gamio como “los españoles dejados de la mano de Dios” (157); mientras que Ermilo Abreu afirmaba en 1947: “el gachupín es un traidor a su solar hispánico”, por ser desaprensivo y descastado (“México y los exiliados” 12). La dicotomía también era percibida por

los propios españoles refugiados, algunos de los cuales aseguraron⁴⁰ que “los incidentes desagradables se dieron con el pueblo llano, es decir, provenían de aquellos que no los diferenciaban de los españoles antiguos residentes, los gachupines” (Pla Brugat 140).

De los refugiados españoles que arribaron a México, más del 58% eran profesionales, catedráticos, maestros, intelectuales y artistas (Pla Brugat 148), pasando por alto —por fortuna— la prohibición que la Ley General de Población extendía a los extranjeros, en su artículo 31, el ejercicio de profesiones liberales (15) y restringía, en el artículo 33, “el ejercicio sistemático y remunerado de actividades intelectuales o artísticas en el grado que lo exija la protección a los naturales” (15). No fue poco el impulso que los exiliados españoles dieron a la academia y a las artes mexicanas, desde puestos universitarios, editoriales o instituciones como la Casa de España (posteriormente refundada como El Colegio de México).

No obstante la apertura de los espacios institucionales y los sectores más educados, no fueron escasos los problemas que tuvieron algunos de los intelectuales españoles emigrados, como el del antropólogo Juan Comas a quien se le negó de distintas maneras asumir la dirección de la Escuela de Antropología, hasta el punto de modificar expreso los estatutos para que ser mexicano por nacimiento fuera condición para desempeñar el cargo. Comas recuerda en entrevista realizada en 1978:

Hay una resistencia chauvinista frente a los que no han nacido aquí. Es decir, se nos prohíbe, no se nos prohíbe literalmente, pero psíquicamente se nos prohíbe... se nos veda intervenciones que no deberían vedarse. ... [Sobre el descubrimiento de los supuestos restos óseos de Cuauhtémoc] Yo jamás pude opinar públicamente, ni siquiera lo intenté, porque sabía que un intento de opinar en

⁴⁰ Las entrevistas que sostienen la investigación de Dolores Pla Brugat se realizaron muchas décadas después, hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, cuando los refugiados habían hecho vida en el país por lo que seguramente sus recuerdos estén mediados cultural y afectivamente, además de la distancia histórica.

contra de la corriente general, por muchos argumentos que tuviera para decir que los huesos no eran de Cuauhtémoc, esto supondría un violento ataque (cit. en Pla Brugat 150).

Siendo la raigambre indígena un elemento central en el paradigma de la identidad mexicana posrevolucionaria —imaginada como una alianza promovida por el Estado entre el nuevo grupo gobernante y los subalternos—; no habría de extrañarnos, en este contexto de radical nacionalismo, que se interpusieran límites a la labor profesional de un antropólogo extranjero.

Hagamos algunos comentarios sobre el caso específico al que Comas hace referencia. En 1947, en el Hospital de Jesús de la Ciudad de México, se localizaron los restos de Hernán Cortés, lo cual significó un gran revuelo nacionalista y despertó suspicacias en círculos académicos y políticos que llevaron a ordenar la inhumación los restos nuevamente (Iduarte 4). El hallazgo ponía en evidencia la dificultad de recuperar en paridad de circunstancias la herencia prehispánica y la española, es decir, el mantenimiento de la herida colonial.

Un par de años después, Eulalia Guzmán anunció haber descubierto los restos de Cuauhtémoc, en Guerrero, con lo que parecía solventarse la deuda con la herencia indígena (enterrada, innominada, perdida), aunque luego se demostró que la osamenta no correspondía al líder azteca (Schettino 275). La coincidencia entre la anécdota de Juan Comas y los hechos aquí mencionados, dejan ver cuán presentes se mantenían los rencores hacia el español y el deseo por expurgar la influencia española en el pasado y en el presente.

El nacionalismo mexicano era sancionado por las distintas instituciones del Estado a través de sus aparatos ideológicos de control, uno de los cuales era el paradigma estético nacionalista —ejemplificado, por una parte, el muralismo muy pronto destacado como “Escuela Mexicana de Pintura”; por otra, la prosa narrativa categorizada como “Novela de la Revolución”—. Si bien

estos aparatos ideológicos de control se presentan con una relativa autonomía con respecto de quienes detentan el poder, el Estado mexicano posrevolucionario se aseguró que existieran mecanismos para delimitar la participación en el drama de la nación surgida de la Revolución.

Mecanismos como el artículo 33 constitucional, comentado en el capítulo anterior, permitían al poder ejecutivo —que, por la conformación presidencialista del gobierno, a partir del sexenio de Lázaro Cárdenas, sostenía predominancia sobre el legislativo y el judicial— administrar los espacios geográficos, sociales y económicos donde los extranjeros radicados en el país podían actuar. En paralelo a lo anterior, los aparatos de control ideológico (educativo, literario, artístico) proponían un ideal aséptico en la patria ante el extranjero. Se le relegaba a alguien que observara sin participar, un “voyeur” que mirase por la cerradura que le ha sido asignada o un espectador que —desde la oscuridad de su butaca— observase la representación nacional sin interactuar con los “legítimos” actores de la nación. A continuación, veremos cómo impactó la acción de estos aparatos ideológicos en la actividad y la obra de algunos artistas extranjeros alocados en México.

4.1 México, refugio en disputa

Un ejemplo fehaciente de lo descrito en los últimos párrafos del apartado previo lo encontramos en el mural *La historia de Michoacán*, pintado por Juan O’Gorman en 1941-1942 en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra, en Pátzcuaro. La obra de O’Gorman forma parte de la rehabilitación de espacios religiosos de la época colonial que el gobierno del estado de Michoacán —donde Lázaro Cárdenas sentó su residencia definitiva, muy cerca, de hecho, de dicha biblioteca— llevó a cabo desde la década de 1930.

Como su título lo indica, el mural de O’Gorman representa visualmente la sucesión de eventos históricos que desembocaron en el régimen cardenista y que se prolongarían hacia el bienestar social. Juan O’Gorman fue muy cercano tanto de Diego Rivera como de Frida Kahlo, a tal punto que diseñó y construyó las casas gemelas que sirvieron de estudio a ambos (1931-1932). Adjunta a ambas, como un tercer edificio que daba continuidad al estilo arquitectónico, se encontraba la propia casa estudio de O’Gorman, con lo que dicho conjunto arquitectónico declaraba a su autor como continuador de la Escuela Mexicana de Pintura que tenía a Rivera como su figura categórica.

Si, por un lado, es clara la influencia de Diego Rivera en la composición historicista del mural de la biblioteca de Pátzcuaro, por otro, Jennifer Jolly apunta que la concepción irónica del ejercicio y del relato histórico le viene de su hermano Edmundo (Jolly 223), historiador cuya tesis innovadora indicaba que la historia no solo recupera hechos del pasado, sino que da forma a la realidad mediante su discurso, tesis que fue expresada en su libro más importante —*La invención de América* (1958)— y enfatizaba en la dimensión semiótica de la conquista.

La ironía señalada por Jolly —yo agregaría que es una “ironía revisionista”— se hace relevante por la inclusión del autorretrato como elemento mediador entre el espectador y lo representado, de manera que se convierte también en una declaración de la función del artista en la sociedad posrevolucionaria y su relación con el objeto de la representación: la nación construida por el discurso estético. En la propuesta mural de O’Gorman pareciera hacerse patente la noción de que la representación artística implica, hasta cierto punto, una intervención en lo que la historia —y, por extensión, la nación— es y debe ser.

En el ya mencionado *La historia de Michoacán* encontramos al artista de pie en un risco, en el margen izquierdo del mural, dominando la escena desde un punto privilegiado y

sosteniendo un letrero que anticipa la “erupción” de la creatividad indígena gracias, se entiende, a las libertades impulsadas por los gobiernos y el arte revolucionarios: “Pero su resistencia es una fuerza latente, que algún día, ya libre de las cadenas de la opresión, producirá un arte y una cultura extraordinarios como un gigantesco [sic] volcán en erupción.” (Jolly 79)

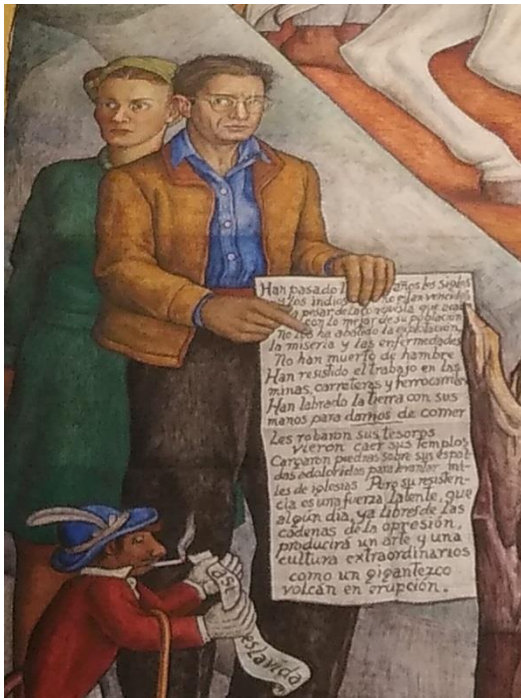


Figura 2. Detalle de “Historia de Michoacán” (1942), de Juan O’Gorman, Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra, Pátzcuaro, Mich.



Figura 3. “Jacaranda acutifolia”, ilustración del libro *Mexican Flowering Trees and Plants* (1961), de Helen Fowler

Jolly describe el detalle del autorretrato del siguiente modo: “He lifts the viewers—tourists and local library patrons alike—up and out of the region to help them organize and know local history and potentially identify with it—unless, of course, they choose to turn away, like his wife, Helen Fowler.” (Jolly 79) La esposa estadounidense del pintor, artista ella misma, mira en sentido contrario al muralista: ¿porque no le interesa la historia mexicana, la realidad de la nación representada sobre el muro? Hilary Masters, en su libro sobre el mural de Pátzcuaro, describe a este personaje, inicialmente, como una “gringa” descontenta con su vida en el país,

tanto así que nunca aprendió el idioma, y remata: “her looking away from the history her husband has pictured on the wall of the Biblioteca Bocanegra may sum up her feelings about the whole country” (10). Masters matiza la frase citada en otras partes del libro; sin embargo, aventuraremos aquí otra posible explicación.

Helen Fowler (Wisconsin, 1904 - Texas, 1984) fue una pintora, escultora e ilustradora, cuya obra mexicana es prácticamente monotemática: la diversidad botánica del país,⁴¹ esa simple mención ya nos indica que ella tenía un sincero interés por la realidad del país, cuya flora contribuyó a catalogar y fomentar su conocimiento cuando aún no había un jardín botánico que cumpliera dicha función. En ese sentido, la artista contribuyó al conocimiento de la diversidad vegetal del país y al aprecio por la belleza que dichas plantas aportaban a los distintos paisajes nacionales. Además, cuenta Masters que Helen Fowler ayudó a Rivera a organizar su colección de piezas mayas y habría sido durante una de sus visitas a la casa estudio del gran pintor que fue presentada con Juan O’Gorman (Masters 35-36). De hecho, en la introducción que la propia Fowler escribió para su libro, recalca la importancia que la jardinería había tenido en las civilizaciones prehispánicas y la impresión que había causado en Bernal Díaz del Castillo, además del uso medicinal y ritual que se dio a una amplia variedad de vegetales (Garza-Usabiaga).

El libro de Masters sobre el mural, con más pretensiones literarias que académicas,⁴² intercala información obtenida en archivos con diálogos que pudieron haber ocurrido entre la

⁴¹ Daniel Garza-Usabiaga señala que Fowler fue una notable pintora abstracta, pero enseguida recalca que dicha faceta es “ampliamente desconocida”. Es posible intuir que fue este tipo de obras las que expuso en la ciudad de México en el Salón de Pintura (1943) y en el Museo de Bellas Artes (1953). Para esta investigación, sin embargo, fue imposible encontrar alguna reproducción digital o bibliográfica de dicha parte de su producción. Sería interesante revisar dicha faceta de su obra y dilucidar lo que de México pueda haber sido incluido en ella.

⁴² De hecho, en la primera parte del libro, luego de declarar el vínculo anecdótico entre su narrativa y el encuentro con el mural, Masters confiesa una licencia para este ensayo: “if I am to be authentic, not become too deceitful, then the reader must accept some awkwardness in the service of truth. The lies of fiction polish the dull moments of our lives, lull us into thinking our ordinary encounters are important and unique, our speech interesting.” (Masters 20)

pareja O’Gorman con otras personas, como los miembros de la familia Kaufmann —propietaria de la casa *Fallingwater*—, cuando estos consideraban contratar al muralista para decorar los muros de la Y —conocida estación de transporte público, en el centro de Pittsburgh—. Más allá de interpretar objetivamente, Masters nos presenta en su ensayo la relación afectiva que construyó con el personaje de Fowler, por lo que aporta una visión más personal a la divergencia de miradas entre el pintor y su esposa en el mural mencionado: “I am wondering if Helen had by 1942 become practiced in looking away. O’Gorman’s flirtatious, charming manner—his polish in a tango—in all probability had led to more serious involvements. They would divorce and then marry again like Diego and Frida” (86). A partir de la cita, parece decirnos la autora, en la “suma de sus sentimientos hacia el país” se encontraban involucrados, si no confundidos, el descontento con su marido y con su matrimonio.

Ahora bien, Masters destaca la firmeza de carácter y devoción de Fowler por el trabajo de O’Gorman, pero dedica muy pocas palabras para su propio trabajo artístico. Esta reducción de Fowler al rol de pareja de un muralista destacado, sin abordar las posibles implicaciones que dicha mirada divergente tendría en otros aspectos de su vida, ¿no cae en el mismo pecado que la visión masculina del mural de O’Gorman? ¿No se contenta en verla pasiva, presentarla pasiva? Sobre este hecho, baste mencionar, por ejemplo, que Masters no se cuestiona el carácter monotemático de la pintura de Fowler, no se cuestiona la ausencia de referencias explícitas en su plástica al arte prehispánico —sobre el que trabajó en el estudio de Rivera y que habría sido uno de sus incentivos para venir al país—.

Fowler se encontraba en una condición peculiar, pues no solo tenía que lidiar con los aparatos de control ideológico en su faceta pública de creadora de arte, sino también en la vida privada, pues convivía a diario con un pintor que aspiraba a los ideales del “*vir* revolucionario”.

Así, en el mural de O’Gorman no solo encontraríamos una narrativa pedagógica de la nación, sino también entrecruzaría una temporalidad performativa de la vida conyugal —y de los roles de género, se entiende—. No olvidemos que, entre los criterios para obtener la nacionalización por la vía del matrimonio, se privilegiaban aquellos casos en los cuales el varón era mexicano de nacimiento: la ley también pretendía incidir en la composición de la familia puesto que ella era una muestra de la “gran familia nacional”.

¿Podemos hablar de una autocensura o “veda psíquica” en el caso de Helen Fowler? ¿El peso del nacionalismo y sus aparatos de control le impidieron abordar explícitamente la vida social u otras facetas de México, como le ocurrió a Juan Comas en relación con el hallazgo de los restos de Cortés y de Cuauhtémoc? En un análisis superficial, las ilustraciones que Fowler hizo de las especies vegetales endémicas aparecen descontextualizadas, no se las ve ancladas en la maceta doméstica ni sujetas por una mano en pleno uso ritual; aparecen en la página a la manera de un trabajo de laboratorio que pretendiera eliminar impurezas de su objeto de observación. Se hace necesario que alguien más capaz en el análisis del discurso plástico que quien esto escribe, quizá pueda en un futuro indicarnos si es que, de un modo sutil que se nos escapa, las ilustraciones de Fowler con la flora mexicana o su faceta como pintora abstracta se relacionaban críticamente con los discursos nacionalistas —como el de su esposo Juan O’Gorman— o, como nos parece desde una visión apurada, si simplemente miró hacia el lado contrario del escenario nacional.⁴³

⁴³ Tal vez sea en el diseño de jardines, que en cierta manera cruza los intereses plástico y botánico de Helen Fowler, donde pueda leerse más claramente la intervención de la extranjera en la construcción de un espacio propio —tanto físico como simbólico— al interior de la nación. Pensemos que su trabajo con el jardín de la Casa O’Gorman abarca de 1947 a 1956. Tal vez allí encontremos otra disputa a la pretendida homogeneidad nacional y la tersura de su narración. No obstante, dicha tentativa excede las posibilidades de este trabajo. Puede consultarse, en las líneas generales del paisajismo y el urbanismo, el artículo de Francisco González de Canales Ruiz.

Debemos tomar en cuenta que Fowler desarrolló su obra de botanista a lo largo de varios años, desde 1945 hasta la publicación de su libro en inglés, *Mexican Flowering Trees and Plants* (1961), y luego en español (1963), con el respaldo de la UNAM. Y que los textos que acompañaron cada entrada del volumen los complementaban de tal manera que cabe decir que la obra, en su conjunto, es “una botánica donde las plantas y flores son presentadas como parte activa de la cultura” (Garza-Usabiaga). Podemos argüir también que, a la grandilocuencia y homogenización pretendida por el discurso mural que lo aglutina todo en un solo plano, la pintora opuso el tono menor de la ilustración que se aloja en la palma de la mano, propuso una realidad desmenuzada y yuxtapuesta página tras página, y expuso la heterogénea diversidad floral del país.

Pero aclaremos, median veinte años entre el mural que la representaba viendo hacia afuera del relato nacional y la publicación de un libro que nos demuestra lo contrario, en el que podemos verla observar minuciosamente el interior y la realidad del país. En esos veinte años muchas cosas han cambiado. En 1943, un año después de develado el mural de O’Gorman, Diego Rivera tras desacreditar un artículo de José Bergamín —español exiliado en México—, exigía al *Boletín del Seminario de Cultura* —publicación sufragada con dinero público— no solicitar críticas de arte mexicano a escritores españoles, pues sus sensibilidades “son muchas veces contrarias a las nuestras, precisamente por la diferencia de nuestras dos tradiciones inamalgamables” (Rivera 238). Por su parte, para 1964, un año después de la edición mexicana del libro de Fowler, un pintor guatemalteco —Carlos Mérida, de quien hablaremos más adelante— estaba comisionado para realizar un mural en la sala Cora Huichol del Museo Nacional de Antropología e Historia.

La representación muralística de una artista extranjera que ha de desentenderse del acontecer nacional, nos hace recordar el episodio que desembocó en la expulsión de Tina Modotti del país, relatado en el capítulo previo: ¿se les restringía la participación artística/política por ser extranjeras o por ser mujeres? ¿O ambas? En esta tesis nos decantamos por el factor extranjero, quedando pendiente para otra oportunidad abordar esta problemática desde el enfoque de género.

4.2 Un México ¿sin Suchiate? El caso de dos guatemaltecos⁴⁴

4.2.1 Arqueles Vela (1899-1977)

Además de las amistades mexicanas, Luis Cardoza y Aragón —a quien se dedicarán los capítulos finales de esta disertación— tuvo relación muy estrecha con intelectuales y artistas extranjeros asentados en el país, a través de cuya experiencia y producción pudo ver la acción de los aparatos ideológicos del Estado. A estos artistas, por momentos, se les ensalzaba por compartir vertientes políticas revolucionarias, mientras que, cuando parecían poner en tela de juicio la continuidad étnica/genealógica del tejido nacional al representar a México de una manera no sancionada hegemónicamente o cuando se apartaban del ideal del artista revolucionario, eran señalados, acosados e, incluso, veían en riesgo su sustento diario.

Cardoza debió haber conocido a Arqueles Vela en Guatemala, durante los años de lucha estudiantil contra la dictadura de Manuel Estrada Cabrera. Ambos, jóvenes intelectuales que alcanzaron reconocimiento literario fuera de Guatemala, se mantuvieron en contacto epistolar durante la década de 1920 e, incluso, se publicitó en la prensa guatemalteca de la época la

⁴⁴ El río Suchiate forma, junto al Usumacinta, la frontera natural entre México y Guatemala.

inminente publicación de una obra narrativa escrita en colaboración.⁴⁵ A diferencia de David Vela Salvatierra, su hermano, quien permaneció en Guatemala, Arqueles se mudó a la Ciudad de México en 1919. Germán List Arzubide contó en una entrevista hacia fines del siglo XX los pormenores de dicho traslado:

Arqueles se hizo muy amigo del embajador de México en aquel país, Juan de Dios Bojórquez. Cuando a éste lo enviaron a México, Arqueles le pidió que lo llevara con él. Para que consiguiera un buen trabajo cerca del gobierno le consiguieron que apareciera como que había nacido en un pueblo del estado de Chiapas, Tapachula. Entró a trabajar en *El Universal Ilustrado*. (cit. en Mojarro Romero, *Multánime* 27)

No obstante, en una entrevista que le hiciera Luis Cardoza en 1936, Arqueles Vela dejaba ver su angustia ante la necesidad continua de afirmar su nacionalidad:

Tanto los guatemaltecos como los mexicanos se disputan mi nacionalidad. Los mexicanos me consideran guatemalteco; los guatemaltecos, mexicano. En realidad, mi nombre es Arqueles Vela, y nací en Tapachula [municipio fronterizo en el estado de Chiapas]. Mi vida es un delirio de persecución de arraigo. (cit. en Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas* 103)

Esta continua afirmación de ciudadanía nos permite deducir el ambiente de sospecha que rodeaba a estos intelectuales refugiados sobre los que se cernía permanentemente la amenaza discriminatoria. La historiografía de la literatura mexicana (y la guatemalteca) tiene una deuda con este importante escritor, de quien aún no se tiene certeza documentada del lugar de nacimiento. De hecho, en muchas de las ediciones contemporáneas de sus libros, la biografía

⁴⁵ De la cual no hay más referencias y que, a mi consideración, podría ser una impostura vanguardista simplemente.

consigna como lugar de nacimiento Guatemala/Tapachula, simultaneísmo que podría agradar a cualquier narrador vanguardista, como él lo fue.

Junto a los poetas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Kyn Taniya y Salvador Gallardo, así como los artistas plásticos Germán Cueto, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal, Arqueles Vela formó parte del grupo mexicano de vanguardia más representativo: los estridentistas. De hecho, según lo contaba el propio Arzubide, Vela fue el segundo a bordo en el movimiento: no solo fue uno de los primeros en comentar el primer libro estridentista, *Andamios interiores* (1922), de Maples Arce, sino que para ello se amparó en categorías y empleó un estilo aptos para analizar unos poemas que pretendían romper con las convenciones líricas prevalecientes. Desde la trinchera del periódico *El Universal Ilustrado*, fue el brazo propagandístico del grupo y su más clara voz crítica. Pero, ante todo, fue el más osado prosista de la vanguardia.

Suele decirse de este grupo que valía más su gesto polemista, su juvenil desfachatez, su iconoclasia, que sus propias obras; Carlos Monsiváis lo resume de modo irónico: “Las actitudes estridentistas poseen el interés que sus versos suelen opacar” (La cultura 128). No obstante, la narrativa que Arqueles Vela escribió durante la década de 1920 ha ganado valoración crítica y académica recientemente. Su primer relato, la novela corta *La señorita etcétera* (1922), publicada en el suplemento *La Novela Semanal* del periódico donde Vela colaboraba, *El café de nadie* y *Un crimen provisional* (ambos de 1926), así como *El viaje redondo* (1929),⁴⁶ además de los innumerables artículos y reseñas publicados en periódicos y revistas de la época, lo colocan como uno de los autores más prolíficos del movimiento.

⁴⁶ Este último es un relato que casi ha pasado desapercibido por la crítica. Por citar un caso sintomático: ni siquiera es mencionado en el libro que Mojarro Romero dedica a la narrativa de Arqueles Vela en la década de 1920.

Intentaré describir su narrativa en rápidos trazos. Se trata de relatos que atentan contra la construcción secuencial de la novela que predominaba en la literatura de la época, incluyendo la novela de la Revolución: la trama no se va desarrollando paso a paso, encadenando causas y consecuencias para presentar el devenir de los personajes; en la obra de Vela, predomina una yuxtaposición de episodios que obvian alguna evolución paulatina de los personajes. Así, por ejemplo, en *La señorita etcétera*, salvo los apartados I, que presenta al personaje, y VIII, que concluye con una toma de conciencia —anagnórisis, dice Mojarro Romero (*Multánime* 80)— de las contradicciones de la vida moderna, el resto podría ser barajado sin grave detrimento de la obra.

En las narraciones mencionadas no hay una pretensión mimética, no se busca colocar al lector ante una realidad social, como se le exigía a la narrativa revolucionaria, sino que ella aparece doblemente mediada: primero, por los elementos de la vida urbana moderna que condicionan la percepción del narrador y aparecen continuamente como tenor de comparaciones o metáforas originalísimas para la época; segundo, por un narrador que digiere pesadamente todo aquello que observa, escucha, siente, lo que hace aparecer el *tempo* narrativo sumamente viscoso, por lo cual Benjamín Jarnés describió *El café de nadie* como “novela *ralenti*” (cit. en Mojarro Romero, *Multánime* 109). Como ejemplo de lo primero podemos citar estos fragmentos:

“La calle fue pasando bajo nuestros pies, como en una proyección cinemática.”

(Vela, *La señorita* 5)

“[T]rasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al ‘subway’ de los ensueños, de las ideaciones.” (*El café* 3)

“Desorientado en las calles emplazadas de sensaciones multitudinarias; tropezándose con una actitud propulsiva, atrasaba su reloj, temeroso de adelantarlo al contacto de la nueva ansiedad sentida.” (El viaje 12)

En cuanto a la segunda ruptura con la pretensión mimética de la narrativa realista que hemos mencionado arriba, en los relatos de Arqueles Vela hay un énfasis en la mediación del narrador que lleva a Mojarro a hablar de un “exceso de autorreflexividad” (*Multánime* 76) y que Sandra María Benedet atribuye a la hipersensibilidad del narrador vanguardista (766). El propio Vela lo describió en una entrevista de 1976: “*La Señorita Etcétera* se caracteriza porque allí es el yo el determinante ... si ustedes releen *La Señorita Etcétera* verán que es el yo el que crea todo: los conflictos, las realizaciones; la realidad que existe, no existe sino a través de él” (cit. en Benedet 765).⁴⁷

No solo se trata de enfatizar, como en el mural de O’Gorman, la participación del artista — y los discursos artísticos— en la constitución de la realidad; en este caso podríamos afirmar que no es la realidad material, objetiva, la que ocupa el centro gravitatorio de la representación, sino la manera como el narrador —sea en primera persona, como en *La señorita etcétera*, o en tercera, como en *El café de nadie*— procesa la ansiedad de vivir en una ciudad moderna cuyos avances técnicos le entusiasman y cuyas dinámicas le alienan. En cierta manera, Vela se distancia de la pretensión realista aún más de lo que harán los Contemporáneos en sus tentativas narrativas y podría recibir las mismas críticas por ello.

En cuanto a los espacios en donde ocurren las vicisitudes de estos relatos es casi exclusivamente urbano, caracterizado por los modernos medios de transporte (auto, trolebús, tranvía, subterráneo, trasatlántico, etc.) y las estaciones que sirven de interconexión entre una y

⁴⁷ Si bien Vela se refiere aquí solamente a su primera novela, este aspecto podría hacerse extensivo al resto de su narrativa de la década del 20, la cual abordamos aquí.

otra ciudad, las cuales, en cierta medida, sustituyen discursivamente al espacio que media entre ellas. Salvo en *El viaje redondo*, donde sí se mencionan por su nombre varias ciudades europeas (Madrid, París, Berlín), el resto de los espacios urbanos de Vela no expresa ninguna especificidad, más allá de distinguir entre capital y provincia. Por ejemplo, no se enuncian nombres de calle o sitios reconocibles, no se representan hábitos culturales identificables (como fiestas o tradiciones) ni se describen detalles que, por su simbolismo, pudieran aludir a alguna nación particular: “su propósito no es señalarnos determinados problemas locales, algo que iría contra el claro internacionalismo de la vanguardia, sino mostrarnos, por antonomasia, la alienación del hombre en las emergentes ciudades occidentales” (Mojarro Romero 80).

La ambición estridentista por ser aceptados como “la genuina forma cultural de la Revolución” (Monsiváis, *La cultura* 139) coincidía en dos cosas con la idealizada en el “*vir revolucionario*”: uno, su indignación ante la pasividad de la intelectualidad tradicional y el “arte puro”, y dos, su extremada hombría y homofobia:⁴⁸

The Estridentistas, like the Italian futurists, sought an aggressive masculinist aesthetic based on warfare, technology, the subjugation of women, and the bashing of effeminate males. The gay bashing was part of an aesthetic program and appears over and over again in the writings of the movement. (Balderston 60)

A pesar de la voluntad estridentista por figurar como la renovación artística —a ello precisamente se orientaba su insistencia por exaltar a Maples Arce como el poeta revolucionario—⁴⁹, su iconoclasia —“MUERA EL CURA HIDALGO” (Maples Arce 190) se leía en el primer manifiesto—, su internacionalismo alejado de los problemas nacionales, su

⁴⁸ Hemos comentado en el capítulo previo que ambas categorías, la estética y la orientación sexual, solían presentarse como una sola, por ejemplo, en el texto de Diego Rivera “Arte puro, puros maricones”.

⁴⁹ En este sentido cabe citar el texto que, bajo el pseudónimo de José Corral Rigán, escribieron Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela: “La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Manuel Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela” (cit. en Mojarro Romero 41).

regodeo en el artificio estilístico, su ruptura con las convenciones de la representación realista, expresados en obras como las aquí descritas, poca relación tenían con la literatura a la que aspiraba la crítica nacionalista.

Además, el elitismo connatural a las vanguardias que buscan apartarse de la masa, incumplía con uno de los anhelos más caros a la novela respaldada por la ideología nacionalista: ser un mecanismo que contribuya a la inclusión y la cohesión social, al mestizaje cultural y a que los lectores se asumieran parte de la comunidad imaginada que encontraban en el relato nacional del relato revolucionario. En la época ya había sido señalado este inconveniente por Miguel Bustos Cerecedo:

El estridentismo ... hizo un ensayo de literatura revolucionaria. Pero a esta escuela literaria podríamos formularle las mismas objeciones que a la poesía futurista de Maiakovski (literatura para minorías, literatura incomprendible a las masas). (cit. en Monsiváis, *La cultura* 138).

Para los intereses de este trabajo, conviene detenernos en una característica de los relatos de Vela, la indistinción de las ciudades y los ciudadanos modernos: “Todas las ciudades del universo se agitan en Nueva York y mañana, las demás se construirán según un proyecto standard” (Vela, *El viaje* 21). Retratarlas como si cada urbe moderna pudiera ser intercambiable con otra, tiene en estas narraciones un efecto recíproco en los habitantes de las mismas. Las calles, estaciones y puertos bullen por las muchedumbres informes que allí se congregan, muchedumbres por las cuales los personajes individuales serán pronto absorbidos: “Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquiera ciudad me hubiera acogido con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo...” (*La señorita* 5) En los personajes tampoco pareciera haber identidad personal ni raigambre nacional, parecieran intercambiables: ni sus

modos de socialización, ni sus encuentros eróticos/amorosos, ni sus afanes laborales, atravesados por la producción industrial y el consumo masivo, nada satisface su urgencia de afirmación; una crisis equiparable a la que declaraba Vela: “Mi vida es un delirio de persecución de arraigo” (cit. en Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas* 103). No es casual que el trasatlántico del *El viaje redondo* —novela que expresa en clave de vanguardia las experiencias del autor en su viaje a Europa— se llame Insatio.

La crisis de identidad de los personajes de la narrativa estridentista de Vela los hace comportarse de modo anómalo:

- a. La señorita etcétera es nombrada de ese modo por presentarse en múltiples mujeres con las que el narrador aspira a sostener una relación amorosa que lo afirme como hombre y como ciudadano moderno.
- b. Mabelina, de *El café de nadie*, hace el largo catálogo de sus parejas sexuales, yuxtaponiendo “el nombre de ese hombre que llegará a ser nadie”, mientras se miraba en el espejo, “queriendo encontrar en el azogue de los recuerdos, los rasgos que perdiera asomándose a la galería de espejos de la vida” (Vela, *El café* 15).
- c. El asesino de *Un crimen provisional* asume distintas personalidades para ensayar mejor su ridícula fechoría: el asesinato de un maniquí.
- d. En *El viaje redondo*, la pasajera del trasatlántico también es según le convenga: “Vivía del turismo. ... Fui la mujer ideal en los viajes. ... Cada uno encontraba en mí sola, a la viajera de las novelas, conquista transitoria, motivo singular de la travesía; según las circunstancias.” (*El viaje* 25)

Podemos observar, entonces, que ninguno de estos personajes asimilaba los rasgos que en la época se asumían como propios de la identidad nacional mexicana y que eran promovidos por

los aparatos ideológicos del Estado. Benedet señala que el rol de la mujer presentado en la narrativa de Vela de ningún modo “va camino de convertirse en la maestra posrevolucionaria, salvadora de los indígenas e inmortalizada en la edad de oro del cine mexicano [y en un famoso mural de D. Rivera] durante las décadas de 1930 y 1940” (Benedet 770). Algo similar podría decirse de sus contrapartes masculinas.

Arqueles Vela produjo otro relato en esta década, *El intransferible*, escrito entre 1927 y 1928 durante la estancia europea de su autor, que fue publicado hasta 1977. En el prólogo de dicha edición tardía —póstuma diría su autor— Vela cuenta en tercera persona las anécdotas de su frustrada publicación:

Al final de su moratoria sentimental, de retorno a México, cuando uno de sus más grandes amigos editores le anunció que si le publicaba *El intransferible*, no sólo iría a la cárcel, juntamente con el autor, sino destruirían sus bienes hasta la quinta generación, la idea de lanzar al pasto público la obra se pospuso... (cit. en *Mojarro Romero 57*)

Vela vuelve al país cuando estaba reciente la incautación de la revista *Examen* y el juicio contra los editores de la misma, miembros del grupo Contemporáneos, y contra Rubén Salazar Mallén, autor de un relato que escandalizó a las buenas conciencias nacionalistas. Ante dicho ambiente, en la trayectoria de la narrativa de Vela se aprecia un hiato: desde 1929, cuando publica *El viaje redondo*, hasta 1945, cuando aparece *Cuentos del día y de la noche*. El hiato coincide con los años más radicales del nacionalismo posrevolucionario.

A pesar de que en sus novelas Arqueles Vela no se coloca explícitamente en México, es al público lector mexicano a quien interpela y, en consecuencia, es la sociedad mexicana la que espera dinamizar con su arte. Su relato es un performance *internacionalista* que, por fuerza,

contendía con los discursos hegemónicos de la época. Del mismo modo que el prefijo *inter-* se inscribe en el vocablo nacionalista y le hace espacio a algo que le es suplementario, la creación de vanguardia y la presencia extranjera de Vela plegaban la representación de un México cerrado sobre sí mismo, único y homogéneo. El discurso *internacional* de estas novelas hace espacio a identidades más fluidas, más adaptables que la monolítica que deseaba construir el relato convencional de la nación, aunque menos satisfechas con la crisis identitaria que podría acarrear.

Andrea Bocchino argumenta que en las escrituras del exilio hay una afirmación identitaria pues, al negársele presencia en el país de origen, el sujeto solo puede tener la escritura como el lugar de su presencia (Bocchino 24-25). Los aparatos ideológicos de control del Estado no solo habrían tenido impacto en la incertidumbre sobre el lugar de nacimiento de este autor y/o sobre la decisión de no publicar sus relatos, sino que el exceso de subjetividad de su estética, la autorreflexividad del Yo, ya anhelaba construir un espacio discursivo en el que el refugiado pudiera habitar México. Esta intencionalidad discursiva por incidir en el orden de lo real fue enunciada desde el margen de la nación, aunque procurando la *internación*, su gesto creativo devela los pliegues y la porosidad constitutiva de la misma.

4.2.2 Carlos Mérida (1891-1984)

El caso que Cardoza apreciaría con mayor detalle habría sido el de su entrañable amigo, Carlos Mérida, artista plástico guatemalteco vecindado en México desde 1919, la época de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación. Mérida participó del primer impulso al muralismo y de la vuelta a los motivos nacionales en las artes. El pintor guatemalteco había trabado amistad con varios de los artistas e intelectuales mexicanos en sus diversas estancias en Francia y EEUU, con los cuales no solo había compartido aprendizajes artísticos, sino también crisis vitales que le

hicieron apreciar el país por mediación de sus ciudadanos. En una entrevista con Cristina Pacheco, Mérida relata el sufrimiento tras el suicidio de un amigo en común —Carlos Valenti— con el pintor mexicano Roberto Montenegro:

La proximidad de Roberto me hizo sentir en ese momento que yo era, en alguna forma, parte de México. Desde entonces sólo pensé en venir a este país, que poco a poco se ha vuelto mío... En realidad, pienso que entre México y Guatemala no hay ninguna diferencia. Es el mismo país. Los territorios están divididos por un río que ni siquiera tiene agua, así que no es cosa de tomarlo en cuenta... (cit. en Monsiváis, “La perdurabilidad” 18)

Sin embargo, no será sino diez años después de dichas experiencias, luego de casarse con una mexicana, que Mérida logró establecerse en el país, el cual abandonó solo por cortas estadías en EEUU, Europa y su natal Guatemala, hasta su fallecimiento en 1984.

En 1927, Luis Cardoza publicó en la *Gaceta Literaria* de Madrid su primer artículo de crítica de arte, teniendo como objeto de estudio precisamente la obra de Carlos Mérida:

me interesaba esta primera parte de su pintura porque estaba fundada en lo indígena, como lo estaría más tarde su pintura de los años cuarenta, y de los años actuales [1968-70]. Si algún interés tienen esas páginas sería el de comprobar cómo el anhelo de una expresión americana y universal lo sentía ya, y cómo Guatemala estaba presente en mi pensamiento (Quan Rossell 56).

Dicha tentativa por hacer un arte americanista había solventado su integración a los espacios culturales del México surgido de la Revolución, participando en no pocas de las empresas que pugnaron por renovación de la expresión artística nacional.

En 1924, Carlos Mérida junto a Rivera, Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros y muchos otros artistas de filiación comunista, había firmado el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, publicado en el número 7 del periódico *El Machete*, en el que se decía textualmente:

Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. (Alfaro Siqueiros et al)

Eran los años en los que se debatía sobre el aspecto viril que debía asumir la cultura revolucionaria, en contra de aquellas expresiones consideradas afeminadas, pasivas o extranjerizantes. Parecería claro el bando que había asumido Carlos Mérida en dicha contienda por la cultura revolucionaria. La afinidad estética del guatemalteco con los muralistas, además del formato y las técnicas empleadas, radicaba en la incorporación de lo indígena como elemento fundamental de la representación nacional —o americana—, tal como lo enfatizaba Cardoza en su artículo madrileño.

La buena acogida que la obra de Carlos Mérida tuvo en el país puede ilustrarse con su inclusión en el volumen de José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, escrito en 1923 pero publicado en 1927: “Por dedicarse a pintar los indios y los paisajes característicos del sur de

nuestra República, puede considerarse a este artista dentro de la tradición pictórica mexicana” (cit. en Rius Castro 99). Con dicha “carta de naturalización”, expedida por uno de los más importantes intelectuales mexicanos del momento, uno podría pensar, como Carlos Monsiváis, que su obra en México recibió aceptación consensuada (Monsiváis, “La perdurabilidad” 24); sin embargo, debemos precisar que su trayectoria en el contexto nacionalista no estuvo exenta de conflictos.

El chauvinismo privativo de aquellos días que iba de la mano con cierta xenofobia —burda trasposición de la sustitución de importaciones que impulsaba la política económica nacionalista— contra la labor de Mérida podemos percibirlo en un artículo que Jorge Useta publicó en *El Universal Ilustrado*, en medio de la polémica de 1932:

El Instituto de Bellas Artes rechaza al muy notable paisajista mexicano Pedro Galarza, que además de sus méritos artísticos tiene el de haber defendido a la Revolución Mexicana con las armas en la mano y de haber derramado sangre por ella. En cambio, ha dado altos nombramientos al nipón Tanji Katagawa, al español Francisco Miguel y al guatemalteco Carlos Mérida, lo que ofende a los revolucionarios mexicanos (cit. en Sheridan, *México en 1932* 62).

Poco más de una década después de haber firmado el manifiesto citado párrafos arriba, Carlos Mérida fue despedido de su puesto en la Secretaría de Educación Pública, durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, acusado de ser ‘artepurista’ y de promover una estética ajena a los intereses de la nación, lo cual parecería estar en contradicción con su firma al calce junto a las de Rivera, Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, en el manifiesto de 1924. Durante los años que median entre ambos hechos, la evolución plástica del guatemalteco lo había conducido a una expresión tendiente a la abstracción, la cual era considerada burguesa y ajena al sentir del pueblo

de México. Esta tendencia se agudizó tras la estadía de dos años en París —becado por el gobierno guatemalteco—, donde participa del fervor surrealista, en particular los esfuerzos abstraccionistas de Paul Klee y Joan Miró. Sobre esos aprendizajes, el artista comentó varias décadas después:

Comprendí que el folklor es una trampa que estorba al artista, por honesto que este sea. Había que escapar de él, a tiempo. ¿Por qué camino? ¿Por el arte de contenido social? ¿Por el lado de la anécdota? ¿O por el más propio, más lógico, más profundo de hacer un arte que fuera siempre arte, puro, limpio de pecado? (cit. en Monsiváis, “La perdurabilidad” 22)

Así, Mérida se alejaba del arte por el que pugnaba el Manifiesto de 1924, que presentara siempre “un aspecto claro de propaganda ideológica”. A partir de 1929, la figuración en Mérida se simplifica a trazos sencillos o se geometriza, se presenta aislada o en contraste con el fondo en el que está inscrita; algunos dirán que se vuelve fantasmal (Sánchez Mejorada de Gil 67).

Ante los ataques nacionalistas para salvar el puesto del artista en la Secretaría de Educación, de poco valieron los argumentos de que el arte prehispánico fuera ampliamente abstraccionista⁵⁰ o la indicación de que la abstracción y las experimentaciones vanguardistas habían sido siempre parte sustantiva en la obra de Mérida. A pesar de que Anita Brenner había escrito en 1926 que el pintor guatemalteco “[h]eredó de sus abuelos mayas el gusto y la elegancia en la abstracción” (cit. en Monsiváis, “La perdurabilidad” 22). Para ejemplificar esta evolución estética comparemos dos obras de los años en cuestión: “Músicos”, de la serie *Imágenes de Guatemala* (1925), y “Creación”, de *Variaciones sobre un tema maya* (1939).

⁵⁰ Ya en los primeros años 20, Adolfo Best Maugard había difundido un método de enseñanza del dibujo basado en la síntesis geométrica, tomando como base los vestigios arqueológicos y los diseños tradicionales del vestido y la cerámica indígenas.

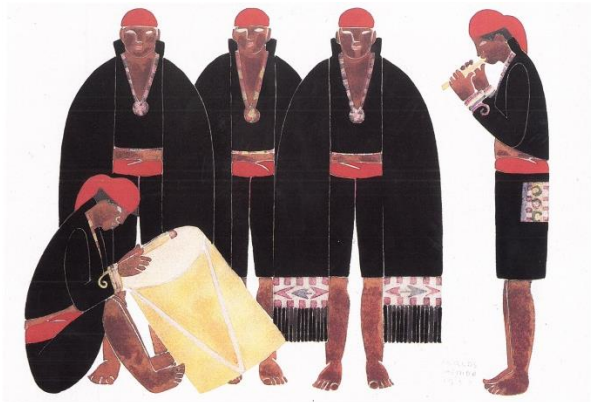


Figura 4. “Músicos”, *Imágenes de Guatemala* (1925). Estarcido, 23x27cm, Col. Galería de Arte Mexicano

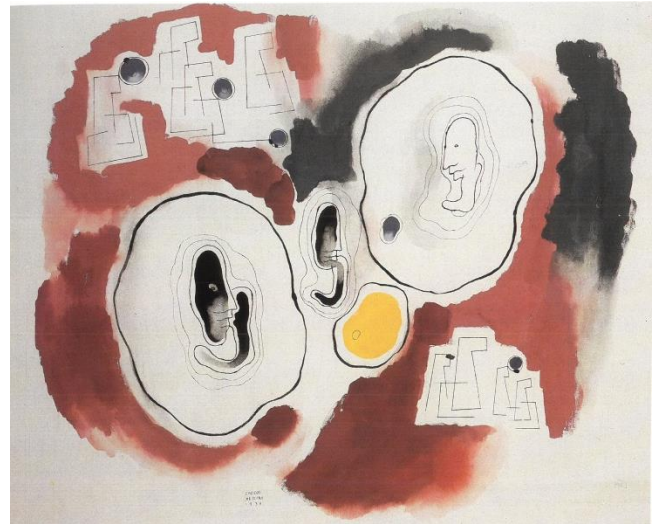


Figura 5. “Creación”, *Variaciones sobre un tema maya* (1939). Gouache, pluma y tinta negra sobre lino sobre madera, 50x61.1cm, Col. Particular

En la primera imagen podemos apreciar la atención que el pintor pone en el diseño abstracto en los textiles, intentando recrear la ornamentación indígena y la importancia ritual que dichos elementos suelen tener. La pintura se presenta aplanada, en similitud a los frescos mayas y con la experimentación vanguardista europea, lo cual se aprecia con claridad en el tunkul que percute el personaje sentado a la izquierda, en la supresión de sombras y de perspectiva, pues los planos se nos aparecen yuxtapuestos. La apariencia aplanada es resultado, también, de la técnica elegida para la realización, el estarcido, para la cual se utilizan recortes de papel a la manera de moldes que limitan la aplicación de los pigmentos sobre el papel o la pared.

No obstante lo anterior, las dimensiones de los personajes y la disposición corporal son acordes a la realidad (pasemos por alto el vaciamiento de los ojos, atributo distintivo de su figuración, aunque podría ser un guiño a Modigliani); asimismo, la paleta elegida no es disruptora con las convenciones de los cuadros de costumbres del romanticismo o la colonia — aunque en esta ocasión se presente la acción descontextualizada—; además, la escena es

claramente distinguible: un grupo de músicos ataviados con vestimenta tradicional actúan ante el espectador: el pintor que los representa y, por extensión, quienes observamos el cuadro.

Las obras que forman parte de la serie Imágenes de Guatemala tuvieron como origen los viajes de Mérida por el interior de su país para estudiar la cultura y las artes populares que luego serían incorporadas a su obra tras un proceso de estetización. Algo similar ocurría en México con todas las artes mediante las misiones culturales impulsadas por Vasconcelos, que no solo habían de llevar la cultura occidental a los rincones más alejados del país, sino recopilar aquellas expresiones con valor cultural que encontraran en su camino: un acercamiento al otro al que la nación surgida de la Revolución llamaba a su protección.⁵¹ Podríamos, entonces, visualizar la representación de estos músicos como un acercamiento a la otredad.

En este sentido, el trabajo de Mérida es comparable con el carácter atribuido por Ángel Rama a las novelas regionalistas: un espacio que pretendía ampliar la base social de la modernización incluyendo las expresiones de cultura popular, las cuales eran convocadas al espacio urbano/civilizatorio de la letra, integrando así materiales populares en formas consideradas cultas como la novela o, en este caso, la pintura (Rama, *La ciudad letrada* 105-107). En este sentido, la obra de Mérida, aunque abordara una realidad Guatemalteca, concordaba con las exigencias del “*vir* revolucionario” en México.

Si bien “Creación” mantiene la gama de colores de la obra comentada antes —ocres y tierra, el negro, sobre fondo claro— y ambas tienen cierta aproximación temática, hay diferencias notables entre ambas que marcan la evolución estética del autor. En este caso, los tres “personajes” son reducidos a unos cuantos indicios antropomorfos: ojo, nariz, pie o mano, y se les rodea de una o varias líneas que aluden a la membrana de fecundación, al interior de la cual

⁵¹ Para ahondar en esta directriz institucional, se recomienda leer el apéndice de Díaz Arciniega, en especial la primera parte del mismo (*Querrela* 191-199).

se desarrollan los fetos en los cuales apreciamos la apariencia amebácea que será característica de este periodo. A diferencia del caso previo, aquí la línea tiene un valor compositivo, simbólico, y no se limita a consignar el color a ciertos espacios del lienzo; podríamos aproximarla a lo que Deleuze y Guattari llaman línea abstracta: “una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma” (*Mil mesetas* 505). La línea no solo constituye la membrana ya indicada, también da forma a elementos, ubicados en las esquinas superior izquierda e inferior derecha, que por su naturaleza ortogonal se oponen a los personajes sinuosos; tal vez aludan a elementos arquitectónicos o cosmogónicos.

No se trata aquí de la representación de una escena reconocible, sino la interpretación intelectualizada de un suceso mitológico. La cosmogonía indígena, en particular la maya, fue abrevadero constante para la inspiración de Mérida durante toda su producción. El propio artista describe su proceso de abordaje de estos temas como sigue:

Me incliné hacia esta forma de trabajo (el abstraccionismo), primero porque respondía a mi condición de pintor moderno y, segundo, porque mis orígenes son mayas y el arte maya es indiscutiblemente producto de un trabajo de abstracción. El fenómeno se opera en mí no como copia o imitación, sino como paralelo proceso de creación (cit. en Sánchez Mejorada de Gil 83).

Este trabajo intelectualista se apartaba de la ruta realista de la Escuela Mexicana de Pintura, de la comunicación directa de las realidades nacionales que se exigía a la novela de la revolución y de la recuperación etnográfica del Otro. Estas obras parecían devolver al primer plano al Yo creador que seguía un proceso paralelo al de la realidad o motivo cultural, limitado a ser punto de partida.⁵² Podemos retomar aquí las reflexiones de Adorno sobre la poesía pura, dado el similar

⁵² No abundaremos aquí en las reminiscencias creacionistas en la estética de Carlos Mérida, pero vale la pena señalarlas como coincidencias en la búsqueda de un arte americano.

tratamiento intelectualista de Mérida: la desnaturalización con la que algunos poetas trataban sus textos era un intento de purificarlos con tal de extraer de su ser alienado un “crédito metafísico” (Adorno 345).

El despido de la Secretaría de Educación ocurrió durante los años en que se reformó la legislación para el establecimiento de extranjeros en México, eliminándose el fraseo condescendiente a los indolatinos, quienes previamente podían iniciar el trámite de ciudadanía sin necesidad de habitar en el país por un periodo determinado. Al debatir las reformas al artículo 33 constitucional, el congresista Antonio de la Barrera había sentenciado: “el que nace en Guatemala es extranjero” (cit. en Yankelevich, Artículo 33 364), dejando de lado afinidades culturales, históricas e, incluso, étnicas entre nuestro país y el vecino; aunque, como dijera Mérida, el Suchiate es un río que, por estar seco, no separa nada.

Afirmar que la vuelta de la obra de Carlos Mérida a la figuración en la década siguiente, la de 1940 —o cualquier otro cambio estilístico en su producción posterior—, fuera resultante directa de la presión xenófoba antes comentada sería una especulación libérrima de no ampararse en un estudio minucioso de su obra, algo que no hemos realizado aquí. Pero sí destacaremos que la evolución de su lenguaje pictórico, hasta alcanzar lo que los críticos llaman su estilo personal a partir de 1948,⁵³ coincide con el cambio en las condiciones políticas y sociales en el país. Enrique Krauze, siguiendo puntualmente los análisis de Daniel Cosío Villegas, aseguraba que la Revolución se había frenado en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-46) y, definitivamente, cambiado de rumbo con el presidente Miguel Alemán (1946-52).

El historiador Macario Schettino demuestra este cambio de orientación en términos de la balanza comercial: “Mientras que en los sexenios de Cárdenas y Ávila Camacho las exportaciones alcanzaban para cubrir todo el gasto en importaciones y dejar un superávit, en el

⁵³ En esta periodización coinciden Torres Michúa (44), Sánchez Mejorada de Gil (89) y Cordero Reiman (13).

sexenio de Alemán esto ya no ocurre: por primera vez en el siglo hay un pequeño déficit.”

(Schettino 292) De hecho, la curadora de la exposición homenaje realizada en 1992 en

Monterrey afirmó:

Es hasta el sexenio alemanista, con el boom del desarrollismo y el empleo generalizado de un ‘estilo internacional’ en arquitectura, para responder a las demandas de vivienda y oficina, cuando Mérida recibe comisiones importantes de obras murales, todavía por aquellos años vehículo de legitimación muy importante para los artistas nacionales (Cordero Reiman 13).

Si bien la labor plástica de Mérida había sido reconocida en un principio por la crítica como una obra de valía para las pretensiones nacionalistas y recibió encargos para la realización de murales, su condición de extranjero fue esgrimida para acotar su labor en la creación artística mexicana. ¿Qué tanta influencia tuvo ello, a través de los aparatos ideológicos de control, en su desarrollo creativo? Aquí hemos apuntado ya alguna coincidencia. Y agregaremos otra, dada la importancia de la crítica de arte entre los aparatos de control mencionados: “en el contexto de la crítica especializada mexicana es notable que los comentaristas más asiduos de la obra de Mérida —Luis Cardoza y Aragón, Margarita Nelken y Paul Westheim— no sean tampoco mexicanos” (12), en palabras de Cordero Reiman, nacida en Nueva York.

4.3 Por apellidarse Kostakowsky

Otros casos de artistas refugiados que habría de atestiguar de cerca Luis Cardoza, serían los de la familia de su esposa, Lya Kostakowsky, quien había llegado a México en 1925, junto a su padre y su hermana, Jacobo y Olga. De origen ucraniano, el músico Jacobo había participado en la

fallida revolución socialista de Baviera en 1919 por lo que animó su traslado vislumbrar a México como un país en vías de la transformación social. Casi inmediatamente se integró al movimiento cultural mexicano asumiendo los temas que imponía en aquel momento la cultura revolucionaria: se inició con una ópera a la que dedicó unos tres años, cuyo motivo había sido la conquista del país por parte de los españoles. Jacobo se hizo ciudadano mexicano en 1930, aunque Cardoza dirá varios años después que “se nacionaliza no en unos papeles, sino como los hombres fecundos que hacen suya una tierra por amor y por creación” (Quan Rossell 124).

La labor de Jacobo Kostakowsky como compositor, director musical y profesor no se mantuvo ajena a la polémica nacionalista. Si, por una parte, importantes músicos y críticos (Silvestre Revueltas, José Barros Sierra y Gerónimo Baqueiro Fóster, entre otros) destacaban su labor en el ámbito de la música académica mexicana, otros insistían en su origen extranjero como algo indeseable en la creación nacional, origen cuya huella aparecía imborrable en el apellido: “ha sido desdeñado por el solo hecho de llamarse Jacobo Kostakowsky”, afirmaría Silvestre Revueltas en 1939, y tras elogiarlo como un gran músico sentenciaba: “Un músico siempre postergado, siempre arrinconado” (cit. en Picún).

Durante los preparativos para un concierto en homenaje a J. S. Bach en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Kostakowsky, los músicos habían abandonado el primer ensayo y acusado públicamente al director de insolente y descortés. Ante esto, una nota anónima en la edición dominical del diario *El Nacional*⁵⁴ (diario afiliado al cardenismo) titulada “Notas y noticias: nacionalismo feroz” indicaba:

⁵⁴ En la redacción de dicho diario trabajaba Luis Cardoza y Aragón en esa misma época y, por su propio testimonio, sabemos que llegó a publicar textos sin su rúbrica, por lo que no sería descabellado pensar que el guatemalteco hubiera sido el autor de esta defensa de quien varios años después se convertiría en su suegro. Sobre el empleo de Cardoza en *El Nacional* comentaremos un incidente más adelante.

En un país que ha sufrido el fuego de varias revoluciones y que ha vivido la idea y el ideal socialista, en un país que es considerado como adelantado y de espíritu moderno, en un país que se llama México, un grupo de músicos sindicalizados se decidió a aplastar una pequeña oportunidad que se le había dado al mexicano nacionalizado Yasha Kostakowsky, para dirigir un concierto de los festivales Bach.

La situación del señor Kostakowsky no puede ser más digna de atención; ahora ni es ruso ni es mexicano y no faltan cabezas duras que quieran aplicarle el [artículo] 33 [constitucional]. (cit. en Picún)

Olga Costa (1913-1993), hija de Jacobo y, a la postre, cuñada de Luis Cardoza y Aragón, se desarrolló en México como artista plástica a partir de la década de 1930. Si damos crédito a Magdaleno y Sergio Pitol, la autocrítica no le permitió sobresalir en sus primeros años: “in 1936, already married, on a trip to Jalapa, Olga painted some good canvases, even though she did not take herself very seriously” (Magdaleno 40). No obstante, su carrera despegó en la década siguiente alcanzando importantes comisiones durante el sexenio de Miguel Alemán hasta ser galardonada con el Premio Nacional de Artes en 1990. Vale la pena comentar su caso como otro ejemplo de la intervención de los aparatos ideológicos nacionalistas en la creación de destacados artistas refugiados.

A pesar del amplio reconocimiento, es marginal su participación en el muralismo, comúnmente llamado Escuela Mexicana de Pintura, género que durante varias décadas representó para la cultura nacional el punto culminante de realización dentro de la plástica mexicana. Dina Comisarenco, en su importante libro sobre la participación femenina en el muralismo mexicano, retoma –para criticarlo– el argumento empleado para excluir a la mujer de

la pintura mural: “Se dice que la escasez de obra mural realizada por pintoras responde a que el género femenino no tiene la fuerza física necesaria para este tipo de trabajo, y también a que el carácter íntimo de la intención artística de las mujeres es ajeno a los intereses políticos de la pintura mural.” (Comisarenko Mirkin 16) Por su parte, Paulina Estefanía Martín acredita esta marginación de los muros públicos a que las características que suelen reconocerse en su obra “were unfit for Mexico’s hyper-nationalist agenda that required heroic Works of art from the 1920s to the 1950” (Martín 1). Martín demuestra que el trabajo de Costa introduce en el arte plástico figurativo y con orientación nacionalista una mirada femenina y, de esta forma, se encuentra en concordancia con el cada vez más activo papel que las mujeres iban asumiendo en el país.

Es innegable que el discrimen contra la mujer fue un factor determinante para negarles los murales; María Izquierdo, por citar un caso, perdió una comisión que ya se le había asignado por proponer un héroe femenino para su obra (Martín 24-25). Por lo anterior, vale endosar la sentencia de Comisarenko: “las pocas pintoras con una escasa pero significativa producción [mural], cometieron un acto de transgresión social y de empoderamiento que merece ser recuperado y estudiado” (Comisarenko Mirkin 17). No obstante, esta crítica deja de lado el factor de extranjería, en el que coinciden una buena parte de las muralistas discutidas en su libro, como un elemento más que pudo haber dado pie a su exclusión de los muros tutelados por el gobierno. Hablamos de las pintoras Ione Robinson, las hermanas Marion y Grace Greenwood, Ryah Ludins, Lucienne Bloch, Eleanor Coen, Rina Lazo, Fanny Rabel, Remedios Varo, Elvira Gascón, Valetta Swann, Regina Raull, Nadine Prado y Leonora Carrington, además de Olga Costa.

En el primer capítulo de esta disertación propusimos la figura del “*vir* revolucionario” como el héroe del relato de nación que fundaba la unidad de la cultura nacional, el cual se veía representado en artes plásticas por el muralista, entendido como un *hombre* de *acción* abocado a la transformación social del país, la defensa de los valores heteronormativos, el reconocimiento de la herencia indígena y la expurgación de cualquier amenaza extranjera.⁵⁵ Agregábamos que dicho “*vir*” no solamente tenía un componente de género, sino que sustentaba de manera genealógica/étnica el devenir y el ideal de la nación excluyendo a los extranjeros, quienes eran objeto de sospecha y acotamiento.

En este sentido, las pintoras que se empeñaron en la realización mural no solo problematizaron y transgredieron el orden nacional propuesto en el relato nacionalista por mirar la realidad desde una perspectiva femenina, por problematizar el ritual de ciudadanía introduciendo el conflicto de género.⁵⁶ También problematizaron lo mexicano, ejemplarizado en el muralismo, lo problematizaron por su perspectiva extranjera y/o refugiada, es decir, por observar desde un sitio marginal en el espacio simbólico nacional, por enfatizar el carácter contingente de la nación y hacer patente su pluralidad cultural, por insertar lo “fuera de lugar” como un pliegue en lo que debería ser el terso tejido nacional.

Dedicaremos algunos párrafos a comentar cómo la pintura de Olga Costa afrontó las tensiones nacionalistas del momento desde su condición de ciudadana mexicana nacida en el extranjero. Su caso es de nuestro interés, no solo por ser muy cercana de Luis Cardoza, a quien dedicaremos los capítulos finales de la disertación, sino porque se sigue obliterando su inicial condición de refugiada. Para ejemplificar: en las dos páginas que Comisarenko le dedica en su

⁵⁵ Recordar la caricatura que acompañaba el texto “Arte puro: puros maricones”, de Diego Rivera.

⁵⁶ A este respecto vale comparar el mural “La maestra rural”, de Diego Rivera, de tintes claramente pastorales, con el “Ataque a la maestra rural” (1936), de Aurora Reyes, en el cual la maestra es linchada por los hombres de la comunidad (hombres marcados con los emblemas cristeros, es verdad).

libro sobre las mujeres muralistas no se hace mención de su origen —nacida en Leipzig, de padre ucraniano—, ni mucho menos comenta que su firma intentaba castellanizar su apellido ucraniano, tal vez en reacción a las dificultades que éste había traído a su padre: “por el solo hecho de llamarse ... Kostakowsky”, había dicho Silvestre Revueltas.

Olga Costa se inscribió a la Academia de San Carlos en 1933, pero apenas se mantuvo en ella durante algunos meses, no se sabe si por su incompatibilidad con los cursos que se ofrecían (Martín 4) o por insuficiencia económica de la familia (Stakhnevic 13). No obstante, se mantuvo desarrollando su aprendizaje de manera informal y no se apartó del medio artístico —José Chávez Morado ya era un promisorio artista y activo miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios para 1935, año en que se casaron—, por lo que era continuamente halagada e incitada a exponer sus obras por personalidades tan importantes como Carlos Mérida, Luis Cardoza y Juan Soriano.

Por edad y por desarrollo personal, durante la época más radical del nacionalismo —la década de 1930 y, en particular, el sexenio cardenista—, los aparatos de control ideológico del Estado no intervinieron abiertamente en la socialización de su trabajo ni en sus oportunidades de empleo, aunque sí lo hicieron en su formación ideológica, mediados por las posiciones de su esposo —a la postre, uno de los muralistas canónicos, fuera de los tres grandes— y por la condición de extranjería artística que predominaba en su familia: su padre, su hermana Lya —quien llegó a ser una importante traductora y reseñista, aunque su labor requiera todavía mayor visibilización— y su futuro cuñado Luis Cardoza.

Fue su maestro Carlos Mérida quien le apodó “el ángel blanco de la pintura mexicana”. Detrás del afecto que Mérida pretendía demostrar, el apodo expresa una distinción basada en su apariencia física —tez blanca, ojos azules— respecto del grupo que en ese momento pretendía

hacer arte. Al parecer, fue Sergio Pitol quien colocó en primer plano esta anécdota, pero se ha repetido en varios críticos actuales; ello señala, a mi parecer la trascendencia que dicho señalamiento racial tendría en su personalidad artística e ideológica. No obstante, señala Stakhnevic que la pintora nunca abordó esta distinción en las muchas entrevistas que concedió a lo largo de su vida (Stakhnevic 12); no obstante, aquí se propone que su abordaje plástico a la mexicanidad está cruzado por la necesidad de afirmarse ciudadana mexicana, capaz de aportar al crecimiento patrio y merecedora de un espacio digno en el discurso de la nación.

Carlos Magdaleno señala que, pese a la solidaridad expresada a sus colegas, Costa no intervino en acciones políticas como sí lo hicieron otras artistas de su generación, pues dichas intervenciones “would have separated her irremediably from her only posible task, painting” (Magdaleno 42). Dicha abstinencia también sería patente en su obra y en su abordaje de la mexicanidad, la cual pareciera presentarse sin conflicto, serena, a tal punto que a Margarita Nelken le resultara falta de imaginación o —según la interpreta Martín— aburrida (Martín 32). No obstante, siguiendo a Giorgio Agamben (6), aquí consideramos que la propia presencia de lo extranjero ya politiza el discurso de la identidad nacional, pues expresa la lucha por hacer comunidad y hacerse parte de la comunidad, aún desde el sitio marginal que la nación le depara.

Paula Estefanía Martín ha realizado un muy interesante análisis de la perspectiva femenina que Costa introduce en la mexicanidad, recuperando y actualizando géneros que tradicionalmente se le han asignado a las mujeres debido a su pequeño formato, a las posibilidades de su realización al interior del hogar y los objetos que representan; se trata del retrato y de la naturaleza muerta. Martín concluye que la contribución de Costa no solo colocó y valorizó la expresión femenina como parte fundamental de la nación, en concordancia con la lucha abiertamente política —recordemos que las mujeres ganaron el derecho al voto en 1955—,

también procuró dignificación de los indígenas como partícipes de la actualidad mexicana, individualmente y en comunidad, no solo como símbolos o esencias que darían raigambre cultural a la nación. Aquí apuntaremos que la apertura que hace Costa de la mexicanidad no solo fue valiosa para los grupos mencionados, sino que también capitaliza el “suplemento” extranjero de la nación, abriendo surcos en el relato de su unidad homogénea. Comentaremos tres piezas que me parecen ejemplares respecto de ello; aunque todas corresponden al sexenio de Miguel Alemán, pueden servir para expresar la evolución del discurso mexicanista.



Figura 6. “Autorretrato” (1947), óleo sobre tela, 90x75cm, Col. Blaisten

El primero de ellos es *Autorretrato*, de 1947: allí interrumpimos a la artista en su labor creativa, demostrada por el pincel cargado con tonos verdosos que sostiene en la mano izquierda. El giro de su cuerpo y su mirada de reproche parecen decirnos que le distraemos de su única posible tarea, parafraseando a Magdaleno, a la que desea volver cuanto antes. Martín ha señalado que, tanto vestimenta como joyería, intentan enfatizar el vínculo de la artista con su país de

residencia mediante sus materiales, colores y diseño. Asimismo, tanto vestimenta como joyería tienen íntima relación con su cuerpo e intentan atenuar ese principal marcador de su extranjería como lo hizo ver el apodo de Carlos Mérida.

El emplazamiento también es manifiestamente mexicano; Martín lo relaciona con el ambiente de las haciendas, aunque también podríamos pensar en las ciudades coloniales mineras: Guanajuato,⁵⁷ San Luis Potosí o Zacatecas, profusas en callejones y pasajes arcados. La silla en la cual se gira hacia nosotros, un equipal, también forma parte del ambiente provinciano, en particular de la zona del Bajío que no solo era rica en minería sino en producción ganadera. Ambas posibilidades vinculan a la artista con la economía pasada de la nación, venida a menos por el anhelo industrializador de los regímenes posrevolucionario, decaimiento que se visibiliza en el cuarteamiento del muro justo detrás de la pintora. No obstante, la hacienda agrícola y la minería se mantenían como elementos de fuerte raigambre nacionalista.⁵⁸ En adición a lo anterior, Martín identificó el árbol del fondo como un ahuehuate comúnmente denominado ciprés Moctezuma (11), lo cual introducía de manera sutil la herencia indígena y la naturaleza en un espacio occidentalizante.

Lo mencionado en párrafos previos ya nos expresa con solvencia el anhelo de Costa por insertarse en lo mexicano, reconocerse dentro del espacio nacional. Ahora, ¿es ello una representación serena, despolitizada, como se ha dicho? No. La sutil irrupción de lo indígena, de la naturaleza, en la dominación colonial ya apunta a un conflicto no resuelto en el relato de lo nacional. Pero más importante es que el sitio que ha escogido Costa para ubicarse en México no nos deja claro si es un espacio interior o exterior. Discutíamos en el primer capítulo que el refugiado se ubica dentro de la geografía nacional, pero fuera de su discurso, lo cual

⁵⁷ La pareja Costa-Chavez Morado instalará allí su residencia en la década de 1960, pero eran visitantes asiduos de dicha región del país.

⁵⁸ El cine de charros, prolífico desde los años 30, también solía emplazarse en dichos ambientes, por ejemplo.

problematiza la total ocupación de lo primero por lo segundo. Agamben aseguraba que dicha locación “constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión” (Agamben 4), umbral enfatizado en la pintura por la puerta abierta al fondo y el par de arcos que conectan los muros y enmarcan la presencia de Costa. Es desde ese punto liminar de la nación desde el cual enuncia su autorretrato y suplementa la mexicanidad con su presencia.



Figura 7. “La vendedora de frutas” (1951), óleo sobre tela, 245x195cm, Museo de Arte Moderno, Cd. de México

El cuadro, *La vendedora de frutas*, de 1951, podría considerarse la comisión más importante que Costa recibió del gobierno mexicano. En él no solo se cruzan los géneros del retrato y la naturaleza muerta, en los que Martín aprecia el particular abordaje femenino de Costa hacia la mexicanidad; dadas sus dimensiones y su composición, también hay una aproximación al mural. De hecho, el mandil azul que lleva la vendedora le recuerda a la académica los overoles con los cuales Diego Rivera solía trabajar y que, según hemos destacado en esta disertación, se volvieron

representativos del muralista como “*vir* revolucionario”.⁵⁹ La filiación de la vendedora de frutas con el rol hipermasculinizado del muralista, muestra a las mujeres como parte de la fuerza productiva de la nación, tanto en términos económicos como simbólicos; Costa misma se asumía parte de dicha acción laboral y su obra como fruto del trabajo (Martín 23-24).

Martín declara que la comisión que Costa recibió del gobierno para la realización de esta pieza pedía una obra que promoviera la abundancia y la diversidad de México, en comparación con lo que otros países podían ofrecer (23). El gobierno de Miguel Alemán, el primer presidente civil luego de la reyerta revolucionaria, creía firmemente que el país se caracterizaba por la abundancia y que el papel del Estado radicaba en la administración de la misma, para lo cual reformó la legislación agraria poniendo énfasis en la explotación industrial de la tierra y desprotegiendo a los campesinos tradicionales. Ya no se producía para nutrir a la nación, sino para la exportación; la mexicanidad se volvió un producto más que ofertar, una experiencia turística y un souvenir.

Martín también informa que, justo un año después de entregado, el “mural portátil” de Costa es expuesto en Europa —empezando en París y llegando a Estocolmo—. En el uso que el gobierno mexicano hace de la obra de Costa, el ritual de mexicanidad ya no es un relato performativo para fortalecer la ciudadanía de los mexicanos, sino que su comunicación se orienta hacia el extranjero al que desea atraer. Es sintomático que varias frutas se muestren partidas, abiertas al consumo, despertando el apetito del consumidor. No afirmamos aquí que la producción de Costa coincida con el *Mexican Curious*, ni siquiera con una representación *kitsch* de la realidad mexicana; lo que afirmamos es que la condición de Costa y su propuesta plástica

⁵⁹ Nuevamente, remitimos como ejemplo de ello a la caricatura que acompañaba el texto de Rivera: “Arte puro, puros maricones”, el cual discutimos en el capítulo 1.

que estriaba el relato de la nación hegemónica y cerrada era conveniente para el proyecto económico y político de la época.

Es interesante que Costa elija, como emplazamiento de su obra, el espacio de la transacción comercial, el mercado. Los mercados populares, con su explosión de formas y colores, son un motivo frecuente en la tradición mexicana que, de origen, se vincula a las comunidades indígenas y, en el proyecto nacionalista, puede ser apreciado como un espacio en el cual convergen la herencia indígena con la modernidad capitalista. Los primeros mercados de nuestra literatura habrían sido sin duda los de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. A pesar de mitificar épicamente la conquista, como un violento mito de origen, en estos episodios de exaltación suele permanecer el aspecto de la abundancia vista como un desmedido ordenamiento que tanto extrañó a Cortés y a Díaz del Castillo. El soldado, en el capítulo XXXIX de su *Historia verdadera*, escribe: “y desde que llegamos a la gran plaza, que se dice el Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en todo tenían” (Díaz del Castillo).

La multitud en el concierto, el desmedido ordenamiento del mercado, aprehendido en el lienzo de Costa, es donde creemos que hay un exceso que el discurso alemanista no podría reducir al usufructo. Es lo que Luis Cardoza resaltó en un artículo titulado “Los mercados de México”, incluido en el volumen *Apolo y Coatlicue* (1944),⁶⁰ quien enfatizaba que en esos espacios brevísimos se exhibía la irreductible heterogeneidad del país: “Todas las provincias, los climas, se encuentran reunidos. Es una perpetua recepción popular. Hombre y naturaleza; toda clase de naturaleza y de hombres: México íntegro, compendiado, viviente” (Cardoza, *Apolo y Coatlicue* 51). Parecería decir Cardoza que estos espacios, a pesar de su condición metonímica

⁶⁰ Este libro será abordado más ampliamente en el siguiente capítulo.

respecto del resto del país, relativizan la centralidad espacial y simbólica del Estado: “La ciudad es una; la nación es otra. La Capital miente siempre” (52).

Sabemos que la lógica de la negociación mercantil es siempre fetichizante, ya que mutila las dimensiones culturales de los productos en beneficio de su valor de cambio: entre mayor sea el número de manos por las que pasa el objeto, corre el riesgo de perder más significado. Al discutir las pinturas de Costa que pueden adscribirse al género de la naturaleza muerta, Martín señala su dimensión surrealista, a partir de la cual entendemos que la profundidad simbólica que cada uno de los objetos representados ostenta es multiplicada al yuxtaponerse uno al otro y generar significaciones psicológicas y emocionales insospechadas (Martín 33-39). De esta manera, no solo la incapacidad que tendría el espectador extranjero para reconocer frutas que le serían exóticas —como la anona— o previas a un proceso industrial —tal la fruta del cacao—, sino la imposible reducción de sus dimensiones simbólicas, serían un excedente ante el cual el ordenamiento estatal está desarmado.

Martín argumenta que el abandono de la representación costumbrista en favor de representaciones que procuraban expresar los ámbitos psicológicos y emocionales mediante la técnica surrealista se debió a que Costa abandonara la Ciudad de México y no tuviera ya razón para la nostalgia por la “serenidad” provinciana. Yo creo que ello fue una reacción ante el intento del internacionalismo alemanista por servirse de su discurso plástico: los tiempos políticos habían cambiado y el relato nacional también.



Figura 8. Detalle del mural *Motivos marinos* (1952)



Figura 9. Detalle del mural *Motivos marinos* (1952), mosaico de vidrio, Balneario Agua Hedionda, Cuautla Morelos. Fotos: Gude Servín, *El Sol de Cuautla*

El único mural identificado por Dina Comisarenko en la trayectoria artística de Olga Costa se ubica en un espacio de esparcimiento, un balneario privado ubicado en Cuautla, estado de Morelos, cuyos muros fueron compartidos por ella y su esposo. Dicho mural fue realizado en 1952, es decir, un año después de *La vendedora de frutas*, por solicitud del Banco Nacional al Taller de Integración Plástica, fundado y dirigido por José Chávez Morado como parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Según informa Guillermina Guadarrama, el banco solicitó de manera expresa que fuera Costa quien diseñara la obra que habría de ocupar los muros que corren en paralelo del lado oeste de la piscina principal.

Podríamos decir que en la obra se distinguen tres partes. La inicial, en la planta baja del balneario, a unos pasos de la esquina suroeste de la piscina, nos muestra una representación de la diosa Chalchiutlicue —diosa del agua en la mitología náhuatl—, la cual hace brotar una fuente de un espejo de agua que se ha formado a sus pies. Dicha parte inicial es la única realizada en relieve, por lo que Guadarrama especula que el realizador de la misma pudo ser el escultor Tomás Chávez Morado. La fuente se eleva hacia la planta superior y da pie a la segunda parte del mural, diseñada por Costa, que inicia con una caracola, símbolo que vincula agua, tierra y aire, y origina el espacio ondulante que ocupará la obra plástica. Por último, separado del

anterior por algunas instalaciones del balneario, se encuentra el mural diseñado por José Chávez Morado, el cual narra en términos mitológicos la fundación de Cuautla.

La profusión de elementos recuperados del arte y la cultura náhuatl, en esta última parte, dan pie a que Guadarrama la compare con un códice (81). Agregamos aquí que el espacio plástico sobre el muro parece aludir a la condición fragmentaria en que se encuentran algunos códices antiguos y a su estructura plegadiza. A diferencia de los espacios diseñados por los hermanos Chávez Morado, Costa incorpora de manera moderada y sutil los elementos indígenas. La silueta que traza su mural no parece aludir a un códice, sino a un arroyo o río que fluye, se esparce y da lugar al esparcimiento.

Podríamos establecer un paralelismo con el caso del mural de Pátzcuaro, en el cual Helen Fowler había sido inscrita “mirando hacia otro lado”. En el balneario, la expresión de Olga Costa quedó enmarcada por la expresión mexicanista de los Chávez Morado; mientras los dos varones usan —o abusan— de la mitología indígena, Costa prefiere abreviar de la fantasía y presentar una recreación muy personal del motivo mediterráneo de las sirenas.⁶¹ Martín afirma que el indigenismo promovido por la Escuela Mexicana de Pintura, no solo a través de sus murales, sino también la obra de caballete, reducía lo indígena a un símbolo o esencia, cuando no remitía a un pasado irrecuperable; en el caso de la obra de José Chávez Morado, se trata del mito fundacional del Cuautla. Por su parte, siguiendo con Martín, la propuesta estética de Costa relegaba el simbolismo y la impersonalidad para acercarse a la realidad material, la cotidianidad, de la mexicanidad, incluyendo la presencia indígena. En este caso, aun cuando la escena representada por Costa no corresponde a la vida cotidiana, sino a la fantasía, introduce la música y la búsqueda de la belleza como algo cercano al solaz necesario en la vida diaria.

⁶¹ El símbolo del caracol, así como el glifo que representa la voz o el habla, demuestran que Olga Costa no desconocía el arte indígena; sino que su propuesta estética era distinta.

Bajo una superficialidad festiva y lúdica, acorde con el espacio en el cual está ubicado el trabajo, el mural de Costa presenta la diversidad fisiognómica y cultural mediante sirenas con distintos tocados (se observan penachos, turbantes, coronas), ornamentos, instrumentos musicales (mandolina, guitarra y violonchelo), color de piel y cabello. Las sirenas, por su condición híbrida —mujer/pez—, también apuntan a la heterogeneidad constitutiva del cuerpo y a la porosidad entre dos ambientes que se imaginan excluyentes —lo marino y lo terrestre—. Si Guadarrama arguye que el trabajo de Costa en el balneario es “un abordaje lúdico, no proselitista, ni propagandista o didáctico”, a diferencia de los murales nacionalistas —incluidos los de su esposo—, siguiendo con la orientación de esta tesis, proponemos que su claro alejamiento de la retórica nacionalista es una posición política fundada en su condición de extranjera que busca intervenir en el discurso nacional. En este caso, podemos advertir un alejamiento de la representación realista —costumbrista, prefiere Martín— que predominaba en *La vendedora de frutas*; la representación femenina se encuentra alterada en sus dimensiones, el detalle se apunta de manera casi esquemática y la inspiración fantástica rompe con la etiología que remontaba la mexicanidad hacia un mítico origen indígena.

El trabajo mural del balneario Agua Hedionda no resulta en un espacio homogeneizado por el mestizaje, sino uno de convivencia multiétnica, abierto a otras culturas. No se trata de una superficie continua que propusiera al México posrevolucionario como el digno heredero de los espacios geográficos y simbólicos de las culturas prehispánicas. Por el contrario, la lógica del código y del relato mítico, una teleología de la nación, queda desarticulada por la música y el regocijo de las sirenas que no solo son mediterráneas, pues su representación pareciera representar a África, la India, Europa, la región árabe y los indígenas americanos. Además, al mirar de cerca la superficie del mural, se nos revela su constitución fragmentaria, yuxtapuesta,

debido a que la técnica elegida para la realización del mismo fue el mosaico, también apunta a la simbólica ruptura de la continuidad de la superficie del relato de la nación, pone en crisis el espacio homogéneo.

Gilles Deleuze y Félix Guattari han discutido sobre los espacios discursivos generados por los aparatos del Estado y los que deja la acción de las máquinas de guerra. De esa manera, el tejido, un texto conformado por el continuo cruce y entrelace de dos elementos perpendiculares, es opuesto al “patchwork”, en el cual la posibilidad siempre abierta a la adhesión de nuevos añadidos descentra el discurso. El “patchwork” estaría siempre vinculado con el nomadismo — con la migración, por extensión—, con el espacio abierto resultante de las máquinas de guerra (*Mil mesetas* 484-486). Podemos comparar el espacio teselado que han escogido Costa y Chávez Morado para el mural con el “patchwork” del que hablan Deleuze y Guattari; el espacio inestable instaurado por la posibilidad de agregar una pieza más al mosaico, en cualquiera de sus lados, descentra el discurso de la nación impulsado por los aparatos ideológicos del Estado.

Hemos visto en este capítulo que las labores artísticas y culturales se encontraban altamente politizadas y que, incluso, llegaron a ser áreas restringidas legalmente para ciudadanos foráneos, pues las expresiones artísticas eran la vía por la cual se configuraban y socializaban las representaciones —las narraciones, diría Homi Bhabha— de la nación. En este capítulo comentamos también cómo lo anterior se manifestaba explícitamente en distintas legislaciones de la época, por ejemplo, a Ley General de Población de 1936, cuyo artículo 33 prohibía a los extranjeros “el ejercicio sistemático y remunerado de actividades intelectuales o artísticas en el grado que lo exija la protección a los naturales” (Ley General de Población 15).

Señalamos como los aparatos ideológicos de control intervinieron en algunos artistas refugiados y, en particular, cómo Helen Fowler, Arqueles Vela, Carlos Mérida, Jacobo

Kostakowsky y Olga Costa, resistieron desde su creación artística y aún lucharon por hacerse de un espacio en el orden nacional, plegando el orden simbólico/discursivo de la nación, haciéndolo exceder los límites impuestos por el Estado y las narraciones hegemónicas del momento.

En los siguientes capítulos abordaremos el caso del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que se estableció en México en 1932, quien dijo de sí mismo, en los días patrios de 1936, que era “el más extranjero de los mexicanos, el más mexicano de los extranjeros” (Cardoza y Aragón, “México de cerca” 3).

5.0 Luis Cardoza y Aragón: un nacionalista universal

Una vez discutidos los conceptos y categorías que nos permitirán orientar la mirada del lector con unos pocos haces de luz crítica, y luego de haber descrito rápidamente el escenario político y cultural mexicano de la posrevolución, llamamos a escena a Luis Cardoza y Aragón (Antigua, Guatemala, 1901 – Ciudad de México, 1992). Antes de entrar de lleno a la escritura de refugiado de Cardoza, conviene comenzar por el principio y dedicar algunas páginas a la formación de su carácter, su prestigio poético, y su concepción de la nación y lo nacional. El performance literario de Cardoza, entre el nacionalismo y un ansia de universalidad plenamente moderna, y su desarrollo como intelectual antes de su establecimiento en México son objeto de estudio en este capítulo. Problematizaremos su locus enunciativo, tanto en el sistema crítico-literario, como en el marco de la oposición local/universal que se figura en su obra, pues desde temprana edad comprendió la precariedad de su condición colonial en un mundo orquestado desde las cosmópolis.

5.1 La nación en las líneas de su obra

En la mayoría de sus ejercicios memorísticos —*Guatemala: las líneas de su mano* (1955), *El río: novelas de caballería* (1986) o en los dictados que Stella Quan recoge en *No es el fin. Es el mar* (entrevistas realizadas entre 1969 y 1970, aunque publicadas en 2018)—, Luis Cardoza expone

el fuerte impacto que causó en su conformación ética y moral el actuar de su padre⁶² y sus encarcelamientos por cuestiones políticas:

Muy niños íbamos a la cárcel los domingos a visitar a mi padre; nos recibía en su cuarto; charlábamos, jugábamos, hojeábamos las estampas de los libros que leía, entre los cuales recuerdo alguna *Divina Comedia* ilustrada y libros sobre Napoleón, también con grabados. El efecto de un pueblo oprimido, de un gobierno despótico y criminal, lo padecí desde mi más tierna edad. (Cardoza y Aragón, *El río* 121)

Gregorio Cardoza, padre de nuestro escritor, fue un abogado liberal y cuidador de las “buenas costumbres católicas”, cuya familia tenía cierta notoriedad en Antigua, donde él también estableció su hogar. Apreciaba el poder transformador de la educación y, en particular, la importancia de las leyes y la medicina. La voluntad de Gregorio Cardoza, como la de otros de su generación, era sostener y/o mejorar la armonía de los ciudadanos con su entorno, tanto cultural como fisiológicamente, y ya pueden suponerse las connotaciones eugenésicas que entrañan las ideas expresadas en el único libro que publicó en vida, *Problemas sociales* (1913), donde abordaba el problema de “la decadencia de la raza y de la especie” (14). Su concepto de raza, de la raza latina y de la americana, se basaba en una comprensión determinista que establecía cierta idoneidad entre el sujeto y el entorno del que es propio, ya que “el clima, la altura y la latitud, imprimen un sello característico en el modo de ser y en el desarrollo de los individuos” (Cardoza 137).

El esmero que el padre ponía en la formación intelectual de los hijos se correspondía con el apoyo a la expresión literaria del joven Luis Cardoza, quien muchos años después comentará de

⁶² Gregorio Cardoza abogaba por una modernización en las relaciones de trabajo de los grandes agricultores con sus peones, la mayoría de ascendencia indígena. Su participación en círculos liberales condujo a ser acusado de sedición y encarcelado. Algunos de sus compañeros de lucha política llegaron a ser fusilados.

las conversaciones con su padre: “A veces atendía mis sugerencias y hacía cambios para alentarme; escribí párrafos que incluía como suyos” (*El río* 146-147). De ahí que podamos tomar como punto de partida para el desarrollo de un concepto nacional en Luis Cardoza las nociones de raza y la posición política que el padre defendía.

Cuando el régimen del dictador Estrada Cabrera se tambaleaba, hacia 1920, Gregorio Cardoza se mudó a la capital del país y participó activamente en la formación del Partido Unionista y en sus medios de propaganda, principalmente el periódico homónimo del partido. Luis lo acompañó y, en cierta manera, cumplió una trayectoria paralela en el ambiente estudiantil guatemalteco, pues creó la organización Patria y el periódico *El Instituto*, donde algunos jóvenes expresaban su repudio al cabrerismo y su adhesión a los postulados unionistas. Es en estas dos publicaciones, *El Unionista* y *El Instituto*, donde nuestro poeta inicia su trayectoria literaria. El análisis de los primeros escritos de Cardoza es pertinente porque expresan una particular visión de la nación en concordancia con el entorno internacional y centroamericano, por lo que cabe dedicarles algunos párrafos.

Debemos al trabajo de Marco Vinicio Mejía importantes descubrimientos sobre la infancia y juventud de Luis Felipe Cardoza Aragón —tal fue el nombre con el que quedó registrado en su natal Antigua, Guatemala—, los cuales permiten rectificar algunos equívocos que el poeta cultivó a lo largo de su vida y escritura. De ellos, el más determinante es su natalicio: el poeta siempre afirmó haber nacido el año 1904, el cual aún se reproduce en algunas publicaciones académicas y literarias, pero Mejía demostró, con el acta como evidencia, que nació tres años antes, es decir, el 21 de junio de 1901 (Mejía 9). Esta diferencia de tres años es importante, pues coloca a Cardoza y Aragón a la par de la generación de jóvenes intelectuales que no sólo vivieron la caída de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera en 1920, sino que estrenaban su

mayoría de edad con el ejercicio de unas libertades políticas inéditas —si bien fugaces— en Guatemala: Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Arqueles Vela (1899-1977), César Brañas (1899-1976), David Vela Salvatierra (1901-1992), entre otros.

El Partido Unionista aspiraba a revitalizar las reformas emprendidas cincuenta años antes por los presidentes Miguel García Granados y, sobre todo, por Justo Rufino Barrios, como único medio para alcanzar la anhelada modernización del país. Además, como el nombre lo indica, su principal propósito era “encarrilar nuestro pueblo hacia los extensos horizontes de la Patria Grande” (Cardoza y Aragón, “El peligro” 161), es decir, la resurrección de la Federación Centroamericana como única vía para hacer frente al imperialismo estadounidense en la región. De hecho, antes de dejar su cargo, el presidente unionista Carlos Herrera logró firmar convenios entre Guatemala, Honduras y El Salvador, con miras a consolidar una nueva República Federal (Díaz Romeu 38).

El joven Cardoza, consecuente con los postulados de su partido y anticipando una ruptura entre las facciones que lo componían, publicó el artículo “El peligro de la intervención”, el 15 de mayo de 1920. El texto destacaba la importancia de los partidos como un mecanismo para encauzar el disenso y el debate dentro de un marco de civilidad democrática: “de la discusión nace ... la luz” (160). El joven poeta pedía un ejercicio de “dialéctica” (161) y sensatez para que las diferencias no impidieran la fraternidad y la unión nacional ante el peligro verdadero: “el peligro de la intervención [estadounidense]” (162), como ya había ocurrido con la Nicaragua de José Santos Zelaya.

Este artículo del joven Cardoza y el contexto en el cual se publicó representan una primera confrontación con el concepto de lo nacional. La argumentación proponía una unidad transnacional —o tal vez sería mejor decir: refundar la nación con más amplias fronteras— que,

al parecer, no se fundamentaría en una unión “natural” o en una “esencia compartida” por los ciudadanos centroamericanos, sino en una unión consensuada ante la amenaza compartida —el imperialismo estadounidense—. No obstante, como veremos en los párrafos siguientes, la unión era respaldada no solo por la vecindad geográfica, sino por una afinidad cultural y, sobre todo, racial, pues se creía que la conformación fisionómica identificada como raza era producto del proceso de adaptación del hombre a su entorno. De dicha concepción racial se entendía que la historia —prehispanica y colonial— compartida por todos los países centroamericanos estaba emparejada con una coincidencia de raza.

La trayectoria poética de Luis Cardoza se inicia apenas un mes después de la publicación del artículo comentado, pues el 19 de junio publica el poema “La canción de las razas” en el periódico *El Unionista*. Se trata de un poema que, a una adjetivación de resabios rubendariacos⁶³ (“Junto a la mesa de laca / sentóse el poeta amarillo / sacudiendo como mariposas, / las mangas anchas del kimono ténue [*sic*]”, 147), agrega el uso del verso semilibre a la manera en que lo había adaptado el modernismo latinoamericano.

Si aceptamos, con Arnaldo Mora Rodríguez, que el modernismo literario es la faceta estética “del nacionalismo latinoamericanista como ideología revolucionaria que enfrenta al naciente imperialismo norteamericano durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX” (Mora Rodríguez 102), entonces no será extraño apreciar que, además de la imitación formal del modernismo, también hallemos un componente arielista en “La canción de las razas”. Aquí también encontramos una expresión antimperialista y, algo que no veíamos en el artículo, una inicial reflexión sobre la identidad continental, elaborada a partir de los rudimentos del poeta joven. Acierta Francisco Rodríguez Cascante al mencionar que en “La canción de las razas” ya

⁶³ Utilizo esta palabra del mismo modo que José Asunción Silva, no como una crítica a la estética de Rubén Darío, sino a la mecánica imitación de su estilo, la cual se volvió masiva a fines del siglo XIX y principios del XX.

se hacen presentes los dos temas medulares de la obra cardociana: el antimperialismo y la identidad cultural latinoamericana (Rodríguez Cascante 14).⁶⁴

El poema se divide en cuatro partes, cada una enunciada por una representación de las razas negra, de bronce, mongólica y blanca. El orden podría corresponder a un sentido geográfico, partiendo desde África y yendo siempre hacia el oeste, para terminar en Europa; aunque alguien podría señalar también una organización basada en el colorismo racial —de la raza negra a la blanca—, lo que sería uno de los tantos aspectos racistas del texto que parecieran proponer cierto avance o progresión cultural/racial, como si hubiese una jerarquía implícita, un ordenamiento del cual la civilización europea sería el punto culminante.

A pesar de que el poema pretende dar expresión a cada raza desde su particular horizonte cultural y emotivo, no evita caer en esencialismos y prejuicios racistas. Así se entiende, por ejemplo, que el enunciador de la raza negra amenace a la cultura latina (“Rodó Atenas, rodó Roma: rodará París”, 145) por ser Francia una de las potencias imperialistas más visibles para un autor latinoamericano de inicios del siglo XX. Se entiende, también, que el enunciante de esta parte rechace la violencia sexual que se les imputaba a los afrodescendientes: “no serán como sangrientos vampiros / para clavarse en las níveas / tersuras de los senos blancos” (144). Sin embargo, no evita caracterizar a los africanos constantemente por su fuerza física (“y él [el sol] es quien ha puesto una coraza, / en todas las espaldas negras”, 144); además, no aparecen en su enunciación elementos o productos que den cuenta de una civilización o desarrollo cultural material, ya que nada parece ajeno a la naturaleza o al propio cuerpo del individuo africano. Siendo que el mestizaje era el factor determinante para muchos de los ideólogos

⁶⁴ Es importante mencionar que Cardoza nunca volvió a publicar estos textos iniciales y los excluyó de los volúmenes de su poesía reunida que vieron la luz en México décadas después, tal vez en un intento por expurgar una ideología/estética que muy temprano abandonó y/o que lo avergonzaba.

latinoamericanos de la época, pareciera haber un rechazo implícito hacia esta raza cuando el hablante del poema afirma que “[n]uestra raza no hará el honor de mezclarse” (144).

La “raza mongólica” es la que ocupa más espacio del poema (96 de los 243 versos totales) y la única que se expresa por mediación de un individuo declarado como poeta. En este fragmento, a diferencia de los relacionados con la “raza negra” y la “raza de bronce”, hay un “exceso” de cultura: habitaciones, mobiliario, utensilios de marfil y de oro, ropaje suntuoso, la muralla que puede “verse hasta en Marte” (149) y, por encima de todo, escritura. Este exceso de cultura está emparejado con la decadencia ocasionada por la enfermedad, la guerra y los vicios. Se trataría de una raza que “agoniza de falta de higiene, / de mucha lascivia y de abundancia de vicio...” (148); una raza que ya no puede avanzar ni sostenerse erguida, pues tiene “sus pies atrofiados” (149). Muy probablemente a este prejuicio de una raza sin higiene hubiera contribuido el brote de fiebre amarilla de inicios del siglo XX que llevó a muchos países a cerrar su fronteras a migrantes asiáticos; este prejuicio se mantuvo vigente por varias décadas, como lo hemos descrito en el capítulo 1 de este trabajo, cuando mencionamos que a los chinos se les consideraba una raza “perniciosa” para la demografía mexicana.

Aunque en todo el poema predominan las generalizaciones y la ausencia de episodios históricos concretos, en la parte referida a Asia hay una difusa referencia a la revolución de Sun Yat-sen que derrocó a la monarquía Manchú, de China: “siempre has perdido / la bandera del Rey... / Se enrojecieron tus campos / con la revolución, / y rodó para siempre el Hijo del Cielo” (147). El poema mezcla aquí elementos de las culturas mongólica, china y japonesa (por ejemplo, la referencia a los kimonos), como si fueran todos propios de una misma sociedad.

Sobre la raza blanca se expresan las otras tres y la definen por sus anhelos imperialistas. Por ejemplo, en la parte asiática leemos: “y hoy que la Europa, astuta y perversa / combate, tu

tierra la siguen hoyando” (147-148). La última parte, correspondiente a Europa, inicia exaltando su voluntad colonial: “Dominamos el mundo! / ... / Hemos llevado a todas las razas / de esclavas bajo nuestra planta!” (150). El enunciante de la raza blanca acepta su decadencia, su “desfallecimiento”, pero establece su capacidad para resurgir, como ocurrió en Roma después de Grecia (150): “más [*sic*] con el tiempo de las cenizas saldría, / como otra ave Fénix, el alma latina / a dominar siempre a todas las razas!” (151) Esta teleología de la resurrección de la raza latina, que pasa de Grecia y Roma a Francia por la Revolución (“en el 89, recibe el alma latina”, 151) parecería apuntar a un nuevo surgimiento “en la América que es toda fiebre / e hija de España, / [que] guarda el ardor de la raza Latina” (150). Sería entonces este espíritu revolucionario-civilizador el que hace que siga “la Raza adelante sobre todas las razas” (151): la raza marcada con mayúscula es, evidentemente, la latina.

La “raza de bronce” interpela directamente a la raza negra: “En sus blancas cumbres [de los Andes] que ya besan los cielos, / no dejaréis vuestra huella, oh raza negra salvaje” (145); posteriormente, la llama “raza salvaje / sanguinaria y cobarde” (146). El indígena hace una loa del paisaje americano (“la lujuria del trópico”, 145) y de sus riquezas, pero tampoco aparece en estos versos nada ajeno a la naturaleza o al cuerpo humano, salvo cuando refiere el peligro de los Estados Unidos.

La oposición al imperialismo norteamericano se presenta en términos muy semejantes a los que Rubén Darío había utilizado en su poema “A Roosevelt”: utiliza, por ejemplo, el símbolo del águila en el norte, al acecho, orientada por “la locura del oro” (146), y no se trata de un poderío natural, sino de una fuerza maquinal que genera estridentes sonidos metálicos (“toda una canción del acero”, 146). Tanto Darío como Cardoza atribuyen al poderío estadounidense un alcance telúrico: “Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor / que pasa por las vértebras enormes

de los Andes” (Darío), leemos en el nicaragüense; mientras que el guatemalteco escribía: “esa tribu ... / ... /es como una inmensa campana / cuyo ronco tañido de hierro, / ... / repercute por toda la tierra” (146).

Coincidiendo con el barbarismo propio de Calibán que, tanto Darío como Rodó atribuyen a la civilización de Estados Unidos, Cardoza llama “tribu” a ese pueblo que “es como un enorme ladrón” (“La canción” 146), y lo opone a la religiosidad —la católica, se entiende— del resto de América que eleva sus plegarias desde los Andes. Es interesante la vinculación que el enunciante establece entre la raza indígena americana con el cielo, los rezos y las plegarias, atributos que hacen pensar en la expansión del catolicismo, y que la unen con la cultura latina, en oposición al protestantismo anglosajón. En este sentido podemos recordar el final “arielista” del poema de Darío: “Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!”

Esa oposición entre la cultura latina y la sajona coincide con el “Calibán”, de Darío, con “Nuestra América”, de Martí, y con el “Ariel”, de Rodó. Discutiendo *Ariel*, de José Enrique Rodó, y “Calibán”, de Darío, dice Arnaldo Mora:

Ese Ariel que llevamos dentro debe vencer a ese Calibán que, como dijo Darío, es un extranjero, un extraño que habla otra lengua, tiene otro color de piel y es, sobre todo, alguien que viene, abre, llama, es decir, busca seducir y corromper los mejores valores y tradiciones culturales latinas ... (Mora Rodríguez 186)

Retomando los conceptos formulados en el primer capítulo, la unidad transnacional a la que apelaban el arielismo y sus defensores, en lo profundo, seguía sostenida en una pretendida esencia manifiesta tanto en la cultura (la lengua, los valores y las tradiciones) como en la fisonomía (el color de piel); es decir, si bien el arielismo ensanchaba los límites geográficos, los vínculos de la comunidad nacional seguían pensándose en términos genealógicos, consanguíneos

y/o raciales. El propio padre de nuestro poeta había escrito en *Problemas sociales*: “El acercamiento actual de todas las naciones latinas e indo-latinas, es algo como la epopeya de la raza que inspira grandes ideales y fines prácticos de unión y solidaridad” (Cardoza 215); es decir, aquella afinidad cultural y racial que aparecía en segundo plano en “El peligro de la intervención” era aún más patente en este poema.

Entre las expresiones que procuraban una unión continental, el libro que el mexicano José Vasconcelos publicó en 1925, *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*, puede ser también buen punto de comparación con este poema juvenil de Cardoza pues, a pesar de haber sido publicado algunos años después que el texto cardociano, también tiene una filiación arielista y una similar concepción racial. Vasconcelos vaticinaba que las cuatro razas del globo se mezclarían inevitablemente dando pie a una quinta raza, de tintes mesiánicos, que aglutinara lo mejor de las anteriores no solo en términos biológicos, sino también espirituales y estéticos. El intelectual y político mexicano encontraba en la América hispana —en la cual incluía a Brasil, curiosamente— el espacio idóneo para que tal mestizaje tuviera lugar, dado que el elemento fundante era español y católico; distinto al anglosajón y protestante de Norteamérica,⁶⁵ en cuyas deficiencias concordaba con otros escritos arielistas. De igual manera que lo vemos en el poema de Cardoza, la Iberoamérica vasconcelista tendría la misión de continuar la línea civilizatoria grecolatina —si bien el mexicano remonta su genealogía cultural hasta Egipto— (Vasconcelos 101-103).

El arielismo fue el punto de partida de movimientos continentales latinoamericanistas, como el aprismo de Víctor Haya de la Torre o el unionismo guatemalteco, al cual se adscribía Cardoza en su juventud, aunque la generación de nuestro poeta puso mayor interés en las

⁶⁵ Miller informa que, en una discusión con un representante del Instituto Smithsonian, quien había propuesto imitar a Nueva York como modelo urbano de civilización, Vasconcelos había revirado que dicho sitio era “la patria de Mamón y uno de los peores defectos del mundo” (Miller 33).

culturas indígenas, tal vez por el incipiente desarrollo de la antropología y la arqueología.⁶⁶ El imaginario mestizófilo de fines del siglo XIX y principios del XX, en busca de construir una identidad para la América española, decantó el uso de la palabra “indolatino” para referirse al ciudadano latinoamericano en el cual confluían dos corrientes étnicas y/o raciales, la latina y la indígena, con lo cual se distinguían respecto de los latinos europeos.

Es quizá por esto último que, en “La canción de las razas”, sea la raza indígena y ya no la latina —como era expuesto por los primeros arielistas— la que con mayor fuerza se oponga al avance norteamericano. Francisco Rodríguez Cascante afirma lo siguiente:

En “La canción de las razas” se presenta más que una conciencia antiimperialista, una defensa de la latinidad como raza que más tarde va a ser abandonada para asumir el antiimperialismo, no en tanto una oposición de tradiciones y valores culturales “latinos” frente a los “anglosajones” (siguiendo la concepción de Rodó), sino como un asunto de relaciones internacionales y de economía política.
(Rodríguez Cascante 158)

A diferencia de Rodríguez Cascante, aquí postulamos que la idea de indolatinidad, concebida como una identidad sustentada en afinidad cultural y racial latinoamericana, no fue abandonada —al menos, no totalmente abandonada— en la trayectoria de nuestro autor y que, en el candente nacionalismo posrevolucionario de México, será uno de los aspectos a considerar. En páginas posteriores se intentará demostrar que la aspiración de pertenencia de su condición de refugiado problematiza los conceptos de nación y de identidad nacional, pero no los descarta totalmente.

⁶⁶ En su ya clásico libro *Mito y archivo*, donde estudia las relaciones de la novela latinoamericana con otros discursos, Roberto González Echeverría comenta que la novela latinoamericana de los años 20 —los años en los cuales Cardoza y Aragón se forja como escritor— encuentra en el discurso antropológico un mecanismo de mediación entre el lenguaje de Occidente, el de la modernidad, con las culturas “otras” que habitaban el continente desde antes de la llegada de los españoles (ver el capítulo IV, “La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön”, pp. 203-259).

En obras como *La nube y el reloj*, *Apolo y Coatlicue* y en su largo poema en prosa *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* esclareceremos un movimiento pendular entre una concepción genealógica de la identidad latinoamericana y otra antigenealógica, fundada en el marxismo, que ansía una solidaridad transnacional de todos los oprimidos ante el imperialismo.

5.2 Tentación de países extranjeros

Después de una breve estancia en Estados Unidos (Los Ángeles y Nueva York), Cardoza se estableció en París en 1921, desde donde recorrió las grandes capitales europeas. Como el protagonista de *Margarita de niebla* —la novela de Jaime Torres Bodet que hemos comentado en el capítulo dos—, al alejarse de su país comenzó a verlo con mayor claridad: al contemplar maravillado los resplandores del rosetón de Nuestra Señora de París reverberaba en su mente “el amanecer en el vértice del Volcán de Agua” (Cardoza y Aragón, *El río* 230).

El pensador marxista peruano José Carlos Mariátegui —por quien Cardoza mostró siempre gran admiración—, reflexionó sobre este fenómeno de reconocimiento a partir de la toma de distancia geográfica y cultural en el artículo “Nativismo e indigenismo en la literatura americana”, publicado originalmente en 1927 y luego integrado a los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Mariátegui hacía la distinción entre el criollo castizo que nunca ha salido de Lima y aquel criollo europeizado, en contacto con las nuevas tendencias vanguardistas, que encuentra su verdadera personalidad “por reacción” ante ese medio extranjero: “Una vez europeizado, el criollo de hoy difícilmente deja de darse cuenta del drama de Perú. Es él precisamente el que, reconociéndose a sí mismo como un español bastardeado,

siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad” (Mariátegui, “Nativismo e indigenismo” 641-642).

En consonancia con lo descrito por Mariátegui respecto del criollo peruano, Luis Cardoza y Aragón asistió, junto a Miguel Ángel Asturias, a las clases de antropología que dictaba Georges Raynaud en la Sorbona y tradujo, del francés, el drama quiché *El barón de Rabinal*. Al mismo tiempo, empezó a escribir poesía a la manera vanguardista. Bifronte, se proyecta en la expresión colonial de los indígenas guatemaltecos y se impulsa hacia la modernidad occidental: ansias de origen y de futuro, de lo local y del mundo. En sus conversaciones con Stella Quan diría sobre esta época que, al deseo de “encontrarme en lo moderno”, correspondía el deseo por “encontrarme en mí, quitándome toda preocupación inmediata por lo folklórico, lo pintoresco, y con profunda antipatía por la literatura que hemos llamado nativista” (cit. en Quan Rossell 53). Pero, vayamos por partes y comentemos, en primera instancia, el deseo por ser moderno y, por ende, participar en lo universal.

Como nos ocurre a muchos al transitar por primera vez espacios que nos han anticipado, mediado, las lecturas y las conversaciones, Cardoza se halló en París con una mirada ajena: “miraba más con los ojos de Darío y mis lecturas y los ojos de mi padre que se sabía de memoria poemas de Víctor Hugo” (Cardoza y Aragón, *El río* 203). Poco a poco fue descubriendo la ciudad que realmente le correspondía, aquella donde aún reverberaban el hambre y las heridas causadas por la 1ª Guerra Mundial, cuyas no lejanas trincheras ya inermes recorrió. Pero también descubrió el espacio “de Picasso y Stravinski, el del Partido Comunista Francés, el de la Revolución soviética, el de los surrealistas y el del neoclasicismo de Valéry, Gide y Claudel” (Cardoza y Aragón, *El río* 211). De esta creciente brecha entre la propia experiencia de la capital francesa y la de la generación modernista/arielista, correspondiente a un cambio de sensibilidad,

resulta la pronta adscripción de Cardoza a la producción y la sensibilidad —ya que no a algún movimiento particular— vanguardista.

Todavía en Guatemala, el adolescente Cardoza había leído las crónicas del escritor modernista guatemalteco más exitoso, Enrique Gómez Carrillo, de quien absorbió la urgencia por rebasar los límites del país: “soñaba con salir no sólo de Antigua o de Guatemala sino nunca tener punto de reposo y ser un auténtico vagabundo” (cit. en Quan Rossell 33). Tras instalarse en la capital francesa, Cardoza no tardó en entrar en contacto con el viejo modernista, quien lo fascinaba por su conversación, sus anécdotas, sus relaciones con la intelectualidad francesa de generaciones pasadas, pero en quien iba descubriendo el usufructo de la mentira como medio de vida.⁶⁷ Alcanzó Cardoza a dedicarle a Gómez Carrillo su segundo libro de poemas *Maelstrom*, aunque para ese entonces el cronista ya le había advertido al joven poeta: “Lo mío no puede gustarle. Leí lo que usted ha escrito. Son dos campos muy distintos. Estoy seguro, mi obra no le interesa” (cit. en Cardoza, *El río* 236).⁶⁸ Y no estaba descaminado el viejo.

En un libro de 1955, Cardoza se preguntaba por la razón de la pérdida de interés en quien fuera el cronista más publicado de la generación modernista e, instintivamente, la buscaba en la lectura propia y de sus contemporáneos: “He buscado en mí y en mis amigos y en mí nuevamente” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 181); pero parece encontrarla, no en los receptores, sino en el escritor mismo. En opinión de Cardoza, la maestría con la que el modernista guatemalteco escribía prosa “ágil, dúctil y transparente” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 182), no era acompañada por un ejercicio intelectual que traspasara la superficie de las cosas, por lo que

⁶⁷ En *El río, novelas de caballería* Cardoza describe los menesterosos engaños fraguados por Enrique Gómez Carrillo para obtener algunas dádivas de los dictadores hispanoamericanos en turno. Ver los apartados 3-5 de “Primera posguerra”.

⁶⁸ Más adelante, al comentar con mayor amplitud dicho libro, *Maelstrom*, haremos algunos comentarios sobre esta dedicatoria “desfasada” a Enrique Gómez Carrillo.

sus crónicas perdían vigencia por ser el autor incapaz de aprehender lo “auténtico y original” (183) de la época que le tocó vivir.

Cardoza propone que la causa de esta superficialidad es el desarraigo en el que se desempeñó Gómez Carrillo: “parisiense, que nació exiliado, murió ciudadano argentino” (Cardoza y Aragón, *El río* 235). Una frase que nos recuerda a los personajes de la narrativa vanguardista de Arqueles Vela que comentamos en el capítulo previo, quienes en su ánimo modernizador, adaptaban su personalidad al contexto de la interacción o de la transacción. Cardoza expresó su juicio más severo contra la obra de Gómez Carrillo: no fue un creador, como sí lo habrían sido Darío y Martí, sino un “transplantador” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 185), como si el rechazo de las raíces propias le hubiera impedido alcanzar una profundidad mayor que el humus superficial.

Cardoza parece seguir de cerca la argumentación que Mariátegui expresó en sus artículos “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte” (1925) y, el ya mencionado, “Nativismo e indigenismo en la literatura americana” (1927), en los cuales el peruano reflexiona sobre la trayectoria necesaria para saltar del cosmopolitismo a un verdadero universalismo. A decir del peruano, en el artículo de 1925, el camino a seguir lo había abierto César Vallejo, en cuya expresión subyacería una “trama indígena”: “por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos” (Mariátegui, “Nacionalismo y vanguardismo” 544).

Para Cardoza —como para el crítico peruano— el cosmopolitismo impulsado por la Modernidad y por la sensibilidad vanguardista habría de difuminar la oposición entre lo local y lo extranjero, pero ello no implicaba la pérdida de arraigo cultural. Por un lado, como ya se ha comentado párrafos arriba, la comprensión de otras culturas permite poner lo propio en

perspectiva y valorizarlo ante distintos parámetros. Por otro, la raigambre en la tierra de nacimiento y la apreciación a partir del impulso moderno —no sólo las artes, sino también los nuevos discursos de la ciencia, por ejemplo, el de la antropología— permitirían al individuo ejercer el derecho de incluir lo propio en el espacio de la cultura humana universal. Si lo dicho no llegara a cumplirse, la apertura hacia el extranjero se degradaría en un simple internacionalismo superficial que, al mismo tiempo de rechazar lo nacional, fuera incapaz de entender las implicaciones más profundas de la cultura ajena.

Lo anterior es la base del rechazo cardociano a la obra de Gómez Carrillo: “se detuvo y entretuvo en lo cosmopolita y no en lo universal” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 182). Sin embargo, la noción de “lo universal” en Cardoza está lejos de una intención homogeneizadora, ya que la poesía y el arte se sustentan en una apreciación por lo singular y lo particular, y que el universalismo se sustenta en una defensa de la singularidad propia de cada ámbito local: “Nos unen las diferencias” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 187). El modernista guatemalteco, por el contrario, se habría dejado llevar por la moda y el exotismo a causa de su falta de anclaje a lo concreto de su experiencia personal, en específico, “su tierra y su infancia” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 182).

Fernando Rosenberg, al analizar la vanguardia latinoamericana en relación con las transformaciones geopolíticas a partir de la segunda década del siglo XX, asegura que algunos de los poetas y escritores que se aventuraron en la creación vanguardista narraron el espacio de manera tal que América Latina quedase articulada con los cambios que iban dando forma a un nuevo orden mundial. Partiendo de dicha premisa es que cobra relevancia la tesis central de su libro: “some texts of the vanguards, I propose, suggest that the question of identity is intertwined with a redefinition of the location of discourses about it in the context of a global negotiation. In

these texts, the problem of loci of enunciation ... takes precedence and redefines the problem of identity.” (3)

Rosenberg aborda superficialmente algunos textos de Luis Cardoza y Aragón —casi exclusivamente del primer poemario publicado, *Luna Park* (1923)—, en los cuales encuentra una convalidación de sus argumentos sobre la mirada crítica que las corrientes vanguardistas habían sostenido respecto de una “ontología vernácula”, problematizando la comprensión de la identidad nacional como una categoría orgánica, connatural a los habitantes de cierto territorio, en favor de una perspectiva cosmopolita, abierta al cambio y al diálogo intercultural (Rosenberg 10). No obstante, continuando con Rosenberg, la representación del espacio cosmopolita —dada la inserción en él de las expresiones culturales periféricas— se vuelve discontinua como un correlato que mapea críticamente la lógica de unificación global enmarcada en la dualidad modernidad/colonialidad (Rosenberg 37-38).

¿Es posible articular las reflexiones de Rosenberg respecto al relato cosmopolita con las que Homi Bhabha expresa en relación con los discursos de la nación? En principio, recordemos que Bhabha estudia la nación como una narración, más bien, como el acto de una narración dirigida a alguien, a los ciudadanos que habrían de conformar la comunidad imaginada de dicha nación. Entender a la nación de esta manera, como un performance, no solo obliga a atender las peculiaridades retóricas del relato, sino también el contexto de su producción y recepción (Bhabha, “Introduction” 1-3). Una vez planteado así el objeto que Bhabha aborda, comprendemos la similitud con Rosenberg en cuanto a atender los sitios desde los cuales —y hacia los cuales— se enuncia la narración; es claro, dicho sitio no es estrictamente espacial/geográfico, sino que se constituye semiótica y políticamente en el discurso.

La coincidencia entre Rosenberg y Bhabha no es únicamente metodológica, sino que los relatos estudiados por ambos —el nacional, el internacional— podrían imaginarse como suplementarios uno para el otro. Así, para el crítico indio, la perspectiva *internacional* surge en el proceso de enfatizar la diferencia en el relato de la nación (“Introduction” 4); para el argentino, por su parte, la reformulación del sitio de enunciación latinoamericano —en términos espaciales y ya no dependientes de un historicismo que siempre los dejaba atrás—, por parte de algunos creadores, hizo que las identidades nacionales quedaran entrelazadas con la producción global de cultura. Así, podemos remitirnos a los trabajos de Arqueles Vela, Carlos Mérida y Olga Costa, comentados en el capítulo previo, como ejemplos de esta negociación discursiva.

Las características de los textos vanguardistas descritos por Rosenberg están presentes en el espacio del segundo poemario de Cardoza y Aragón, *Maelstrom* (1926), en el cual la exploración y explotación colonial se yuxtaponen a la vida urbana moderna, llena de veleidosos entretenimientos entre cuyas sombras emergen personajes y símbolos de la marginación: el migrante, el homosexual, la prostitución, etc. De esta manera, no hay una idealización del espacio cosmopolita ni una armoniosa comunidad universal, sino una tensión constante entre el poder y los subyugados. Rosenberg describió esta aproximación vanguardista como “cosmopolitismo discrepante” (*The Avant-Garde* 40).

Siguiendo con *Maelstrom*, Cardoza también hace una parodia del enunciante moderno propio de las crónicas de viaje que, en cierto modo, tradicionalmente extendía el dominio europeo al juzgar todo bajo la norma occidental: el viajero que hace del universalismo un ámbito eurocéntrico, el cosmopolita para quien el viaje es uno más de sus privilegios y una manera de alcanzar prestigio. Es entonces cuando conviene revisar la dedicatoria del volumen, que tan rara parecía al destinatario: Enrique Gómez Carrillo. El cronista de viajes guatemalteco por

excelencia, por cuyo influjo el propio Cardoza se ejercitaría en el género, quedó implicado en el poemario —mediante la dedicatoria— como aquello cuya presencia en el nuevo orden vanguardista es ridícula por obsoleta, aquello con lo que el nuevo artista debe romper.

Si la voz tradicional del cronista de viajes observa, ordena y presenta el mundo como un todo dispuesto para ser consumido por el lector occidental —turista mediado por la lectura—, la voz poética que pretende erigirse como la orquestadora de *Maelstrom* aparece limitada en su esfuerzo, pues desde el principio da cuenta de su fracaso: “He luchado para ponerle en orden y leerle como una carta destrozada. Logré soldar fragmentos. Construí figuras semejantes a las de un cuadro cubista, pero siempre faltáronme o sobraronme piezas.” (*Obra poética* 59) Además de la voz de este poeta, leemos la de Keemby (alter ego del propio Cardoza, aunque el guatemalteco aparece como personaje en segundo plano en algunas escenas del poemario) contando su vida en primera persona y expresando sus emociones en verso.

También encontramos las voces de otros personajes a través de cartas y hasta la de un periodista de nota roja, tipos textuales señalados por marcadores como el saludo —“Muy señor mío” (*Poesías completas* 68)—, la postdata —“P.S. No olvides tu promesa” (*Poesías completas* 82)—, el título —“Los periódicos” (*Poesías completas* 73)—, entre otros. Las distintas voces, además de utilizar enunciaciones diferentes (primera, segunda o tercera persona), también presentan registros lingüísticos y tonos diferentes. Esta confluencia de voces es lo que tanto exaltaba Bakhtin como la polifonía del discurso novelesco. Aunque la novela misma puede verse como un dispositivo de asimilación moderna de los distintos discursos de la vida social, la posición de Bakhtin es que las grandes novelas recrean el conflicto social del lenguaje al interior del texto.

La obra de Cardoza, sin ser una novela recupera esa característica bakhtiniana e, incluso, enfatiza su urdimbre fragmentaria en la disposición textual del verso y de la prosa. En cuanto al aspecto rítmico, tal vez el más tradicional al distinguir entre verso y prosa, Bakhtin afirma que el ritmo estable del verso destruye la conflictividad inherente al mundo social del discurso “by creating an unmediated involvement between every aspect of the accentual system of the whole” (Bakhtin 298). Por lo tanto, al yuxtaponer el poeta guatemalteco el verso y la prosa, no sólo observamos un cambio en la disposición visual de las palabras o en la manera de representar la relación del enunciante respecto de un espacio-tiempo, sino que también se rompe abruptamente la cadencia del material fónico y queda representada la discontinuidad y la contienda de los discursos en el espacio social. Al saltar de la prosa al verso la cadencia irrumpe como una melodía que pareciera silenciar el ruido urbano, o lo sometiera a una voz cantante que ocupa toda la atención.

Retomando los conceptos de Rosenberg, el “cosmopolitismo discrepante” expresado en la discontinuidad del espacio de la modernidad —el espacio urbano y el discursivo—, en *Maelstrom* hallamos un cambio en el lugar de enunciación que abre la posibilidad a una identidad latinoamericana moderna. Lo local y lo cosmopolita dejan de ser términos excluyentes, la oposición queda implicada en un espacio “entremedio” fundado en la diferencia, a través del cual Cardoza intuía que podía alcanzarse un verdadero universalismo. En este universalismo cardociano resuena lo que Rosenberg insiste en llamar cosmopolitismo: “This practice, in order to remain Cosmopolitan, cannot aim at the conflation of difference, but should leave a gap open, an acknowledgement of certain untranslatability” (Rosenberg 144).

Al reconocer aquello intraducible e intrasladable de una cultura a otra, el suplemento de lo marginal/local actúa contra el poder generalizador y fetichizante del discurso hegemónico. Esta

intervención de la diferencia no actúa simplemente sobre los contenidos, sino en el *topos* de la enunciación y las relaciones de interpelación (Bhabha, “DisseminNation” 312); ello se presenta tanto al interior de *Maelstrom*, como hacia el lector. Los pliegues de este collage textual niegan la homogeneidad del discurso internacional, quedan inscritos en el espacio de la comunidad “universal” y, como veremos más adelante, son la trinchera que defenderá Cardoza al problematizar en su obra de madurez el concepto de “nación”. De esta manera, aun cuando *Maelstrom* esté figurando en clave vanguardista la inclusión del poeta en la modernidad global, en esta disertación puede entenderse como un paso más en cuanto discurso performativo de la locación del poeta ante un orden que le margina (la colonialidad).

Cardoza no consideraba que las falencias de Gómez Carrillo hubieran sido privativas de toda la generación de escritores latinoamericanos afiliados al Modernismo. Al hablar de Rubén Darío —aunque su opinión podría extenderse a otros poetas como Martí o Lugones, inclusive a prosistas como Rodó— aseguraba que en su obra se enlazaban “las esencias universales al fervor de lo propio, a la protesta o al señalamiento de la injerencia extranjera y a nuestro atraso y congoja” (Cardoza y Aragón, *Guatemala* 185). Respecto de esos grandes modernistas la toma de distancia no se limitó a una cuestión estilística o de sensibilidad, sino también en los elementos con los cuales lo propio aparece representado en el escenario de lo universal. Un ejemplo de este distanciamiento podemos apreciarlo en la aproximación a la ciudad moderna por antonomasia, NuevaYork, que hacen el cubano José Martí (en el poema “Amor de ciudad grande”) y el propio guatemalteco (en su segundo poemario, *Maelstrom*).

El poema de Martí deja una sensación contradictoria tras la lectura, ya que el desprecio por la ‘prosa del mundo’, la vida sujeta al régimen mercantil de la sociedad capitalista, produce en el

enunciante una nostalgia por el orden colonial de la hidalguía y la honra, en el cual la experiencia literaria no estaba desvinculada de la praxis de la vida cotidiana.

¡Me espanta la ciudad! Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
Tósigosea, y en mis venas luego
Cual duende vengador los dientes clave!
¡Tengo sed; mas de un vino que en la tierra
No se sabe beber! ¡No he padecido
Bastante aún, para romper el muro
Que me aparta ¡oh dolor! de mi viñedo! (Martí 66)

El cosmopolita Martí, lo mismo que Darío y otros muchos poetas modernistas, encuentra en el extranjero que la modernidad metropolitana que han idealizado no coincide con la realidad de las grandes capitales, una realidad sin posibilidad de trascendencia espiritual. Encuentran que esa modernidad cosifica al ser humano de manera equiparable con lo que ocurre con el persistente régimen colonial en sus países, constituidos injustamente en la periferia de Occidente.

El guatemalteco habría asimilado en su infancia y adolescencia una realidad semejante a la de los poetas modernistas Darío y Martí: la de una alta sociedad que se empeñaba en ser moderna, pero manteniendo intacta la estructura social instaurada por la colonialidad. De ahí que la primera experiencia de modernidad a la que habría estado expuesto Cardoza sería la explotación de los trabajadores agrícolas, bananeros y cafetaleros, y la de los campesinos indígenas que llegaban a la ciudad provinciana para vender su pobre producción. Es decir, la

jerarquía de esta modernidad periférica no era estrictamente de clase económica, sino que mantenía un orden racializado.

El *shock* de esta realidad percibida en la infancia, en la que las diferencias raciales ordenaban la jerarquía social y aseguraban los privilegios de algunos pocos, generaron una empatía con los indígenas que es visible en toda la obra de nuestro autor: “Verlos es sufrimiento, indignación, voluntad de servir. No los compadezco, sino me compadezco. Qué miserable soy, cómo puedo dormir, cómo puedo comer sin que mi sueño sea pesadilla y mi pan amargo” (*Guatemala* 94). Dicha filiación por el sufrimiento indígena se hace patente en sus primeros libros de poemas en detalles que podrían pasar desapercibidos ante el fervor vanguardista:

Los rascacielos se me venían encima. Sollozaba viendo partir los trasatlánticos. El fino metal de nuestro sol tiránico se adulteraba amalgamándose de niebla nórdica. Por las noches, danza macabra de New York, muros gigantes, la gran ciudad toma el aspecto de ser más artificial, escenario de teatro, y en ese insoportable New York de cartón, masticaba el copal ácido de mi aburrimiento (*Obra poética* 75).

Las palabras citadas provienen de *Maelstrom* y, comparando este párrafo con la visión de Martí en “Amor de ciudad grande”, podemos decir que en ambos aparece el rechazo de la vertiginosa urbe moderna y de la autonomía a la cual son reducidos los poetas, sin capacidad de ejercer influjo sobre la vida cotidiana de sus conciudadanos. Sin embargo, mientras Martí canaliza ese rechazo hacia una nostalgia por la participación del poeta en la “ciudad letrada”, es decir, el orden heredado de la colonia; como en Baudelaire, en Cardoza ese rechazo se convierte en tedio: “Lo indispensable, lo absolutamente necesario, es que me suceda algo” (*Obra poética* 77), dice Keemby, personaje alter ego de Cardoza y protagonista de *Maelstrom*.

Más interesante es que, si este desencanto de la vida moderna obligaba a Martí a pensar en el viñedo de su tierra (un elemento simbólico que no es propiamente de ‘su’ tierra, es decir, de Cuba), Cardoza da entrada a un elemento característico de los rituales indígenas mesoamericanos: el copal. La función ritual del copal, tal como aparece en *Maelstrom*, puede equipararse a las menciones en el mismo texto del Buda y el fetiche de la isla de Java: elementos que poseen cierta trascendencia en su contexto original periférico, pero a los cuales la modernidad ha arrancado su aura: ya el Buda está quebrado y será sustituido por un fetiche recién comprado. En cuanto al copal, hay una incorrección en la manera en la cual se presenta, pues en los ritos mayas se quema dejando escapar un humo aromático, no se mastica como se dice en el poema.

El pasaje de *Maelstrom* guarda cierta similitud con uno de *Guatemala. Las líneas de sus mano*: “Copados por todas partes, roto el resorte del ímpetu, se encuevan y avanzan dentro de las tinieblas, quemando *pom*,⁶⁹ encendiendo velas, bebiendo aguardiente como locos, caminando en sentido inverso a la salida.” (94) Aunque no se le menciona de tal manera, la descripción de Cardoza en *Guatemala* podría hacer referencia a los rituales del fuego nuevo que suelen realizarse en cuevas y tienen por objetivo dar fin a una era decadente y renovar el sol. En el caso de *Maelstrom* —haciendo un paralelismo con la cosmovisión indígena—, la era decadente sería la de la sociedad burguesa, de la misma manera que lo entendieron otros vanguardistas, y la liberación del ciudadano oprimido por la modernidad se relacionaría con la del indígena en la colonialidad.

Esta aparición sucinta del copal, podría pensarse como una fantasmagoría en el sentido en que la concibe Marco Bosshard: la representación reduccionista, fetichizada, del Otro (98), del

⁶⁹ El *pom* es una especie de resina como el copal; además, este último material se encuentra integrado paronomásicamente en el adjetivo “copados”.

indígena en este caso. Sin embargo, lo que aprecio en el texto es justamente la intención de poner en evidencia el procedimiento de reducción de las culturas periféricas con tal de ser consumidas por los ciudadanos cosmopolitas y la naturalidad con la cual dicho acto se lleva a cabo. Esta interpretación sería aún más válida si consideramos que el tono dominante en todo el libro es el irónico, y el recurso más utilizado, la parodia, a tal grado que Keemby, el protagonista, es descrito como un clown funambulesco.

Aceptemos que, por una parte, el declarado fracaso al constituir el libro como una integridad cerrada y, por otra parte, la incapacidad de Keemby y del yo poético para resolver sus crisis identitarias son dos de los elementos que con mayor éxito dan a *Maelstrom* su aspecto vanguardista y lo hacen parte de la modernidad. Esta misma acción irónica impediría que se cumpliera la otra condición de la fantasmagoría, la que Bosshard retoma de Marx: la naturalización que oculta, bajo una ilusión, los mecanismos verdaderos de las relaciones sociales (Bosshard 92). Más como un guiño o una persistente semilla, la aparición del copal da entrada en el poemario —y en el espacio de la cosmópolis— a elementos indígenas guatemaltecos, la cultura a la cual Cardoza se mantenía arraigado, pese a la distancia —o gracias a ella—. Una lectura irónica de la mención de este elemento de uso ritual —y su uso erróneo—, contrastado con el aburrimiento que declara el enunciante, no hace fantasmagóricos los procesos de dominación colonial, sino que apunta a ellos, visibilizando sus incongruencias y la fetichización de las culturas periféricas que el consumo capitalista impone.

Al mismo tiempo, el fragmento de *Maelstrom* citado y la presencia en él del copal defienden la presencia —así sea marginal— de lo local en el ámbito cosmopolita por el que navegaba el joven poeta en los años de 1920. A diferencia de los discursos nacionalistas e internacionalistas que reducen o generalizan, que reifican las contradicciones sociales mediante

los recursos al estereotipo y a la tradición, el universalismo cardociano —cosmopolitismo discrepante, lo llama Rosenberg— enfatiza el desplazamiento, la suplementariedad, el traslape. Bhabha, en su texto “DissemiNation”, destaca las intersecciones inquietantes que los relatos nacionales insisten en hacernos olvidar, las brechas o vacíos entre la imagen y el signo, las discontinuidades y simultaneidades del tiempo histórico. Extrapolando lo anterior a los discursos *internacionales*: los discursos exotizantes de la neocolonialidad eurocéntrica, como la que encontramos en las crónicas de viaje de Gómez Carrillo, pretenden hacernos olvidar; por su parte, la vanguardia del cosmopolitismo discordante subraya esas brechas y discontinuidades en el discurso del poder colonial, nos propone asideros para deconstruirlo.

El tránsito estético, desde los inicios pseudo-modernistas hasta una sensibilidad vanguardista, queda representado en el tránsito de Keemby en el libro, desde los márgenes coloniales hasta la metrópoli, del primer plano a los entretelones, del amor heterosexual al encuentro furtivo con el ideal homosexual —encarnado en el personaje llamado Paisaje—. Si Bhabha aseguraba que “the national narrative is the site of an ambivalent identification; a margin of the uncertainty of cultural meaning that may become the space for an agonistic minority position” (“DissemiNation” 317); lo mismo podríamos decir del (des)orden contencioso de este maelstrom, mediante el cual Cardoza representa el mundo de entreguerras y se figura dentro/fuera del relato universal moderno.

Al hablar de una escritura que problematiza las nociones del adentro y el afuera, viene a cuento comentar brevemente el título del segundo poemario de Cardoza y Aragón. Maelström es el nombre con el que se conoce un torbellino que se forma en el Mar del Norte, entre la costa de la península escandinava y la isla Moskoe, en Noruega. Dicho fenómeno marítimo se debe a la confluencia de distintas corrientes, amplificadas por las condiciones orográficas de la zona y los

movimientos de pleamar y bajamar. La mitología nórdica incluyó este fenómeno en algunos Eddas, pero seguramente fue el relato de Edgar Allan Poe, *Un descenso al Maelström*, el que tendría más presente Cardoza al momento de la creación.

En el relato de Poe, un viejo pescador cuenta cómo sobrevivió a un naufragio y pudo ver el interior del torbellino. El poder de las fuerzas naturales ponen la vida del protagonista en perspectiva, su ser nonada en la magnificencia de la naturaleza, pero también le dan la oportunidad de confrontar su racionalidad ante lo sublime:

Empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan poderosa del poder de Dios. ... Sentí el deseo de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme. (Poe 8)

La confianza en la racionalidad, propia del norteamericano que dio origen al relato policiaco, es presentada con ironía en este relato; aunque el personaje salva la vida tras observar el comportamiento de algunos objetos en el torbellino y, a partir de ello, deducir la opción de escape más viable, ninguno de quienes escuchan su anécdota le da crédito y es reducido a una anomalía en la comunidad de Lofoden. El relato del pescador aparece roto —lo mismo que su identidad—, como el del enunciante del poemario de Cardoza y Aragón. En el caso del libro vanguardista, no es la fuerza ciclónica del mar, sino la de la modernidad, la que trae a su vórtice toda clase de objetos y discursos, despedazándolos, para luego devolverlos irreconocibles a la vida social, como fantasmagorías de lo que una vez fueron. Dice el personaje de Poe:

La gran mayoría de estos restos aparecía destrozada de la manera más extraordinaria; estaban como frotados, desgarrados, al punto que daban la

impresión de un montón de astillas y esquirlas. Pero al mismo tiempo recordé que algunos de esos objetos no estaban desfigurados en absoluto (Poe 10).

La tentativa de Cardoza es precisamente apuntar a esos objetos que aún pueden reconocerse —el copal, uno de ellos— para denunciar la lógica centrífuga y demoledora del internacionalismo colonial.

Cabe recordar aquella tensión que Rodríguez Cascante identificaba en *La canción de las razas* como el núcleo de la obra de Cardoza: por un lado, el antimperialismo y, por el otro, la identidad cultural latinoamericana (Rodríguez Cascante 14). Debemos, ahora, ajustar diciendo que en *Maelstrom* dicha tensión se presenta como un anhelo de participación en la modernidad, pero que solo puede concretarse plegando el panorama internacional, agrietando la continuidad, para construirle un espacio entre-medio a la identidad periférica, fuera latinoamericana, indígena o afrodescendiente, y en menor medida, inscribiendo rupturas con la identidad de género heteronormativa (homosexualidad, travestismo o, incluso, hermafroditismo).

5.3 Remontar el Atlántico

Para comprender mejor este basamento ideológico universalista que, sumado al latinoamericanismo, al antiimperialismo y al interés por la condición indígena de los que hablamos previamente, va conformando la ética y la estética de la obra cardociana, conviene hacer una última parada y comentar un libro que ha permanecido en el olvido crítico (tal vez por decisión del propio poeta): *Torre de Babel* (1930). Este libro no fue incluido por el autor en ninguna de las compilaciones de su poesía ni de su obra. Sumado a ello, en las más de

ochocientas páginas de sus memorias, *Torre de Babel* merece menos de ocho líneas, las cuales reproducimos íntegras a continuación:

La *Revista Avance* imprime en 1930 un librito: *Torre de Babel*; cuando Federico [García Lorca] llega, aún no estaba en prensa; en él anuncio la próxima publicación de *Adaptación del Génesis para Music Hall*.⁷⁰ (*El río* 353)

Cuando viajé a Cuba me separé en París de *La Florentina*. Al cabo de varias semanas vino a reunirse conmigo y a ella, con el nombre ajeno de Beatrice Grey,⁷¹ a Agustín Lazo, que ilustró el libro, a los redactores de *Revista de Avance 1930* [sic] dediqué *Torre de Babel*. (*El río* 354)

Además de la poca consideración que el autor parece tener por dicho libro —mencionado apenas en el contexto de su amistad con García Lorca y de su vida amorosa—, podemos destacar la capacidad del guatemalteco para involucrarse en tan poco tiempo con los impulsores de la vanguardia cubana y en el incipiente cosmopolitismo habanero. En este sentido podemos ir desechando que Cardoza y Aragón fuera un escritor marginal: su prestigio, su habilidad para relacionarse y su capacidad le ganaron espacios para publicar con distintos grupos allá adonde fue.

⁷⁰ En la versión de *Torre de Babel* que he podido consultar, empastada, no localicé ninguna mención sobre el proyecto en colaboración con García Lorca.

⁷¹ En el libro se habla, con bastante fervor, de “La Polaca”, seguramente una nueva máscara con la cual proteger la identidad de esa amante misteriosa de Cardoza. Hasta la fecha no se le ha identificado. Tal vez sea mejor así.



Figura 10. Dibujo de Agustín Lazo para *Torre de Babel* (1930), con el lema: “uno de los mil y pico de rostros, uno o muchos”



Figura 11. Dibujo de Agustín Lazo para *Torre de Babel* (1930), con el lema “...a pique en el *looping the loop* de nuestro encuentro”

Torre de Babel es un largo poema en prosa que anticipa la consolidación del guatemalteco como un maestro de esta forma poética, en la cual abrevará de manera extensa en su escritura posterior. En términos biográficos, además de la ruptura amorosa mencionada en la cita previa, la escritura del libro está marcada por el regreso del poeta al continente americano, una decisión que será definitiva. Como se leyó en la cita, la edición fue acompañada por las ilustraciones del artista mexicano Agustín Lazo, con quien Cardoza había coincidido, primero, en Europa y, ahora, en el país caribeño. Se trata de dibujos que enfatizan el simultaneísmo y la multiplicidad de la vida actual, sobre todo en relación con el encuentro erótico y la relación sentimental. Además, el trazo lineal contribuye para dar a las ilustraciones una ilusión de ligereza y, con ello, de modernidad.

En el libro se identifican dos vertientes literarias de suma importancia: por un lado, la reconciliación con la tradición poética española; por otro, el empuje surrealista que se había ganado un lugar en el arte europeo y de cuyos fundadores Cardoza era interlocutor y corresponsal. La escritura de *Torre de Babel* coincide en el tiempo con los poemas “barrocos” de

Quinta estación (escritos entre 1927 y 1930) entre los cuales se incluye un texto notable: “Radiograma a don Luis de Góngora”. Cardoza era muy receptivo de la crítica o, mejor dicho, de la anticipación que Góngora —de quien en 1927 se celebraba el tercer centenario de su fallecimiento— hace de la fracasada empresa imperialista de España en América, por ejemplo, en sus *Soledades*.⁷² En el mencionado poema/radiograma, Cardoza elogiaba la escritura “universal” del sevillano porque tenía “el centro en todas partes” (*Poesías completas* 101), es decir, era una enunciación contra la jerarquía metropolitana. En paralelo con lo anterior, el enunciante del radiograma se cuestionaba si el sevillano habría tenido otras manos, labios y ojos para poder “vivir con esa vida de continente muerto” (101).

No debe entenderse el barroquismo de *Quinta estación* —ni el que se aprecia en su obra posterior— como una imitación acrítica del estilo del poeta sevillano del Siglo de Oro, sino de una incorporación a la sensibilidad y a la búsqueda expresiva propia. De este modo, el poema dedicado a don Luis de Góngora no está escrito en versos medidos —como sí lo están la mayoría de *Quinta estación*— y hermana al estilo barroco con la imagen vanguardista. Lo dicho puede comprobarse en la descripción del poeta culterano, “el más moderno de todos los poetas”, como un “pulpo con las manos de ángel” (*Poesías completas* 101).

Muchas décadas después, en sus memorias, Cardoza dirá de Góngora: “Los buenos son buenos porque son distintos” (*El río* 796), y se condolerá de la violencia ejercida contra su obra en aras de una mayor comprensión:

Cuando obras de Góngora se vertieron en prosa, ésta resultó lengua distinta, se nubló Góngora y se esbozó el bien intencionado erudito. Al atacarlo en las propias

⁷² En la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, que analizaremos en el capítulo sexto, apreciaremos otras manifestaciones de este vínculo gongorino.

raíces, las piedras, las sedas, las visiones y las aves se marchitaron. Me pareció que sodomizaban a don Luis.

En el poema los cristales cantan, narran cantando. El estilo de trovar ha cambiado.

Eso es todo. No la doncella en el balcón que a veces oculta duelos con sonrisas.

La poesía habla más que a la razón a lo inexplicable, nos hace ver lo inaudito, escuchar lo invisible. (Cardoza y Aragón, *El río* 797)

El guatemalteco no recuperaba del barroco las ínfulas de ciudad letrada colonizante, sino la intervención sobre el signo con la cual desestabilizaba el idioma imperial que estaba ya decrepito, abriéndolo a nuevas posibilidades. La intervención barroca, para Cardoza, hace de lo conocido algo novedoso y apasionante: “por exacto que desee hacer germinar un recuerdo, los ojos gongorinos de la memoria revientan con frases de mujer” (Cardoza y Aragón, *Torre de Babel* 27-28). En las nuevas posibilidades que aportó la sensibilidad barroca muchos críticos y escritores han querido ver indicios de una identidad latinoamericana;⁷³ no parecería estar Cardoza muy lejos de ellos.

Esta doble filiación barroca/surrealista no ha pasado desapercibida a la crítica; Jorge Boccanera afirmaba, por ejemplo, al comentar los poemas en prosa del guatemalteco —en específico, *Elogio de la embriaguez* y *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, aunque puede extenderse a *Torre de Babel*—, lo siguiente: “En general, se trata de obras de riesgo donde el continuo lógico es molido por una visión suprarreal, abigarrada crónica del delirio que presenta, en alguno de los casos citados, una vecindad de peso: Góngora” (Boccanera 80).

⁷³ El cubano José Lezama Lima sería uno de esos muchos y, aunque era muy joven cuando Cardoza pasó por La Habana, no dejan de resultar interesantes las apreciaciones sobre la imagen poética que expresara en *Analecta del reloj* (1953) —en específico en el ensayo “X y XX”— en las que podemos adivinar también el contrapunto del barroco culterano con una estética cercana al surrealismo:

Más allá del simbolismo y de la mitología, de la reminiscencia y del metal mate de cada palabra, solo nos queda el sueño rasante, esas piedras aún mojadas que sentimos despiertos cuando recordamos que estuvimos acompañados en la homogeneidad tinta de esas aguas de posible acero fosfórico. (Lezama Lima 208)

Respecto de su relación con el surrealismo, cuyo germen y desarrollo atestiguó directa y críticamente, como lo hicieran otros latinoamericanos, Cardoza desconfiaba de su escritura por sistema y de su metódico misticismo. Una frase de Luis Mario Schneider bastará como explicación: “Su sensibilidad profunda [de Cardoza] lo liga de manera más íntima y problemática con las teorías surrealistas” (Schneider, *México y el surrealismo* 119). Más que las obras surrealistas, Cardoza se interesa por la conmoción que sus postulados habían causado en la episteme de entreguerras: el surrealismo abría una nueva vía para alcanzar lo real, para revivir en la materia el misterio primordial que la sociedad industrial estaba mutilando; el surrealismo se pretendía “una gran revolución poética basada en la revolución íntima del hombre y de sus relaciones con el universo” (Charry Lara 29).

A diferencia de la corriente simbolista, André Breton y sus congéneres pretendían devolver el arte a la vida social, sacarlo de la llamada torre de marfil. Aunque se les atacó de hacer un arte burgués y solipsista,⁷⁴ ellos se asumían como investigadores de los procesos del subconsciente, el cual debía ser emancipado si es que la revolución social buscaba llegar a buen puerto (Stockwell 40). Peter Stockwell desmenuzó el lenguaje que pusieron en práctica los poetas del grupo y que pretendía cumplir con la meta antes dicha; de sus características vale comentar que veían en la lengua poética dos funciones, una, que les permitía incidir en la transformación de la vida diaria y, otra, que actuaba en el subconsciente y su repositorio de sueños, impulsos, intuiciones, deseos, etc. (Stockwell 38). Aún sin acreditar enteramente el psicologismo mistificado de los surrealistas, Cardoza también veía en la poesía la capacidad transformadora que excedía el referente explícito del texto.

⁷⁴ La crítica nacionalista mexicana también cometía esta equivocación y les atribuían los mismos apelativos que a simbolistas como Gide o Valéry: pasivos, afeminados, burgueses, entre otros, como vimos en los capítulos 2 y 3.

El párrafo en el cual Stockwell distingue a los surrealistas de los simbolistas —y, por extensión, de cualquier artepurismo— podría muy bien ser valedero para Cardoza, por lo cual se cita de manera íntegra:

Though the surrealists admired many Symbolist poets, we should not let the use of strongly emblematic metaphors in Symbolism distract us from the fact that the surrealist rejected Symbolism precisely because the symbolic codes it often rested on were conventional and bourgeois in nature. Symbolism presupposes an identity mapping between the highly imagistic writing and the particular metaphorical concept intended and framed by the poet. Understanding Symbolism required access to shared cultural values, and in this respect it was inimical to surrealism. By contrast, metaphors, like everything in surrealism, should be taken seriously. Taking metaphors seriously can only be accomplished if the referring expressions have a referential function to an object in mind. (Stockwell 45)

Dicha referencialidad de la poesía surrealista, aun de aquella que pueda parecer inaprehensible por ampararse en manifestaciones oníricas o delirantes, está en consonancia con una frase que se repite una y otra vez en la obra cardociana: “la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre” (*La nube* 87). De lo anterior encontramos una variación en *Torre de Babel*: “¿Qué vida no es imaginaria? Adoro las cosas fantásticas: la poesía trata de lo concreto. He tocado el ideal para poder hablar de él.” (*Torre de Babel* 63)

Quizá el asunto surrealista que más claramente se recupera en *Torre de Babel* es la relación erótica como dispositivo desarticulador de las oposiciones que reprimen la existencia humana.⁷⁵

Mario de Micheli, al discutir los postulados surrealistas resume de la siguiente manera el

⁷⁵ Recordemos que André Breton había publicado ya *Nadja* (1928) y Cardoza, en sus memorias, recuerda haberlo recibido junto con *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia (*El río* 317).

prejuicio que esta vanguardia quería derrumbar: “Consagrar semejante distinción [entre la libertad social y la individual] y hacerla definitiva era aceptar la distinción idealista entre esfera de la actividad práctica y esfera de la actividad del espíritu” (167). Dada esta obsesión por devolver la apreciación estética a la praxis cotidiana, los surrealistas encuentran en la experiencia erótica un punto arquimedeano desde el cual demoler la separación moderna que señala de Micheli.

En *Torre de Babel* encontramos, como en el surrealismo, una representación del encuentro amoroso como una vía para sintetizar los opuestos. De esta manera, el amor/desamor de los personajes es el punto de convergencia de lo masculino en lo femenino [“Yo, ambas cosas, tengo un ojo de hombre y otro de mujer” (14), “los dos nos servimos de espejos” (50)]; de lo individual en lo múltiple [“Se toma un rostro antes de echarse a la calle, uno de los mil y pico de rostros, uno o muchos” (10)]; del pasado en el presente y futuro, lo mismo que el instante en la eternidad [“En pocos minutos se beben sorbos de infinito” (12)]. La pareja también es oportunidad para hallar lo abstracto en lo concreto y viceversa: “Lo efímero se apresura apasionadamente a reencontrar la Eternidad” (8), “Ella, vehículo del Infinito” (35). Por su parte, como si la estructura del libro encarnara materialmente su propósito referencial, también se espera que el acto de la lectura reconcilie los roles opuestos de autor y de lector (7).

La experiencia erótica, según los postulados surrealistas, podía trasladar al individuo a ese “punto del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente” (Breton 80). Xavière Gauthier señaló que la idealización de la mujer en los poemas surrealistas, que las reducía a musas, o la fetichización y mutilación del cuerpo femenino en la plástica, hicieron de la mujer un arma de la rebelión contra el padre, es decir, contra toda

institucionalización (Ades 199). No obstante, dicho erotismo era, prioritariamente, heterosexual; la mirada, masculina; y el objeto del deseo, casi siempre, una expresión reductora de la mujer y lo femenino.

En *Torre de Babel* hay un explícito interés por incluir la visión femenina. El continuo salto y ambivalencia en el uso de los pronombres (*él*, *ella* y el *se* impersonal) expresan el vértigo de la vida moderna y relativizan la distinción de género: “En torno a aquel farol, como en New York o Bagdad, el mismo remolino: Él, Ella.” (33) No obstante verse uno ante el otro y reconocerse, resulta imposible su plena identificación debido a sus realidades distintas y distantes: “Ella seguía tan nebulosa como antes, aún más nebulosa por su apoyo en la realidad.” (33) Hay varios momentos en los cuales la masculinidad del enunciante se afirma con todo su poner definitorio, por ejemplo: “¿Mi mujer? Apenas me sirve de unidad de medida para comparar cuando en mi escena irrumpe otra mujer.” (48) Sin embargo, el dominio de esa voz se expone frágil páginas después y cede el poder a la contraparte femenina: “Estoy por mi unidad de medida, comprobado, medido, pesado, muerto... Ella está fatigada de mí, soy su unidad de medida.” (50)

En párrafos previos se ha criticado la mirada surrealista por superponer la visión masculina sobre todos los ámbitos de la realidad, de manera que, en lugar de liberar, la “colonización” de lo femenino resultaba aún más profunda. No argumentaremos aquí que *Torre de Babel* escape de ello —por ejemplo, en la cita previa el farol, símbolo fálico, aparece vigilante del remolino donde él y ella se encuentran—, pero sí observamos una explícita intención de evitarlo. Se nos hace ver que en el erotismo están implicados tensión, poder y sacrificio que transforman la identidad del sujeto. Se nos hace ver también que el discurso, al poner la experiencia en términos medibles —a lo que aspiraban los surrealistas en sus investigaciones—, es igualmente violento

pues el encuentro erótico, el amor, la pasión, no pueden reducirse a patrones objetivos: “¡Hasta distancias abstractas queremos medir las con el fémur!” (26)

El texto, por momentos, se nos presenta como el viaje del poeta —por altamar, en tren o en tranvía— y los enamoramientos son las estaciones donde el viaje debe hacer sus pausas, cambiar de rumbo o de compañía. Así el primer amor, del que no hay relato, se refiere de este modo: “Dos trenes detenidos un instante en la misma estación. Direcciones opuestas. Canción conocida.” (*Torre de Babel* 34) Un romance posterior, una millonaria arrinconada por los sesenta años de su esposo: “Yo era el único joven en el andén de la estación. ... Le alumbré todos sus faros ... Sus manos habrían liberado de sus jaulas de palabras a los pájaros morenos de mis manos.” (38)

Es importante destacar que este viaje múltiple, simultáneo, invierte las jerarquías espaciales: en el inicio el enunciante sube a un tranvía y observa a través de la ventana el espectáculo urbano y cotidiano: “Necesitaríamos siquiera cien páginas para cada minuto de los diez minutos del viaje de todos los días, y, muchas horas, para agotar el panorama que en un instante englutieron los ojos” (11). En dicho panorama no solo se incluye el paisaje citadino, sino los viajes en tren interurbano y allende el mar, excediendo el espacio objetivo y medible propio de la ciudad. Asimismo, el trayecto pudiera imaginarse una vida, o muchas. En la última página, el enunciante baja del tranvía: “Al contacto de su pie con la tierra, tal si bajara de un barco, él sintió la firmeza de la realidad, la calle le levantaba y los pensamientos se esfumaron” (66).

Es mediante el ensueño lírico, de tintes surrealistas, que el enunciante incrusta en el mapa urbano lo que le es ajeno. El cronotopo moderno del viaje diario en el transporte público, el recorrido urbano repetitivo que podría constituirse en un tiempo performativo del relato

identitario, en términos de Bhabha (“DisseminNation” 295-297), en el texto de Cardoza es interrumpido por los espacios del recuerdo inventado. En su texto “DisemiNación”, el crítico de la India dice que el suplemento actúa contra la generalización, contra el aparato homogenizador del discurso; no es que niegue los términos de la solidez social contemporánea, sino que los devuelve a su naturaleza de signo y nos presenta la posibilidad de renegociarlos (306).

En otros momentos, *Torre de Babel* se nos presenta como una rememoración, una autobiografía que no se contenta con los avatares del mundo despierto y pretende recuperar también los sueños, los impulsos, los deseos y la imaginación, mediante la intervención poética: “No rememoro. Siempre invento al releer en los relieves del libro de ciegos que es la memoria.” (*Torre de Babel* 61) El yo, lo mismo que sus experiencias, son múltiples y se anhelan descentradas; péndulo enunciativo que se mueve desde la apropiación de lo ajeno hasta la desapropiación de lo personal: el rostro, el cuerpo, el recuerdo. Así, por mencionar un episodio casi al final del libro, el yo se distingue de su cuerpo, del que entiende lo mismo que un hombre pudiera entender observando la manera en que su perro lo mira: “Hay mañanas en que le he hallado distante, huidizo, hosco; mañanas en que me es difícil ocuparle con soltura, con confort, como a un traje no hecho a mis medidas.” (*Torre de Babel* 60-61) En cierta manera, *Torre de Babel* anticipa los ejercicios cardocianos que cabalgan entre el testimonio, la memoria y el ensayo lírico, tales como *Guatemala, las líneas de su mano* (1955), *Miguel Ángel Asturias, casi novela* (1991), *El brujo* (1992) y, por supuesto, *El río. Novelas de caballería* (1986).

Para los propósitos de esta disertación son de particular importancia las alusiones a la genealogía cultural en *Torre de Babel*. En distintos puntos del libro el enunciante declara su deseo de despojarse de la historia, borrar la marca del ombligo y ser por “generación espontánea” (22); sueña ser incluso un plasma o asumir la infirmitad de una “anémona budista” (24). Sin

embargo, ello no es posible, pues la memoria de los sentidos se remonta hasta Adán (12) —los cinco sentidos que han estado aprehendiendo la realidad, pero también los sueños—. El texto se revela como el remolino donde Él y Ella confluyen, con su carga genealógica. Sus pasados parecieran concretarse en una ascendencia múltiple, inscrita en el cuerpo del enunciante mediante la analogía de la línea de la vida:⁷⁶ “tal vez estén en mis manos las líneas de sus manos. Alguna línea ibérica formando cruz con la cicatriz vehemente de mi vida americana” (*Torre de Babel* 17).

El pasado, vuelto presente por la maravilla que asalta a la realidad, se actualiza edípicamente en el encuentro erótico: “Ella será como mi madre. Mi madre fue como ella... Yo seré como mi padre, el Él de mi madre” (20). Es precisamente la madre de Él quien lo vincula a los primeros colonos españoles (21); al apartarse más de ella, la encuentra; al viajar, recupera el cobijo materno:

La vida de la madre proyectaba su sombra hacia Occidente, aún en el recuerdo. Él todo su cuerpo hacia el Oriente. La madre, reconstruyendo ante Él su pasado obligábale, con los mismos elementos, a evocar la otra ribera. Tocaba los pies de su madre a través del globo de la vida. (*Torre de Babel* 31)

Hacia el final del libro se nos dice que, a través del viaje, el Yo lírico tuvo contacto con distintas Américas (65). Si en *Maelstrom* apreciábamos la recuperación del elemento indígena, acá es la vertiente hispana (hispanoamericana) la que cobra mayor relevancia, muy seguramente en relación con el barroco gongorino. No debemos olvidar que la escritura del libro acompaña la decisión de volver al continente americano (aunque fuera todavía firmado en París, 1928) y que es Cuba donde se publica.

⁷⁶ Hay que tener en cuenta que dicha analogía servirá de título a uno de los libros de ensayo más celebrados de Cardoza: *Guatemala, las líneas de su mano*.

A riesgo de caer en el simplismo de leer literalmente una figuración, en frases como “en mis manos las líneas de sus manos” podríamos identificar algo que hemos discutido ampliamente en el primer capítulo de esta tesis: la multiplicación de las metáforas corporales en los relatos genealógicos de la nación, particularmente cuando su acción homogeneizante se fundamentaba en el mestizaje —tanto en sus vertientes estrictamente culturales, como en aquellas que se extendían hacia lo étnico/racial—. Hacia el final del libro, el enunciante expresa otra figuración que retoma la dimensión corporal del mestizaje:

Una de mis mitades era blanca. Blanca. Blanca de todas las cosas blancas, blanca. La otra, era roja. Solo sangre arterial, marsellezas [*sic*] del espíritu, roja de todas las cosas rojas, roja. Al mezclarse —extrañas fuerzas catalíticas— el rojo cristalizó en rombos sobre mi cuerpo blanco. Desde entonces me siento un arlequín con cara de mapa-mundi. (*Torre de Babel* 65)

Como se observa, la violencia colonial quedaba expresada en la “cicatriz vehemente”; asimismo, la diferencia era irresoluble y se manifestaba como un tono distinto —el de la sangre— sobre la piel blanca del enunciante; no obstante, siempre encontramos que es el componente americano el que se integra sobre lo universal europeo y blanco. Fernando Rosenberg argumenta que la apropiación de los vanguardistas europeos de las estéticas no occidentales fue a través de “la asunción de su propia universalidad” —la universalidad de los valores europeos, aclaro— y que las otras culturas se presentaban como el “alma reprimida de lo universal humano” (*The Avant-Garde* 2); Cardoza pareciera replicar este gesto que no deja de ser colonizante. No sería el único, pues como hemos visto, por esos mismos años, Vasconcelos encontraba que el elemento español y católico era el fundante propicio para el mestizaje y, de esta manera, la recuperación de lo indígena.

Recordemos que, en el mito bíblico, Babel se presentaba como una gran metrópolis donde convergían distintas civilizaciones tributarias a las que se había impuesto militar o económicamente. El poderío de esta ciudad sería expresado mediante una gran torre que pretendía colocar a su rey a una altura divina. Dicha soberbia fue castigada por Dios con la multiplicación de las lenguas, de manera que los hombres no pudieran entenderse unos a otros y el conflicto los apartara. Entonces, en principio, la torre era símbolo de la convergencia humana, luego, motivo de la divergencia; el mismo poeta declara en su primera página, mediante una aposición, que la torre de Babel significa en su poema “desdoblamiento, confusión de lenguas” (7). ¿Podemos encontrar en esta convergencia/divergencia un cruce de los discursos de nación y de *internación*, como lo veíamos en *Maelstrom*? ¿O podremos observarlo en la constitución de una locación enunciativa que termina por reconocerse excesiva, múltiple y simultánea, “regional en todas partes” (8)?

Para cerrar la discusión de *Torre de Babel*, debemos comentar la aparición del concepto de “patria” que apenas queda inserto en una de las últimas frases del libro: “¿Cuál es la patria de los arlquines con cara de mapa-mundi?” (*Torre de Babel* 65). Hace algunas páginas se dijo que, para Cardoza —como para Mariátegui— el cosmopolitismo impulsado por la Modernidad y por la sensibilidad vanguardista habría de difuminar la oposición entre lo local y lo extranjero. En *Torre de Babel*, el elemento identitario individual más importante para Occidente, el rostro, es suplantado por el mapa; más que símbolo de comunidad, el mapa aquí enunciado se vuelve símbolo de co-mundidad. No es una integración afectiva de relaciones entre iguales, como uno aspiraría en una comunidad, sino la yuxtaposición de vidas en el mismo espacio, mera coexistencia de grupos que, en el mejor de los casos, se hallan inscritos en relaciones de poder,

subordinación, colonialidad, tanto al interior de la metrópolis como en el globo entero figurado en el mapa.

El hecho de que el enunciante se sienta como un arlequín, es decir, el personaje de la comedia del arte cuyo espíritu de supervivencia lo impulsaba al camaleonismo y al actuar picaresco, cuyo vestido parchado no solo es prueba de su pobreza sino de su voluntad de adaptación, nos remite al fracaso —amoroso, en este caso— como una posibilidad de reinención. El hecho de que el viaje nos devuelva al inicio —“Simplemente. Y recomenzar...” (*Torre de Babel* 66)— nos impone la relativización del tiempo y del espacio. En este discurrir poético, el fracaso erótico sería análogo a la crisis identitaria, una postergación, un “meanwhile” que rompe el continuo del presente, interrumpe la sincronización en los discursos de la metrópolis y los espacios poscoloniales (H. Bhabha, “DisseminNation” 308-309) —habría que agregar los discursos de los individuo poscoloniales en las metrópolis—. La inclusión de lo nacional en lo universal, en el texto de Cardoza, se aprecia como una proyección, una utopía no alcanzada: “Comparo el recuerdo con lo que habrá de venir, eco anterior al canto, Narciso viéndose de dentro de la fuente hacia afuera.” (*Torre de Babel* 49) Un ideal tocado, referido en su conflictividad, que nos devuelve al comienzo donde “lo que se sabe no es nada interesante” (9).

Aquella trayectoria de reconocimiento cultural que Mariátegui había descubierto en César Vallejo —“por estos caminos cosmopolitas ... nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos” (“Nacionalismo y vanguardismo” 544)—, culmina en este libro de Cardoza en la problematizada, discontinua superficialidad de los mapas. El enunciante de *Torre de Babel* no parecería encontrar un nosotros, sino múltiples yo; el trayecto cosmopolita no le hizo reconocerse en una sino en varias “Américas de ternura” (65). La experiencia poética, como la

erótica, derruyó los significantes, sin alcanzar establecer nuevos significados. El Yo descubre que su identidad es fluida, siempre está en proceso: “Sin que nada me hubiese sucedido, yo sería otro. Siempre otro. Otro otro. Otro...” (57) Opuestos que intentaba reconciliar mediante la poesía: el mismo, el otro.

El movimiento pendular cardociano entre una concepción genealógica de la identidad latinoamericana —indígena, mestiza, hispanoamericana— y otra antigenealógica fundada en una solidaridad transnacional de todos los oprimidos ante el imperialismo, lo hemos apuntado tanto en *Maelstrom* como en *Torre de Babel*. Habiendo levado las raíces en un puerto cubano, poco tiempo después de que su libro saliera de las prensas habaneras, el mismo día en que se había despedido de García Lorca que se dirigía a Nueva York, Luis Cardoza y Aragón se embarcó por primera vez con rumbo a México. Era junio de 1930.

6.0 Luis Cardoza: hollar el antiguo México del mañana⁷⁷

Luis Cardoza y Aragón tomó la decisión de establecerse en México en 1932, cuando su estancia en Europa se volvió insostenible en términos económicos. Un año antes había renunciado a su empleo en el cuerpo diplomático guatemalteco fincado en Nueva York como rechazo por la llegada al poder del general Jorge Ubico. Con ese abierto repudio al dictador, Cardoza mudaba su categoría: de ser trasladado —pues tenía ya diez años viviendo fuera de su país— se convertía en exiliado político. Si bien no existió una condena pública que lo expatriara, el aparato de Estado guatemalteco minó los vínculos del poeta con su país de origen y con sus parientes: en una carta, por ejemplo, su padre le decía que había constante vigilancia policial fuera de la casa familiar (Boccanera 20).

Esta tentativa por establecerse en México estaba condicionada por la cauda de amistades mexicanas que había establecido en París durante los años del fervor vanguardista: los escritores Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza y José D. Frías, el artista plástico Agustín Lazo y el filósofo Samuel Ramos. En México se encontraban también sus paisanos Carlos Mérida y Arqueles Vela, quienes mantenían vigente su actividad artística y eran partícipes del debate cultural. Además de sus vínculos afectivos e intelectuales y de su prestigio como poeta —para ese entonces ya había publicado tres poemarios, uno de ellos prologado por Ramón Gómez de la Serna—, le serviría como carta de presentación su libro de crónicas de viaje *Fez, ciudad santa de los árabes* (1927) que había publicado en México la editorial Cvltura por mediación del entonces embajador de Guatemala en el país.

⁷⁷ En un poema de 1940 titulado “Paisajes de Coatlicue”, Cardoza escribe estos versos: “Yo dejo esta huella de mi alma / sobre tu mexicana voz antigua de mañana, /con natal sencillez de ministerio verdadero” (*Poesías completas* 177).

La decisión de establecer su hogar en México, sobre todo, estaba fundada en la fascinación que el país y el movimiento artístico le habían causado en los meses que pasó allí durante el verano de 1930, tras cumplir su encargo en el consulado guatemalteco de La Habana y en tránsito hacia Nueva York. Varias décadas después, en el último libro que publicó en vida, *Miguel Ángel Asturias, casi novela* (1991), Cardoza escribió sobre ese verano:

Me marché fascinado, ¡ya nostálgico!, con la corazonada de que aquí viviría para siempre... Para mi fascinación por el país contaron la semejanza con mi tierra, la proximidad, las mitologías entretejidas, las raíces de una misma ceiba. (cit. en Quan Rossell 65)

No sabemos, por otro lado, cómo Cardoza recibió el caso de Tina Modotti, que se ha relatado en el primer capítulo de esta disertación, pues no dejó noticia de ello en sus ensayos ni en sus memorias. La fotógrafa de origen italiano había sido acusada, en 1929, de asesinar a Juan Antonio Mella, líder del partido comunista cubano, exiliado en México en aquel momento, con quien la artista tenía una relación. El caso de Modotti aún se aireaba en la prensa y círculos intelectuales mexicanos en el año de la primera visita del guatemalteco. Resulta aún menos creíble que no se formara una opinión sobre el tema considerando que Diego Rivera y Frida Kahlo, con quienes Cardoza se hospedó en Cuernavaca, fueron los garantes de la primera liberación de la fotógrafa italiana en 1929. Como hemos dicho, al año siguiente fue artificiosamente involucrada en un atentado contra el presidente mexicano y, definitivamente, forzada a salir del país.

El año en que Cardoza llegó a instalarse en México, fue también el de la renuncia de Pascual Ortiz Rubio a la presidencia de la república en protesta al descarado uso del poder por parte de Plutarco Elías Calles, el llamado Jefe Máximo de la Revolución. A pesar de haber

dejado la presidencia en 1928, el peso político de Calles tanto al interior del Partido Nacional Revolucionario —primer nombre del actual PRI— como en el ejército le permitían dominar la vida política tras bambalinas. Dicho periodo, llamado Maximato, vio desfilar a tres presidentes en seis años: Emilio Portes Gil, el mencionado Ortiz Rubio, quien renuncia a su cargo en 1932, y Abelardo L. Rodríguez, “quien no tiene empacho en recibir órdenes de Calles y prefiere concentrarse en el crecimiento de su peculio” (Schettino 101-102). México era un país en crisis política ansioso por construir instituciones que le permitieran, no tanto una vida democrática, sino al menos una pacífica.

1932 fue también el año en el que, tras la renuncia de Ortiz Rubio, el Partido Nacional Revolucionario implementó por primera vez un método de elección del candidato a la presidencia mediante mecanismos institucionales; el elegido fue Lázaro Cárdenas del Río, quien previamente había sido secretario de Gobernación. Esta elección puso en marcha una serie de dispositivos para consolidar a Cárdenas y su proyecto como el centro de la nación.⁷⁸ Dicho proyecto se distinguía por una economía proteccionista que buscaba sustituir las importaciones con producción local y una política nacionalista orientada a proteger las riquezas naturales —fundamentalmente las minerales, como el petróleo, cuya industria fue expropiada en 1938— del usufructo extranjero. Esta protección nacionalista se desplazaría, desde la economía y la política, a otras esferas de la vida nacional; un ejemplo:

En los años treinta la naciente industria fílmica mexicana intentó enfrentar la dominación estadounidense del mercado latinoamericano y proveer imágenes

⁷⁸ El régimen cardenista (1934-1940) se caracteriza por adelantar varias de las promesas de la revolución que habían sido postergadas por los gobiernos previos. Por poner un ejemplo, de 1916 a 1934, se repartieron 400 mil hectáreas en promedio anual entre los campesinos; durante el sexenio de Cárdenas, el promedio sube a más de 3 millones de hectáreas por año. La pacificación se logró mediante un proceso de corporativización el cual permitió integrar a los sectores obrero, campesino y patronal en la dinámica del partido. Incluso, en el sector cultural hubo un indicio de manejo corporativo mediante la creación, en 1933, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

positivas de México como antídoto a las películas de Estados Unidos que decían que transformaban a los mexicanos en gringos con graves pérdidas para el espíritu nacional. (Schettino 262-263)

Como ya hemos discutido en el capítulo 2, el primer testimonio escrito de esta alineación cardenista fue el Plan Sexenal (1933) que, posteriormente, se consolidaría en enmiendas constitucionales —como la referente al artículo 3º, en el cual se hacía explícito el aspecto socialista de la educación pública—, en leyes secundarias y en reglamentos de las distintas instituciones gubernamentales. La Ley General de Población (1936) es, de todas las leyes secundarias, la más interesante para los objetivos de esta disertación, en cuyo artículo 33 literalmente se restringía a los extranjeros “el ejercicio sistemático y remunerado de actividades intelectuales o artísticas en el grado que lo exija la protección de los naturales” (Ley General de Población 15). De esta redacción podemos apreciar que la orientación proteccionista de la legislación económica se reproducía en la correspondiente a la demografía, interés que estructuraba lo nacional de manera genealógica o étnica, según hemos discutido antes, y llegaba a extrapolarse en términos raciales francamente discriminatorios. Ahora bien, esta manifestación en el orden legal, que fundamentaba lo que Althusser llamaría los aparatos represivos (el ejército, la policía, los juzgados, etc.), se expresaría también en aquellos aparatos no violentos que contribuyen al mantenimiento del orden hegemónico: la educación, el periodismo, la crítica de arte y literaria, así como los medios para su difusión.

Ya hemos comentado que, tras su primer visita a México, Luis Cardoza se había identificado con el país por encontrarlo tan cercano al suyo —“las mitologías entretejidas, las raíces de una misma ceiba” (cit. en Quan Rossell 65)—. Efectivamente, Guatemala y el sureste de México comparten una herencia indígena —prioritariamente mayense— y colonial, como

parte del virreinato de la Nueva España —pues la capitanía de Guatemala incluyó, en algún momento, a los actuales estados mexicanos de Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco y Chiapas—, además de las similitudes del paisaje, flora y fauna como corresponde a territorios vecinos.

Las similitudes mencionadas evidencian que la frontera de 925 kilómetros de longitud es artificial, convencional, y responde a una acción política, la cual se ha respetado desde 1882. La frontera se conforma de dos maneras: a) líneas imaginarias trazadas entre Guatemala y los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo; y b) los ríos Usumacinta y Suchiate, entre Chiapas y Guatemala. Las similitudes evidencian también que es mediante los relatos nacionales de corte genealógico, tanto sus temporalidades pedagógicas como performativas, como se ha construido una diferencia identitaria entre los pobladores de ambos lados de la frontera.

Dentro de la política mexicana, ha habido intentos por desvelar la artificiosidad de dichas diferencias en busca de mayor hermanamiento regional, aunque estos disensos suelen ser apagados tajantemente, como ocurrió en las discusiones del congreso constituyente de 1917: “el que nace en Guatemala es extranjero” (cit. en Yankelevich, Artículo 33 364). En realidad, el escaso flujo del río Suchiate no ha conseguido eliminar el gran flujo cultural y humano entre ambos países. Desde su posición creativa, han intentado visibilizar este hecho artistas como Carlos Mérida, de quien hablamos en el capítulo 3, quien comentó en una entrevista: “Los territorios están divididos por un río que ni siquiera tiene agua, así que no es cosa de tomarlo en cuenta...” (cit. en Monsiváis, “La perdurabilidad” 18). Luis Cardoza y Aragón presenta, en su libro de memorias, un sentimiento coincidente al de Mérida: “¿Cómo expresar lo que siento? Soy un guatemalteco sin Suchiate en el cielo de nuestras mitologías” (*El río* 369). No obstante, al

seguir su vocación intelectual y artística en el ámbito nacionalista mexicano, en distintas ocasiones, los aparatos de control ideológico le recordaron la existencia de dicho río, le enfatizaban su condición de extranjera. A continuación veremos algunas de dichas ocasiones en relación con sus publicaciones en prosa.

6.1 Un guatemalteco sin Suchiate

El año en que Cardoza se avecindó en México, 1932, desde diversos medios impresos se polemizaba por la literatura y por la función de la literatura en lo que Guillermo Sheridan bautizó como “la polémica nacionalista”. Al justificar tomar dicha polémica como objeto de estudio, Sheridan propone que esa discusión pública corresponde “a la llegada de la Revolución —y del Estado que la administra desde 1920— al campo de lo literario” (*México en 1932* 9). Además de ser una disputa ideológica por definir los rasgos que debe asumir la literatura nacional, también expresaba una contienda por los espacios y las prebendas gubernamentales.

Dicha polémica se abre el 17 de marzo, en *El Universal Ilustrado*, con la presentación de una encuesta que Alejandro Núñez Alonso ha levantado entre algunos de los escritores más relevantes del momento. La encuesta era detonada por la malintencionada pregunta “¿está en crisis la generación de vanguardia?” y, claramente, vinculaba a la vanguardia con el grupo de Contemporáneos mediante la referencia a la *Antología de poesía mexicana moderna* (1928), firmada por Jorge Cuesta. En los primeros párrafos del texto, Núñez Alonso caracterizaba a los Contemporáneos como “mesnaderos”, segregacionistas, iconoclastas injustificados y europeístas desarraigados (Núñez Alonso 111). De la expresión abiertamente vanguardista de la década

previa, el Estridentismo de Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide, no se habla; se había dado por agotada.

La polémica se desarrolla en el ámbito público, a través de distintos periódicos, suplementos culturales y revistas de la época,⁷⁹ y se prolongó desde marzo de 1932 hasta agosto de 1933. Participaron en ella intelectuales que radicaban en el país y algunos que se encontraban en el extranjero; en ella se expresaron quienes gozaban de los beneficios del presupuesto público y los que desearían hacerlo. Desde los primeros capítulos de esta disertación se ha propuesto la figura del “*vir* revolucionario”, aquel individuo idealizado que se preocupaba por difundir y consolidar los valores de la Revolución mexicana, que defiende y engrandece a toda costa el proyecto nacionalista —heterosexual, mestizo y paternal— sin problematizar su raigambre genealógica. Una ideación de este “*vir* revolucionario” puede adivinarse en la descripción que Sheridan hace de uno de los bandos de la polémica de 1932: “en el umbral del gobierno cardenista, la polémica funcionará como un aparador que permite a los nacionalistas exhibirse en el mercado de la ideología, ante el Estado, como prospectos de guardianes de la biología social” (*México en 1932* 63).

Estas ansias por erigirse en los defensores de la nación y de su régimen revolucionario no solo implicó acciones que corresponderían a los aparatos ideológicos del Estado, aquellos cuya violencia se desarrolla en el ámbito simbólico —la crítica, el periodismo, la literatura misma, entre otros—, sino que alcanzó a manifestarse en acciones concretas de los aparatos represivos —la policía, el juzgado— como veremos en el caso de la revista *Examen*. Las acciones represivas alcanzaron tal grado que en la cámara de diputados se propuso formar un “comité de salud pública”, el cual vigilaría que solo accedieran al presupuesto aquellos con una intachable

⁷⁹ Guillermo Sheridan, además, en su muy interesante compendio de la discusión (*México en 1932: La polémica nacionalista*), nos deja ver parte de las conversaciones epistolares —y privadas— que se dieron a la par de dicha discusión pública.

“calidad revolucionaria”. Tal iniciativa fue rechazada; sin embargo, Sheridan relata que bajo el amparo del presidente interino, Abelardo L. Rodríguez, el bloque de los diputados que formuló originalmente la propuesta armaba expedientes de individuos sospechosos y los turnaba a la oficina presidencial o a la suprema corte, con el objetivo de tomar las medidas pertinentes en cada caso (Sheridan, *México en 1932* 71-72).

El episodio culminante de dicha polémica involucra a la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta —uno de los amigos más cercanos de Luis Cardoza y Aragón—. A pesar de ser un emprendimiento editorial asociado al grupo Contemporáneos, no pretendía ser una prolongación de la longeva revista que había dado nombre y visibilidad a aquel grupo de escritores, sino que se manejaba con el rigor intelectual que caracterizó a Jorge Cuesta —uno de los más jóvenes de la agrupación—, por lo que obtuvieron mayor espacio los textos filosóficos y críticos sin abandonar del todo, por supuesto, la literatura y las artes. Los primeros números de la misma aparecieron el 1 de agosto y el 2 de septiembre. El segundo número fue consignado luego de un duro señalamiento en las páginas del periódico *Excélsior*, de corte conservador, el 19 de octubre, aunque los señalamientos contra textos publicados en dicho número habían comenzado el 4 de septiembre en *El Nacional*, el periódico del gobierno mexicano, dirigido por Héctor Pérez Martínez (uno de los más duros polemistas contra los Contemporáneos), y se habían sumado otros en *El Universal* y *Excélsior* (Sheridan, *Malas palabras* 35-37).

El objetivo explícito de la denuncia fueron los capítulos de la novela *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén, que habían aparecido en los dos primeros números de *Examen*. Se trata de un relato cuya fragmentación seguramente resultaría muy ajena a la concatenación causal que solía seguir la novela de la revolución, pues no hay un narrador único que organice los diálogos y los episodios van sucediéndose sin mediación para el lector. La novela —al menos, los fragmentos

que conocemos de ella, pues su autor destruyó una buena parte— narra los avatares de un grupo de jóvenes comunistas, tanto proletarios como intelectuales, en su intento por incidir en la vida política del país. En algunos momentos se describe la jerarquización y rigidez del partido; en otros, el acoso del gobierno —la consignación de su imprenta, por ejemplo—; en otros, las duras condiciones de vida de un obrero en la capital del país —la vida de arrabal, la mala alimentación, la prostitución—, aderezado con unas cuantas “malas palabras” que, puestas en boca de los personajes, agregan color y los dotan de personalidad.

En realidad, luego de leer *Cariátide*, uno no puede sino coincidir con Guillermo Sheridan en que atacar dicho texto fue solo una estratagema que permitía apuntar a otros objetivos solo alcanzables mediante el escándalo (*Malas palabras* 11): la Secretaría de Educación Pública y los Contemporáneos. La mayoría de los anatemas e invectivas periodísticas contra *Examen* que aparecen entre septiembre y octubre están orientados a denostar los ensayos de Samuel Ramos aparecidos en cada número, anticipación de lo que será su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). En palabras de Sheridan, Samuel Ramos, quien ocupaba el cargo de oficial mayor de la SEP, “es, en no escasa medida, responsable de sus problemas [la denuncia y consignación de la revista]” (*Malas palabras* 30).

Hemos hablado, en el primer capítulo de esta disertación, de *El perfil del hombre y la cultura en México*, hemos dicho que allí Ramos pretende hacer un psicoanálisis —corriente que aparece explícita en el título de uno de los dos artículos publicados en *Examen*— de corte adleriano sobre algunos gestos característicos de la cultura del país. La tesis central que Ramos defiende, tanto en los dos textos de la revista como en su posterior libro, es que la idiosincrasia mexicana está fundada en un complejo de inferioridad: la observancia de la cultura europea, en la cual el mexicano aspiraba a participar, le imponía unas valoraciones que no habrían de coincidir

con su realidad y, en consecuencia, generaban una denigración de lo propio —tanto lo mestizo como lo indígena—. Sheridan argumenta que resulta poco convincente que no se hubiera llamado la atención de Bassols sobre las ideas que su oficial mayor expresaba en revistas de la época —pues lo había hecho también en *Contemporáneos*— (*Malas palabras* 31-35).

Las ideas de Ramos no podían caer bien entre las huestes nacionalistas:

Las tesis de Ramos eran incómodas y se manifestaban en momento poco propicio, cuando el Estado mexicano se halla atareado en sublimar el pasado indígena, afirmar la particularidad nacional, aspirar a una presencia en el concierto de las naciones, diseñar planes educativos modernos, aumentar la clase media.

(Sheridan, *Malas palabras* 35)

Uno de los más férreos nacionalistas, además de un señalado defensor del socialismo, era precisamente Narciso Bassols, secretario de educación pública del momento. Los ataques a *Examen* han sido leídos, incluso por el mismo Jorge Cuesta (Sheridan, *Malas palabras* 71), como un ataque de la reacción católica contra Bassols, quien en ese momento conducía la transformación de la educación nacional hacia una verdadera enseñanza laica y racionalista. No obstante, cualquiera que fuera el propósito de los reaccionarios detrás del editorial de *Excélsior*, el conflicto de la revista brindó a Bassols —y al bando nacionalista— una oportunidad para purgar la institución de individuos que ponían en tela de juicio su probidad revolucionaria, a quienes solicitó rápidamente su renuncia y por los que nunca intercedió de modo público ni privado.⁸⁰ Recordemos que en los muchos textos de la polémica nacionalista se señalaba a los Contemporáneos de burgueses, pasivos, artepuristas, descastados, europeizantes, afeminados, entre otros muchos adjetivos que enfatizaban su “oposición” a la Revolución y, por extensión, a

⁸⁰ No solo Jorge Cuesta y Samuel Ramos renunciaron a sus cargos en la SEP; también lo hicieron José y Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Efrén Hernández.

la nación. Coincidentemente, eran los días en que se discutía el “comité de salud pública” en la cámara de diputados.

El editorial de *Excélsior* del 19 de octubre, al ser una denuncia pública implicaba un asunto legal, puesto que el delito “ultrajes a la moral pública y las buenas costumbres” se perseguía de oficio. La acción judicial se orientó contra la revista, cuyo segundo número fue recogido de sus puntos de distribución y bodegas; contra Rubén Salazar Mallén, autor de un texto procaz que, según decían, difamaba a los mexicanos, y contra Jorge Cuesta, director de la revista que se había prestado para consumir el ultraje. El juicio se prolongó hasta marzo del siguiente año e incluyó dos órdenes de aprehensión contra los dos escritores mencionados, quienes hubieron de interponer amparos para librar la cárcel. Si bien la acusación fue sobreseída y la inocencia de los imputados se mantuvo, ninguno de los Contemporáneos fue reinstalado en sus cargos burocráticos.

El número tres de la revista *Examen*, que se publicó el 20 de noviembre de 1932, es decir, ya inmersos en el proceso judicial por ultrajes a la moral, incluyó a varios de los principales intelectuales del momento, quienes defendían públicamente la libertad de expresión, en general, y las libertades necesarias para la creación artística y literaria, en particular. Este volumen de argumentación pública contra la acción judicial también contó con algunas páginas propiamente literarias, con las cuales sus autores respaldaban, de manera tácita, el proyecto editorial y artístico de Jorge Cuesta y de los Contemporáneos, quienes abanderaban una estética discordante a la corriente nacionalista, como se ha relatado anteriormente.

En dicho número, tras apenas unas semanas de haberse instalado en el país, Luis Cardoza y Aragón publicó “El martirio de San Dionisio (según la alondra y el caracol)” —un fragmento de lo que posteriormente se titularía *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*—. Se trata de un poema en

prosa que recupera el diálogo fantástico entre la alondra y el caracol con motivo del juicio del santo patrono de París. Es un texto de clara raigambre vanguardista —surrealista, sobre todo—, cuyo fantástico emplazamiento nos hace imaginar la naturaleza como un espacio de cultura ante el cual el actuar social se abisma. En este caso, el actuar social es el juicio y la ejecución de un mártir. Sobre el poema ha dicho Sheridan: “El texto debió asombrar con su flujo asociativo y lúcido de imágenes telescopiadas, su radical hiperestesia y sus disparos de humor histérico” (*Malas palabras* 21).

Los dos personajes que se expresan en el poema, como bien lo deja claro el subtítulo, son la alondra y el caracol, los cuales deben entenderse en una dimensión alegórica que los presentaría como vértices donde los opuestos encuentran su síntesis. Por su lento discurrir, por la permanencia —aun después de muerto el animal— de su concha, por la forma espiral que concentra lo de afuera y excentra lo interior, el caracol es entendido como “un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Chevalier 250). La alondra, por su parte, suele anidar al ras de suelo, aunque es capaz de elevarse a alturas insospechadas para su pequeñez, por lo cual representa “la unión de lo terrenal y lo celestial” (Chevalier 84). Además, por ser un ave que puede cantar mientras se eleva —y hacerlo a gran volumen—, suele imaginársele en tránsito místico hacia lo inmaterial. Se trata, entonces, de dos elementos alegóricos que vinculan lo contingente —el mudable presente, lo terrenal— con lo trascendente —la persistencia, lo celestial—, y que a partir de dicha perspectiva privilegiada emiten su opinión sobre el martirio del santo.

A las alegorías expresadas en el párrafo previo, se corresponden un par de santos (también, masculino y femenino); el primero, san Dionisio, motivo del diálogo antes descrito, fue el primer obispo de Galia y murió martirizado hacia el año 272 d. C. tras la orden que el emperador

romano Aureliano había dado para capturar a los cristianos. Cuenta su hagiografía que, luego de martirizarlo y no lograr quebrantar la fe del obispo, fue decapitado en la colina parisina que hoy se llama Montmartre. Tras la ejecución, el cuerpo degollado, tomó su cabeza con ambas manos y se echó a andar hasta que, luego de cinco kilómetros, encontró a una mujer piadosa, en cuya vigilancia pudo al fin descansar (“San Dionisio”).

La santa, cuya rápida mención pudiera pasar desapercibida, es Santa Cecilia, también una mártir de los años del Imperio Romano. Habiendo sido obligada a casarse con un pagano, ella lo convenció de que ya había entregado su virginidad a Cristo y de que un ángel protegía su cuerpo; luego de bautizado, el esposo pudo percibir el ángel y se dedicó también a extender la fe cristiana. Ambos fueron martirizados y condenados a muerte, lo mismo que otros miembros de su comunidad. Cecilia sobrevivió a la primera ejecución, morir por asfixia en sus propias termas; sobrevivió también a tres descargas de la espada del verdugo, aunque murió tres días después a causa del daño que el hierro ejecutor le había causado. Esta santa, comúnmente relacionada con la música, suele ser representada con el tajo a medias en su cuello (“Santa Cecilia”).

El enunciante/vidente que media entre el lector y los animales abre el poema diciendo: “Yo sé mejor que ninguno por qué martirizaron a San Dionisio. Lo sé por diálogos de alondra y caracol.” (Cardoza y Aragón, “Martirio de San Dionisio” 8) El relato del poema presenta en forma poética las convicciones del santo y, en los breves párrafos que sirven de colofón —en la revista aparecen separados por tres asteriscos—, termina describiendo cómo el cuerpo exangüe deja caer su cabeza y se desploma. La alquimia lingüística —tan grata a los surrealistas— revela que la realidad está siempre dispuesta al cambio; a ello se habría aferrado san Dionisio en su juicio, es ello su fe. En una intervención del caracol leemos:

Por eso San Dionisio tiene razón, por eso. Y por eso el bólido quiere ser llama y la llama no quiere ser llama, sino quiere ser éter. Y el éter quiere convertirse en piedra, y el hipopótamo quiere ser mariposa y la mariposa quiere ser ballena... Y el poeta quiere ser dios, pero dios no quiere... Porque dios no quiere ser poeta. Dios quiere ser caballo. (“Martirio de San Dionisio” 8)

El poema podría entenderse como una defensa de la búsqueda individual de realización y contra las restricciones antinaturales al cambio: “pobre mar con baranda, mar en la cárcel” (10).

Tras el desplome del santo vuelven a separarse el canto y el mar —lo alto y lo profundo— que la alondra había estado conjugando en sus intervenciones sinestésicas —“músicas que coloran, sonidos que pintan”, “solemne pulpo inseguro de ser estrella junto a la luna” (“Martirio de San Dionisio” 9)—. Se separan también la alondra y el caracol que habían quedado entreverados con el santo durante su martirio, en su cuerpo, en su visión mística y en la sonoridad de las palabras que los identifican: “San Alondionicarasiodracol”, retuerce el caracol el lenguaje (“Martirio de San Dionisio” 9). Como en la hagiografía de los santos, el cuerpo se ha atacado, pero la emoción —mística, por un lado, poética, por otro— persistirá como la sangre en las guanterías, hasta que otro momento propicie un nuevo diálogo.

No sería descabellado que la crítica adherente a la ideología nacionalista leyera esta colaboración de Cardoza y Aragón —aunque apareciera firmada en París, 1931— identificando la denuncia de la revista *Examen* —o del mismo Jorge Cuesta— con el juicio y el martirio de los santos de los que se habla en el poema. Tanto Dionisio como Cecilia se enfrentaron a poderes intolerantes con sus creencias. Si bien su congruencia les habría acarreado la muerte en el corto plazo, el milagro de su supervivencia —al menos por unas horas— habría sido un síntoma de su

bendición ultraterrena. Leer su martirio como un emblema hagiográfico permitiría percibir la convergencia de lo contingente de la acusación y lo trascendente de su anhelo de libertad.⁸¹

Tampoco sería descabellado que dicho grupo entendiera este texto como una expresión artempurista y, como tal, recibiera los ataques que solían merecer los Contemporáneos; pues para los nacionalistas el arte puro se apartaba de la realidad objetiva y era un arte sin compromiso con la acción y la transformación del país, era pues —en términos nacionalistas— un arte pasivo, afeminado, desarraigado y burgués, es decir, anti revolucionario. Como hemos comentado al abordar *Torre de Babel*, para estos años el estilo poético de Cardoza había dejado atrás los artificios vanguardistas, fundamentalmente por influjo del surrealismo, por una parte, y de sus estudios del barroco gongorino, por la otra, dando como resultado una expresión más austera e introspectiva, más alegórica que referencial, aparentemente alejada de las estimulaciones del mundo concreto que rodeaba al poeta y más concentrada en el devenir personal.

Comentando la “Carta a André Breton”, Schneider nos dice que Cardoza “acepta, sin decirlo, que es considerado como surrealista en México, por ello doblemente extranjero” (Schneider, *México y el surrealismo* 111) Recordemos que son los años en los que la convicción política exige a la poesía más de lo que, en opinión de Cardoza, podía dar. Son los años del cisma en el grupo surrealista, pero las exigencias de un arte que incida en la realidad surgen en muchas latitudes; son los años que preconizan el zhdanovismo y las purgas comunistas. ¿Ese rechazo por lo que Cardoza concebía como una base inamovible de su hacer poético es lo que lo empuja a la interioridad? Yo me inclino a pensar que, como se expresaba en los primeros textos

⁸¹ Páginas más adelante, al comentar *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, expondremos alguna interpretación más válida, en su conjunto, que la que aquí se postula sobre el fragmento que se publicó en *Examen*. Baste adelantar, por el momento, que en esta ocasión no se hacía ninguna mención de que “Martirio de San Dionisio” formase parte de un texto mayor.

programáticos del surrealismo, el poeta guatemalteco creía que la revolución social debía iniciar con una transformación del Yo.

A pesar de lo anterior, no pocos han interpretado la evolución de la poética cardociana luego de *Maelstrom* como un tránsito hacia la poesía pura y, en ese sentido, lo hermanan a la estética que defendían los poetas de Contemporáneos y otros artistas a ellos afiliados. Vale la pena citar en extenso lo que Álvaro Solís piensa al respecto:

Desde la tendencia de una poesía pura, que implicaría una forma de entender la poesía como la elección de ciertas tematizaciones y procedimientos al momento de la escritura, los Contemporáneos, y junto con ellos, ya como residente definitivo en nuestro país, Cardoza y Aragón, entienden y asumen que todo poema debe estar caracterizado por la presencia de una poética del razonamiento de la acción transformada y unificada en una realidad misteriosa que nombramos poesía pura. (Solís Castillo 36)

Si bien la amistad de Cardoza y Aragón con los poetas mencionados, en particular con Jorge Cuesta, no está en tela de juicio, el poeta guatemalteco luchó hasta el final de sus días por sacudirse el maridaje estético con el grupo Contemporáneos, con el cual fue vinculado desde los primeros días en México. Álvaro Solís Castillo dedica varias páginas de su tesis doctoral a señalar las coincidencias —y posibles influencias mutuas— entre el poema “Soledad de la fisiología”, de Cardoza, con *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, con *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta, y con *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia (Solís Castillo 24-40 y 175-180). Por su parte, Renato González Mello en el estudio preliminar de una edición reciente de *La nube y el reloj*, justifica las reyertas del guatemalteco con la LEAR y con Diego Rivera por su adhesión al grupo de Cuesta, de quien habría retomado categorías de análisis y estrategias de

provocación (González Mello 27-36). A mi parecer, ambos han dejado en el tintero las importantes diferencias políticas, estéticas e, incluso, epistémicas entre el autor guatemalteco y sus contrapartes mexicanas.

En sus memorias, Cardoza recuerda: “Mi situación era singular: sentía como propios algunos valores de los Contemporáneos y me percataba de su galicismo y de su anemia y participaba de ciertos puntos de vista de las ‘hordas’” (*El río* 374). La asociación con el grupo percibido como “antinacionalista” parecería contradictoria con otros empeños culturales —y veladamente políticos— que Cardoza asumirá durante esta época y que abordaremos en los siguientes párrafos.

Luego de las convulsiones en el ámbito de la literatura cuando Cardoza arribó a México, el año siguiente, 1933, tocó el turno a la Universidad, otra institución que daba refugio intelectual, creativo y, sobre todo, laboral a escritores, artistas e intelectuales. 1933 fue el año del encononazo entre Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano en el contexto de la discusión por el carácter “socialista” que algunos grupos políticos pretendían imponer sobre la educación pública de todos los niveles, en el caso de dicho debate, se discutía la educación superior. Desde que la Universidad Nacional había ganado su autonomía en 1929, la tensión entre dicha institución y el gobierno se había incrementado hasta explotar luego de que el Congreso de Universitarios Mexicanos (celebrado del 7 al 14 de septiembre de 1933) acordó endosar la educación universitaria a los postulados del plan sexenal, principalmente en cuanto al aspecto socialista —específicamente marxista, en este caso— de la formación.

Dicha sujeción ideológica, entendida como una injerencia inaceptable en los contenidos de la enseñanza —esa fue la posición del filósofo y arqueólogo Antonio Caso, entre otros importantes catedráticos de la institución— condujo a que varias facultades se declararan en

huelga (Jurisprudencia, Filosofía y Letras, Comercio y Administración, y la Normal Superior). Por su parte, en la Cámara de Diputados se discutió la posición que debía asumir el Estado ante la resistencia demostrada por la máxima casa de estudios del país. Narciso Bassols, secretario de educación declaró ante el pleno legislativo que la institución dejaba de ser “por antonomasia la universidad” y pasaba a ser una entre muchas de igual estima (Velázquez Albo 9).

El cambio en la ley orgánica de la institución, conocida como Ley Bassols, no solo quitó al gobierno la responsabilidad de destinar recursos a la institución sino que retiró de su nombre el adjetivo nacional. Fue hasta la siguiente década, en el gobierno de Manuel Ávila Camacho, cuando se le restituyeron a la UNAM su nombre y sus prerrogativas presupuestales. Por otro lado, varias personalidades alineadas con la filosofía marxista —Vicente Lombardo Toledano el más importante de ellos—, tras entrada en vigencia de la Ley Bassols, renunciaron a sus cátedras universitarias en congruencia con su posición en el debate.

Dado el conocido afecto del recién llegado Cardoza por la lucha socialista —si bien nunca se afilió a ningún partido—, Lombardo Toledano simpatizó con él y le abrió espacios tanto en la Universidad Nacional —en la Escuela de Bellas Artes, la cual dirigía desde 1930— como en los emprendimientos educativos que siguieron a su renuncia a la universidad. De hecho, en una publicación de 1936 de la Universidad Obrera, acompañando un texto de crítica de arte del guatemalteco, se puede encontrar esta anotación biográfica sobre Cardoza: “Destacado escritor revolucionario. Ex profesor de la ex Universidad Nacional de México, de donde fue expulsado por su filiación socialista en 1933” (cit. en Mejía 51-52). Es decir, en este caso se encontraba en

las filas opuestas a las de Contemporáneos y, en particular, al pensamiento de su amigo Jorge Cuesta.⁸²

Asumiéndose a sí mismo como un revolucionario, adherente a los postulados comunistas que no pretendían entender el mundo sino transformarlo, y también como un poeta que luchaba por la libertad total en arte, Cardoza se acercó un grupo de artistas con quienes sentía mayor afinidad política que con Contemporáneos. Eran los años en los que la política corporativista había abierto las puertas del partido oficial a los distintos agrupamientos sociales —obreros, campesinos, patrones, etc. — y los creadores artísticos habían obtenido una tajada de la deferencia presidencial al conformar la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a través de la cual se gestionaban los recursos públicos, así como los espacios para el ejercicio creativo y la difusión de las obras.

Con la pretensión de defender la autonomía artística, la libertad del creador y la razón de ser del arte que se debe a sí mismo, sin urgencia o compromiso más allá de su encuentro con un lector o intérprete cuya sensibilidad dinamizará, Cardoza propuso realizar un debate público donde se confrontarían sus ideas con las del realismo socialista que propugnaba la LEAR, para que los escuchas pudieran asumir libremente una posición. El encuentro se realizó en 1936, aunque no se presentó en la manera que el guatemalteco hubiera deseado: “La LEAR consideró descastadas, artepuristas, extranjerizantes, burguesas, reaccionarias y otras zarandajas, mis proposiciones” (Cardoza y Aragón, *El río* 584). No solo no se siguió el orden que se había convenido con anterioridad al encuentro, sino que la promesa de publicar la argumentación quedó en el olvido. Si bien las ideas de Cardoza sobre arte y literatura podemos encontrarlas en dos libros recopilatorios, *La nube y el reloj* (1940) y *Apolo y Coatlicue* (1944), los cuales

⁸² No hay que olvidar que Cuesta era un declarado antimarxista, lo que queda claro al mencionar el título de un artículo publicado en 1935: “Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario; tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico”.

comentaremos dentro de poco, nunca conoceremos los matices de su contra argumentación a los expositores de la LEAR en dicho evento.

Varias décadas después, en conversación con Stella Quan, Cardoza resumió de esta manera su oposición a la estética dictada por la LEAR a sus afiliados:

Yo me oponía al dirigismo artístico, a toda concepción dogmática y gregaria, a la tendencia al populismo, a sacar al folklore de su marco, a todo gusto pueril por el exotismo; comprendía que la lucha por la cultura nacional es en primer término una lucha por la soberanía y por los cambios de nuestras estructuras; nuestra responsabilidad como intelectuales no es solo frente a la cultura nacional sino frente al pueblo; comprendí que no se puede ni se debe ser solo un espectador.

(Quan Rossell 70)

Expresa en estas líneas Cardoza una idea de la cultura revolucionaria, no como algo que se transmita, algo que se lleve a donde no lo hay, sino como algo que se hace mientras se realiza la transformación social. En cierto sentido, coincide en rechazar, como lo habría hecho Samuel Ramos en *El perfil del hombre*, una cultura que se revela como algo hecho, como un ídolo que se descubre y se recibe de manera acrítica. Para Cardoza, como buen marxista, el compromiso no estaría con esa entidad abstracta enunciada por la crítica como “cultura nacional”, sino con los individuos que día a día se identifican con ella, la recrean y la transforman, y que, al hacerlo, se transforman a sí mismos. No es de extrañar, entonces, la contienda con los defensores del arte como vehículo de propaganda, “misionero”, “catequizador” (para seguir utilizando los términos eclesiásticos que destacábamos en el capítulo 2).

No obstante las desagradables consecuencias inmediatas que tuvo para el poeta guatemalteco, Octavio Paz resaltó en textos y entrevistas la importancia que este debate o “quema del hereje” (Quan Rossell 71) tuvo para su generación:

Recuerdo aquella noche en que [Efraín] Huerta, [José] Revueltas y yo, en una sala de la LEAR, ante un público hostil y frente a los anatemas de algunos obispos y coadjutores, oímos a Cardoza defender a la poesía, no como una actividad al servicio de la Revolución, sino como la expresión de la perpetua subversión humana. Cardoza fue el puente entre la vanguardia y los poetas de mi edad. Puente tendido no entre dos orillas sino entre dos oposiciones. La unidad entre la actividad poética y la revolucionaria no tardó en resolverse en discordia. (*Octavio Paz por él mismo*)

Paz, quien muy pronto conocerá a Bretón y aprenderá del movimiento surrealista, no solo habría visto en el guatemalteco un puente intergeneracional, sino uno que lo puso en contacto con una vanguardia que intentaba resolver de manera novedosa la relación arte y política. Aunque, como afirma Paz, ella también se resolvió en discordia.

Las confrontaciones con la LEAR no se limitaron a la exhibición pública que hemos ya comentado. Ante posteriores exposiciones plásticas organizadas por la Liga, en las cuales prevalecía un criterio político —clientelar, podría decir Cardoza—, en lugar de la calidad artística de la obra, Cardoza esgrimió crudamente su pluma. Renato González Mello da cuenta que funcionarios de la LEAR acudieron a las oficinas de *El Nacional*, periódico del gobierno, para exigir, sin éxito, el despido del “guatemalteco por extranjero” (“Estudio preliminar” 34). Cardoza y Aragón resume de la siguiente manera su confrontación con la LEAR: “se trató —

lo mismo que con los Contemporáneos— de abatirme intelectual y económicamente” (*El río* 582).

6.2 El más mexicano de los extranjeros y el más extranjero de los mexicanos⁸³

Antes de entrar de lleno en la obra poética de Cardoza, nos permitiremos comentar textos de dos volúmenes recopilatorios de ensayos: *Apolo y Coatlicue* (1944) y *La nube y el reloj* (1940). El primero de ellos incluía sus artículos sobre cultura mexicana, mientras que el segundo abordaba la pintura contemporánea del país. En ambos, Cardoza intenta discernir la realidad en la cual se ha refugiado, es decir, México, y legitimar su ubicación/papel/punto de enunciación en/ante México como construcción nacional. Estos textos nos permitirán hacer unos primeros apuntes sobre la manera como Cardoza negociaba, en su escritura diaria, con el relato nacional mexicano y cómo, en dicha negociación, se manifestaba su particular condición de exiliado/refugiado.

“Flor y misterio de la danza. Carnaval de Huejotzingo”, publicado originalmente en el diario *El Nacional* en 1941, e incluido en *Apolo y Coatlicue*, nos parece un texto ejemplar de su abordaje del “problema del indio”, el cual era medular en el debate por la cultura nacional, como lo hemos destacado previamente. Durante el carnaval de Huejotzingo —municipio de mayoría indígena en el estado de Puebla— se realiza una representación dancística de los zuavos franceses y de los soldados mexicanos, quienes se enfrentaron en la Batalla de Puebla (5 de mayo de 1862), resultando vencedor el bando mexicano. Se trata de una especie de ritual que celebra un momento de consolidación de lo mexicano ante la amenaza de lo Otro, el ejército imperial francés; es decir, encontramos en dicha danza carnavalesca una performatividad de lo

⁸³ Con esta frase se describió Cardoza en su “Carta a André Breton” (1936), quien le había pedido noticias de la cultura del país antes de emprender el viaje cuyo producto culminante fue el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”.

nacional: nos recuerda que algo debe ser recordado, ese triunfo bélico, para formar parte orgullosamente de la comunidad mexicana.

Ahora bien, a diferencia de los rituales de ciudadanía promovidos desde el centro del país, la representación identitaria emitida desde Huejotzingo está fundada por algo así como un “tercero excluido”, pues si bien el indígena participó en esa y otras empresas bélicas, no fue considerado en el proyecto nacional de la Reforma (de las décadas de 1850 y 60) ni en los posteriores proyectos narrativos costumbristas y románticos. Es decir, esa representación carnavalesca de fantoches de tez blanca, tanto los franceses como los mexicanos, al tiempo que nos recuerda que algo debe ser recordado, ¿apunta también a los que deben ser olvidados, dejados al margen, ocultados bajo los tapetes nacionalistas con motivos prehispánicos? Recordemos que gran parte de las tentativas nacionalistas intentaban recuperar las culturas prehispánicas, pero al mismo tiempo invisibilizaban o procuraban occidentalizar a los indígenas que les eran contemporáneos. ¿Podríamos decir que los indígenas de Huejotzingo enfatizan dicha incongruencia mediante la exageración carnavalesca?

Ernest Renan, rememorando aquello que su texto mismo apunta a borrar mediante una especie de preterición, afirma: “Yet the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things. ... every French citizen has to have forgotten the massacre of Saint Bartholomew” (Renan, “What is a Nation?” 11).

Entendemos esta danza de Huejotzingo como una representación de la batalla mitificada en la historia del Estado mexicano en la que los indígenas parecieran borrarse a sí mismos de la escena nacional. La danza está preñada del exceso, la exageración paródica que, si bien constreñida al ámbito de la fiesta del carnaval —lo llama Cardoza “un rescoldo mal cubierto por las cenizas del miércoles, sobre la cual la danza sopla para reanimar el ascua” (*Apolo y Coatlicue* 54)—, no deja

de evidenciar la insurgencia de cierta voluntad indígena por incluirse en la identidad cultural mexicana.

Explica Cardoza en una frase que, a mi parecer, pretende aclarar la supuesta contradicción de su autoexclusión en una que representa la identidad mexicana: “El indio no está representado: está viviendo una experiencia” (57). Representa la marginación que vive. Representa la experiencia de ser otro y, al mismo tiempo, estar en el otro que lo abyecta culturalmente de lo nacional. Se trata del nomadismo de la identidad que no se encuentra estática ni es unánime, para Cardoza, sino que es cambiante siempre, performática: “Sin que nada me hubiese sucedido, yo sería otro. Siempre otro. Otro otro. Otro...” (57), pudimos leer en *Torre de Babel*; “Yo no busco mi identidad; la vivo” (*El río* 381), escribirá mucho después en su libro de memorias. En un texto de 1936 que discutiremos pronto, dirá: “Con el agua del río de Heráclito por encima de los hombros, no soy el mismo nunca” (*Apolo y Coatlicue* 63). Dicho aspecto performativo de la identidad nos aleja de la noción nacionalista que pretendía entenderla como algo dado, transmisible de una generación a otra; por el contrario, de los textos de Cardoza se desprende que la identidad se construye de manera individual y creativa. En el caso indígena, se construye de manera agonística desde el margen, distendiendo las fronteras de lo que significa ser mexicano.

En “Flor y misterio de la danza”, Luis Cardoza se aproxima a “la danza de los zuavos” y su aproximación no deja de ser curiosa en el contexto nacionalista mexicano, pues parte explícitamente de la pintura del aduanero Rousseau: “Pintó aquel zuavo como cantan los pájaros: de manera semejante, los indígenas se congregaban todos los años para darle salida a su fervor” (*Apolo y Coatlicue* 54). Del pintor francés al cual hace referencia Cardoza suele recordarse su formación artística ajena a la academia, por lo cual se enfatiza el valor de su sensibilidad natural, es decir, no mediada por la instrucción formal, razón por la cual la exótica superposición de

motivos, propia del arte naíf, presente en sus cuadros (como “El sueño”, 1910, o “La encantadora de serpientes”, 1907), fue celebrada por los surrealistas.

Cardoza parece señalar que ese vínculo “natural” del hombre con su expresión artística, que en Europa se presentaba como una excepción (el aduanero Rousseau), para las culturas indoamericanas era la norma. Es en la danza, nos comunica Cardoza, donde sigue manifestándose con mayor nitidez ese vínculo “natural”, pese a las imposiciones coloniales: “La danza es el más primitivo ofrecimiento, el más remoto lenguaje, y con la Conquista no podía desaparecer esta vehemencia del espíritu de un pueblo” (*Apolo y Coatlicue* 55). De esta manera el poeta, en lugar de discriminar lo extranjero de lo mexicano, enfatiza la coincidencia transnacional en la voluntad expresiva indígena que se resiste a ser normada y asimilada, se resiste a ser academizada, y con esa resistencia abre espacios para la otredad.

Si bien Cardoza imagina a los indígenas como aquellos “hombres naturales” que exaltaban los modernistas por estar en armonía con su entorno y, por extensión, con el cosmos; por otro lado, la desnudez a la cual los reduce nos devuelve al recurrente motivo que, en las primeras crónicas de indias, se usaba para identificarlos como bárbaros o carentes de civilización: “Son los mismos indios, la misma sangre, tribus todas de México, hombres simplemente, éstos con sus uniformes de soldados franceses coloniales y sus idénticas máscaras rosadas, de bien puestos lunares y hermosos bigotes. Fácil, muy fácil es verles desnudos cuando danzan” (61). Sin embargo, a diferencia de las crónicas de Indias, la desnudez es vista por Cardoza como un valor que Brinda sinceridad y apego humano.

Bhabha afirma que “[t]he ‘other’ is never outside or beyond us; it emerges forcefully, within cultural discourse, when we think we speak most intimately and indigenously ‘between ourselves’” (Bhabha, “Introduction” 4). Al amparo de la cita precedente, podemos entender la

aproximación cardociana a la danza de los suavos como si el mito en el que se fundaron nuestros nacionalismos criollos/mestizos aún viviera soterrado en el inconsciente de los que observan el carnaval, en el del escritor y de otros —quizá también de nosotros— que con las mejores intenciones y simpatías reflexionaron sobre el problema indígena, quienes ven surgir en su identidad nacional la brecha de la otredad, es decir, la herida colonial. Aún en relatos nacionales que nos presentan la vida nacional de manera pastoral, sin conflicto, como los cromos de Jesús de la Helguera (1910-1971) que solían ilustrar los viejos calendarios, una sensibilidad crítica podría descubrir la otredad en la obstinación por la homogeneidad y bucolismo del pasado común. Algo semejante podría ocurrir en aquella expresión mural que siempre empuja el conflicto hacia un pasado histórico, como parte de la lucha que nos había traído a la actualidad revolucionaria —el estilo *Mexican Curious* que Siqueiros reclamaba a Diego Rivera—. En ambos casos, el presente indígena aparece obliterado, invitándonos a olvidarlo; pero esa constante invitación es un índice de su persistencia en la cultura nacional.

Otro texto incluido en *Apolo y Coatlicue* que vale la pena comentar es la “Carta a André Breton” (publicada originalmente en *El Nacional* en 1936). Es un texto concebido como correspondencia con el surrealista francés, quien había pedido a Cardoza informes sobre la cultura y el arte mexicano como preparación a su viaje.⁸⁴ Cardoza había tratado a Breton y a otros surrealistas franceses en París —fue el guatemalteco quien gestionó apoyos y tradujo textos de Antonin Artaud durante su estancia en México, por ejemplo—, por lo que no resulta extraña esta comunicación. A pesar de que Cardoza ya se había involucrado, tangencialmente, en varias de las disputas nacionalistas —la de *Examen*, la de la universidad, que hemos comentado

⁸⁴ No debemos olvidar que uno de los productos de dicho viaje de Breton es el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, firmado junto con Diego Rivera, aunque preparado con el filósofo soviético, refugiado en México, León Trotsky. La posición de Trotsky ante las estéticas de vanguardia solía oponerse al zhdanovismo oficial del partido comunista en busca de una vía más amplia a la creatividad artística.

previamente—, cuando escribe esta “carta” mantenía un empleo en el diario gobiernista *El Nacional* y aún no se presentaba el encontronazo con la LEAR. Desde la perspectiva de alguien que ha logrado integrarse en la contenciosa vida cultural mexicana, Cardoza intenta “traducir” algunos aspectos de la misma a un lector europeo, no sin aclarar que hay “algo del perfil sin sombra” (*Apolo y Coatlicue* 63), es decir, hay elementos irreductibles a una explicación.

En esta “Carta a André Breton” Cardoza utiliza el “nosotros” indiscriminadamente, tanto para agruparse con sus “amigos” lectores europeos, como para hacer conjunto con sus vecinos mexicanos. Si en los discursos nacionalistas tradicionales, el pronombre “nosotros” se utiliza para conglomerar un grupo distinguido, excluyente, en el texto de Cardoza es una palabra que apunta a la porosidad de los grupos, al traslape de las identidades. Mediante la manipulación de este deíctico, la identidad del autor se posiciona alternativamente fuera y dentro de la cultura que describe; no puede escindirse de ella como lo haría un observador externo y no puede implicarse en ella de manera absoluta: “México nos sobrepasa terriblemente, dolorosamente, infinitamente” (64). De ahí que al cerrar la carta se defina mediante un oxímoron: “Esto, y mucho más, quería decirlos, amigos, acerca de México, yo que soy el más extranjero de los mexicanos, y el más mexicano de los extranjeros” (67).

En la “Carta a André Breton” Cardoza enfatiza el exceso, la fluctuación, la heterogeneidad de México, lo que imposibilita reducirlo a ciertas características: “No me acostumbro nunca a México: nunca establece rutina en mí. Su orden es renovado cada día y siempre con algo de inaudito. Con el agua de Heráclito por encima de los hombros, no soy el mismo nunca” (63). La identidad, como la entiende Cardoza, radica en el vivir diario, en el fluir constante de quien ha sido sorprendido por la inundación del río que creía mirar a salvo desde el margen. Quien se miraba, no encontró solamente su rostro en la superficie del agua; corrió el riesgo de que su

identidad se hundiera y ahora, con el agua “por encima de los hombros” (*Apolo y Coatlicue* 63), imagina haberse ido al fondo como una piedra que, de tan quieta, no hubiera hecho olas en la nación que lo humedece.

Para caracterizar el arte mexicano, Cardoza pide a sus corresponsales que tengan conciencia de que el sustrato en el cual se fundamenta es el del arte precortesiano y, fundamentalmente, la presencia de la muerte en cada momento: “Vertiginosos, con quietud de su movimiento dormido, arrullado por su misma celeridad, con blanca apariencia tranquila de rojo blanco fuego: así está México” (65). Ese ir vertiginosamente es lo que persiste y el rasgo más constante de la belleza en México sería la convulsión, y asume que este lenguaje de muerte es el propio de la expresión artística del país. La renovación constante, al mismo tiempo una “lenta agonía sin término” y una “dulce muerte” (*Apolo y Coatlicue* 64), coincide con la comprensión que de la identidad tiene Luis Cardoza: el fundamento cultural indígena, la persistencia de su religiosidad, es lo que brindaría a México la posibilidad de emparejarse con el cambiante mundo moderno y alcanzar una dimensión universal.

A diferencia de los museos europeos, donde los dioses de las distintas civilizaciones aparecen cautivos, derrotados, desaclimatados (65), el fervor mexicano se mantiene porque “la supremacía del medio lo engendra” (64). Así, aunque las piezas del Museo Nacional estén mutiladas y los dioses precortesianos estén desarraigados de los templos que eran su casa primera, siguen conmoviendo a algunos a quienes devuelven “imperialmente, su propio tiempo, su propio espacio. Y nos pulverizan” (65). Se trata de una teología difícil de aniquilar, pues su fundamento es precisamente la muerte y, a partir de ella, catalizan la vida, el misterio de la vida, el amor, la poesía y el arte, siempre renovados en su conjugación de subsuelo y “sub-cielo” (65). Renovados quedan, también, en el desbordamiento del nosotros que alcanzaba a pulverizar a los

mexicanos lo mismo que a Cardoza, los términos de lo nacional en lo universal, a partir de la inclusión de “el más extranjero de los mexicanos, y el más mexicano de los extranjeros” (*Apolo y Coatlicue* 67).

Podemos discutir el título de la colección de ensayos, *Apolo y Coatlicue*, a partir de lo mencionado en el párrafo previo, ya que es precisamente la diosa Coatlicue quien representaba tanto la vida como la muerte en la mitología náhuatl. Su representación —la escultura resguardada en el Museo Nacional de Antropología— es una apología del desbordamiento y del mutabilidad vital: serpientes y mazorcas forman su falda; cuatro manos y cuatro corazones, su collar. Su cabeza es sustituida por dos serpientes que miran en sentido opuesto, al pasado y al futuro. En lugar de manos, tiene garras de águila. Pocos rasgos de humanidad quedan en ella: los pechos, la verticalidad y la convulsión que causa en nosotros.

En el ensayo que aporta el subtítulo del volumen, “Espina y flor”, el autor describía el arte griego antiguo como uno dominado por la figura humana: “Lo griego condujo a una limitación con su afán limitador antropomórfico” (21), mientras que en la escultura primitiva mexicana la creatividad no tuvo esas restricciones por lo que se gozó de una libertad creativa que permitió dar cauce más exacto a las pasiones, aspiraciones, y una representación más comprehensiva del universo que habitaban antes de Cortés. No se trata de oponer, ni de imponer un orden europeo a al orden americano, tampoco viceversa. Cardoza no concibe ambos términos como categorías mutuamente excluyentes, del mismo modo que en la planta conviven la amenaza de la espina y la atracción de la flor. Lo plantea en los siguientes párrafos:

La religiosidad del conquistador y la del conquistado, no se destruyeron por ser opuestas, sino que sumaron sus caudales y ya reunidos tomaron nuevo rumbo y fuerza nueva.

Y desde luego tiene sentido universal, porque el problema de la muerte se enriqueció aún más, y llenó con nuevas preocupaciones su temor y su esperanza, creando así nueva dimensión del misterio. (Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue* 15)

Se trata, entonces, de una interpretación del mestizaje cultural, la aspiración a un encuentro comprensivo de ambas ramas precursoras.

En un libro posterior, *Pintura contemporánea de México* (1953), defendiendo el contacto con las expresiones artísticas europeas, Cardoza dirá: “Nuestro clasicismo es la incorporación orgánica de lo universal a lo propio, para hacerlo propio y universal” (cit. en Rodríguez Cascante 98). ¿Podría haber utilizado el guatemalteco el mismo argumento para defender su aproximación al arte y la mitología indígena, valorarla como una expresión universal? Si bien Cardoza establece cierto paragón con Lautreamont y con Arthur Rimbaud, el vínculo esencial con el medio, la tierra originaria, parecería una limitante que nos impide responder la pregunta de modo afirmativo. Lo que sí es incuestionable es que en estos “ensayos mexicanos de espina y flor” intenta formular un locus enunciativo —categorías de análisis no excluyentes, valoración dialógica entre distintas expresiones culturales, etc.— que articule de manera más equitativa lo local con lo universal. En cierta manera, los ensayos de *Apolo y Coatlicue* que comentamos brevemente confirman la tesis de Fernando Rosenberg sobre la vanguardia latinoamericana: “In these texts, the problema of loci of enunciation ... takes precedence and redefines the problem of identity” (Rosenberg 3).

Volviendo a la “Carta a André Breton”, a las frases en las que intenta explicar a un artista europeo las condiciones para la creación artística en México. Es interesante allí que no haya ninguna mención a las instituciones dedicadas a impulsarlas y protegerlas, ni a la crítica y

estudio de las mismas, ni a los medios para la comercialización. No hay tampoco ninguna mención a la pugna por la definición nacionalista. Cardoza se limita al espacio simbólico, al vértigo de renovación que subyace a la visión de mundo mexicana, a la que se refiere como el subsuelo y el sub-cielo, es decir, la mitología prehispánica. En esta vorágine de símbolos, cualquier tentativa es un riesgo: “Su más leve movimiento causa catástrofes inconscientes en nuestras construcciones” (64). En esa condición encuentra Cardoza “la tragedia” del artista mexicano: “Su realidad, tan real y verdadera, nunca aparece suficientemente poética, es decir, suficientemente concreta” (64). Cuando habla de tragedia, ¿se estaría refiriendo a la condición de los artistas más osados, a Orozco lo mismo que al grupo Contemporáneos: al Gorostiza de *Muerte sin fin*, al Cuesta de *Canto a un dios mineral*, al Villaurrutia de *Décima muerte*? ¿A la condición del indígena, condenado a la explotación económica, pero también a la usurpación de su cultura por un nacionalismo que así se legitimaba? Sí, pero en las siguientes páginas, al hablar de su crítica de arte discutiremos la dualidad que Cardoza –como Jorge Cuesta– utilizó para intentar explicarse la consolidación de la tradición en arte.

6.3 Tierra de la pintura convulsiva

En su “Carta a André Breton”, Cardoza escribió: “Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. Nuestra poesía moderna, nuestra pintura, nuestras otras artes, solo son un testimonio hermoso de la superioridad del medio.” (*Apolo y Coatlicue* 64) En ese mismo texto aseguraba que la convulsión no solo se presentaba en la exuberancia natural, en la condición orográfica, la meteorología, sino que la agitación violenta alcanzaba el ámbito simbólico y la estabilidad de los signos. Por supuesto, que un extranjero señalara que aquello que

caracteriza lo mexicano, la mexicanidad, es la continua mudanza, el desbordamiento, la inestabilidad, no sería muy bien recibido para aquellos nacionalistas que entendían la identidad como algo que se descubre ya hecho y se mantiene de generación a generación.

Ningún texto en los que Cardoza abordó la cultura mexicana fue tan polémico como aquellos dedicados a la pintura —incluida la pintura mural—, publicados originalmente en *El Nacional*, y recopilados con posterioridad en el libro *La nube y el reloj* (1940). Sobre la génesis de dichos textos, Renato González Mello indica lo siguiente: “Antonio Acevedo Escobedo, que trabajaba en la Imprenta Universitaria, le pidió a Cardoza cerca de 1935 que escribiera un libro sobre arte mexicano. El libro debió estar listo en 1937 o 1938, pero su aparición se retrasó hasta 1940 porque Manuel Rodríguez Lozano, que no figuraba en él, acaparaba todo el papel disponible para su propia revista de artes plásticas.” (González Mello 36-37)

No se trataba, *La nube y el reloj*, de un volumen programático que dictara el deber ser de la pintura mexicana ni pretendiera hacer un panorama que, desde la generalidad, destacara la unidad u homogeneidad del arte revolucionario. Sobre lo primero, basta recordar que se constituyó por textos escritos y publicados de manera autónoma a lo largo de dos años, los cuales tomaban como punto de partida alguna exposición reciente o participaban en la polémica que ocupaba los diarios y revistas del momento. Sobre lo segundo, debemos señalar el continuo énfasis en la subjetividad de elección y valoración, tal como lo afirma el primer párrafo de sus “Comentarios generales”: “Éste es un libro de carácter antológico, deliberado e imparcial dentro de *mi apasionamiento*. En los siete pintores que selecciono, se resumen *para mí* las preocupaciones principales de esta pintura”⁸⁵ (Cardoza y Aragón, *La nube* 57).

Cardoza agrupa a siete artistas intentando descartar un principio homogeneizador, es decir, no se trata de una muestra representativa de *la* mexicanidad, ni siquiera de *una* mexicanidad,

⁸⁵ El énfasis es mío.

como hubieran querido los apologistas de la cultura revolucionaria. En cierta manera, los textos brindan testimonio de la acción “política” que el poeta guatemalteco intentaba llevar a cabo desde la única trinchera que le era dado hacerlo —con los riesgos que ello implicaba—.

Coincidentemente, Manuel Gutiérrez Silva afirma:

Cardoza y Aragón viewed art criticism as an alternative means of engaging in politics, something that as a foreigner he could not otherwise directly do. For Cardoza y Aragón, art writing became a strategic means of sidestepping political restrictions and engaging, through his critique of art, in a broader public debate about the future of the Mexican Revolution. (Gutiérrez Silva 109)

Para los argumentos que hemos venido desarrollando en este capítulo debemos agregar que, si bien Cardoza tiene mucho interés en que la Revolución alcance la transformación social que prometió, también reformula las coordenadas del mapa de lo mexicano, con tal de hacerse un espacio en él. Siguiendo las condiciones que Homi Bhabha retomaba del etnógrafo —quien estudia queda, asimismo, implicado en lo estudiado; la separación entre sujeto y objeto, no es aquí sostenible—, pensaríamos que, para Cardoza, hablar de lo mexicano era estar un tanto en ello; defender la posibilidad de hablar de lo mexicano era, entonces, defender su espacio en la nación.

En este sentido, discrepo con Renato González Mello en que la crítica de arte de Cardoza se fundamentó en una actitud rijosa y una “propensión al sacrificio” (González Mello 40), es decir, que surgiría como continuidad a la exhibición pública resultante de su enfrentamiento con la LEAR y su toma de partido por Contemporáneos en defensa de cierta pureza academista del arte. González Mello especula que la no inclusión en *La nube y el reloj* de un ensayo sobre la obra de Luis Ortiz Monasterio, previamente publicado en *El Nacional*, se debió a que su estética

era muy disonante respecto a los otros artistas incluidos en el libro y que la propia prosa de Cardoza, imbuida por la obra plástica que analizaba, enrarecería la defensa clasicista de artistas como Agustín Lazo, Julio Castellanos o Carlos Mérida: “Tanta pus habría traicionado el mundo de estatuas inmóviles y marmóreas que imaginaba apropiado para su crítica” (González Mello 38). A mi parecer, a riesgo de incurrir en los mismos pecados que la crítica de la época, González Mello recupera algunos motivos empleados en los 30 y 40 para denostar el arte puro (el mármol, la inmovilidad, el decoro, etc.). Al revisar el texto de Cardoza referido, podemos notar que el guatemalteco comentaba obra escultórica de Ortiz Monasterio, lo cual parece un aspecto suficientemente válido para excluirlo de un libro sobre pintura.

Desde mi punto de vista, y atendiendo a la hipótesis que dio origen a esta disertación, en su pugna por la autonomía y la excepcionalidad de los autores que atiende en *La nube y el reloj*, Cardoza luchaba por abrirse un espacio propio, tanto en el ámbito literario, de creación artística, como en el relato de la nación, entendiendo que el futuro de la Revolución mexicana era de interés transnacional en la lucha antimperialista. Intentaré aclarar este punto, brevemente, en los siguientes párrafos.

Al exponer su tentativa crítica, Cardoza inicia de una manera que habría de aparecer sumamente chocante a la crítica nacionalista que venía constituyendo su discurso a lo largo de más de una década, debido a que pone de cabeza las valoraciones del artículo de Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana” (1924),⁸⁶ pues aprecia que la poesía ha alcanzado universalidad eximiéndose de cualquier utilidad inmediata, mientras que en la pintura persiste el lastre de lo nacional pintoresco, por lo que está a la zaga como expresión artística verdaderamente nacional. La Revolución Mexicana, en términos del crítico refugiado en México, había sido la expresión social de un anhelo de modernidad, la urgencia de ponerse al paso con el

⁸⁶ Este artículo ya fue discutido en el capítulo 1 de este trabajo.

resto del mundo, y la cultura debía cumplir un cometido análogo: no encerrarse en lo local, sino desde lo local proyectarse a lo universal.

Valga reiterar la influencia que Mariátegui tuvo en Cardoza, nos referimos a los textos “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte” (1925) y “Nativismo e indigenismo en la literatura americana” (1927). En ambos, Mariátegui intenta romper la barrera de exclusión entre las categorías de lo local y lo extranjero. En el texto de 1927 describía cómo el criollo, estando en Europa, se reconoce a sí mismo al entender que su distinción radica en el componente indígena de su cultura, es decir, lo extranjero cataliza lo propio. En el texto de 1925 ya había escrito el pensador peruano: “por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos” (“Nacionalismo y vanguardismo” 544).

Siguiendo al peruano, Cardoza afirmaba que la aspiración debía alcanzar una acción dialéctica: incluir lo propio en el ámbito de lo universal y lo universal en el orden de lo propio. Si las categorías de la negociación no se transformasen, la situación de la producción cultural local, lo mismo que la socialización de los valores universales, los sitios de enunciación se degradarían en nacionalismos solipsistas y reinaría la incompreensión internacional. En la negociación más equitativa entre lo local y lo global, a la que aspira Cardoza, la inclusión de lo propio en lo universal solo podría generarse al apreciarlo con ánimo moderno; por ejemplo, respetando el espacio de indeterminación, de no asimilación ni reducción racionalista, con el que la otredad indígena quedaba inscrita en las realidades americanas.

Hemos apuntado en el capítulo previo que la defensa de la nación ante los poderes coloniales e imperialistas era vista por Cardoza como una urgencia que se aparejaba con un anhelo universalista. Esta había sido una constante en el pensamiento cardociano desde los años

20; pero en las enunciaciones previas, emitidas desde Europa o EE. UU., cosmópolis coloniales, los referentes aparecían vagos, anclados en la generalidad. México y la crítica de arte mexicano le conceden la posibilidad de servirse de referentes específicos:

Veo la originalidad de la pintura mexicana en aquella que parece ser dueña de menos ambiente nuestro. Una cosa es color mexicano; otra, espíritu mexicano. ... La originalidad idiosincrática del mexicano hay que buscarla en sus manifestaciones más sutiles. Para mí se encuentra en sus formas realmente líricas (sea música, pintura, poesía...), en aquellas en que los motivos han desaparecido dejando su esencia universal, su verídica presencia sublimada en un lenguaje propio. ... El verdadero nacionalismo consiste en la manera de reaccionar ante las cosas, los hechos, las ideas, lo invisible. (*La nube* 81)

Esta inversión de los valores “revolucionarios” en los “Comentarios generales” de *La nube* y *el reloj* no se limita a poner en la avanzada a la poesía, respecto de la pintura, sino que también aborda el problema de la utilidad y la acción, señalando que la intraducibilidad del arte que se aleja de la propaganda, que se arraiga en los valores meramente estéticos o en el universo propio, es la característica que concede a las obras trascendencia más allá de las circunstancias en las que fueron creadas.

Al igual que Jorge Cuesta, Cardoza utiliza un par de categorías cuya formulación inicial viene de Nietzsche: el clasicismo en oposición al romanticismo, ambas vistas como corrientes agonistas que darían pie al drama de la historia del arte.⁸⁷ En la comprensión de dichas categorías, el clasicismo no se comprende como una estética opuesta a lo pasional, sino como la oposición a la endogamia romántica que había exaltado el nacionalismo y con ello, se desprende

⁸⁷ Es Christopher Domínguez Michael, en “La crítica del demonio”, quien hace la arqueología de dichas categorías al estudiar la ensayística de Jorge Cuesta (*La crítica* 37-42).

de los escritos de Cuesta y de Cardoza, generaba un estatismo en las artes que se regodeaban en la superficialidad de los motivos y los temas. Entendido de esta manera, no habría nada más ajeno al academicismo y la creación normada que la expresión clásica.

En los comentarios que el filósofo alemán agregó en su tercera edición de *El origen de la tragedia*, ya había cierta reformulación de lo clásico —lo dionisiaco— en oposición a lo romántico; sin embargo, para abreviar, referiremos rápidamente lo que expresó en *La gaya ciencia*, en específico el aforismo 370. Allí se dice que el transcurrir del arte y la filosofía se debe a un sufrimiento que puede ser romántico o clásico; el primero es el de aquellos que ven al arte como un mecanismo de salvación individual, un conducto al reposo o al espasmo, al ensordecimiento y la reclusión de los horizontes. Por su parte, el impulso clásico o dionisiaco no mueve al artista a la salvación propia sino al sacrificio trágico mediante el cual se renuevan las fuerzas fecundantes y creadoras (Nietzsche 218-220). De lo anterior, muy esquematizado, se desprenden las concepciones de Cuesta y Cardoza que resultarían discordantes para un historicismo tradicional del arte occidental.

Para Cuesta el clasicismo “es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí” (cit. en Domínguez Michael 42). A su vez, para Cardoza: “La tradición contribuye a romper la tradición para formarla; a substituir sus verdades muertas por verdades vivas; a cambiar el sentido mismo del arte; a crear, así, valores permanentes, clásicos” (*La nube* 70).⁸⁸ Sin embargo, en este uso de las categorías clasicismo y romanticismo hay una diferencia digna de relacionar con las motivaciones de esta disertación; una diferencia más profunda es el esfuerzo del crítico refugiado en México en busca de empalmar la urgente constitución de una

⁸⁸ Tal vez sea posible encontrar en estas formulaciones, interpretaciones “a la mexicana” de argumentos de Nietzsche y de Gide, el antecedente inmediato de lo que Octavio Paz llamará la “tradición de la ruptura” (*Los hijos del limo*), con la cual pretendía describir los mecanismos con los que la literatura mexicana moderna se acercaba a sus antecesores.

tradición clásica con la lucha revolucionaria y, en especial, con la emancipación proletaria, a partir de la referencia a autores como Lenin, Trotsky y el mismo Marx.

La diferencia a la que nos referimos incide en la manera como los argumentos del mexicano y los de Cardoza buscan modificar la relación entre la cultura nacionalista y la universal. Nos dice Christopher Domínguez Michael, con respecto de Jorge Cuesta, que el poeta encontraba en “las angustias ontológicas e identitarias del nacionalismo cultural” una sensación de desarraigo y un impulso de extraterritorialidad que se resolvía en una tradición herética, fáustica, que descentraría la cultura occidental y trasladaría al continente americano el foco universalista (Domínguez Michael 56). Es decir, mediante el drama escenificado por las dos corrientes contrapuestas, Cuesta argumentaba a favor de la pretensión universalista de la poética propia —y la que defendía el grupo Contemporáneos— como continuadores dignos y legítimos de la cultura occidental.

Cardoza y Aragón, desde nuestra perspectiva, en su crítica de pintura establece un argumento complementario al de Cuesta: se trata de revelar, en el plano de la cultura mexicana, territorios de significación universalista que vuelven discontinuo el relato nacional y diversifican el entramado de lo mexicano. En este sentido, Leonel Delgado Aburto discute que la aproximación del guatemalteco al arte mexicano, en el contexto de la disputa nacionalista, pugna por desterritorializar los discursos de construcción identitaria:

La desterritorialización de Cardoza y Aragón implica, no tanto la pérdida de un vínculo con la patria (o no solo eso), sino el ingreso a un espacio de inmanencia transnacional que eventualmente hace posible la participación del espacio polémico de la cultura posrevolucionaria mexicana y la operación de construcción intelectual de lo nacional guatemalteco. (Delgado Aburto 47-48)

De esta manera, podríamos especular, la heterogénea estética que siguen los artistas incluidos en *La nube y el reloj* tiene por objeto reformular lo que habría de entenderse como expresiones mexicanas, más allá de la superficialidad de motivos y temas que podrían derivar en el folclorismo; expresiones abiertas a lo distinto, lo ajeno, ¿lo extranjero? En estos artistas reconoce el guatemalteco una actitud heroica —trágica, en el sentido que le da Nietzsche— por alejarse de la pintura mural academizada: “La actitud de estos artistas es más honrada, más apasionada su aparente indiferencia por lo que vulgarmente se llama la realidad mexicana” (*La nube* 63).

A la épica patriótica de la pintura mural, Cardoza antepone la representación trágica de siete de sus creadores más relevantes. A la manera de los siete contra Tebas, abre la pretendida solidez de la cultura nacional, en los casos que se alejan del paradigma nacionalista (Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Julio Castellanos). Por su parte, no quedan indemnes los tres grandes de la escuela mexicana de pintura, pues Cardoza enfatiza en ellos sus contradicciones, sus deslices, revela el traslape y la brecha entre el manifiesto y la obra, descubre las arrugas que han pasado desapercibidas bajo capas y capas de pintura. Para ilustrar lo anterior, abordaremos con rápidos trazos los argumentos del crítico refugiado, que en este momento ya se sentía “el más extranjero de los mexicanos”, sobre Agustín Lazo, Carlos Mérida y Diego Rivera.

Ya hemos dicho que Cardoza y Lazo mantenían una amistad iniciada en París, y que el artista había proveído las ilustraciones para la edición cubana de *Torre de Babel*; además, era un artista que se había forjado un prestigio con su obra de caballete y sus contribuciones a los proyectos editoriales del grupo Contemporáneos, es decir, uno de los artistas más identificados con aquellos “artepuristas” y “maricones” que había atacado tan severamente Diego Rivera en el artículo discutido en nuestro segundo capítulo. Iniciar *La nube y el reloj* con él, en lugar de

alguno de los tres grandes, debió leerse como una toma de partido —una más— en la pugna ideológica sobre la cultura nacional.

A diferencia de los muralistas, que se visualizaban a sí mismos como hombres de acción y de esfuerzo, Cardoza resalta en Agustín Lazo su hostilidad al valor cuantitativo de la obra; no le interesan lo torrencial del muro ni la multiplicidad de encargos. Ello mantuvo al pintor ajeno a las prebendas oficiales y, por consecuencia, a la imposición de una retórica nacionalista. No es la épica patriótica sino la intimidad lírica, lo que Cardoza pondera en el trabajo de Lazo; ello lo exime del dogma y lo anima al juego. Según Cardoza, la obra de Lazo no se sustenta en la grandilocuencia o el asombro, ya que en sus lienzos “parece que nada aconteciera” (103); su estética no está en hacer de lo propio —sea individual o colectivo— un espectáculo, un alarde de excepcionalidad, sino en hacer de lo prodigioso un acontecimiento habitual. Este tono cotidiano se procura sin vehemencia, sin énfasis, aunque no es menos artificial, por más que luzca de una naturalidad pueril.

Retomando la dualidad clasicismo/romanticismo que hemos discutido en páginas previas, Cardoza afirma que Lazo es un pintor tradicional, un artista relacionado con “[n]uestra tradición moderna” (94), es decir, no recibe la tradición, sino que la forma. Es, por tanto, un autor clásico no por recuperar motivos grecolatinos, sino por regenerar la tradición. ¿Hay en sus cuadros un relato de la nación? Sí, Cardoza dedica varias líneas a defender la mexicanidad de Lazo, ajena al *Mexican Curious*, constituida a partir de la conquista de la tradición occidental, de Grecia sobre todo, y lo sustenta con una referencia a Alfonso Reyes: “el americanismo de los clásicos griegos” (96-97). Su materia de trabajo proviene de la infancia y los recuerdos. Los mitos de la antigua Grecia, traducidos mediante el juego, conquistados con la imaginación y el performance infantil, recuperan un velo de misterio en la obra de Lazo.

Nos dice Cardoza que Lazo no se preocupa de que en sus obras resalte la identidad mexicana, “sino de que sean bellas” (*La nube* 107). No obstante, estas pinturas nos interpelan y nos incitan a comprenderlas; “su significación última está en nosotros”, afirma, requieren un ejercicio intelectual que el público mexicano no está dispuesto a realizar, acostumbrado a una mal entendida función didáctica devenida en proselitismo: “En México el gusto por la poesía está corrompido por involucraciones políticas. Pero no solo en México; en cualquier parte. ¿Por qué alarmarnos?” (110). Sin enaltecer la mexicanidad, nosotros, los mexicanos, nos reconocemos en las obras de Lazo porque hemos realizado conquistas similares, hemos construido “correspondencias” similares a las que hallamos allí enmarcadas.

Una apuesta no menos arriesgada que iniciar su libro de pintura moderna de México con un pintor “artepurista” fue la inclusión en él de Carlos Mérida, el pintor guatemalteco, cuyos roces con los defensores de la cultura nacionalista hemos mencionado antes en este mismo capítulo. Al igual que lo hizo con Lazo, el crítico acude al elemento infantil, el juego y la imaginación, para explicar algunos elementos de la estética de Mérida: “El artista vuelve a esa mentalidad sin mácula, a la visión en que todo está como más cerca, por camino inverso al del niño: perdiéndolo todo, excepto la razón, como en el caso del loco” (*La nube* 125).

El artista moderno, Mérida particularmente, llegaría por análisis a esta experimentación de un mundo primigenio o, más cercano a la explicación del crítico, no a las formas del mundo primitivo sino a la sensación que dichas formas generan. Es por ello que no basta con imitar los estilos de otras culturas, así se asuman como primitivas, lo necesario es restituir el fervor expresivo ante la novedad del mundo, la sensación de “cuando el mundo era una gran histeria geológica” (*La nube* 124). En estas discusiones Cardoza persiste en una consideración que en nuestros días se identifica como discriminatoria, pues declara a negros e indígenas como pueblos

primitivos, cuyos ritos y religiosidad fundamentan su expresión artística; es decir, el arte para ellos sería práctica vital entrañada en el quehacer diario, misterio encarnado en la cotidianidad.⁸⁹

No deja de observar Cardoza, en la obra de Mérida, un cambio a partir de su encuentro con el surrealismo, cosa que había propiciado el mote de artepurista en los años 30, lo cual se explica en el ensayo como un abandono del pintoresquismo y purificación de su pintura. A partir del surrealismo, Mérida se habría encontrado en la urgencia por crear arte, más allá de arte político (*La nube* 118). El sentido imperecedero de la pintura se revela como una experiencia superreal,⁹⁰ argumenta Cardoza, se alcanza ante la muerte, ante el abismo de lo irrepresentable donde forma y color, o cualquier otro código, pierden consistencia: “Las formas ya no tienen sentido literal. ... En ellas [las pinturas de Mérida] ya no existe la representación de las cosas, sino su concepto, las cosas en acto; pero no un concepto objetivo, sino mental: su realidad más concreta.” (129) De este modo, cualquier propaganda queda anulada por la multiplicidad de sentido, por la implicación de quien mira en la construcción de algún significado o intuición de significado: el arte se desprende de la acción política, pero no de la acción estética en la que ha sido implicado quien observa. No hay didáctica posible, al menos no la hay en el sentido tradicional.

Por otro lado, no debe entenderse como un descuido la prodigalidad del adjetivo posesivo “nuestro” para referirse a un arte mexicano en el que quedan implicados tanto Mérida como Luis Cardoza, mucho menos que al final de la primera página de este ensayo se indique: “Para que el arte nuestro sea universal, tiene que ser antes mexicano, por lo mismo que exigimos que sea mexicano para que tenga valor universal.” (*La nube* 115) Ya hemos comentado, en relación con la “Carta a André Breton” la importancia que pronombres y posesivos asumen en la inclusión del

⁸⁹ Cabría recordar lo discutido a propósito de “La canción de las razas” en el capítulo anterior, donde los enunciados africanos y los indígenas americanos se entendían ajenos a la civilización.

⁹⁰ En la época aún no se consolidaba en español el término surreal para referirse a la vanguardia iniciada por Breton; Cardoza, por ejemplo, utiliza “superreal” en la mayoría de las ocasiones.

enunciante, Cardoza —en este caso junto a su paisano Mérida—, en un espacio cuyo gentilicio no se les presta. Este performance textual propondría a los lectores una didáctica lateral para aceptar al vecino extranjero, al refugiado, al otro como un nosotros.

Lo anterior se aúna a la dialéctica nacional/universal, también destacada en el ensayo sobre Agustín Lazo. En este caso, al abordarse a un pintor de origen foráneo, que ha ido y vuelto de Europa en más de una ocasión, tomando distancia de lo propio al tiempo que se reconocía en la cultura que dejaba atrás, es también significativo el apelativo continental en varias ocasiones: “Quería ser americano como si fuera posible ser algo diferente de aquello que se es.” (126) Esta cita que pareciera dar al traste con la intención de inscribir al artista en lo mexicano, algo diferente del ser guatemalteco, habría de considerarlo en conjunción con la consideración explícita de Diego Rivera como uno de “los más grandes pintores de América” (231). Colocándolos uno al lado del otro, descentrando a Rivera como el artista mexicano por antonomasia, logra adjuntar las expresiones culturales de ambos artistas en una comunidad transnacional en búsqueda de una identidad que tomara como punto de partida la expresión indígena.

Si mirásemos la obra ensayística de Cardoza como un relato,⁹¹ tendríamos que identificar a Diego Rivera como uno de sus principales antagonistas y *La nube y el reloj* como el episodio en el que más mandobles asestó a su oponente. Para empezar, Cardoza reconoce que “mucho” de la obra mural de Diego Rivera es lo que le viene a la mente al pensar en el arte “revolucionario” (219), es decir, el telón de fondo contra el que debe destacar la labor de los otros seis artistas incluidos en el libro.

Al retomar la descripción del arte “revolucionario”, el crítico hace énfasis en que la búsqueda por reunir política y arte, a diferencia de otras estéticas de vanguardia que buscaban

⁹¹ Algo a lo que él mismo dio pie al subtítular sus memorias como “novelas de caballería”.

devolver el arte a una praxis cotidiana, habían conducido a Rivera al proselitismo de cartel, y refiere palabras del propio pintor: “el arte es propaganda o no es arte” (cit. en 219). Cardoza espulgará entre los muros de Rivera para hallar los determinantes de su originalidad y su valor artístico, aquello que permanece indomable a la razón nacionalista y, por tanto, termina siendo más fiel a su identidad mexicana: “No hay que juzgar la obra por su servidumbre, sino por su independencia. ... No es su fe la que vale, sino su herejía.” (220) Estos momentos de rebeldía que el arte de Rivera alcanza, a pesar del sometimiento del propio autor, hacen que “excepcionalmente” logre “realizaciones de importancia” (230).

Ahora bien, ¿dónde encuentra dicha acción artística o dicha práctica estética? ¿Dónde están los momentos de rebeldía? Los encuentra en... La realidad es que hay en el ensayo muy pocas frases que destaquen de manera positiva la obra de Rivera, tanto que, a unos ochenta años de la publicación del libro, luce como un texto extremadamente severo. Este exceso crítico, permítasenos especular, es lo que habría motivado a González Mello a señalar que la inclusión de Rivera en *La nube y el reloj* tuvo una función análoga a la de Maples Arce en la antología poética firmada por Jorge Cuesta: “Cardoza intentó hacer de Diego Rivera el ejemplo irrepetible, la muestra de todo lo que no debía ser, de lo ilegítimo” (González Mello 43).

Tanto es así que las cuatro líneas más elogiosas que Cardoza le dedica al muralista, en las que afirma: “De riquísimo elemento caótico extrajo la vida formal de un mundo latente y como lejano por su misma imperiosa presencia, nuevo y desconocido” (246); dichas frases que parecieran decretar un éxito plástico, quedan rebajadas en un párrafo que declara la superioridad de José Clemente Orozco: “Los personajes y la tragedia son de Orozco; los decorados, de Rivera” (246). No aceptaremos aquí que dicho maltrato se deba a una simple reyerta personal, dedicaremos unos párrafos rápidos a los argumentos que algo de luz darán sobre los postulados

de este trabajo de grado, ya que era el propio discurso “revolucionario” y “nacionalista”, cuyo emblema eran Rivera y su obra, el que excluía a los extranjeros de participar en la construcción del relato y la cultura nacional.

En alusión al uso del fresco, tan común en los murales de Rivera, dice Cardoza que el muralista utiliza la pintura como un vehículo de comunicación útil, pero la técnica con la que su mensaje quedaba integrado en la pared aparece desarraigada de la vida actual del proletariado (*La nube* 228). Hacia el final del ensayo, Cardoza establece una analogía entre la utilidad que el papado de fines del Medioevo e inicios del Renacimiento encontró en dicha técnica pictórica, como un mecanismo de publicidad permanente, con la utilidad que el régimen surgido de la revolución mexicana requería de los murales. De esta manera, el ensayista nos obliga a pensar que la revolución mural de Rivera no se corresponde con la lucha armada que conmovió los cimientos de la organización social mexicana, sino con el proceso de institucionalización —es decir, aburguesamiento— de quienes se habían hecho del poder.

Continuando el argumento, una cita más del ensayo sobre Rivera: “No es su contenido lo que molesta, sino su desequilibrio con la forma, su realización, sus repeticiones incesantes, su exiguo rigor estético.” (*La nube* 228) Esta contradicción entre el pregón revolucionario, dinámico y siempre cambiante, y la realización conservadora y conservativa de una obra que parece estancarse conduce a un juicio que debió calar hondo tanto en el “latifundista” de los muros oficiales (239), como en aquellos que desde 1924 lo encumbraban como ideal del artista nacionalista, el hombre de acción positiva, el “*vir* revolucionario”: “En su ideología, la pintura de Rivera me parece tímida, sentimental y burguesa” (230).

A diferencia de los otros pintores incluidos en el libro, siguiendo la pauta cardociana, pareciera que Rivera se ha abandonado al impulso romántico al someter su arte a un

sedentarismo, una repetición de motivos y de técnicas que denotan un abandono al facilismo: “Se ha academizado en su propio estilo, que no siempre es estilo, sino estilización y sistema.” (*La nube* 236) No es casual que Cardoza compare la obra mural de Rivera con la operística de Wagner (249), pues ya Nietzsche —de quien retoma la dualidad clasicismo/romanticismo— había acusado severamente al músico de los Nibelungos de usufructuar mediante la reproducción de ciertos motivos nacionales, estancando la tradición y condicionando la identidad cultural germana a una superficialidad contingente, pasajera. Por ello, para el filósofo alemán, Wagner era el ejemplo de la perniciosa acción del impulso romántico en la tradición cultural. De igual manera, para Cardoza, la utilidad política que Rivera pretendía conceder a su obra la condenaba a la intrascendencia. Por lo anterior, severamente, pronostica que dichos murales se asumirían en el futuro como documentos periodísticos, es decir, tendrían un valor testimonial más que artístico (244).

En la insistencia por no mezclar criterios morales con los estéticos, a diferencia del voluntarioso trabajo del muralismo, Cardoza procedería en sentido contrario a las aspiraciones de Rivera. En cierto modo, devuelve el arte a su condición marginal de la acción política. Me explico mejor, no es que el guatemalteco conceda razón a aquellos que vinculan el arte puro con la pasividad, sino que resaltaría la distinción entre la acción estética y la acción política; no es que el arte sea ajeno a la práctica, por el contrario, afirma el guatemalteco citando a Thomas Craven, el artista “es el más práctico de los hombres” (cit. en *La nube* 223). Pues, como repetidamente expuso “la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”.

Tanto las publicaciones sueltas en el diario *El Nacional* como *La nube y el reloj* en su conjunto desataron la ira de quienes intentaron removerlo de los espacios de acción cultural. González Mello, por ejemplo, refiere que la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios había

solicitado al titular del mencionado diario que se le cerraran las páginas por ser “extranjero, sin éxito” (González Mello 34). Sobre el libro de pintura mexicana, el propio Cardoza recordará en su libro de memorias: “Tal era aún mi situación cuando, imperialmente, Diego Rivera, uno de los emperadores de México, poderoso como Moctezuma, por *La nube y el reloj* (1940) pide echarme de México” (*El río* 584).

Al criticar una exposición presentada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de la Ciudad de México, en 2013, Manuel Gutiérrez Silva indicaba que se habían pasado por alto las tensiones entre el arte y la literatura, y señala algo que nos resulta relevante: “poets’ art writing and institutional connection to the artistic field was an insistent expression of literature’s struggle to intervene in the larger field of cultural production, which was undergoing a serious transformation” (Gutiérrez Silva 93). En el caso de Cardoza, el poeta-crítico no se limita a constituir a la poesía como el criterio de validez estética por excelencia, sino que es mediante los recursos propios de la lírica que tuerce la tradición cultural y el relato nacional hasta quedar inscrito en él, reconocerse en él. “[N]ostalgia de desterrado”, pronuncia, al aceptar la invitación que la obra de Agustín Lazo le extiende para devenir con y en ella; una obra mexicana y contemporánea, pero ajena al “nacionalismo” imperante en México.

Es curioso que, para hablar de la identidad nacional de Lazo, Cardoza refiera una anécdota sobre el encuentro con un zopilote alicaído en un frío zoológico de Amberes, cuya dis-locación habría solucionado un paisano suyo llevándole sus propias heces envueltas en un paquetito. En esa relación escatológica, zopilote y humano se habrían reconocido americanos y tropicales, habrían declarado su ascendencia y su bajeza. Experiencia mundana vuelta poesía por la comunión sensible de dos almas que se sentían fuera de lugar, ambos desterrados y nostálgicos, ambos exiliados y excielados. Entiendo *La nube y el reloj* no solo como un texto de acción

política o contienda ideológica, sino también como un esfuerzo por consolidación de un espacio propio gracias al reconocimiento del refugiado en aquello que, siendo mexicano (incluyendo la obra de Carlos Mérida), era rechazado o invisibilizado por la cultura oficialista, negado por sus propios creadores.

Permítasenos comentar, para culminar este capítulo, uno de los párrafos finales de los “Comentarios generales” de *La nube y el reloj*:

Seres y cosas están en el exilio, expulsados de un paraíso que les es debido y que les es propio: su ambiente natural en donde realmente viven y se realizan. Están cohibidos, como sin saber qué hacer, torpes y tartamudos por la inmensa nostalgia que les aflige del cielo que perdieron. La poesía les quita la muerte por sorpresa y les restituye el cielo del que fueron exiliados. (*La nube* 86-87)

La poesía que subyace en toda obra de arte, la pintura por ejemplo, es la que reconstituye el aura, el misterio; es la poesía también quien le reintegra al individuo su condición de pertenencia. Por acción estética, la faceta crítica de Cardoza reconfiguró los lienzos, los retazos y los muros, hasta reconocer a México en sí mismo, y reconocerse en los espacios de indeterminación de la pintura posrevolucionaria de México. México y el relato de construcción nacional pierden, al menos por un instante, su homogeneidad. La nación no se revela como unidad étnica, sino como posibilidad afectiva, conflictiva. En el siguiente capítulo abordaremos dicha reconstitución poética en la propia poesía de Cardoza.

7.0 Hacerse espacio donde tan solo hay sitio: *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*

En tu cal viva y el azul unánime
donde los cactos alzan
su invadida soledad intacta,
vuela o repta el hombre, raras veces camina:
tan solo hay sitio para la serpiente y el águila
y dulcísimos frutos con espinas

(Cardozay Aragón, *Poesías completas* 176)

Los versos del epígrafe de este capítulo corresponden a un poema escrito en 1940, pero publicado ocho años después,⁹² cuando Luis Cardoza y Aragón ya había salido de México para participar en el gobierno revolucionario de su natal Guatemala. Dicha estrofa traslada el emblema náhuatl de la fundación de México-Tenochtitlán —vuelto escudo nacional en el siglo XIX, tras la independencia— al paisaje cultural del México en el que su autor había encontrado refugio, donde solo parecía haber dos posibilidades, se era águila o serpiente, se estaba con la Revolución o contra ella. No obstante, el polisíndeton agrega en la estrofa un tercer elemento a tan breve listado, lo cual suplementa una posibilidad generalmente pasada por alto: los “dulcísimos frutos con espinas”. La rima de dicho verso con “camina” y la potencialidad hiriente expresada en el filo de las púas que protegen la dulzura hacen que el fruto sea también un elemento activo, un elemento partícipe de la representación nacional desde sus márgenes, ajeno a la contienda mortal de los animales.

Si bien no analizaremos minuciosamente “Paisajes de Coatlicue”, poema del cual provienen los versos de arriba, ellos nos permiten retomar el argumento donde lo dejamos en el

⁹² Fue incluido en el volumen *Poesías* (1948), publicado en México por la editorial Cvltura, bajo el cuidado de dos poetas españoles que en ese momento se encontraban refugiados en el país, como antes lo había estado Cardoza.

capítulo previo: un escritor refugiado, Luis Cardoza y Aragón, utilizó su pluma para representar lo mexicano y, mientras lo hacía, disputó la comprensión hegemónica, genealógica, de lo nacional para ensanchar sus límites e introducir en ello algo de fuera, para posibilitar lo internacional e insertarse a sí mismo en la nación. Cardoza utilizó su pluma en *La nube y el reloj* (1940) y *Apolo y Coatlicue* (1944) para representar a México y, al hacerlo, se vio implicado en aquello que observaba; al mismo tiempo, se ubicaba aquí y allá, fuera y dentro de la nación. “Narciso viéndose de dentro de la fuente hacia afuera”, había escrito en *Torre de Babel* (49). Afuera y dentro se traslapaban en sus ensayos sobre arte y cultura mexicana: en ello podemos reconocer la marca de la escritura de refugiado.

No analizaremos aquí minuciosamente “Paisajes de Coatlicue” porque en esta disertación hemos decidido enfocarnos en la obra en prosa de Luis Cardoza y Aragón, por lo que atenderemos a uno de sus poemas más relevantes, la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948). Para ello, dedicaremos el siguiente apartado a la poca evidencia del proceso creativo del poema a partir de los fragmentos que fueron apareciendo en las revistas de la época.

7.1 Entre la oreja y la lengua, el gran puente colgante temblaba

Luis Cardoza declaró haber iniciado la *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo* en Nueva York en 1929 y la haberla terminado en Londres en 1932, es decir, que su creación transcurrió en Florencia, La Habana, México, Nueva York, París y Londres, donde el poeta vivió durante ese periodo, justo antes de establecerse definitivamente en México. ¿Hemos de creer al poeta, quien ha construido su libro de memorias bajo el precepto de que recordar es un ejercicio de

inventiva?: “Por ello narraré algo de mi probable realidad. Saber narrarla es más arduo que narrar lo imaginado: hay que inventar mucho más.” (*El río* 14)

Si hemos de creerle a Luis Cardoza, entonces, en la composición del poema poca influencia habrían tenido el ambiente nacionalista mexicano, las disputas que hemos relatado en el capítulo previo —en las cuales se alineó alternativamente con los Contemporáneos o con los socialistas— y su intervención sobre lo mexicano desde el amparo de la crítica de arte y de cultura —según lo vimos en *La nube y el reloj* y en *Apolo y Coatlicue*—. No obstante, el mismo autor decretó en “Jaculatoria al dios ignoto” (1940) que era “imposible terminar este poema. Como todo poema, nunca acaba” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 176). Algo similar declaró en la última entrevista que concedió en vida:

Como diría: no estoy contento con mis libros. Es un vicio del escritor. Yo creo que sí. Me siento inconforme de encontrar que aquel trabajo se pudo haber hecho mejor. Afortunadamente existen los editores, si no, se pasaría la vida tratando de corregir sus textos. (cit. en Solís Castillo 72).

De esta manera, aun aceptando que en sus rasgos generales la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* se encontrase definida para 1932, año en que su autor se estableció en México —y en el que se publicó el primer fragmento de la misma—, el riguroso y obsesivo proceso de corrección del mismo habría continuado hasta la publicación de sus partes o de su integridad.

A pesar del papel que Cardoza les concedía, en la entrevista citada, a los editores como agentes que fijan el texto, su obsesión revisora —“pasión por la exactitud” (*Apolo y Coatlicue* 66) llamaba él a su rigor, en la “Carta a André Breton”— no se detenía una vez que el texto alcanzaba las prensas. Tanto Renato González Mello, estudiando los textos de crítica de arte, como Álvaro Solís Castillo, estudiando el poema “Soledad de la fisiología”, dan cuenta de lo

problemático que resulta atribuir el carácter de “original” o de “versión definitiva” a los textos con los que trabajaron: “sería una locura ‘establecer’ lo que nunca fue estable” (González Mello 47).

Álvaro Solís detalla en su tesis doctoral los cambios introducidos en el poema “Soledad de la fisiología”, un texto cuya primera publicación —de 1939— se conformaba por 187 versos agrupados en veintidós estrofas, que pasará por dos reescrituras “intensas” —es Solís quien usa el adjetivo— para presentarse, finalmente, en un poema de 181 versos dispuestos en veintinueve estrofas, a partir de 1977 (Solís Castillo 54). De este modo, continúa Solís, afirmar que el texto se escribió en 1936, según la fecha que su autor colocó al calce en sus *Poesías completas* (1977) sería falaz, y sería mejor afirmar que se trata de “un poema escrito entre 1936 y 1992, fecha en la cual se publicó la última recopilación de la obras de Cardoza estando él vivo” (Solís Castillo 56).

Por su parte, en el estudio preliminar a la edición de 2003 de *La nube y el reloj*, González Mello acierta en relacionar la (re)escritura con el devenir (48). En esa lectura analógica, el flujo discursivo se volvería heracliteano y, así como literalmente el agua del río ha de cambiar para seguir siendo río, las palabras del texto también lo hacen en la obra cardociana. Esta noción fluida de la escritura es paralela a la que el guatemalteco continuamente expresó sobre la identidad: “Tiempo mío que no sueña la santísima trinidad del tiempo sino éste en que escribo, sino este en que nula es la división trifásica [pasado, presente y futuro] nacida de la incertidumbre y de la efimeridad del hombre.” (Cardoza y Aragón, *El río* 17)

La frase que sirve de título a este apartado, hace un paralelismo entre el discurso y un frágil puente colgante tendido entre las dos orillas de quien lo emite y quien lo recibe. Este tembladero del discurso es una característica de la escritura de este poeta refugiado. Las adendas, correcciones, sustituciones y supresiones que González Mello encuentra entre las versiones

publicadas en *El Nacional*, por citar un periódico donde solía colaborar Cardoza, y las versiones que aparecen en el libro de crítica de arte de 1940 le hacen creer que el refugiado guatemalteco tenía “dudas bastante grandes sobre el carácter absoluto, único, cerrado, perfecto, construido, del ‘texto’; de la ‘obra’.” (González Mello 47) Dicha aseveración, no obstante, atenta contra la adscripción que González Mello hace de Cardoza, en el grupo de Contemporáneos, los artepuristas, en oposición a los vanguardistas que atentaban contra la noción de obra (González Mello 27).

Es mi opinión que la concepción cardociana sintetiza las dos categorías que el autor del estudio preliminar de *La nube y el reloj* quiere ver como excluyentes: la continuidad y la renovación radical, y allí queda implicada también la identidad —incluida la identidad nacional—: el mismo Yo se muda en otro para seguir siendo Yo. No es que Cardoza niegue la existencia de la obra —o de la identidad—, sino que dicha obra ha de ser inestable, fluida, renovadora —clásica, según lo entendían el poeta guatemalteco y el mexicano Jorge Cuesta—. Cardoza lo expresó mucho mejor en *Torre de Babel*: “Sin que nada me hubiese sucedido, yo sería otro. Siempre otro. Otro otro. Otro...” (57)

Volvamos a la materia de este capítulo, la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. La primera edición íntegra del poema se realizó en el país natal de su autor en 1948, publicada por El libro de Guatemala. Sin embargo, antes habían aparecido fragmentos en las revistas *Examen* (1932), *Número* (1933), *Taller Poético* (1938), *Ruta* (1939), *El Hijo Pródigo* (1943) y *Cuadernos Americanos* (1945). Sirviéndonos de la argumentación de Solís Castillo, tendríamos que negar que la *Pequeña sinfonía* fuera un texto escrito entre 1929 y 1932; al menos tendríamos que alargar el periodo creativo hasta 1948 —si no es que hasta 1992— e incluir las reescrituras

intensas que pueden observarse al cotejar los fragmentos publicados con la obra en su forma íntegra.

Al comparar el número de páginas de las publicaciones fragmentarias con las que abarca el poema completo —215 páginas en la edición de 1948; 105 en *Poesías completas* de 1977—, es evidente que las primeras representan una parte minoritaria ante el todo. No obstante, ya que en el archivo Lya y Luis Cardoza y Aragón, resguardado en la Biblioteca Nacional de México (UNAM),⁹³ no se ubicaron originales del poema, anotaciones a versiones ya publicadas ni referencias al proceso creativo del mismo en el material epistolar allí guarecido (la mayor parte de él, posterior a su salida de México en 1944), dichos fragmentos son lo más cercano a la génesis del texto con que contamos.

No es pretensión de este trabajo hacer una crítica genética del poema —ni creemos contar con elementos que posibilitarían un trabajo de ese tipo—, por lo que no enumeraremos cada uno de los cambios introducidos. No obstante, conviene analizar en las versiones publicadas del poema las probables huellas de los aparatos ideológicos del Estado, así como la intervención del relato hegemónico de la nación y de lo mexicano que el poeta podría haber hecho.

Aunque José Eduardo Serrato Córdova asegure que estas publicaciones fragmentarias pasaron “sin pena ni gloria” (Serrato Córdova 228),⁹⁴ es decir, que no causaron ninguna reacción crítica, conviene comentarlas porque habrían de formar parte de la proyección que Cardoza realiza de sí mismo como escritor y como intelectual refugiado, de su manera de comprender la relación entre literatura y realidad, ante un contexto nacionalista que observaba con desconfianza la labor de los extranjeros. Un contexto en el que la Ley General de Población (1936), en su

⁹³ Para una descripción pormenorizada de este archivo, consultar el trabajo de Álvaro Solís (57-59), condiciones que fueron coincidentes con las que encontró quien esto escribe en el verano de 2017.

⁹⁴ Serrato Córdova se refiere únicamente a los fragmentos publicados en *Examen* y en *Taller Poético*, de los cuales hace mención el propio Cardoza. Pareciera que esta disertación es el primer trabajo que recupera los otros cuatro aquí comentados.

artículo 33, literalmente restringía a los extranjeros “el ejercicio sistemático y remunerado de actividades intelectuales o artísticas en el grado que lo exija la protección de los naturales” (*Ley General de Población* 15). Las publicaciones fragmentarias correspondientes a la década de 1930 pueden, también, articularse con las contiendas públicas en las que el poeta refugiado participó y los argumentos que en dichas polémicas defendió.

7.1.1 Revista *Examen*, 1932

El primer fragmento de la *Pequeña sinfonía*, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, coincide y es la peculiar participación de Cardoza en la polémica de 1932 en uno de sus momentos culminantes: la consignación de la revista *Examen*, el proceso judicial contra su editor y colaborador, así como la renuncia de varios integrantes de Contemporáneos a sus cargos en el gobierno.

Es de singular interés la dedicatoria con la cual el guatemalteco recién establecido en el país encabeza su aportación a *Examen*: a Julio Torri. Este escritor puede considerarse el padre —o, al menos, padrino— del poema en prosa en México, pues fue el primero en dedicarse a este subgénero de manera rigurosa y frecuente desde los textos reunidos en *Ensayos y poemas* (1917).⁹⁵ Podemos conjeturar que dicho epígrafe tenía por objeto que se vinculase al poema —y, por extensión, a su autor— con una incipiente tradición del poema en prosa en México y, en particular, con un literato que atribuía a sus propios textos un “fondo mexicano remoto” (cit. en Zaïtzeff 16). Esta filiación es aún más firme cuando observamos el índice de *Examen*: justo antes de “Martirio de San Dionisio” —título con el cual se imprimió la colaboración de Cardoza y Aragón— se hallaba uno de Julio Torri.

⁹⁵ De Julio Torri y su trabajo en prosa ya hemos comentado en el segundo capítulo los textos “De fusilamientos” y “Caminaba por la calle silenciosa de arrabal...”

¿Que se vinculase el poema de Cardoza con lo mexicano podría hacer menos visible su vertiente surrealista, su condición foránea —por surrealista, doblemente foránea, explicaría Schneider (*México y el surrealismo* 111)—? Es poco probable que Cardoza deseara borrar o difuminar su vínculo con la vanguardia europea. Una interpretación —que podría ser más cercana a lo que Cardoza habría estado postulando durante su trayectoria— es que el poema, venido de fuera y con aspiraciones universalistas, tendiera hacia la expresión mexicana. De esta manera, la escritura cardociana sería recíproca de los intentos de Contemporáneos, pues estos procuraban un diálogo con lo universal desde la locación mexicana. Claro, lo universal sigue concerniendo aquí principalmente a la cultura europea; ello es más drástico si consideramos que san Dionisio no muere por un arma romana, como le correspondía históricamente, sino por un “alfanje”, es decir, un arma relacionada con el mundo árabe.

A pesar de que Guillermo Sheridan describió esta colaboración cardociana en *Examen* como un “poema narrativo con resonancias surrealistas y del folklore centroamericano” (*Malas palabras* 20), no encontramos en la superficie del texto de 1932 ningún elemento que hiciera valer el vínculo con las culturas americanas y que proponga el folklore como una clave interpretativa —algo que sí ocurrirá cuando aparezca el poema íntegro—. Por el contrario, dados los elementos que aporta el fragmento, sería más prudente interpretarlo a partir de la hagiografía, la doctrina católica y, tal vez, de la alquimia, códigos europeos todos ellos.

En la revista no hay ninguna indicación de que “Martirio de San Dionisio” formase parte de una obra mayor. De hecho, no creo equivocarme al pensar que los lectores de la época lo apreciaron como un texto unitario con un final, de hecho, bastante contundente. Un detalle que se eliminó al publicarse de modo íntegro la *Pequeña sinfonía* es los tres asteriscos que separan los últimos diez párrafos del resto poema, los cuales funcionan —al menos lo hacen en la

composición de 1932— a manera de epílogo y brindan contexto al diálogo que hemos leído previamente. En la parte medular del texto, el caracol y la alondra se alternaban la palabra; ahora, en los párrafos que siguen a los asteriscos, tenemos un enunciante en tercera persona que nos describe el ambiente y los dos personajes que retornan a su condición animal —no hay más diálogo—. Los interlocutores se nos describen desde el exterior, como lo haría un poeta observador de la naturaleza: “La alondra, vacilando, se posó sobre el filo del alfanje manchado de sangre. / El caracol era un corazoncito bajo una concha.” (“Martirio de San Dionisio” 10)

En el final, la percepción humana ha quedado apartada de la animal, justo en el momento en que el cuerpo de San Dionisio, llevando entre las manos su cabeza aureolada, cae definitivamente muerto. El santo ya había sido transformado, no solo en términos de su santidad —manifestada en la aureola— sino, por la síntesis de los opuestos, en la cualidad heteróclita de su nuevo ser: “San Alondionicarasiodraco!” (“Martirio de San Dionisio” 10). Como hemos dicho en el capítulo previo, al final de este poema, si lo leyésemos de manera unitaria, encontraríamos que los límites han vuelto a imponerse, como elementos excluyentes que no pueden ser uno y lo otro al mismo tiempo: “Canto y mar. / Alondra y caracol”. Las dos últimas líneas enfatizan este hecho alejándose del modo expansivo del párrafo, volviendo a una disposición versal, cortada.

7.1.2 Revista *Número*, 1933

El segundo fragmento, publicado en el otoño de 1933 en la revista *Número*, dirigida por Guillermo Jiménez, coincide en el tiempo con la contienda universitaria en defensa de la libertad de cátedra, que tuvo a Antonio Caso y a Vicente Lombardo Toledano como los polemistas más visibles. El primero, Caso, abanderaba a los autonomistas que defendían a ultranza la libertad de cátedra; mientras que el segundo, Lombardo Toledano, se alineaba con la Secretaría de

Educación y su intento de encauzar todos los esfuerzos del Estado con el Plan Sexenal formulado ese año. Dicha disputa, por un lado, dejó a la UNAM sin presupuesto y sin el carácter nacional que había tenido, y a Cardoza sin la posibilidad de trabajar allí, pues habría renunciado en solidaridad con Lombardo Toledano, quien previamente lo había incorporado a la escuela de Bellas Artes que dirigió de 1930 al 33.

Este fragmento llevó por título un calambur: “Delirio de lirio”; este tipo de juego de palabras es muy común en la producción cardociana de aquellos años y en ellos coincide con otros poetas de la época Xavier Villaurrutia, por ejemplo.⁹⁶ En esta ocasión, a diferencia del fragmento anterior, no se consigna fecha de escritura; una anomalía en los textos que Cardoza publica en esa época, por lo que tal vez pueda deberse a una decisión editorial. La ausencia de fecha, sin embargo, podría fortalecer nuestra conjetura de que la *Pequeña sinfonía* no se escribió por completo en tres años. Tampoco se indica que el texto sea un fragmento: de hecho, el editorial de la revista no nos anticipa sus contenidos ni cuenta con párrafos introductorios para los textos individuales. Nuevamente, esta ausencia pudo condicionar a los lectores que supondrían estar ante un texto completo y acabado.

Si los cambios encontrados en el fragmento de 1932 eran fundamentalmente de puntuación y de sustitución —entre otros, cambiar “unidos” por “ligados”, o “tranvía” por “trenes”—, más algunas pocas supresiones que no afectaban demasiado el sentido —por ejemplo, “el silencio ~~hecho~~ de acuarios” (“Martirio de San Dionisio” 9)—; en el fragmento incluido en *Número* (1933), el más breve de todos los publicados en revistas, hay una buena cantidad de supresiones y agregados. Dos de dichas supresiones, relacionadas con instrumentos musicales —“rotos laúdes” y “arpas equivocadas”—, han quedado fuera de la versión final que, paradójicamente,

⁹⁶ Precisamente es a Villaurrutia a quien el refugiado guatemalteco dedicó el único volumen de poesía en verso que Cardoza publica en aquellos años: *El sonámbulo* (Taller poético, 1937).

habrá de titularse “sinfonía”; tal vez porque se trataba de una música que no hacía acorde, dada la adjetivación.

Entre los agregados que Cardoza realizó en este fragmento, con miras a su inclusión en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, más allá de nexos que coadyuvan al flujo del discurso — agregar “en” antes de “donde”, por ejemplo— y los que sirven para aclarar la gramática —como agregar preposiciones: “Y *en* las altas montañas”—, hay dos que son significativos. El primero es el apóstrofe a los personajes que, ausentes en este fragmento, son los protagonistas del que se había publicado en *Examen* el año previo: “¡Ay! alondra ¡Ay! caracol” (*Poesías completas* 312). Nunca sabremos con certeza si este apóstrofe fue agregado como un elemento aglutinador, uno que brindaba coherencia al todo, cuando la *Pequeña sinfonía* se publicó de manera íntegra en 1948; o si, por el contrario, fue retirado provisionalmente con tal de que el fragmento publicado en 1933 pudiera leerse con cierta autonomía. Aunque no podamos saberlo, es evidencia de la continua revisión que el autor realizaba de sus poemas.

Si leyéramos “Delirio de lirio”, la versión de *Número* (1933), como un poema autónomo, vincularíamos la música “rota” y “equivocada”, adjetivos eliminados junto a los laúdes y las arpas, con el viaje memorístico —“Se recuerda de algo olvidando” (“Delirio” [1933] 8)— de un hombre, a quien ya se sabe muerto, camino al paredón. Este individuo regresa a su mirada infantil, viaje en barco desde aquella temporada estival hacia el otoño que es su presente; no obstante, es un viaje encallado y un ascenso a ningún cielo: el encuentro consigo mismo es imposible. Ante el pelotón de “soldados de niebla” (8), con sus cinco sentidos como cauces negados para navegar, sabe que aquello que desea no se cumple ni siquiera en el plano de la enunciación: “Quería ser corona en la frente del tiempo, quería... Quería ser una sonrisa del cielo, quería...” (8). La pregunta con la que termina el primer —largo— párrafo parece enfatizar

la distancia entre lo corporal y aquella barca —símbolo de los sueños y anhelos— que lo impulsaba: “¿De qué sirve que peinen sus cabellos si se olvidan de la barca en que alguien busca su cuerpo?” (8)

El último párrafo, nuevamente impone una toma de distancia; contrasta el fatalismo de la visión —o delirio— del hombre con el surgimiento de la belleza —Venus— en los cuatro puntos cardinales. Los dioses no se inmutan ante los júbilos ni los llantos, y la vida del joven “triste y brutal como un santo” (“Delirio” [1933] 9) persiste solo como una fantasmagoría y un temblor en las hojas del calendario. El pelotón del primer párrafo aparece, en la última frase del texto, vestido con el lujo que brinda la victoria e inicia su desfile. Hay cierto nihilismo en este fragmento que contrapone una dramática experiencia humana, que apenas deja marca en los calendarios, con la profunda trascendencia de la belleza que escapa a la contingente acción de los hombres.

Nuevamente se nos presenta una articulación de lo trascendental con la contingencia de los incidentes humanos, una articulación que se da en la experiencia límite del sacrificio —fusilamiento, en este caso, decapitación en el caso de san Dionisio, el fragmento previo—. Una frase que agregó el poeta en las versiones posteriores —este es el segundo agregado importante— parece convalidar este punto de encuentro entre el hombre y el universo —experiencia fundada en el dolor—: “¿Cómo le dolía [al hombre] el aire, las raíces de la noche y su corazón!” (*Poesías completas* 313) No obstante, ambos elementos, la percepción humana y el universo, son apartados al final del poema.

Que las acciones humanas adquieran trascendencia solo como experiencias místicas o como delirios, no habría de caer muy bien entre los defensores del arte comprometido, en particular de los nacionalistas mexicanos. En este sentido, Cardoza propone una obra que ha de

convalidarse por sus propios méritos estéticos, por los valores que son distintivos del arte, pues ellos podrían replicar la experiencia de sublimación a partir de los cinco sentidos —“Aguas donde se bañan los dioses, donde la luz se lava y la transparencia es alumna y el sol quiere nadar” (“Delirio” [1933] 8-9), los alegoriza Cardoza—. Esta defensa de la acción artística como objetivo por sí mismo, podría ser vinculada, por la crítica de la época, con el artepurismo; aunque, como afirma González Mello de la pintura mexicana que solía calificarse como surrealista, se trata de “una manifestación de fe en los poderes mágicos de la razón” (González Mello 48).

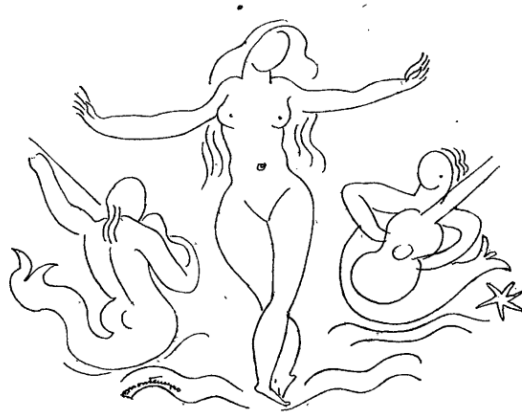


Figura 12. “El nacimiento de Venus”, dibujo de Roberto Montenegro en el primer número de la revista *Número* (otoño 1933), para ilustrar “Delirio de lirio”, de L. Cardoza y Aragón

Dicha adscripción al artepurismo podría reforzarse por la ilustración de Roberto Montenegro (1881-1968) que acompañaba el poema, titulada “Nacimiento de Venus” y que, como en toda la trayectoria del artista plástico jalisciense, tiene el grácil trazo reconocible del *Art Nouveau*. A pesar de que la crítica más reciente ha develado —como lo ha hecho también con el caso de Contemporáneos— que es artificial separar la expresión nacional y la que se nutre de lo internacional, aún hoy —como en su época— prevalece

la generalización que señala a los modernistas [uno de ellos, Montenegro] como ‘afrancesados’ o, en el mejor de los casos, como artistas afiliados a una tendencia internacional de fuerte influencia europea en cuyas obras está ausente el sentido nacionalista con que se caracteriza, por ejemplo, a la ‘Escuela Mexicana’.

(Vidaurre 5-6)

7.1.3 Revista *Taller Poético*, 1938

El tercer fragmento apareció en el número 4 de la revista *Taller Poético* (1938) con un título más descriptivo que los precedentes: “Pino, niñez y muerte”. Esta publicación coincide con el debilitamiento de la agrupación nacionalista con la cual Cardoza había tenido serias confrontaciones ideológicas, a pesar de formar parte de su junta constitutiva: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En 1938 se dejó de publicar la revista *Frente a frente*, principal órgano de difusión de la liga, y un año antes varios artistas plásticos se habían separado para enfocar sus esfuerzos en el Taller de Gráfica Popular.

Taller poético, cuyo editor fue Rafael Solana, se caracterizaba por el cuidado en cómo el texto era transmitido a los lectores, sobre todo en el caso de publicaciones fragmentarias. Así, desde el primer número, por ejemplo, en el cual Salvador Novo colaboró con un fragmento de *Nuevo amor*, el texto se titula simplemente “Fragmento”. Por su parte, en los números primero y cuarto, se incluían algunas partes discontinuas del libro *Recinto*, de Carlos Pellicer, y en la página se encabezó “Cuatro poemas del libro inédito *Recinto*”, manteniendo la numeración saltada de los fragmentos. De lo anterior podemos asumir que, en la colaboración de Cardoza, la ausencia de aclaraciones de que era un fragmento de un texto mayor fue decisión única y exclusiva de su autor.

¿Es que Cardoza aún tenía dudas sobre la inclusión de este fragmento en el extenso poema que llegó a ser *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* y por eso decidió presentarlo como un texto completo? ¿Es que el autor aún no había decidido que todos esos fragmentos publicados en revistas podían reunirse en un solo —y enorme— poema en prosa, contraviniendo la “brevedad” que había atribuido al subgénero Charles Baudelaire? ¿Es, simplemente, que no deseaba anticipar al lector la existencia de un libro cuya publicación le parecía difícil, dado el contexto mexicano? No es posible aseverar una cosa ni la otra —ni estoy seguro que Cardoza hubiera deseado que una respuesta excluyera la posibilidad de las otras—. Así que, como lo imaginó Schrödinger con el gato, asumamos que todas las respuestas son igualmente válidas.

En “Pino, niñez y muerte”, como ya había ocurrido en el fragmento de 1932, tenemos la interlocución de un elemento natural —el pino, como antes lo habían sido la alondra y el caracol—. Sin embargo, contrario a los animales del fragmento de *Examen*, este pino no posee el don de la elocuencia y lo único que repite una y otra vez es “¡No, no es cierto!” (“Pino, niñez y muerte” 16,17,18 y 22). Más que aquello capaz de proyectar con su voz, el pino se enorgullece del eco resguardado en su oquedad; es que, en el poema, el pino refiere al árbol pero también a la materia con la cual se construyen los ataúdes, en particular, se evocan aquellos que han de recibir a niños muertos.

Aunque nuevamente se hace un llamado a los santos —san Dionisio, de nuevo, y sin nombrarla, santa Águeda— para descifrar la naturaleza del tiempo, el pino se niega a escucharlos. Curiosamente, este es el fragmento con el que Cardoza comienza la *Pequeña sinfonía*, por lo tanto, la experiencia mística se ve marginada, en primera instancia, en favor de la voz de la naturaleza, “voz que sólo los árboles oían y las madres que se levantaron a medir a sus

hijos dormidos” (22). Pero no adelantemos el análisis del poema íntegro; detengámonos un poco más en este fragmento.

El poema considera el tiempo —y el discurso, el lenguaje, la identidad— en relación con el río, que vive de olvidar su nombre, y con las piedras: “Creen que no necesitan nombre porque siempre existen ¡siempre! que es como no existir.” (“Pino, niñez y muerte” 16) Estos dos aspectos del paisaje, lo fluido y lo estático, expresiones radicales del tiempo, no son lo que el pino —y los pájaros, que cumplen un rol de coro griego— ve surgir del mar, lo que intenta infructuosamente explicarnos a los lectores: ello es la muerte que se aparece de “cuerpo entero”.

En primera instancia, se habla de los niños que nacen muertos o aquellos muertos a muy tierna edad, los que “ignoraban la muerte” (18), y que tienen por mayor lujo un blanco féretro de pino. Luego, la bulliciosa muerte del papa, quien intentó evadirla durmiendo entre dos jóvenes —y hermosas, debemos suponer— campesinas robustas. La sencillez fúnebre de los niños contrasta con el fasto grosero del templo y la muchedumbre en la plaza —estos últimos caracterizados lo mismo por el exceso que por la náusea, por la riqueza que por la podredumbre—. Este texto no tiene un final contundente, como los publicados en 1932 y 1933. De querer leerse como un texto autónomo, tendríamos que apreciar su final como un *fade-out*, como un lento olvido que poco a poco nos aleja de aquello que el pino negaba, una y otra vez, sin lograrlo explicar.

El penúltimo párrafo, tal como lo encontramos en la publicación de *Taller poético*, entrelaza el —obsesivo— amor de madre con el fanatismo religioso; el cuidado de la salud es acompañado por la preocupación espiritual: “que la muerte llegue antes que el pecado” (“Pino, niñez y muerte” 22). En este párrafo encontramos referencias a san Benito, protector de los enfermos, y también a dos tradiciones religiosas mexicanas: la mención de Nuestro Señor del

Veneno y las cintas de colores que se dejan colgadas en los brazos de una efigie. En la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se ubica, en una capilla lateral, un Cristo en color negro. La leyenda cuenta que dicho color lo tomó al liberar de veneno el cuerpo de un devoto feligrés a punto de morir intoxicado, por lo que comúnmente se le nombra Señor del Veneno (“Leyenda del Señor del Veneno”).

El uso de las cintas, por su parte, hace referencia a una práctica de los devotos de san Chárbel —a quien no se nombra en el poema— y consiste en escribir peticiones en listones de distintos colores que se colocan en los brazos del santo o en su intermediación, con tal de que él interceda y puedan realizarse (Alcántara Flores). Esta tradición es común en la Catedral de Nuestra Señora de Balvanera, templo que fue declarado monumento histórico en 1932, mismo año de la llegada de Cardoza a México. Estas referencias parecieran apoyar nuestra conjetura de que la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* no estaba completamente terminada para 1932, como pretende hacernos creer su autor, sino que fue reescribiéndose, enriqueciéndose con las nuevas experiencias de su autor como refugiado en México.

Este fragmento es interesante para los propósitos de esta disertación porque en él aparecen las veladas referencias a México que acabamos de describir —las cuales no apreciábamos en los fragmentos publicados en *Examen* ni en *Número*—. Este no es un poema que tenga por principal objetivo describir la nación, ni siquiera describir un espacio representativo de la nación; no obstante, por las mencionadas referencias mínimas, hemos de ubicarnos, junto al enunciante que atestigua una concatenación de escenas con tintes surrealistas, en las catedrales barrocas de México, pero también en la plaza de San Pedro, en el Vaticano. Es curioso, además, que se remita a lo mexicano a partir de la peculiar manera de vivir el catolicismo, cuando el Estado revolucionario tenía varios años luchando contra el fanatismo religioso. Recordemos, por

ejemplo, que fue un cristero quien asesinó al presidente electo Álvaro Obregón en 1928, diez años antes de esta publicación, y que el sexenio de Lázaro Cárdenas inició con un fuerte tono antirreligioso: “No fue hasta fines de la década que la vehemencia de la oposición católica convenciera al gobierno de Cárdenas a retirar gradualmente los aspectos antirreligiosos de su campaña cultural” (Bantjes Aróstegui 208).

Es interesante también que Cardoza haya sintetizado en una frase tradiciones de dos catedrales católicas, siendo una de ellas del rito maronita que tiene al siríaco como lengua de liturgia; es decir, Cardoza abordó lo mexicano a partir de su fervor ecléctico, abierto a lo otro. El discurso de refugiado, en este caso, apunta a una tradición mexicana que el discurso del poder pretendía dejar fuera de la nación, y a una tradición mexicana vinculada con el cercano Oriente. Desde ese margen, el enunciante del poema señala la no coincidencia entre la nación y el Estado. La visibilidad de las excepciones y los excedentes es lo que podría impulsar la acción política “de los procesos de gestación y reconfiguración de las adscripciones colectivas”, nos indica Elías Palti (146). A partir de ello, una escritura que aparentemente es apolítica, este poema, incide en la configuración del discurso sobre lo mexicano desde su atención a la belleza.

La publicación de este fragmento —además de su escritura— es una acción política mediante la cual Cardoza pareciera recuperar el México fluido, el que puede desbordarse y coincidir con otros ámbitos, otras historias y lenguas, y no el México piedra que, de puro estarse quieto, “es como no existir” (“Pino, niñez y muerte” 16). Y la madre celosa de los pecados que pudiera cometer el niño durante su vida, ¿sería equiparable a la extrema vigilancia de los nacionalistas ante cualquier modificación o interpretación no sancionada de lo mexicano y la identidad nacional?

7.1.4 Revista *Ruta*, 1939

Pocos meses después del fragmento que acabamos de discutir, en el número 10 de *Ruta*, correspondiente a marzo de 1939, encontramos una publicación con título descriptivo: “Dante en Nueva York”. Dicho fragmento reproduce las últimas páginas de la versión íntegra de 1948. *Ruta* era dirigida por José Mancisidor, narrador a quien Cardoza consideraba un verdadero hombre de izquierda (*El río* 414).

Mancisidor, además de formar parte de la LEAR y del partido comunista, presidió la delegación mexicana que participó en el Congreso de Escritores Antifascistas realizado en el marco de la guerra civil española. Cardoza recuerda en sus memorias, asimismo, que fue Mancisidor quien encabezó el contingente que se apersonó en las oficinas del periódico *El Nacional* para solicitar el despido del “extranjero y reaccionario” (*El río* 587), luego de las severas críticas que Cardoza había expresado contra las exposiciones de la Liga.

La nómina que conformaba el comité de redacción de *Ruta* no solo incluía a importantes miembros de la naufragada LEAR, como los artistas plásticos Leopoldo Méndez y José Chávez Morado, también encontramos abiertos opositores al artepurismo de Contemporáneos, como Ermilo Abreu Gómez y Lorenzo Turrent Rosas —ambos activos participantes de la polémica de 1932—, antiguos estridentistas que habían animado la configuración “viril” de la cultura revolucionaria en 1925, como Germán List Arzubide, e incluso políticos como Adolfo López Mateos —quien será presidente de 1958 a 1964—.

El hecho de que Cardoza haya colaborado en esta publicación —no solo con un fragmento de la *Pequeña sinfonía*, también con ensayos sobre arte y cultura en otros números— es evidencia de su capacidad para navegar las trincheras de la polémica, como un dulce fruto ante el águila y la serpiente. También desacredita la completa alineación que se ha querido ver entre el

poeta refugiado con el grupo de los Contemporáneos. Sobre lo último, algo hemos dado cuenta en el capítulo previo y también páginas arriba, en relación con su apoyo a Vicente Lombardo Toledano en la contienda universitaria y con su participación junto a la LEAR en importantes sucesos del país, como el desfile y la guardia en defensa de la expropiación petrolera durante marzo de 1938. En sus memorias leemos: “Rememoro la etapa con la intención de mostrar algo del ambiente en el cual alentaba un nacionalismo justo y patriótico, así como uno pedante, árido, chovinista y reaccionario.” (Cardoza y Aragón, *El río* 586)

Visto como “extranjero” y como “reaccionario” por los miembros de la LEAR, no es de extrañar que Cardoza publicara un texto en el cual el protagonista está claramente fuera de lugar y fuera de tiempo: Dante, un poeta de la alta Edad Media, en la ciudad emblema de la modernidad capitalista del siglo XX. En su primer párrafo, el texto recupera un motivo grecolatino que Claudio Guillén, al estudiar las representaciones del exilio, vincula con la filosofía estoica y con la cínica:

Conforme unos hombres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio —filosófico, o religioso, o político, o poético. (Guillén 14)

El enunciante del poema publicado en *Ruta* comienza negando esta idea: “No es la misma luna ni es el mismo otoño” (Cardoza y Aragón, “Dante en Nueva York” 20); no obstante, en ese mismo párrafo alude a una conexión trascendental que permite al ser humano identificarse como tal, sentirse parte de una comunidad global y transhistórica: mujeres y hombres, aún con utilería distinta (sombrosos en lugar de cántaros, trenes en lugar de ovejas), tienen preocupaciones, angustias y necesidades similares.

Acompañado por un niño, “vecinito” de la cosmópolis estadounidense, los movimientos de Dante lo delatan extraño, su ritmo no es acorde al de la urbe actual, lo que le gana injurias de un chofer por no seguir las reglas del tráfico. Su ritmo, como de un baile sordo, pareciera contagiar el entorno urbano que poco a poco se va figurando un escenario teatral o carnavalesco, y nuestros personajes se mueven entre la *primadonna* y los actores, entre ciudadanos y locos escapados de un asilo.

A pesar de los pasajes narrativos, a la vertiente lírica de este poema se le contrasta con reflexiones ensayísticas, hasta cierto punto explicativas —delatadas por la interpelación a los lectores y por conectores como “desde luego”, “entonces”, “sin embargo”, “aunque”, entre otras—, que no estaban presentes en otros fragmentos aquí comentados. Estas reflexiones ponen en tela de juicio la noción de la realidad al problematizar los límites de la ficción: “Virgilio le acompaña en el poema, no aquí en la realidad” (“Dante en Nueva York” 20). Esta realidad, la nuestra, es atravesada por la ficción del poema y la de la fiesta de disfraces; pero, mientras el libro, la fiesta y la representación teatral parecieran tener límites bien definidos, se inserta aquí la posibilidad de la locura. Para quienes han perdido la cordura, quienes transitan con naturalidad por la ficción, la frontera de la realidad se impone físicamente mediante el encierro. ¿Quién está cuerdo y quién loco?

Temo, sinceramente, que vosotros lo dudéis, probando así la debilidad de vuestro juicio. Acaso necesitéis volver a la vida penosa del Asilo. Con las ráfagas últimas de razón que os quedan, esforzados [sic] en volver a la realidad y, como personas normales, seguid viviendo entre vuestros pacíficos vecinos, como Dante y esos soldados que se alistan a rescatar la tumba del Señor. Lo real jugando a lo real,

parece quimera. Y los locos jugando a la locura semejan un poco la razón.

(“Dante en Nueva York” 21-22)

El lector, así interpelado, ha de verse integrado en el “nosotros” que representa la realidad: “No son actores. No somos público. Estamos en la fábula, en la fantasía.” (“Dante en Nueva York” 21)

Además de ser de otro país y de otro tiempo, Dante es un poeta y su voz, aunque pudiera ser reproducida mecánicamente, es igual de expresiva que su silencio inaprehensible por las grabaciones. El “tacto ávido de los ciegos” (“Dante en Nueva York” 26) y el baile de una música que no se escucha (20) aluden a la pérdida y la incompletud —tanto al desgarramiento del desterrado como al desarraigo moderno de la dimensión mística— que solo es recuperable mediante la poesía. Ese misterio trascendental cumple una función similar a la de los astros referidos en los primeros párrafos, hermanarnos como especie y propiciar comunión más allá de las identidades nacionales. El poeta mismo es un meteoro que señala al cielo: “Inútilmente queremos olvidar su voz, imaginar que no existen sus cantos para formarnos una idea de esa noche sin astros” (26).

Una vez más, no hay indicación que haga ver a los lectores que se trata de un fragmento; sin embargo, dada la presencia de elementos cuya referenciabilidad es ajena al texto —por ejemplo, la mención a San Alondionicarasiodraco o al disparo del jefe de los bandidos—, un lector avezado podría haber intuido la parcialidad del mismo. La corrección de este fragmento, en relación con la edición íntegra posterior, sigue los mecanismos de sustitución y supresión, en su mayoría. Son de llamar la atención el uso de “foresta” en esta versión —seguramente tuviera peso en ello el vocablo inglés “forest” y el emplazamiento angloparlante de la acción— y de

“estrillas”, luego sustituidas por “estrías”, que establecían un vínculo entre la superficie del cielo y la piel de la voz de Dante.

7.1.5 Revista *El Hijo Pródigo*, 1943

En el número 2 de la revista *El Hijo Pródigo* (1943), el prestigioso proyecto editorial de Octavio G. Barreda, se publica un “nuevo” fragmento de la *Pequeña sinfonía*. Aunque el texto también aparece sin apuntar su condición fragmentaria, hay indicios que nos hacen pensar que Cardoza ya está más decidido en reunir en uno solo varios textos poéticos en prosa que ha publicado previamente; ello nos lo hace pensar el título “Delirio de lirio” —pues repite el de la publicación de 1933, en *Número*— y que el texto sea una versión extendida del fragmento que comentamos en los párrafos previos —“Pino, niñez y muerte”, en el número 4 de *Taller Poético* (1938)—, manteniendo también el epígrafe de Arthur Rimbaud del último —uno de los cinco que acompañarán la versión íntegra de 1948—.

La mayoría de los cambios realizados en la versión de *El Hijo Pródigo* se mantendrán en ediciones subsecuentes. Lo más interesante será comentar el agregado que prácticamente duplica la extensión del fragmento publicado en *Taller poético*. En dichas páginas se nos hace reconsiderar aquello que el pino no era capaz de explicar por su poca elocuencia; para ello han de intervenir otros elementos naturales: una piedrecita, una arañita y la alondra, quienes discuten si aquella muchacha surgida del mar, sobre la que el pino intenta testimoniar, es la Magdalena o Eva.

En este episodio cobra protagonismo el niño que, presente entre la muchedumbre de la plaza de san Pedro, “se tragaba por los ojos el pútrido hervidero coruscante” (“Delirio” [1943] 98); niño ubicuo que lo mismo se encuentra en el Vaticano, que en Brooklyn, capaz de escuchar

las voces y ecos de la naturaleza, el planto de los devotos y el bullicio de la muchedumbre urbana. Ese niño que atestigua, hemos de conjeturar, es el mismo enunciante que, ya adulto, rinde testimonio de la historia implicada en la vida moderna: superposición de historias que problematiza la Historia. Este niño ubicuo va a encontrarse, en Nueva York, tanto a la muchacha citadina que podría ser la Magdalena o Eva, como a Dante y a los conquistadores.

No dejan de referirse mitos grecolatinos: Medusa, Pan (vinculado con Cristo), Júpiter, Venus y Diana, ni alusiones católicas, pero es más notable la irrupción de referencias a la religiosidad mesoamericana, pues el jade prehispánico, relacionado con los ritos sacrificiales en honor de Huitzilopochtli y de Tláloc —la sangre y la lluvia fecundantes— en la cultura azteca (Chevalier 470), se hace cada vez más presente: el “aire de jade” en el cual se tallan alas de pájaros y el cráneo descrito como “abierto cáliz del gran ramo de jade” (“Delirio” [1943] 100). De lo anterior se desprende la mención de Huichilobos, nombre que los primeros cronistas españoles dieron a Huitzilopochtli —dios náhuatl de la guerra y patrono de la antigua ciudad de México-Tenochtitlan—, y nos obliga a considerar el punto de enunciación del poema ante la cultura prehispánica. Leyendo este fragmento, tal como lo habrían hecho los lectores de *El Hijo Pródigo*, aun sin encontrar el horror que los sacrificios humanos despertaron en los españoles del XVI, la versión castiza del nombre náhuatl colocaría a la voz poética enunciando desde fuera de dicha tradición cultural de la que el discurso nacional se planteaba como continuador.⁹⁷

Cardoza problematiza la vida moderna, en particular la profanidad de la vida citadina que ha aniquilado el misterio y la trascendencia: “Viven más los hombres de los retratos que los dioses” (101). Este motivo lo habíamos encontrado también en *Maelstrom*, su segundo poemario; allí develaba la fetichización de los elementos sacros —hablamos del copal el capítulo 4 de esta disertación—, reducidos al consumo y desecho. En oposición a ello, Cardoza espera recuperar la

⁹⁷ Cuando analicemos de modo íntegro la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, matizaremos este aspecto.

trascendencia mediante la superposición cultural, el diálogo entre lo local y lo universal generado en el sincretismo atravesado por la sensibilidad vanguardista ante el Cristo que se reconstruye a partir de materiales mundanos —el cabello de algún devoto o el vidrio de los ojos—, como los animales disecados, imágenes emplazadas donde la gente puede mantener con ellos intercambio fervoroso —el Señor de los Venenos o el san Chárbel, del fragmento de 1938, podrían ser ejemplo de ello—. Así la vida y el arte pueden hacerse nuevamente significativos, recuperar su aura.

Una idea similar había sido expresada por Cardoza en el artículo titulado “Fisiología de la escultura antigua mexicana”, incluido en *Apolo y Coatlicue* (1944) —aunque publicado originalmente en el diario *El Nacional*, en 1936—:

De nuevo en esos cristos, como en algunos demonios que perecen bajo las lanzas de los San Migueles de los pueblecillos —hechos de pieles de lagartos y cuernos de carnero, rellenos con costillas de animales y masa de hojas de maíz—, y en mártires en que el ímpetu de los sacrificios humanos de nuevo surge en su pureza de ofrenda, en su lenguaje de comunión, tal en los verdes cristos de pus verde, mi fervor reencuentra la voz perdida de la escultura, apenas modificada, más bárbara a veces, a veces aún más patética por su apariencia cristiana. (Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue* 47)

Renato González Mello ya había señalado el cruce de géneros, entre el ensayo y la poesía, que un crítico puede hallar en la obra de Luis Cardoza y Aragón: ideas, frases y hasta párrafos idénticos, recontextualizados o recreados, pasan de un poema a un texto crítico, o viceversa. González Mello, en el estudio preliminar para *La nube y el reloj*, identificaba frases de un párrafo de “Fisiología de la escultura antigua mexicana” en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*,

correspondiente al apartado VI del texto íntegro (*Poesías completas* 306); por mi parte, yo he ubicado frases del mismo ensayo en el fragmento de 1943 (“Delirio” [1943] 101), correspondiente al apartado I de la versión definitiva (*Poesías completas* 255). Sería estéril discutir cuál texto tendría primacía; lo mejor que podemos hacer es aceptar que ambos fueron escritos ante la realidad —presente, pasada y futura— de México, donde el autor se refugió.

7.1.6 Revista *Cuadernos Americanos*, 1945

La última publicación fragmentaria que hemos podido ubicar corresponde a 1945, cuando Cardoza y Aragón ya había abandonado México para colaborar con la revolución guatemalteca. Aparece en el número 1 (enero-febrero), del cuarto volumen de *Cuadernos Americanos*, la revista dirigida por Jesús Silva Herzog, bajo el auspicio de Alfonso Reyes. Allí se decreta el título que tendrá, finalmente, el poema: “Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo”.

Cuadernos Americanos no era —no lo ha sido en sus ocho décadas de vida— una publicación estrictamente literaria, sino que se interesaba por las humanidades y ciencias sociales, por las preocupaciones políticas de actualidad, y dejaba una sección final para reseñas literarias, ensayos, relatos y poesía —titulada “Dimensión imaginaria”— donde se incluyó el texto de Cardoza. En cierto modo, esta revista se pensaba como una contraparte hispanoamericana de la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset. De hecho, en el primer número, a manera de exposición de principios de la revista, Silva Herzog publica “Lo humano, problema esencial”, enfatizando que la “deshumanización”, con la que el filósofo español había intentado describir las artes y el pensamiento de entreguerras, no era un problema estrictamente estético.

En dicho artículo, el director de la publicación hacía un recuento de la historia de Occidente, el progreso de su racionalidad y la transformación material del mundo, como un proceso que había dejado atrás la interioridad humana, lo cual habría desembocado en las atrocidades de las dos grandes guerras del siglo XX. Argumentaba que las tres opciones que se ofrecían al momento —fascismo, comunismo y democracia capitalista— se habían olvidado del hombre; cualquiera que resultara vencedora en el conflicto bélico emergería con voluntad imperialista. Era por ello que la especie humana se movía a tientas “en espera ansiosa del futuro amanecer” (Silva Herzog 12).

¿Dónde habría de surgir la nueva luz del día? No en Europa, ruinoso y asolado, ni en EEUU, en manos de los financieros: habría de ser en Hispanoamérica. Como el propio texto lo indica, este vínculo arielista se remite a Simón Bolívar —también a Andrés Bello— y retoma brío con los modernistas Darío y Martí, quienes veían en nuestro continente la posibilidad de salvar la tradición cultural europea. Siempre y cuando las naciones que conforman esta región defiendan

nuestra tradición cultural en lo que tiene de valioso, debemos vaciarnos en moldes propios, sin que por supuesto, nos neguemos a aceptar corrientes ideológicas de fuera, cuando ellas se adapten a nuestra realidad y sean ventajosas para nuestro desenvolvimiento. Tengamos conciencia de nuestras analogías históricas, de la semejanza en varios de nuestros problemas; tengamos conciencia de nuestra personalidad como naciones que tienen características privativas, porque unidos los de Iberoamérica en un propósito común, con la eficaz cooperación intelectual de los españoles ilustres que han encontrado asilo en nuestras patrias después del desastre de la República, nos será posible actualizar el sueño de Bolívar e influir

por vez primera en forma decisiva en el drama de la historia universal. (Silva Herzog 16)⁹⁸

Coinciden el poema de Cardoza y la revista en la nominación —*Cuadernos Americanos* llevaba como lema “La revista del Nuevo Mundo”— y en el afán novomundista. Recordemos que expresiones arielistas, anhelos por ver a Latinoamérica tomar la estafeta cedida por Europa, las encontramos también en el primer poema publicado por Luis Cardoza y Aragón en 1920, en su natal Guatemala, donde leemos: “Si en la Europa cansada de laureles / hay un desfallecimiento de raza, / en la América que es toda de Fiebre / e hija de España, guarda el ardor de la raza Latina / en sus bosques de la orilla del mar...” (Cardoza y Aragón, “La canción” 150). Ello será un marco interpretativo para el poema íntegro. Aunque el fragmento que aquí revisamos no se proyecta hacia el futuro y, dado su final, enfatiza la incertidumbre, las posibilidades no encuentran tope, ni muro, ni suelo; ni tiene el enunciante “la certeza de estar vivo o estar muerto” (Cardoza y Aragón, “Pequeña sinfonía” [1945] 210).

La publicación de 1945, como era de esperarse, es la que menos diferencias tiene respecto de la versión final que apareció tres años después. El poeta suprime o agrega algunos nexos y artículos, corrige algunas claras erratas —pone “Paloma” donde decía “Palma” y “noción” donde decía “nación”—, reduce paráfrasis, cambia el orden de ciertas palabras o frases, generalmente para mejorar la sonoridad del texto. Ejemplo de esto último es la reformulación de la última frase de un párrafo para terminarlo, de manera más adecuada al discurrir poético, transformando un endecasílabo enfático —con acentos en primera y sexta sílaba— en uno a la francesa —con

⁹⁸ En una reseña del libro de Waldo Frank, *Virgin Spain*, publicada también en el número 1 (1942), Alfonso Reyes hacía una síntesis del anhelo novomundista:

Los escritores de esta generación americana ... nunca nos hemos resignado ... a considerar el mundo americano como un acaso de la historia y de la geografía, sino que le hemos encontrado un sentido en cierto modo profético. Lo hemos visto como una aspiración en los destinos de la sensibilidad y la cultura; aspiración prefigurada ya en la fantasía de los humanistas, los poetas y los navegantes desde antes del Descubrimiento, y proyectada hacia el futuro como una promesa de síntesis mejor, como sueño de una tierra más propicia para la familia de Adán. (Reyes 195)

acentos en cuarta y sexta sílaba—: “su marejada cubre la pirámide” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 271). De todos los fragmentos publicados en revistas, el aparecido en *Examen* (1932) y este son los únicos que constituyen apartados íntegros de la versión final —el XI (*Poesías completas* 331-336)⁹⁹ y el último (*Poesías completas* 267-277), respectivamente—. El apartado que ahora comentamos cerraría el primer movimiento de la estructura sinfónica, según palabras de Cardoza (*Poesías completas* 245).

El fragmento de *Cuadernos Americanos* es el que nos presenta un relato más tradicional: los párrafos son breves, la concatenación de eventos puede seguirse, los ambientes no cambian de modo vertiginoso, los referentes de la descripción no son intervenidos —al menos, no a grado extremo— por metáforas irreductibles, el enunciante/narrador es identificable, entre otros aspectos que lo distinguen de los precedentes. Además, es el que nos confronta más directamente con la cultura mexicana, tanto del pasado prehispánico como del presente urbano.

El texto inicia con la llegada de Colón, el Portador de Cristo, al continente americano, siendo testigo del fervor sacro de los indígenas —sus dioses y las representaciones de los mismos, los ritos y los sacrificados—. El enunciante, entonces, asume el papel del sacrificado en la alta plataforma del templo y atrapa la atención de Colón. El Yo lírico asume ese papel, pero sin perder la distancia crítica que corresponde a un poeta vanguardista del siglo XX; es uno y es dos, y es todo un continente:

Me recuerdo tan bien que se podría dudar si rememoro o sueño. Afirmo que estas palabras en que una niñez, la mía y la tuya, hombre del Nuevo Mundo, describen con minuciosidad y secreto regalo una secuencia armoniosa de acontecimientos y

⁹⁹ El poema no se encuentra numerado. Los apartados están distinguidos únicamente con renglones en blanco. La numeración se utiliza aquí para simplificar el análisis.

sensaciones, poseen la inconfundible veracidad característica de lo que se ha vivido. (“Pequeña sinfonía” [1945] 200)

Se describe la plaza plena y en frenesí ritual; se describen las percusiones de los teponaxtles y los atabales, el silbido de las chirimías y los pífanos, el alcance geológico de la exaltación que tenía como foco la pirámide.

Aparece de nuevo Dante y, por su sola presencia, se establece un parangón con el viaje de la *Divina comedia*. El enunciante se expresa sin enjuiciar, con la inocencia y la expectación que lo haría un niño; pero no es una niñez individual, sino continental, es la “niñez teológica y exaltada” (201) de quien está a punto de trascender. Aparece Elena de Troya, reconstruyéndola sin describirla, como lo hizo Homero —nos recuerda el enunciante—, y por su sola presencia nos remite al misterio de lo que ha sido borrado. En ese saberse encarnación del misterio, en coincidencia con el amor de Elena y el de Dante, el pecho recibe el pedernal.

La daga ritual azteca cae más de una vez sobre el enunciante sacrificado, el pasaje se relata desde distintas perspectivas, agregando voces en el anfiteatro que se ha convertido la expresión poética, incluidas aquellas de los conquistadores horrorizados gritando “¡Antropófagos! ¡Antropófagos!” (“Pequeña sinfonía” [1945] 204). El poema mismo, su escritura, se presenta como una caída sin abrir el paracaídas, cada vez más honda y comprensiva de la visión de mundo azteca: “Me sentía, como todo este pueblo hondo y elemental, en una atmósfera al rojo blanco y terriblemente tirante, donde la caída de un pétalo encerraba vastas significaciones y resonancias” (204). El poeta es como Lázaro, capaz de atravesar los límites; o, al menos, como Segismundo, incapaz de reconocerlos. El poema aquí es mencionado como si se tratase de un corrido — palabra que desaparece en la versión final publicada en Guatemala—, es decir, como una de las

canciones populares que decretaban el heroísmo revolucionario desafiando al poder, desordenando los límites de la ley y el alcance del Estado.

A pesar de la vivacidad de la experiencia, el enunciante es incapaz de recordar el nombre o al menos describir a la doncella sacrificada antes que él; la doncella desollada cuya piel fue el encubrimiento ritual del enunciante. Se condeue de su falta porque bien podría incluirla en las reminiscencias que el sacrificio ritual tiene en los confites del día de muertos actual. Amor y sacrificio quedan anudados en unas “votivas nupcias misteriosas” (208), pero el nombre y la descripción de la muchacha han sido integrados en el misterio irrecuperable, intraducible. Así como los niños degustan ahora las calaveritas de azúcar, el cuerpo sacrificado del enunciante fue devorado y el cráneo colocado en el tzompantle.

Como había ocurrido en el fragmento de 1932, el autor agrega un espacio que podría hacer a los lectores considerar los últimos párrafos como un colofón del texto —imaginando que se tratara de un texto completo—. En esta última parte, el enunciante vuelve a su estudio, su cotidianidad urbana, donde había estado escribiendo aquel delirio sacrificial. Pero al apagar la lámpara, nuevamente cae, como le había ocurrido en el texto cada vez que el pedernal atravesaba su caja torácica, y se establece nuevamente la incertidumbre: ¿desde qué lado se escribe? ¿Cuál es el adentro del texto y cuál es el afuera? ¿Cuál: el de la vida, el de la cultura, el de la nación?

En este recorrido por los fragmentos de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* que Luis Cardoza y Aragón publicó antes de 1948, es decir, antes de la edición íntegra de Libros de Guatemala, nos ha permitido observar que los primeros dos —correspondientes a 1932 y 1933— intervenían en la disputa por el relato de la nación de manera tangencial, debido al contexto de su publicación y los paratextos de ambas —por un lado, la dedicatoria a Julio Torri; por el otro, la ilustración de

Roberto Montenegro—. Si acaso, mediante una lectura alegórica de ambos fragmentos, podría interpretarse una toma de partido por parte de Cardoza. La estética de ambos, aparentemente alejada de la realidad circundante, coincidiría con lo que la legislación pediría a los extranjeros: cierto grado de “veda psíquica” o autocensura.

Hacia el fin de la década, en 1938, cuando la Liga de Escritores Revolucionarios pierde presencia en el debate nacionalista, la colaboración de Luis Cardoza y Aragón en la revista *Taller Poético* incluye veladas referencias a la vida religiosa mexicana y, en particular, hemos destacado la inclusión de una alusión a un santo de la iglesia maronita. Con dicha alusión, el poeta problematizaba la originalidad como un principio identitario; por el contrario, fincaba lo mexicano en una práctica fundada en el diálogo intercultural.

La publicación de 1939 en *Ruta*, una publicación con clara raigambre política, según podemos suponer por los miembros de su comité editorial, nos presenta un texto que aborda el tema del exilio y la posibilidad de que la experiencia poética pudiera conciliarnos con la pérdida —de la tierra nativa y de la trascendencia misteriosa—. Si decíamos antes que al poeta refugiado se le permitía una escritura apolítica, encontramos aquí que Cardoza defendía los valores del arte —y la sensibilidad artística— como arma para revolucionar la relación del sujeto con su entorno —incluidos la nación y el Estado, la realidad y lo arcano—. Desde esa posición epistémica, la expresión cardociana es siempre política.

Luego del cambio de sexenio presidencial, con el ascenso de Manuel Ávila Camacho (1940-46) y su moderación en cuanto al discurso nacionalista, Cardoza es más osado en sus referencias mexicanas, retomando un elemento de profundo simbolismo en el mundo mesoamericano: el jade, en su colaboración para la revista *El Hijo Pródigo*, de 1943. Además, se menciona a Huichilobos (Huitzilopochtli) a la par de los mitos grecolatinos, proponiendo al arte

—al arte de calidad, aclaremos— como un sucedáneo de las experiencias religiosas que podría devolver cierta experiencia misteriosa, sacra, a la vida cotidiana mexicana. No deja de ser interesante que, de tan cercanos, los postulados entre el poema y los ensayos de *Apolo y Coatlicue*, algunas frases aparezcan idénticas en ambos libros. Una frase del fragmento de 1945 nos advertirá estos traslapes: “A veces dudo si eran otras y no éstas las páginas que entonces escribí” (“Pequeña sinfonía” [1945] 210).

Luis Cardoza dejó el país en 1944. Lo cuenta así en sus memorias:

El 20 de octubre de 1944 estalló la revolución que estaba formando a Guatemala, y el 22 crucé la frontera. Un avión nos dejó en Tapachula, México. El piloto quería prevenirnos y no inquietarnos a la vez. ... Al despedirnos, la sencillez de su hombría encontró, mexicanamente, las palabras justas. Nos dijo con llaneza y con calor: “Procuren que no se los lleve la tiznada...” ... Hacía pocos meses que con varios amigos recién conocidos y recién llegados a México como exiliados había hecho algunas gestiones en espera de sucesos en Guatemala. Con ellos y un fusil en la mano, volví a mi tierra. (Cardoza y Aragón, *El río* 595)

No sabemos si, antes de ello, ya había apalabrado la colaboración que apareció en enero de 1945 en *Cuadernos Americanos*, o si la envió ya estando en su país. Lo cierto es que, habitando geográficamente fuera, es el fragmento en el que más nítidamente se aprecia su abordaje del relato de la nación mexicana, el que está discursivamente más adentro y es más performativo — el guatemalteco en su performance mexicano—, fundado en la recuperación indígena mediante el recurso del mestizaje cultural.

Lo hace enfatizando lo intrasladable de la experiencia poética/mística, lo intraducible de la vida prehispánica simbolizado en el nombre olvidado, el rostro borrado —como el de Elena de

Troya— de la muchacha sacrificada, cuya piel le permitió conocer las “más escondidas perfecciones” del mundo mexicana (“Pequeña sinfonía” [1945] 208). Este olvido o borramiento, excedente que escapa a las posibilidades asimiladoras del discurso poético —y, también, del discurso nacional del mestizaje— es una resistencia a la generalización homogeneizadora del poder. Ese borramiento devela que la identidad y la nación son discursivas y contingentes, son convencionales y concertadas; ese borramiento abre la posibilidad para que los términos del relato nacional sean renegociados.

El locus enunciativo de este fragmento está, a la vez, dentro de la nación —en la exigencia sacrificial del discurso nacional— y fuera de ella —camino a Guatemala—, pugnando por una alianza latinoamericanista, mundonovista, contra el imperialismo. Es nacional y, enfatizando las diferencias de la modernidad discordante mexicana, interna su cuchillo de pedernal para extraer el corazón variopinto y conflictivo de la *internación*. Pero no adelantemos vísperas, ya que aún no discutimos la escritura de refugiado en el poema completo, lo cual haremos en los siguientes apartados: discutiendo el peculiar retrato de la nación mexicana que se nos presenta en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* y cómo se le enmarca en lo universal.

8.0 El mundo empieza después del límite: *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*

Leer la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* puede resultar una experiencia monstruosa. En parte, debido a su extensión que ironiza el título —215 páginas en la edición de 1948; 105 en *Poesías completas* de 1977— y a la cual dedica algunas palabras en el propio poema:

Lo insólito del mal sueño adquiriría la forma inaudita del poema, su desproporción diferencial, sus incomprensibles medidas propias, más allá de los niños que se disputan tortas de cerezas junto a la madre moribunda. (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 337)

Dicha cita no solo hace referencia a la brevedad instituida por Charles Baudelaire en su volumen fundacional, sino específicamente a uno de los poemas en él incluido, titulado “El pastel”, que termina con una frase reflexiva por parte del enunciante: “¡Conque existe un soberbio país, donde llaman ‘pastel’ al pan, y este es una golosina tan escasa que basta para provocar una guerra plenamente fratricida!” (Baudelaire, *Pequeños poemas* 111-112)

También es una experiencia monstruosa por exceder las expectativas, por confrontar lo real con lo sobrenatural —y traslapar ambas categorías—, tanto en lo referido en el texto como en las implicaciones estrictamente genéricas. En ese sentido, la lectura nos recuerda las crónicas de Indias que, por un lado, pretendían confirmar los bestiarios medievales y, por otro, hallaban realidades que desmontaban las categorías europeas con las que estaba construido el universo de los cronistas:

El exotismo de las nuevas tierras descubiertas rebasaba cualquier modelo tanto de autores sagrados como de gentiles, además de proporcionar curiosidades a un

lector ávido de noticias americanas. Todo lo nuevo era objeto de admiración (Rodilla-León 196-197).

El poema en prosa ha sido, desde su instauración por Baudelaire, un género vinculado con la modernidad y los cambios profundos del paisaje y la sensibilidad urbanos que se sucedieron desde la segunda mitad del siglo XIX, tras la revolución industrial y la expansión imperial del capitalismo. Tanto Marshall Berman como Walter Benjamin se preocupan por las inusitadas consecuencias de dichas transformaciones cosmopolitas en la subjetividad del individuo que se expresa en los poemas en prosa baudelaireanos, tras la multiplicidad de sensaciones y experiencias con las que era bombardeado.

El lector, colocado ante el texto de Cardoza, por su parte, no se reconocería en un ambiente de modernidad, al menos, no únicamente allí, sino que apreciaría los vínculos subyacentes de esa modernidad occidentalizante con los impulsos iniciales del cristianismo y con el universo prehispánico, con el despojo de la conquista y el florecimiento de las culturas afroamericanas. No solo el tiempo histórico queda evidenciado en la realidad referida, como si se tratara de un palimpsesto; la propia referencialidad se despliega y se repliega en un ejercicio de transmutación del vehículo de la metáfora en tenor de la figura subsecuente, del significante en significado de la siguiente enunciación. De lo anterior, Jorge Boccanera advierte:

Sin esfuerzo, podría considerarse todo el libro dentro de un antropomorfismo que pone en acción un mundo inanimado, aunque aquí, lejos de la manida imagen ultraísta (proyectada en el cine como dibujo animado), más que mera mudanza hay transferencia, continua conversión que revela una visión cosmogónica. (85)

Es decir, no se trataba únicamente de un juego de palabras que modificara la superficialidad del texto, sino que se presentaba como una verdadera experiencia estética y se comunicaba como

una realidad objetiva de alcance cosmogónico. “[E]s expresión directa de la vida por medio del deseo: son sueños concretados” (Cardoza y Aragón, *La nube* 66), había escrito sobre la escultura indígena en sus “Comentarios generales” a *La nube y el reloj*. En esa frase expresaba también su comprensión de la energía creativa indígena que habría de subyacer en un nuevo clasicismo mexicano —mestizo— que recuperara el fervor consuetudinario, la sacralidad y el misterio ante un mundo que se dirige vertiginosamente hacia la muerte y la resurrección continuas.

En cuanto a la extensión, recordemos que Charles Baudelaire, con sus *Pequeños poemas en prosa* (1869) publicados de manera póstuma, fijó varias de las peculiaridades del género. En particular, la brevedad que había quedado señalada en el título baudelaireano ha sido uno de los aspectos que pocos poetas y/o críticos se han atrevido a rechazar, incluso recientemente. Fredy Yezzed recuperó de otros críticos y teóricos del poema en prosa cuatro características determinantes del género, entre ellas la brevedad que vincula con la unidad de intensidad propia del lirismo, y citaba a Suzanne Bernard: “el poema en prosa moderno es siempre breve” (cit. en Yezzed 23).

María Victoria Utrera Torremocha, en su exhaustivo —aunque eurocéntrico— estudio del poema en prosa señala que “uno de los criterios fundamentales que comparten todos los críticos es el de la necesaria brevedad que se suele asociar a la intensidad y a la concentración del poema, aspectos destacados por la mayor parte de los escritores del género” (Utrera Torremocha 15-16). El mexicano José Luis Helguera es de los pocos críticos que pone en tela de juicio la exigencia de brevedad para los poemas en prosa (Helguera, “Estudio preliminar” 14), seguramente en su rechazo haya estado implicado el contacto con los extensos poemas de Luis Cardoza y Aragón (*Elogio de la embriaguez* y *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*) lo mismo que algunos poemas publicados posteriormente en México (*El mono gramático*, de Octavio Paz, por ejemplo).

A pesar de que ya existían muestras de extensos poemas en prosa —pensar, por ejemplo, en algunos de los *Cantos de Maldoror*, del Conde de Lautreamont, o alguno publicado por el propio Luis Cardoza y Aragón (*Torre de Babel*, 1930)—, en la incipiente tradición latinoamericana de dicho subgénero no dejaría de causar sorpresa que alguien atentara contra la brevedad que había estipulado Charles Baudelaire. Más allá de que el poeta se enorgulleciese de la extensión que había alcanzado la *Pequeña sinfonía* —como nos lo hace saber Boccanera (79)—, en este texto podemos constatar el entrecruce de dos conceptos, contar y cantar, de los que se sirve Luis Cernuda para describir al poema en prosa y, por su parte, de los que se sirve Octavio Paz para describir al poema extenso.

Luis Cernuda expone su comprensión del poema en prosa con el fin específico de presentarnos a Gustavo Adolfo Bécquer como un adelantado en su uso. En su exposición, el poeta español toma como principal distintivo del género que el texto se oriente por una sola finalidad: “expresar una emoción o experiencia poética” (Cernuda 987); ello no quiere decir que expurgue por completo todo aquel elemento prosaico, sino que, en su pugna, dicho contar debe quedar subordinado al cantar. Al describir el “contar” como una intención utilitaria que excede al acto de lectura, pueden incluirse allí relatar una historia o explicar un fenómeno de modo objetivo, es decir, sin la emoción poética que anude al sujeto con su objeto, difuminando los límites entre ambos.¹⁰⁰

Por su parte, Paz argumenta que en todo poema extenso hay una raíz épica, es decir, hay una narración que nos refiere la historia de un héroe (“Contar y cantar” 12). En su recuento histórico hasta llegar al poema extenso moderno, Paz identifica tres grandes contribuciones: la primera es la de la poesía cristiana, en particular, la *Divina comedia*, la cual coloca al Yo

¹⁰⁰ Pedro Aullón de Haro, por su parte, va a ser más específico al incluir la tensión del poema en prosa con la voluntad expositiva y/o explicativa; nos dice que en el poema en prosa hay “predominio artístico por encima del ensayístico” (Aullón de Haro 22).

enunciante como héroe mismo del relato que adquiere una dimensión alegórica (“Contar y cantar” 13). La segunda, correspondiente al romanticismo, que hizo un tema del acto mismo de cantar: “cuento que se vuelve canto y canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo” (16). A los románticos también les corresponde abandonar la noción de un mundo finito, por una temporalidad y un mundo infinitos, es decir, la unidad medieval fue trocada por una inasible diversidad. La tercera contribución la habría hecho el simbolismo, en particular Stéphane Mallarmé con su *Lanzamiento de dados*, el cual habría “atomizado” la manera en que se presenta el desarrollo lírico, rompiendo la linealidad y la continuidad, eliminando nexos, descripciones y explicaciones: “el poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos” (“Contar y cantar” 17).

Es mediante la tensión entre contar y cantar como Cardoza crea un poema en prosa que es, al mismo tiempo, un poema extenso. ¿Cuáles son sus cantares y cuáles sus contares, sus emociones poéticas y sus relatos? Nos abocaremos a responder esto en los siguientes apartados.

8.1 Cuentos rodados del canto

Si en *Torre de Babel* la historia que subyacía y que brindaba cohesión al poema, a lo largo de tantas páginas, era el viaje en tranvía que contenía en su interior el pasado amoroso del protagonista, en esta ocasión no contamos solo con un héroe. Elisa Dávila ha señalado, con lucidez, que son tres las trayectorias que el lector debe tomar en cuenta:

Esas narraciones [las que se entrecruzan en la *Pequeña sinfonía*] son en realidad tres viajes: el del poeta-niño, quien se entra en el sueño de la mano de un maniquí, para hacer el viaje de regreso a Guatemala y redescubrir lo indígena prehispánico.

El viaje del poeta-adulto, que sigue siendo niño, en Nueva York, y quien, al recordar los rituales y sacrificios indígenas prehispánicos, transforma su propia vida en mito, para vencer la muerte: en el momento del sacrificio, da un salto en el tiempo, une pasado y presente y demitifica el recuerdo. Finalmente, el viaje de Dante en Nueva York, como poeta ideal, viajero infernado, sin Virgilio que lo guíe, y perdido en el caos de la urbe delirante. (Dávila 146)¹⁰¹

Si bien coincido con las tres líneas narrativas, un importante escalón para apreciar mejor este difícil texto, me permitiré hacer algunas correcciones a la trayectoria que la triada de personajes sigue. Ello nos permitirá, también, ir apuntando algunos aspectos de la escritura de refugiado que se manifiestan en esta proyección tripartita de la tentativa lírica.

8.1.1 El niño

En un escenario pastoral en el que los elementos del paisaje juegan a identificar las formas que surgen del mar o de las nubes, el niño es el primero de nuestros protagonistas en aparecer. Pareciera estarse recobrando de la muerte, sintiendo de nuevo sus dedos, su boca y las migas de pan que faltan en su boca. Interpretando el papel de la niñez en la escritura cardociana, Prado Galán nos revela algo que bien podría describir la entrada del niño en la *Pequeña sinfonía*: “La eternidad de lo efímero o su vivísimo retruécano —la efimeridad de lo eterno— abre la puerta al silencio agudo en donde la infancia ha sido embalsamada y exornada” (Prado Galán 22). A travesando mapas, el niño va a alcanzar hitos en el globo terráqueo, desde la muralla china hasta el Partenón.

¹⁰¹ Vicky Unruh retoma estos tres relatos en los párrafos que dedica a la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*; agrega que dichas líneas narrativas confluyen en la búsqueda de una poesía que exprese la emotividad recóndita del continente (Unruh 137).

Este personaje se constituye en un testigo capaz de conjugar los opuestos —el nacimiento y la muerte, lo eterno y lo efímero, los buzos y los aviadores, la hormiga y la estrella, por ejemplo—, a los que observa desde un lugar de privilegio. Parangón del pez volador, los lectores —lo mismo que Dante— no tenemos certeza de que el niño esté muerto —en la sección II se describe su infancia como hecha de mármol (*Poesías completas* 260), mientras que en la IV se habla de un “niño insepulto” (*Poesías completas* 284)— o dormido. Lo cierto es que ambas instancias parecen significantes que se refirieran mutuamente. El otro elemento en juego, el que vincula ambos ámbitos, es el sacrificio: el sueño es inducido en el niño por el maniquí, en la primera sección, quien le conduce a una “cama ritual” (257).

La muerte del niño alcanza una dimensión cósmica, pues su cuerpo es atravesado por nubes (302) y por planetas (322). Aun cuando es el jefe de los ladrones quien, tras salvarlo de morir quemado, le dispara a una moneda que había hecho bailar en la cabeza del niño, él no despertó: “Proseguía satisfaciendo una necesidad orgánica y el volcán crecía sin que terminase nunca” (337); ese volcán es, además de su herida, el Vesubio y el Volcán de Agua, y la muerte alcanza a Pompeya y Herculano, lo mismo que a Antigua, Guatemala —ciudad natal de Cardoza—, tres ciudades destruidas por erupciones.

La condición infantil, cuya inocencia y curiosidad se mantienen vivas, cuyas pulsiones aún no han caído presas de las convenciones sociales y las represiones moralizantes, sustenta la importancia de este personaje en el poema. Dos citas del texto sirven para ilustrar lo anterior:

“Dispensado de toda moral, con la gracia de la infancia, aquel sueño grosero demostraba su inmensa espiritualidad” (337).

“Para ellos [los niños] todo es. Poesía y realidad simultánea, ubicuas, sin mácula y sin edad. Mundo invadido de dioses, de asunciones.” (346)

¿Quién es ese niño? Como intérpretes del poema podríamos decir que es una figura mediadora entre el Yo lírico y la maravilla poética, la dimensión misteriosa de lo sobrenatural; pero no se trata, únicamente, de la infancia del enunciante, sino la de todos los habitantes del Nuevo Mundo que quedan, de este modo, implicados en el relato. No era novedoso este uso de personajes infantiles en representación de toda una comunidad: en capítulos previos ya hemos comentado que Ermilo Abreu Gómez se había servido de un personaje infantil, el niño Guy, para acercarse a la comunidad maya yucateca en su novela *Canek*; también, en sus textos ensayísticos, Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*) y Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*) usaron la metáfora de la infancia para representar un incipiente desarrollo nacional y de la identidad mexicana.

El sacrificio mayor, en los términos de la *Pequeña sinfonía*, es el silencio creador, el que perfila el misterio, el silencio que da profundidad a la poesía encarnada por la voluntad con la que Dante, el personaje, se acerca al mundo. Para alcanzar ese “silencio de héroe” (345), el silencio extático, el niño intenta imitar al poeta florentino, pero en algún momento del trayecto perdió la llave o la palabra mágica que abre la torre. El maniquí, esa versión disminuida de la estatua, fetichizada por la industria y el comercio, que en la primera parte había conducido al niño hasta el sueño, aparecerá nuevamente hacia el final del poema, en la penúltima sección, donde atestiguamos el despertar sexual del niño que “orina” mientras siente en la mano el “sexo confuso” del maniquí (338).

¿Es este relato del despertar sexual una señal de que ha perdido la inocencia y, con ello, la llave al misterio? ¿Que ha sido cooptado por las fuerzas del capital neoyorquino? ¿Qué ha sido reprimido por la moral hegemónica? En la última página del poema se nos declara lo siguiente en relación con este personaje: “Y ya que pasó la juventud y la hora maravillosa del suicidio, subid

con el niño a esa barca que lo conduce a la sombra de los árboles encantados. No es más que una posición moral.” (349) Con esa barca no se cruzarían ríos reales —el Arno, el Nilo, el Hudson, parte de los mapas del niño—, sino aquellos cuerpos de agua relacionados míticamente con la muerte individual —el Leteo, la Estigia— o colectiva —el diluvio—, todos ellos mencionados en el poema. Más que un reclamo ante el fracaso que decretaría un final amargo para el niño —su muerte—, el poema parece celebrar el valor del trayecto en compañía de Dante.

Enseñanza de Mallarmé y su “Lanzamiento de dados”: el fracaso en la búsqueda del absoluto nos deja un sucedáneo, la Nada. Anna Balakian nos explica, en su argumentación sobre el surrealismo, algo que bien podría esclarecer el destino del niño en la *Pequeña sinfonía*:

[I]f this unfathomable ‘rien’ or ‘absolu’ could not submit to representation through the concrete realities within the reach of the artist, then the artist was willing to let these concrete realities vanish into this ‘rien’ and thus find their moment of absolute existence in the moment of their decomposition and destruction. (Balakian 132)

Si bien la muerte y el niño estuvieron relacionados desde las primeras páginas, si la muerte es una iteración permanente en su relato, su pulsión postrera sería inhumarse, en el otro lado de ella, junto lo sagrado y lo misterioso. José Eduardo Serrato Córdova lee la infancia en este texto como “el umbral de lo siniestro o del descubrimiento de la sexualidad” (Serrato Córdova 235); en la última parte del poema, pareciera que ese umbral se ha traspasado al fin. Lo último que se nos dice del personaje pareciera decretar su morada final y el fin de su contemplación —“subid con el niño a esa barca que lo conduce a la sombra de los árboles encantados” (349)—; pero también hay una interpretación alegórica, enmarcada en el novomundismo, que nos señalaría al océano Atlántico como el cuerpo de agua que debería cruzarse en aquella barca, acompañando al niño.

Si bien la insistencia por emparejar a Antigua, Guatemala, con ciudades de mayor preminencia metropolitana —en términos occidentales, aclaro— nos invita a relacionar al niño con el autor del texto, Luis Cardoza y Aragón, son aquí de particular importancia el ahistoricismo del relato y la yuxtaposición de espacios míticos con sitios reales que concretan “un presente infinito y un espacio promiscuo” (Dávila 154). Los relatos de esta “novela de la poesía”, como llama Jorge Boccanera a la *Pequeña sinfonía*, construyen un cronotopo muy alejado de la novela de la Revolución e, incluso, de los relatos que los Contemporáneos escribieron en los años veinte.

Al revisar la interpretación que Bakhtin hace del relato nacional en Goethe, Bhabha explica que el crítico post-formalista reconocía que la estructura narrativa nacional se sobreponía a lo fantasmagórico, a lo irrelatable del tiempo del Otro, enfatizando lo local, lo particular y lo visual. Bhabha está en desacuerdo con ello pues, si la conquista del discurso fuera tan totalizante, ¿desde dónde se expresan los relatos emergentes, las manifestaciones discordantes al relato hegemónico? (“DissemiNation” 295) Bhabha arguye que la lucha por la representatividad en los relatos nacionales nunca se da por concluida y que las identidades subyugadas ocupan los espacios de entremedio y las temporalidades de “mientras tanto” de la nación —los pliegues del relato, hemos dicho en esta disertación—. Es decir, aun cuando se presente con la solidez del realismo, el cronotopo de la nación deja espacios para su refutación y su deconstrucción.

En la *Pequeña sinfonía*, dada su construcción parchada y sus continuos saltos temporales y espaciales, encontramos una multiplicación que podría resultar “promiscua” a los guardianes de la pureza nacional. Los mapamundis con los que el niño interactúa, más que caracterizarse por una precisión geográfica/realista, son una “suma teológica” en donde mar, tierra y cielo forman

unidad única (*Poesías completas* 339). En la orilla de ese mapeo, se encuentra con Dante, su guía por el infierno y el purgatorio de la modernidad.

8.1.2 Dante

Dante es el personaje cuyo relato ocupa la mayor parte de la *Pequeña sinfonía*; según nuestra revisión, solo deja de aparecer en uno de los apartados del texto. Su aparición no solo coloca a este poema en el árbol genealógico de los poemas extensos —recordemos que O. Paz había señalado que la *Divina comedia* fue el momento en el que el Yo lírico asumió el foco de la expresión épica—; sino que, halando una de sus ramas hasta el continente americano, Cardoza pareciera exigir el turno para que los latinoamericanos portaran la estafeta del liderazgo cultural.

Históricamente, la poesía épica ha sido un mecanismo legitimador de ascendientes culturales: Virgilio, retomando al Eneas homérico, había propuesto a Roma como continuación del mundo helénico; por su parte, Dante, haciendo de Virgilio mismo el guía dentro de su poema, apuntaba a Florencia como la punta de lanza en la renovación cultural europea; ahora, mediante un recurso similar, Cardoza proyectaba al Nuevo Mundo como heredero de Occidente. Ya hemos señalado el vínculo que estas ideas tienen con el modernismo latinoamericano, en particular Darío, Martí y Rodó, pues constituye una parte importante del arielismo y de la aspiración por enlazar a nuestros países en un bloque común enfrentado al imperio norteamericano. Desde la otra orilla del Atlántico, las vanguardias artísticas expresaban ideas similares.

En el culto al futuro de los vanguardistas franceses, tanto dadaístas como surrealistas, América tenía una posición idealizada. Nos dice Balakian que, mientras el pasado era el terreno de la lógica represora y las formas anquilosadas, el futuro se presentaba abierto a las leyes del azar. Dado el descrédito del pasado ante las oportunidades del futuro, no era la memoria, sino el

olvido, “el arte que ellos deseaban cultivar” (Balakian 139). Esta noción se encuentra muy acendrada en el autor objeto de esta tesis; alguna variación de ella encontramos en sus obras en prosa o en verso, la *Pequeña sinfonía* no es la excepción: “otras ciudades cuyos nombres venideros no alcanzo a recordar” (270).¹⁰²

Hablando en particular de Guillaume Apollinaire, Balakian nos dice: “Through the contemplation of the future he sensed not only the possibility of exploring the still undiscovered regions of human consciousness but even a complete metamorphosis of human nature and the rebirth of enchanters” (Balakian 125). La idea del descubrimiento encontraba un claro antecedente en las exploraciones de la temprana modernidad que habían develado la redondez del globo y la inmensa variedad, tanto natural como de la civilización humana. El propio Apollinaire, en un poema titulado “Todavía”, enlazaba lo expresado en este párrafo y en el previo:

Quels sont les grands oublieurs

Qui donc saura nous faire oublier

telle ou telle partie du monde

Où est le Cristophe Colomb

à qui l'on devra l'oubli d'un continent? (cit. en Balakian 123)

El poeta vanguardista español, Juan Larrea, quien fuera secretario de *Cuadernos Americanos* cuando Cardoza publicó allí un fragmento de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, escribió un revelador libro que articulaba el afán novomundista del arielismo con el impulso surrealista, al cual tituló *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*.

Puesto que las grandes guerras habían dislocado los fundamentos de la sociedad europea, argüía Larrea, el Nuevo Mundo sería el espacio para “la conquista de una conciencia cósmica”

¹⁰² No debe dejarse pasar el guiño cervantino en esta frase que recuerda la apertura del Quijote.

(Larrea 28). Para él, la frase Nuevo Mundo no designaba únicamente un espacio geográfico, sino una dimensión de lo real donde pudieran hipostasiarse la naturaleza divina con la humana, el mundo real y el onírico. América había sido históricamente el receptáculo de los sueños, utopías e ideales europeos —el último de los que atiende Larrea: el republicanismo español derrotado por el fascismo—, por lo que allí es donde podrían conciliarse “el fenómeno subjetivo del sueño y el objetivo de la realidad histórica” (Larrea 76). Esta conciliación rebasaría la iluminación individual; en América tendría alcance universal: “Su verdadero despertar lleva aparejado el de los demás hombres en cuya universalidad desemboca su problema individual, lo que hay en él de *uno*” (Larrea 80).

El vínculo de la *Pequeña sinfonía* con el novomundismo no solo lo identificamos en el gesto de incluir a Dante, como personaje, e inscribirse en la genealogía legitimadora que ya hemos descrito; no solo en su hermanamiento con la vanguardia francesa —en particular el surrealismo—. También tiene un correlato en la trayectoria que sigue el personaje al interior del poema, en paralelo con la *Divina comedia*. Ya nos ha aclarado Paz que el poema del siglo XIV es una alegoría triple:

de la historia de Israel, que es la cifra de la del género humano; de la historia de los Evangelios, que es la historia de la redención de los hombres; y de la historia de Dante, que es una alegoría de la de todos los pecadores... Alegoría de la salvación por el amor: el cristianismo. (Paz, “Contar y cantar” 13)

En el mundo “supercivilizado” moderno, secularizado, donde el cristianismo —y otras religiones— han distendido su enlace con el misterio, que leemos en la *Pequeña sinfonía*, haría falta que “la noción misma de dios esté ya reabsorbida dentro de una poesía” (*Poesías completas* 273). En este poema encontramos la tentativa de una alegoría de Occidente salvado por la poesía;

en ese contexto, Dante no sería solo un devoto cristiano, sino una idealización del poeta salvado por la iluminación poética.

Dante aparece en el sueño del niño, tras haber cruzado los mares de los mapas, e inicia un peregrinar delirante por Nueva York —representación metonímica de la ciudad moderna—. Aunque no sabemos con precisión cuál es el objeto del deambular dantesco, continuamente se hace referencia a una camisa de mujer que ha dejado desnudo su lugar sobre la silla de una habitación; una camisa que, en alusión a su dueña (Beatriz) y al encuentro erótico, aliviaría la desolación que el poeta florentino siente ante el terrible paisaje urbano: “una ropa tirada sobre ella [la silla], distraídamente, mejor que la sonrisa en la madre del negro, el rostro cubierto, que perdió todos sus hijos en defensa del sacro suelo de la patria” (*Poesías completas* 316).

La ciudad del poema es descrita en varias partes como fangosa, putrefacta, purulenta, en otras es comparada con Sodoma y la Roma quemada por Nerón, por ello Dávila la relaciona con una recreación del infierno dantesco (Dávila 147). Además de desplazarse en el espacio, Dante tiene la posibilidad de ocupar la ciudad treinta años en el futuro: es una urbe desocupada, como en los cuadro de Giorgio de Chirico. Camina entre ruinas post-apocalípticas como entre los restos de un naufragio, no hay movimientos perceptibles y el canto se le muere en la garganta. Camina hasta que descubre estiércol fresco, indicio de la supervivencia de un caballo; hunde en él su rostro y de esa manera puede conjurar “los Tres Reinos” (*Poesías completas* 266), lo cual simboliza los ámbitos de la *Divina comedia* (infierno, purgatorio y paraíso) y los del tiempo (pasado, presente y futuro), pues a partir de ello, visita ciudades barrocas y la Jerusalén tomada por los cruzados, además de refugiarse en las iglesias neogóticas de Nueva York.

El estiércol es un elemento con connotaciones positivas en otros textos que Cardoza escribió a fines de los años 30 e inicio de los 40. En el capítulo cinco de esta disertación hemos

comentado el pasaje de la *Nube y el reloj* que relata la situación de un zopilote en una jaula del zoológico de Amberes, al que un guatemalteco con quien Cardoza paseaba obsequió sus propias heces envueltas en papel. Dijimos en su momento, que el excremento había posibilitado la reconciliación, al menos momentánea, de dichos individuos en su condición de exilio. Por su parte, Álvaro Solís, al estudiar el poema “Soledad de la fisiología” nos revela que el excremento —dada su vinculación retórica con elementos lumínicos y calóricos: la llama, el aceite o la estrella— aparece como una metáfora de la proyección del hombre hacia el exterior, como un vínculo de lo fisiológico con lo cosmológico (Solís Castillo 106-107). En esa línea se inscribe la aparición del estiércol en la *Pequeña sinfonía*: es a través de él que se detona, de nuevo, el proceso de regeneración y, con ello, la posibilidad del devenir y del discurrir, es decir, de la historia y del lenguaje.

Dante acompaña al niño en la isla de los sacrificios donde atestiguan los rituales que identificamos como aztecas (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 305), pero no serán esos los únicos sacrificios que presencia, ni los más relevantes en su relato. Podemos agrupar dichos sacrificios en dos grupos: los modernos y los hagiográficos. Entre los modernos se nos cuenta de los sacerdotes que degollaban corderos en los rastros de la ciudad (301), de los policías que someten ciudadanos y los devoran para honrar a algún dios desconocido (302), la corrida de toros (305), posteriormente, un carnicero declara a Dante que la muerte “es nuestra mujer” y no se puede compartir (315). En este grupo encontraríamos también los sacrificios teatralizados — en particular, una representación de *Romeo y Julieta*— en los que el público hierve y “sus senos borbotantes se esparcieron bajo el abanico con la dulzura infinita de los sacrificios humanos” (308-309), menos reales que los amantes en la playa. Esta muestra de la concepción moderna, comercializable, del sacrificio como espectáculo o como un bien de consumo, nos hace coincidir

con Serrato Córdoba, quien aprecia en la *Pequeña sinfonía* un mundo intrascendente en el que se ha perdido la “necesidad del sacrificio del hombre” (Serrato Córdoba 233).

Cardoza nos propone la experiencia poética como un paliativo a dicha pérdida de lo sagrado, uno que no se dejaría fetichizar por el sistema capitalista. Por ello, los sacrificios retomados de la iconografía cristiana son de particular importancia pues, mediante la experiencia poética, Dante encarna dos mártires: primero, san Dionisio sostiene la cabeza dantesca, en lugar de la propia, sobre la cual una paloma deposita la corona de laurel (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 289); luego, Dante se siente atado a la columna dórica a punto de ser asaeteado por centuriones, como san Sebastián (336). Aquí el sacrificio es compartido, se vuelve común mediante la sensibilidad y la iluminación poética. Aclaro: este poema no es una exaltación religiosa; a fin de cuentas, la Teología se retrata como una *femme fatale* que reparte limosnas (302) y se representa la divinidad monoteísta como “el Gran Masturbador” (346).

Además de la caricaturización de la institucionalización religiosa, el sentimiento patriótico expresado en banderas y desfiles se pasa también por el lente crítico; ya hemos citado previamente la frase que comparaba la impropiedad de una camisa en una silla con la sonrisa de una madre cuyos hijos —patriotas— volvieron muertos de la guerra. Antes, en este mismo tenor, habíamos visto a Dante escalar una pirámide hecha con los féretros descargados maquinalmente en el muelle (*Poesías completas* 262) —una prolepsis del ritual azteca, sí, pero suprimiendo la dimensión sagrada—. En ambos casos se trata de muertes con un valor de cambio atribuido por un discurso intrascendente, efímero, como se aprecia en la última página: “Sentado al borde del Hudson, Dante ve la ciudad incendiarse por el grito de la muchedumbre. ... El lenguaje de los discursos patrióticos vuela entre pedazos de periódicos y cartas de amor que el viento mezcla a los últimos pájaros.” (*Poesías completas* 349)

Otro aspecto de la elección de Dante como personaje del poema que reviste especial importancia es la condición de exiliado que guardaba el florentino en los años en los que escribió su obra cumbre, ya que en la *Pequeña sinfonía* se le llama extranjero al menos en dos ocasiones (*Poesías completas* 278 y 341) y, continuamente, se le percibe fuera de su mundo: “Dante parecía ser de otro mundo. Circulaba como árbol entre los hombres, como hombre en un bosque” (322). Para los ciudadanos neoyorquinos, Dante está tan muerto como la estatua del florentino en Lincoln Square —de la cual se pregunta el enunciante si el personaje tiene noticia—; el bronce estático termina por anular la profundidad de su silencio extático —el silencio que debía imitar el niño poeta—. Los ciudadanos no comprenden el silencio de estos exiliados porque habría que tener una fisiología doble para ello, una condición híbrida, ser al mismo tiempo una cosa y otra:

No se le comprende, no puede comprendérselo porque no se es dueño de los ojos de los ciegos y los ojos de los árboles, de los silfos y los minerales, los elefantes y las libélulas, porque ya no se está más en la torre y no se oye más la música.

(*Poesías completas* 345)

A este personaje exiliado parecerían corresponder las palabras de uno de los párrafos que encontramos en *La nube y el reloj*: “Están cohibidos, como sin saber qué hacer, torpes y tartamudos por la inmensa nostalgia que les aflige del cielo que perdieron.” (Cardoza y Aragón, *La nube* 86)

Claudio Guillén, en el capítulo dedicado a Dante en su libro sobre la representación del exilio en la literatura europea nos dice que, en el intento por develar el vínculo entre el exilio propio —en la tensión del Yo textual con el Yo histórico— y el destino común, el poeta florentino establece un paralelo con el sufrimiento personal que conduce al reconocimiento universal del destino cristiano. Resumiendo a F. N. M. Diekstra, explica la sensación que habría

de experimentar el exiliado cristiano: “que el mundo entero es nuestra patria y que nuestro destino verdadero es el cielo” (Guillén 60). En la *Divina comedia*, a diferencia de Virgilio, quien no tiene noción del proceso purificador del peregrinar, el personaje de Dante demuestra asumir “el proceso moral de perfeccionamiento [que] supone el dolor de dejar atrás las pérdidas y los sacrificios íntimos de la persona” (Guillén 62).

La soledad que Dante siente ante una ciudad y unos pobladores que le son completamente ajenos es el fundamento para su universalismo: “es el amago de una necesidad vinculatoria, es el conato de enlace, la vislumbre de conciliación entre los pares adversarios, entre los opuestos” (Prado Galán 65). El sacrificio de Dante, el que dio pie a su poema y a la *Pequeña sinfonía*, es su exilio; su experiencia poética y vital nos invita a hermanarnos en las pérdidas, por muy dispares que sean, en el extrañamiento y en la desemejanza. La pérdida del desterrado es concebida, entonces, como una catapulta a lo universal; el propio Cardoza lo declaró en su *Revista de Guatemala*: “el exilio ha sido para mí la mejor puerta para entrar y vivir en mi tierra [...] Patria es no tenerla [...] y todo ¡todo! es exilio” (cit. en Boccanera 28-29).

8.1.3 El poeta

Evidentemente, la voz del Yo lírico, que podríamos caracterizar como el poeta en la triada de personajes que conforma la trama de la *Pequeña sinfonía*, está presente en todo momento. Aquí seguimos, no obstante, los planteamientos de Octavio Paz respecto del poema extenso, quien había asegurado que con Dante, el enunciante ya no se limitaba a referir en tercera persona — como un testigo mudo e incorpóreo— las acciones del héroe, sino que relataba sus propias acciones haciendo de sí mismo el héroe del relato (Paz, “Contar y cantar” 13). De este modo, el

Yo que aquí llamamos el poeta, es el personaje cuyas acciones tienen menos presencia; pues solo encontramos al yo refiriéndose a sí mismo en la mitad de los apartados del poema.

La primera aparición ocurre en la parte III, la cual había sido publicada de modo íntegro en *Cuadernos Americanos*, se trata del episodio en el cual por obra de una metempsicosis poética el enunciante encarna un joven a punto de ser sacrificado a Huitzilopochtli en lo alto del Templo Mayor,¹⁰³ al final del cual, vuelve a su estudio en la Ciudad de México —lo cual nos hace notar por la mención de los dulces tradicionales del Día de Muertos y de zonas aledañas a la capital—.

Posteriormente, en la parte VI, un largo párrafo violento como el mar —el mar pariendo (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 294)— se expande inundando varias páginas: “Mi oído sobre la piel de tu cuerpo escucha la eternidad. Tu cuerpo, caracol del cielo.” (296) Se trata del episodio con una más clara filiación erótica, no solo por la sensualidad sinestésica de las expresiones, sino por la continua comparación del mundo con partes de mujer. En ese párrafo se destaca “el sol imperial” —recordemos que Huitzilopochtli era una deidad solar— que “hace el signo del sacrificio” (297), y se escuchan los gritos de la muchedumbre “¡A muerte! ¡A muerte!” (297). En la parte VIII, el poeta niega que pueda apartarse al sueño de la realidad y establece una correspondencia entre la regeneración cotidiana y el sacrificio ritual: “El mundo es siempre otro y todo es verdadero... ¡Oh! qué ternura canta en la antropofagia!” (318)

En la parte XI, testigo del diálogo entre la alondra y el caracol, el poeta se entera de otro sacrificio; en esta ocasión ya no corresponde a los rituales prehispánicos, sino al martirio de san Dionisio. En el apartado siguiente, el Yo lírico habla directamente a los lectores del Nuevo

¹⁰³ Elisa Dávila creía que se trataba de una pirámide maya (151), lo cual estaría más en consonancia con las raíces guatemaltecas de Cardoza y Aragón; no obstante, la descripción de ritual corresponde a las costumbres del Valle de México, lo cual es confirmado por las menciones a Coatlicue, Xochipili y Huitzilopochtli, mentado como a Huichilobos en otra parte del poema.

Mundo y nos increpa por nuestra recepción del sacrificio ritual como si estuviéramos ante un espectáculo del circo (341).

La última parte, la que contiene las digresiones más explicativas del poeta, intenta hacernos dudar y difuminar la oposición entre fantasía y realidad, sueño y vigilia. Si, por un lado, nos hace creer que Dante, los cruzados, buzos y conquistadores se despojan de sus disfraces al término del carnaval; por otro, se nos dice:

Desde luego que la representación es más natural que lo natural, como en el caso del misérrimo Cristo de la aldea. ... No son actores. No somos público. Estamos en la fábula, en la fantasía. (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 342)

Lo real jugando a lo real, parece quimera. Y los locos jugando a la locura semejan la razón. (343)

¿Qué es representación? ¿Qué es presentación? ¿Qué es? Pareciera que por obra del ritual —y de la poesía, sucedáneo del sacrificio— se ha anulado la distancia entre los signos y las cosas. No es que la palabra poética se vuelva demiúrgica, como quisiera el creacionismo, ya que aquí no pareciera haber preeminencia. Se trata de una dimensión de lo real, abierta por el sacrificio, donde la metaforización infinita se empalma con el devenir infinito de la cotidianidad. Delgado Aburto afirma que Cardoza deconstruyó la vanguardia bretoniana “oponiéndole una realidad cultural e histórica imposible de capturar con la lógica del surrealismo” (Delgado Aburto 52). Mientras los poetas europeos creían necesario acudir al sueño o el subconsciente para acceder a una “suprarrealidad”, Cardoza solo se acercaba a la materialidad de su entorno: “Los surrealistas buscaban lo maravilloso. Yo lo vivía” (cit. en Mejía 80).

La noción sacrificial es central en la obra de Cardoza. Tanto es así que Renato González Mello la quiere encontrar en el carácter del poeta refugiado en México, como explicación de su

disparejo enfrentamiento con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: “La política estimulaba en direcciones nuevas su propensión al sacrificio” (González Mello 40). Pero restrinjámonos a su obra, en la que encontramos múltiples representaciones sacrificiales, por ejemplo, en *Torre de Babel* (1930): “Sus leopardos de terciopelo me descuartizan con sus fauces primorosas, me quitan el serrín de mi vientre de pelele, me dejan hasta sin el lastre de mi sombra” (Cardoza y Aragón, *Torre de Babel* 52). No obstante, como en posteriores poemas — como *El sonámbulo* (1937)—, en la cita previa el sacrificio se percibe como una sublimación del encuentro erótico o la iluminación poética. Es hasta la publicación de “Paisajes de Coatlicue” y la *Pequeña sinfonía* —ambos publicados en libro en 1948— cuando el sacrificio adquiere validez por sí mismo, en relación con los sacrificios prehispánicos.

Es posible que haya sido la vanguardia francesa —en su vínculo con los nuevos descubrimientos y reflexiones en la antropología— que dicha concepción le haya llegado a nuestro poeta. No olvidamos que, desde inicios de los veinte, Cardoza y Aragón junto a Miguel Ángel Asturias ya acudían como oyentes a clases de antropología en la Sorbona. Por su vínculo surrealista, me interesa comentar un texto que George Bataille y Annete Michelson publicaron en 1928, titulado “América Extinta”. Allí exaltaban la religiosidad de la civilización azteca por encima de incas y mayas, por evocar el “libertinaje cegador” del Marqués de Sade (3). La descripción que allí se provee de los ritos aztecas reproduce punto a punto —eximiendo la intervención lírica, claro— la que sigue Cardoza en el apartado III de la *Pequeña sinfonía*:

The priest had a man belly up, his back arched over a sort of large boundary marker, and with one fell blow of his knife of shining stone, cut open the trunk. The skeleton thus severed, both hands reached into the blood-filled cavity to grasp the heart, wrenching it out with a skill and dispatch such that the bleeding man

continue for a few seconds to quiver with life over the red coals before the corpse, flung away, tumbled heavily down to the bottom of a staircase. Finally, at night, when the corpses had been flayed, carved, and cooked, the priests came and ate them. ... For certain sacrificial rites involving the immediate flaying of the man chosen, the priest, transported, would cover his face and body with the bloody skin and body. Arrayed in this incredible garment, he prayed ecstatically to his god. (Bataille y Michelson 7)

Al analizar los conceptos centrales de la revista *Documents* —la cual Georges Bataille publicó entre 1929 y 1930 junto a otros científicos sociales y filósofos cercanos al surrealismo—, Neil Cox nos dice que el sacrificio estaba “closely tied to the concepts of the ‘sacred’ and the ‘numinous’ ... was thought of as a mechanism that mediates the relationship between the notionally profane and sacred domains” (Cox 109). En una publicación de intenciones más científicas que “Extinct America”, Roger Herve analizaba distintos códigos prehispánicos y colocaba la noción azteca del sacrificio en el centro del desarrollo de una teoría del sacrificio que explicara el pacto entre hombres y dioses. En esto último coincide Herve con Alfonso Caso, que publicó en 1936 su libro *La religión de los aztecas*,¹⁰⁴ donde habla de colaboración entre dioses y humanos para el sostenimiento del universo. Caso es otra segura fuente para la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, si aceptamos la propuesta de que las fechas de su escritura deberían incluir las de la intensa reescritura, es decir, por lo menos hasta 1948, lo cual excedería los señalamientos del autor.

¹⁰⁴ Una versión extendida y corregida de dicho libro fue publicada en 1953 con el nombre de *El pueblo del Sol*, la cual es la que ha seguido reeditándose con frecuencia. Allí puede leerse:

El sacrificio humano es esencial en la religión azteca, pues si los hombres no han podido existir sin los dioses, éstos a su vez necesitan que el hombre los mantenga con su propio sacrificio y que les proporcione como alimento la sustancia mágica, la vida, que se encuentra en la sangre y en el corazón humanos. (Caso 22)

En particular, siguiendo con Bataille, parece desprenderse que la expurgación del sacrificio en la sociedad burguesa se debió a una disposición “paranoica” hacia la higiene, puesto que el contacto con los detritos (sangre, orina, excremento, etc.) es apreciado, ahora, como una acción degradante, en lugar de la exaltación que ha de asociarse con el ritual (Cox 109-112). Es en la recuperación del vínculo colaborativo, del que hablan Herve y Caso, donde interviene el sacrificio de la *Pequeña sinfonía*, no como significante, sino como referente mismo que revolucionaría la sociedad burguesa al alcanzar una dimensión poética. En “Soledad de la fisiología” encontramos esta estrofa que vincula los detritos con la iluminación poética/sacrificial: “Todo lo que cae, lo que la tierra diariamente reclama: / nuestro sudor, la orina, el excremento, / ciegas, confusas materias oscuras, / cumpla vuestro pesado aceite amargo / su destino de llama” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 156).

Por lo anterior, es importante el énfasis en la minuciosidad de la revaloración del despojo sacrificial, tanto en el episodio azteca de la *Pequeña sinfonía* —piel, corazón, sangre, osamenta, etc.— como en las efigies de los pueblos donde la sacralidad hubiese quedado enmascarada por la representación católica —“un Cristo verde de pus, de aullidos, de sudor y de sangre, que reclama escupitajos sobre el rostro atónito” (306)—; recuperar los que se ha apartado de lo humano como un elemento de trascendencia, mediante el sacrificio: “la muerte que nos trajeron los hombres cubiertos de hierro nos juzgó como hombres. La nuestra nos juzgó como dioses” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 273)

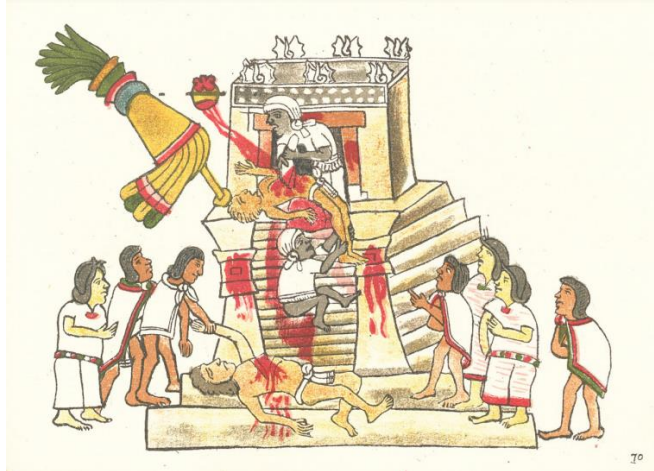


Figura 13. Imagen del Códice Magliabechiano que acompañó la publicación de “Human Sacrifices in Central America”, de Roger Herve, en el número 4 de *Documents* (1930)

Para varios de los colaboradores de *Documents*, incluido su director, G. Bataille, el sacrificio y las representaciones sacrificiales se entendían como un aliado de la pulsión erótica; por ello encontraremos figuración sacrificial en muchos episodios eróticos de artistas cercanos al surrealismo —tal lo vimos en la imagen de *Torre de Babel* o como lo encontraremos en *Piedra del sol*, de Octavio Paz—. No es así en el texto que comentamos. En la *Pequeña sinfonía*, el sacrificio ritual enfatiza, como la poesía, la dimensión misteriosa de las cosas sin que deban emanciparse de su materialidad.

En *La nube y el reloj*, había escrito Cardoza: “La poesía les quita [a los seres y las cosas] la muerte por sorpresa y les restituye el cielo de donde fueron exiliados” (86-87); no es otro el mérito que el poeta atribuye a Dante: “dios en tránsito, bifronte y maravilloso” (*Poesías completas* 349).

8.2 Con espontaneidad fue creciendo la música oscura

Si el lenguaje está implícito en la figura del dios que dicta la expulsión del paraíso, como en la del tirano que destierra, también lo está en el sacrificio anhelado por el poeta, el que restaura el devenir universal y el proceso de regeneración constante. En el re-emplazamiento de los signos ante los referentes, y viceversa, es que puede imaginarse aquello que Cardoza imagina como una restitución poética del exilio: los signos se vuelven cosas y las cosas signan —significan—; las palabras recuperan su materialidad, su presencia raigal en la vida cotidiana, mientras que las cosas adquieren trascendencia, rozan el misterio.

El arte poética de Luis Cardoza y Aragón, enunciada en los comentarios generales de *La nube y el reloj*, posteriormente, publicada de manera independiente en *El Nacional* y, por último, incluida en *El río*, nos indica: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre” (*La nube* 87). Dicha frase, repetida como mantra a lo largo de la trayectoria cardociana, nos refiere la posibilidad de trascendencia humana a través de la palabra poética y de su materialidad. Es una visión que nos remite al barroco, al menos como Daniel García Helder lo entendió al describir las expresiones neobarrocas de fines del siglo XX: “las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo ... voluntad de producir una textura más que un texto” (cit. en Boccanera 86).

Ya habíamos dicho, al comentar las distintas comprensiones del poema en prosa —de Cernuda, Paz y Aullón de Haro— que en los textos de este subgénero debía privar la dimensión no instrumental del lenguaje, la no comunicativa, y debía agotar sus objetivos en la propia enunciación del poema. Un entendimiento similar del fenómeno poético podemos leerlo en un influyente ensayo de Paul Valéry, titulado “Poesía y pensamiento abstracto”. Allí, el poeta

francés hace la alegoría entre danzar/poesía y caminar/prosa. La segunda acción —la prosaica—, tiene un objetivo externo y, una vez alcanzado él, la acción se difumina y queda toda oculta bajo el fin cumplido; de esta manera, el discurso utilitario, sus palabras y los otros aspectos materiales del mismo, quedan remplazados por el significado.

Por otra parte, la acción poética, es decir, la danza, no pretende conducirnos a ningún punto, no requiere siquiera un desplazamiento significativo, se trata de

creating, maintaining, and exalting a certain *state*, by a periodic movement that can be executed on the spot; a movement which is almost entirely dissociated from sight, but which is stimulated and regulated by auditive rhythms. (Valéry 241)

Siguiendo esta analogía, el movimiento dancístico y la palabra poética no pueden reducirse a un objetivo ulterior o un significado, su objetivo es inmanente al movimiento y a la enunciación. Su trascendencia no radica en la significación prosaica o utilitaria, sino en la invocación de un universo de ordenamiento armónico:

If in this hall where I am speaking to you and where you hear the sound of my voice, a tuning fork or a well tempered instrument began to vibrate, you would at once, as soon as you were affected of a beginning, the beginning of a world; a quite different atmosphere would immediately be created, a new order would arise, and you yourselves would unconsciously organize yourselves to receive it. (Valéry 239)

Por esta comprensión de la poesía parece estar orientada la búsqueda baudelaireana de una “prosa poética y musical” apta para contrastar, por un lado, las alteraciones de la conciencia en la vida moderna con, por otro lado, la exaltación y la ensoñación lírica (Baudelaire, *Pequeños*

poemas 86). Y esa misma búsqueda es la que impulsa la “música oscura” de la *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo*, según la describió su autor en un prólogo escrito en 1969: “Con espontaneidad fue creciendo esta música oscura ... hasta constituir una sola y vasta metáfora” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 245). En las siguientes páginas aportaremos algunas interpretaciones a la dimensión lírica, al cantar de esta obra, tanto en términos compositivos como —más acorde con los intereses de esta disertación— en relación con el destierro y la nación.

8.2.1 Y ciclones de música cardan los mares y los fuegos

Se ha dicho que en la obra de Luis Cardoza y Aragón hay una “poetolatría”, que hace del poeta un sustituto del oficiante de las épocas premodernas. De ahí que el enunciante de su poesía adquiriera la autoridad de un poeta-mago, como en los modernistas (Bosshard 227), o de un poeta vidente, a la manera de Rimbaud. Esta visión del fenómeno poético podríamos entenderla como una herencia romántica —Hegel habló de la “religión del arte”—, una experiencia de la dimensión metafísica de la realidad. El discurso poético, por su capacidad sacralizante, parece decirnos Cardoza, nos permite leer las cosas que se han reconciliado con sus signos, como en las correspondencias de Baudelaire: “Es la Natura un templo cuyos pilares vivos / alguna vez profieren balbucientes palabras; / allí el hombre atraviesa esos bosques de símbolos / que lo observan, mirándolo con ojos familiares.” (*Las flores del mal* 11)

Charles Baudelaire refirió que, además de la lectura analógica de la realidad, la experiencia lírica nos exime del tiempo histórico y nos coloca en un tiempo fuera del devenir o anterior a él. Esta condición poética es llamada anamnesis; Lacoue-Labarthe la explica como un reconocimiento, una reapropiación subjetiva o un recurso al origen del sujeto. Siguiendo con la

explicación de Lacoue-Labarthe, la experiencia baudelaireana de la anamnesis nos provee con una “over-memory” que nos permite trascender la finita condición del ser, no solo prever más allá de la muerte, también remontarnos al origen del Yo: “before being born, before ‘falling down here,’ being expelled and sworn to incurable separation, to the dereliction of this world and to the interminable loss of self in triviality” (Lacoue-Labarthe 21). Es a esta anamnesis a la que apela la poética cardociana y la que queda representada en la *Pequeña sinfonía*, donde permite al poeta-enunciante apropiarse de la experiencia del sacrificio azteca y, al poeta-Dante, atestiguar la modernidad en ruinas en el futuro.

No es de extrañar la coincidencia de la explicación de Lacoue-Labarthe citada previamente con un párrafo de los “Comentarios generales” de *La nube y el reloj*, al cual hemos aludido varias veces en esta disertación: “Seres y cosas están en el exilio, expulsados de un paraíso que les es debido y que les es propio” (*La nube* 86). Decíamos antes, en relación con el ritual azteca, que el sacrificio marcaba la colaboración entre los hombres y los dioses para la subsistencia del universo; en este caso, la experiencia poética es el acto sacrificial que reconcilia al mundo con sus detritos —entre ellos, el signo poético—.

En el relato de la *Pequeña sinfonía*, el enunciante —lo mismo que el lector atento— se percata, al asistir a distintos actos rituales, que no es solo la palabra poética la que cumple dicho cometido, también la música:

Los negros mastican el perfume de la música, el de la religión, del entusiasmo y la esperanza; degluten sus inmediatas sugerencias eróticas. Hacen de la música una dulce herramienta, la materializan y la dotan de fisiología. Con ella ven donde los ojos no pueden ver. (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 321)

Al estudiar la apropiación que Baudelaire hizo de la estética Wagneriana, sirviéndose de ella para reafirmar su propia poética, Lacoue-Labarthe nos recuerda que la música en los poemas de *Las flores del mal* es un conducto para la anamnesis, es decir, para la reapropiación subjetiva (22). Más adelante, el filósofo nos hace saber que, para Baudelaire, la significación musical apelaba a la corporalidad completa, incluida el alma, pero no solo al alma: “listening engenders a co-anaesthetic phenomenon, not because the body (or the soul) is equal to the All into which it melts (as Isolde sings at the end of Tristan) but because the psyche, as Freud says in an enigmatic note, reveals itself as ‘spread out.’” (Lacoue-Labarthe 34)

En este punto, el cantar de la *Pequeña sinfonía* se distingue de la explicación analógica de Valery que hemos expuesto hace unos párrafos: no basta con la música ni con la voz poética para hacernos vivir esa experiencia de reconciliación; hace falta una disposición ritual para advertir esa psique que se dispersa hacia nosotros y nos invita a comulgar. Por ello, en la urbe moderna los sacrificios y las artes aparecen mutiladas, desarraigadas de aquel exceso de significación que se ha desprendido de su expurgada materialidad: “Los leones funerarios, los esclavos negros, las ninfas rugían y bailaban, no como en los museos, en donde son nada más sombra de lo que fueron, las momias de sí mismas” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 300).

En la poesía de Cardoza, aquellos que observan el ritual desde afuera, son mero público, simples consumidores que siguen la lógica de la reificación capitalista. Aquellos no viven la realidad de la poesía ni experimentan la anamnesis. Aquellos son incapaces de percibir la música con la que otros bailan y eso pone en tela de juicio su poder y su noción de realidad:

Los negros seguían bailando desnudos, oyendo la tierra con todo el cuerpo,
absortos en su casto culto fálico. En sus pieles resonaban músicas que nada más
escuchaban los oídos del sueño. (*Poesías completas* 320)

Nos confunde verlo [a Dante] moverse con un ritmo que no es completamente el nuestro, como cuando vemos bailar sin escuchar la música. (342)

Si de pronto pasamos a la fantasía, quiero decir, al carnaval, a bailar con música que no escuchamos, nos encerrarían inmediatamente aunque no con perfecta justicia, para seguridad de los sensatos y normales. (343)

Se confirma en estas citas el papel subversivo de la música y, a su vez, de la poesía que proponía Cardoza, las que alcancen la dimensión ritual, sacrificial, a la que hemos hecho mención.

Esta concepción poética, si bien asentada en la doctrina del genio artístico y, por tanto, con un fundamento elitista, por otra parte, es altamente transgresora del orden impuesto y riesgosa para los mecanismos de vigilancia, como los aparatos ideológicos del estado que no pueden actuar —mediante la crítica, la censura o el señalamiento— ante algo que no advierten. El propio Baudelaire, nos hace saber Lacoue-Labarthe, solo atiende en la música de Wagner aquello que excede a la representación, que excede el significado impuesto por el estilo llamado “música ficta” (Lacoue-Labarthe 31). Más adelante discutiremos las implicaciones ideológicas que dicha comprensión de la música —la música como figuración— tiene para la conformación de los relatos nacionales; por ahora, permita el lector comentar algo sobre las repercusiones que la música ficta tuvo en el campo musical.

En su libro *Musica Ficta*, Philip Lacoue-Labarthe estudia el efecto que la música y la estética de Richard Wagner han tenido en la literatura y filosofía, mejor dicho, el efecto en cómo los literatos y los filósofos posteriores se han apropiado de la música. Nos dice el filósofo francés que la música ficta ha dominado el entorno musical desde el Renacimiento —su estudio solo llega hasta Adorno, es decir, hasta la primera mitad del siglo XX —; se trata de una estética musical sujeta al principio de la mimesis:

music, putting itself at the service of the Word to reinforce its power (imitating the poem), itself translated or expressed, that is to say imitated, the affects or passions, even ideas, whose verbal signifier was already understood as sensual representation or expression. (Lacoue-Labarthe xvii)

Wagner no escapó de la centralidad mimética, sino que le dio otro sentido: su significación se articulaba mediante el empleo de la técnica del leitmotiv, es decir, más que adherirse a la referencialidad del signo, el autor de los Nibelungos ponía énfasis en la sintaxis de la obra, su concatenación (Lacoue-Labarthe 38). No obstante, nos advierte Lacoue-Labarthe, el músico alemán activó nuevamente la tensión entre música y literatura, principalmente contra la novela y su enunciación híbrida —subjetiva y objetiva—, en favor del drama —enteramente objetivo—, especialmente el trágico (Lacoue-Labarthe 8).

A partir del párrafo anterior, podemos entender, por qué Wagner expresó que la única forma posible para la poesía era la música dramática —es decir, el libreto operístico— y por qué decretó, por otro lado, la muerte de la sinfonía en 1849. La sinfonía, lo sabemos ya, ha persistido lo mismo que la novela, asimilando otros discursos; así como la novela se ha hecho polifónica, adaptando los conceptos bakhtinianos, podemos decir que el discurso sinfónico se ha abierto a la tensión con otras formas musicales, haciendo lugar a la contradicción. Julian Horton, haciendo un rápido recorrido por la maleabilidad de la sinfonía tras Beethoven, da cuenta de que Berlioz introdujo en sus sinfonías “escenas” operísticas; Mendelssohn retomó elementos del oratorio característicos de Bach y Handel; Mahler acudió a la cantata, el lied y el oratorio (Horton 2-3). Mahler mismo llegó a decir que “the symphony must embrace everything” (cit. en Kennedy 866).

En la obra de Luis Cardoza es fácilmente distinguible una estructura en cuatro movimientos —cada uno de ellos tripartita— como suelen serlo las sinfonías más tradicionales. Más allá de identificar cada una de estas partes con un allegro, scherzo o rondo, dado que las sinfonías modernas varían el orden, el tipo y hasta el número de sus movimientos, parece más conveniente aludir aquí a la naturaleza polifónica que hemos destacado en el párrafo previo. Aceptemos que, más allá de su estructura, la sinfonía implica una actitud o una aproximación mental peculiar al material fónico por parte del compositor (Kennedy 866), una disposición a integrar lo diferente en una pieza; a fin de cuentas, la etimología griega de la palabra apunta a sonidos diferentes producidos al mismo tiempo.

La primera parte de este capítulo ya ha ilustrado las tres líneas narrativas —melódicas podríamos decir— que se entrecruzan a lo largo del texto. En un prólogo escrito en 1969, el poeta mismo declaró que la organización de los textos evocaba una superposición orgánica de elementos: “Fue cándida y sencilla la vocación de organizarla así, con estructura de alcachofa, fidelidad de fuente y perpetua infidelidad de nube” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 245). Aun cuando parecieran capas superpuestas de modo discontinuo, la sola convivencia de elementos dispares obliga a la sensibilidad poética a intuir ocultas correspondencias entre ellos. Por ejemplo: entre Florencia, México-Tenochtitlan y Nueva York, como capitales de tres mundos diferentes.

José Vasconcelos, uno de los más influyentes pensadores mexicanos en la época que aquí analizamos, tenía su propia comprensión de la sinfonía, cuyo valor armónico o acorde describió de un modo que vale la pena citar: “La frase que nace en un grupo de instrumentos pasa a otros, cambiando de timbre, y sin perder su esencia; busca su liga de simpatía con los demás temas; aumenta de valor con los contrastes; cada novedad y cada esfuerzo acrecientan el dominio

común” (Vasconcelos 147). Esa técnica de composición dialogante, donde el motivo expuesto por un instrumento es (co)respondido por otro, pareciera ser también un principio compositivo de la *Pequeña sinfonía*, por ejemplo, la inaprehensible muchacha desollada en el ritual azteca encuentra, muchas páginas después, su correspondencia con la realidad entera: “Tierra sin imágenes o símbolos sino desollada, palpitante, muda, adivinándose sin verse, sin conocerse en el silencio diáfano, mate y final” (Poesías completas 337-338). Y, como las calaveras en el tzompantle mexicana, tras el sacrificio el mundo podría dejar ver “sus esqueletos de música” (337).

Volvamos por un momento a la analogía entre novela moderna y sinfonía. Una novela polifónica, tal como la concibe Bakhtin, no solo da entrada a distintas voces o conciencias que contienden por la atención y valoración del lector; también asimila registros provenientes de distintas escrituras, de manera que la textura novelística da testimonio de la vida conflictiva del lenguaje mismo y sus formas de expresión (Beristáin 141-149).

En el caso de Luis Cardoza y Aragón, el guiño del título —del Nuevo Mundo—, además del arielismo que ya hemos señalado, nos remite a aquellas crónicas del siglo XVI e inicios del XVII que describían América y, de cierta manera, la ‘inventaban’ para el imaginario occidental, traduciendo sus experiencias al lenguaje de sus destinatarios europeos. Nos remite a esa metáfora fundacional de las crónicas que vinculaba los sonidos de la naturaleza caribeña con instrumentos musicales. Escribe, por ejemplo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca en su *Naufragios*: “Andando en esto, oímos toda la noche, especialmente desde el medio de ella, mucho estruendo grande y ruido de voces, y gran sonido de flautas y tamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana, que la tormenta cesó” (68); por su parte, Antonello Gerbi, al describir el final de la *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, de Gonzalo

Fernández de Oviedo, lo describe como un “*fortissimo*” y como un “final a toda orquesta” (Gerbi 300).

En el prólogo que escribiera en 1969 para la edición mexicana de *Pequeña sinfonía*, Cardoza recupera este topos literario, esta metáfora fundacional, donde se confunden los sonidos de la naturaleza y los de los hombres: “En La Habana, de vuelta a casa en las madrugadas, escuché la clave que sigue sonando, enjuta y pertinaz entre maracas distantes y el metálico canto del negro, vítrea bengala amarilla en la noche salobre y caliente, olorosa a marea y cosas de mujeres” (*Poesías completas* 245). Ya en el poema, en la parte IV que inicia “Mugía pariendo el mar” (294), encontramos los siguientes fragmentos:

Todo el canto del mar en su silencio. Todo el mar en pie, alzado de su lecho,
encandilado por las breves huellas de sus pasos. (296)

Rachas de música cardan las aguas marinas y doblegan los bosques y los
juramentos. ¡Oh qué dulce la amarga mar! (297)

¡A muerte! grita la luz con formidable grito. ¡A muerte! Y ciclones de música
cardan los mares y los fuegos frente a frente, cuerpo a cuerpo, en el espacio
oblicuo resbalando hacia la flor, hacia el silencio. (297-298)

Cielos, vientos, astros, polvo dentro del caracol y el tiempo tañe suavidad de arpa.

Denodadamente fúlgida bajo el gran grito de la luz. Trigós, dorada distancia.

Motines de música cabalgan las sombras. (298)

El cambio abrupto del mar, del silencio al estruendo tempestuoso que exige muertes y, nuevamente, al silencio en el que las sombras comienzan a amotinarse, se presentan en un largo párrafo —salvo la última cita— que se extiende por más de cuatro páginas.

Proponemos aquí que este persistente tropo en la figuración del mar Caribe fue retomado por Cardoza por ser uno de esos glifos vivientes que yacen en el imaginario colectivo al que deben apelar el poeta y el músico americanos, ya que ambos trabajan con material sonoro, en la búsqueda por recuperar o construir un mito fundacional que pueda interpelar a la comunidad latinoamericana. A partir de ello, ¿podríamos considerar que el retorno a dicho tropo, en la *Pequeña sinfonía*, tenga por objeto una refundación crítica del latinoamericanismo? Una respuesta afirmativa a esta pregunta podría respaldarse en la confesión que Cardoza hizo a Alfredo Cardona Peña: “[en la *Pequeña sinfonía*] había tratado de definir y explicar el complejo del mestizo de América, en relación con lo europeo” (cit. en Serrato Córdova 229).

La *Pequeña sinfonía* comienza con un paisaje de pinos que no corresponde al trópico caribeño o latinoamericano, donde la presencia humana pareciera genésica y modular el diálogo de los elementos naturales —pinos, pájaros, rocas, orugas, etc.—. En este sitio la música asume carácter distinto: “un rumor de viento, que había sufrido mucho de las palabras, atravesaba sin estela el terso silencio liso, sinfonía muda y suspendida como la voz del cuerpo” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 248). Es el espacio colindante con la gran ciudad, Nueva York —emblema de la emergente metrópoli—, donde la sociedad burguesa ha fecundado nuevos conquistadores lanzándose sobre mujeres salidas de salones de belleza. No obstante, esta ciudad, como en la cita de *Naufragios*, de Cabeza de Vaca, está a punto de sucumbir: “La voz provenía de los mares convulsos y mugientes por el perpetuo nacimiento de Venus.” (*Poesías completas* 259)

A partir de ese momento la relación con el naufragio se vuelve constante, bien como tenor o como vehículo de las metáforas que se multiplican en sus páginas —“Caminando sobre el plano de la ciudad habría naufragado en los mares de los mapas” (*Poesías completas* 267)—. La

mar es presentada como una madre —“Mugía pariendo el mar” (294)— , ¿de náufragos y de Venus? A su vez, el náufrago pareciera un resucitado —“Los ahogados enterraron sus antorchas en la arena de la playa y agitaron sus pañuelos a los náufragos postreros, a las mujeres en cinta” (315)—.

Esta proliferación de naufragios no se trata de angloparlantes Robinsones positivistas, arraigados en la lógica del *do-it-yourself*; pues hasta en ello se manifiesta el arielismo del que es heredero Cardoza, rechazando hasta en tres ocasiones al personaje de Daniel Defoe: “Robinson en su isla idiota, con su tienda y el barco naufragado, convertido en imagen de libros de una infancia que no visita Alicia” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 293).¹⁰⁵ Si hubiera que establecer un parangón con el Dante de la *Pequeña sinfonía* ese personaje sería el náufrago peregrino de las *Soledades* gongorinas: ambos en exilio, ambos enamorados, ambos surgidos del mar para reconocer la vida simple a través de la reconciliación poética. Y ambos poemas señalados por su desproporción.

La noción del naufragio implica una condición radical de exilio, un corte tajante con la tierra natal y, por ello, la primera figura en surgir del mar podría ser Eva, la primera exiliada del paraíso. El naufragio nos devuelve a nuestra condición prelingüística, pues el mundo al que somos arrojados ya no se corresponde con nuestras voces ni es dominado por nuestra razón: radical versión del exilio. En dichas condiciones, es sólo a través de la poesía que podemos reintegrar referencia y referente, objeto y sujeto; hacernos estar en el espacio simbólico y en el relato del espacio que habitamos. Es solo a través de la poesía que la distancia entre habitante y ciudadano, distancia fincada por la exclusión nacionalista, es develada como contingente.

En adición, este naufragio es indicativo del fracaso de la empresa imperial, por un lado; es invitación a un nuevo comienzo, por otro:

¹⁰⁵ Ver también las págs. 310 y 339.

Y las persiguieron [a las muchachas que bailaban y cantaban] hasta más allá de esta tierra en donde empieza el mar de ahora, y corrieron hasta la tierra nueva y el mar siguió tras ellas, y arribaron otra vez a esta tierra, y se escondieron en las casas que los barcos atraviesan como ideas pomposas en las cabezas de los fugitivos. (*Poesías completas* 285)

Haber incorporado esta metáfora fundacional en su sinfonía, como música ficta que intenta recuperar el mito o, como lo llamaba Richard Wagner, el poema del pueblo (cit. en Lacoue-Labarthe 18), nos hace pensar en que se trata de un nuevo relato de nación, más bien, uno que aspira a configurar una comunidad más amplia, la comunidad del Nuevo Mundo. Justamente dedicaremos a este relato de *internación* el siguiente apartado.

8.2.2 El director de orquesta ordenó el mundo

Para nuestro propósito de esclarecer el trasfondo musical del poema es interesante que las escenas del ritual, aquella acción que habrá de reintegrarnos con el todo, al restablecer el pacto con la dimensión sagrada, ocurran en medio de salmodias frenéticas acompañadas por los pífanos, los atabales y las chirimías, en “[c]lima de himno, de perpetuo himno como mar” (349). Justo en el periodo que proponemos aquí para la composición y reescritura de la *Pequeña sinfonía*, compositores mexicanos como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez intentaban recuperar elementos de la música indígena para integrarlos en un estilo nacionalista.

Se presenta en la música académica mexicana una diferencia fundamental respecto de las letras de la época: acá los renovadores del discurso nacional, los importadores de la vanguardia, fueron también los principales interesados en crear una música nacional. A este respecto, Yolanda Moreno nos explica que la tardía adscripción de los músicos mexicanos a las búsquedas

nacionalistas, las cuales datan de los años veinte, los apartó de las dos principales tradiciones europeas —los románticos y los folcloristas—:

Como todos los nacionalismos, el mexicano se inició como una búsqueda de identidad sonora, pero en su camino transformó y amplió las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, permitiendo así el ingreso de la música mexicana a la contemporaneidad (Moreno Rivas 18).

El movimiento musical nacionalista mexicano no se limitó a copiar motivos de la música popular, o a incluir timbres y ritmos de raigambre indígena o afrodescendiente, sino que se proponía imbuir en las nuevas piezas las cualidades abstractas de las expresiones de las culturas americanas.

En cierta manera, la búsqueda nacionalista mexicana recuerda la personalísima búsqueda wagneriana por recuperar el mito como medio de identificación nacional, en busca de consolidar un pueblo alemán. Lacoue-Labarthe nos advierte que el empeño por descubrir “el primitivo y anónimo poema del pueblo” (cit. en Lacoue-Labarthe 18)¹⁰⁶ conllevaba serios riesgos; entre ellos, la estetización de la política que Benjamin y Brecht señalaron en el régimen Nazi: “[ello] makes of art not just a political task, but the political stake itself” (Lacoue-Labarthe 17).

Parafraseando: la política, la administración del poder, usurpaba el espacio del arte, el cual quedaba reducido a un cualificador de la acción política. Es el peligro del nacionalismo y, en cierta medida, la aspiración wagneriana es similar a lo que postulaban los nacionalistas de la cultura revolucionaria en México, desde fines de la década del 20 hasta inicios de la del 40.

Varios años antes de publicar su teoría del mestizaje utópico, *La raza cósmica* (1925), antes incluso de hacerse cargo de la Universidad Nacional y de la Secretaría de Educación, José Vasconcelos publicó su libro *El monismo estético* (1918), en el cual proyectaba una expresión

¹⁰⁶ La traducción es mía.

futura a la cual se llegaría mediante una síntesis fundada en un “pathos estético” (Vasconcelos 129). Es válido traer a cuento a Vasconcelos porque esta síntesis por pasión estética es el motor de la mezcla racial que dará pie a la raza cósmica. En palabras de Agustín Jacinto Zavala, interpretando a Vasconcelos: “En la fusión de razas el amor mismo viene a ser una obra de arte y se traducirá en una ‘eugénica misteriosa’” (Jacinto Zavala 125). Es válido mencionarlo aquí porque será un discurso legitimador del blanqueamiento o, incluso, etnocidio disfrazado de mestizaje.

La expresión futura que anhelaba Vasconcelos era una escritura sinfónica, de la cual apreciaba atisbos en Bergson, en Nietzsche y en Ibsen: “La palabra necesita volver a impregnarse de música. Ya no tornará, simplificada, al canto primitivo, sino que enriquecerá su complejidad con los tesoros de la moderna música” (Vasconcelos 148). Lo anterior tuvo un impacto en las misiones culturales que Vasconcelos impulsó desde la Secretaría de Educación para fortalecer la cultura nacional mexicana y acompañar con ella el triunfo revolucionario.

La naturaleza efímera de la música no académica obligó a los músicos y académicos convocados por la administración pública a prestar atención, documentar y valorizar las producciones actuales de músicos populares de las distintas regiones del país. Para ello se sirvieron y adaptaron los desarrollos de la vanguardia musical europea: los esquemas politonales, por ejemplo. Este proceso de documentación difuminaba, en cierta medida —las relaciones de poder nunca mellaron—, la relación sujeto y objeto, acción y pasividad, creación y recepción. El principal promotor de esta concepción fue Carlos Chávez, un “agitador” decía de él, en el buen sentido, José Gorostiza. Chávez deseaba devolver a la música su dimensión colectiva y comunitaria: “la música era el vínculo cultural que debía propiciar la integración de todos los estratos sociales” (Moreno Rivas 150).

En cuanto a la recuperación de las cualidades abstractas de la música popular para hacer con ellas piezas nuevas, dignas del concierto moderno occidental donde aspiraba hacerse oír la nación, tuvo consecuencias ambiguas. Entre las negativas, fortaleció el proyecto mestizo para el cual la expresión indígena no era más que un medio para alcanzar la identidad diferenciada. Bajo esa directriz, la expresión caía en esencialismos, generalizaciones, que pasaban por alto la diversidad cultural entre los grupos indígenas de México. O, simplemente, la élite artística arrebatava a los grupos ya marginales aquello que dignificaba su comunidad y que podría haber amparado la resistencia cultural ante la violencia del mestizaje.

En este entorno musical, no podemos evitar referir la resonancia que la sinfonía 9 de Antonin Dvorák, también llamada *Del Nuevo Mundo*, hubiera podido tener en la mente de Luis Cardoza y Aragón, además de la vertiente arielista que hemos destacado previamente. Esta referencia es importante por la filiación nacionalista que el músico checo tenía: en esa época el pueblo checo se encontraba asimilado en el imperio Austro Húngaro y la música habría representado un llamado hacia la autodeterminación y la resistencia cultural. Es importante también porque dicha sinfonía fue compuesta y estrenada en Nueva York, en 1893, cuando Dvorák dirigía el conservatorio de la ciudad.

Es importante, sobre todo, porque en dicha sinfonía el músico checo intentó resaltar la idiosincrasia del pueblo estadounidense mediante la incorporación de aspectos indígenas y afroamericanos. Tal como ocurrió con Cardoza al publicar *La nube y el reloj*, se acusó a Dvorák de oportunista y de reducir la complejidad cultural. Con cierto pesar, Layton concede ante dichos críticos: “Here was a great composer seizing on the folk-music of a people for whom he had undoubted sympathy but into whose art he could have little insight.” (Layton 49) El mismo Layton nos deja saber que el compositor nunca pudo escuchar directamente música indígena, la

cual solo conocía por transcripciones, y que a los espirituales negros había llegado por uno de sus estudiantes, a quien pedía cantarlos para poderlos analizar (50).

Dicho lo anterior, para los intereses de esta tesis, vale destacar que críticos como Philip H. Goepp han destacado que no solo la cultura estadounidense ha quedado expresada en la *Sinfonía del Nuevo Mundo*: “when Dvorák suddenly shifts in the midst of his New World fantasy into a touch of Bohemian song, there is no real loss” (Goepp). Goepp entendía esta intromisión debido al semejante aspecto y aspiración de toda música popular; por mi parte, siguiendo lo que hemos expresado aquí sobre la escritura de refugiado, me inclino a pensar que dicha intromisión figuraba al compositor mismo —y a la comunidad de inmigrantes checos radicados en Indiana, con quienes convivió durante su estancia en EEUU— como dignos partícipes de la nación expresada en la sinfonía. Sí, podemos aceptar que se trata de un relato pedagógico en los términos en que lo expone Goepp: “one must, after all, take this grateful, fragrant work as an idea of what American composers might do in full earnest” (Goepp). Pero también, podemos apreciarlo como un relato performativo: al componerlo, él se incluyó en el espacio simbólico de lo nacional estadounidense.

En la primera página del poema de Cardoza encontramos la palabra sinfonía como un endeble puente colgante que permite cruzar de un punto a otro: “un rumor de viento, que había sufrido mucho de las palabras, atravesaba sin estela el terso silencio liso, sinfonía muda y suspendida como la voz del cuerpo.” (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 248) Esta figuración no solo nos presenta la música como una potencia que, si bien suspendida, puede ser activada; también la refiere vinculada al cuerpo, en una dimensión fisiológica que se extiende hacia el titubeante encuentro con los otros. Los otros, por antonomasia, en el proyecto mestizo son el indígena y el negro, así que analicemos cómo son ellos incluidos en estos acordes.

Al constituirse el sujeto lírico como el visionario que vive la experiencia del cantar, la *Pequeña sinfonía* sería la expresión de un enunciante mestizo al cual Marco Bosshard — hablando precisamente de este texto de Cardoza— bautiza como ‘poeta chamán’, pues por la acción ritual/poética al enunciante le es dado encarnar un Otro, un joven azteca a punto de ser sacrificado a Huitzilopochtli. La figura del poeta-chamán sería una reterritorialización del poeta-genio romántico o del poeta-vidente simbolista, realizada desde una locación americana (Bosshard 221). Mediante este poeta-chamán en la *Pequeña sinfonía* encontramos el sacrificio del estilo modernista y la exaltación de su vertiente política:

En el momento, sin embargo, en que el entierro de la tradición literaria se autoctoniza, inscribiéndose en la cosmovisión indoamericana de los ritos de sacrificio, la supuesta ruptura a la vez significa continuidad, remitiendo a un ciclo eterno de muerte y renacimiento cuyo supervisor es el poeta-chamán, la variante americana del poeta vidente que desterritoriliza al poeta-genio. (Bosshard 232)

Esa vertiente política es, proyectada hacia el exterior, la consolidación arielista de una comunidad hispanoamericana que hiciera frente al imperialismo de Calibán, es decir, EEUU. Hacia el interior, promueve una consolidación de la unidad nacional a través del mestizaje cultural, étnico y, en muchas ocasiones, racial.

En consonancia con lo anterior, la adscripción chamánica del poeta no solo le permite experimentar la anamnesis o la metempsicosis, también traspasar las barreras étnicas y dar pie a un nuevo discurso en el cual los símbolos se han también hibridado, por ejemplo, el cisne rubendariaco y la serpiente emplumada mesoamericana: “Cuellos de cisnes lánguidos con la llama en la punta, con su aspecto de serpiente disfrazada, de serpiente con plumas” (*Poesías completas* 286). Lo anterior es complementado, en esto sigo a Bosshard, con la fiesta del otro

modernismo, el correspondiente al Harlem Renaissance (232), que ya no sería un cisne/Quetzalcóatl, sino un cisne/boa al que se le pincha con agujas hasta morir quemado en la llama de su propio pico.

Bosshard sugiere que tanto el elemento indígena como el africano son inmolados en favor de un proyecto mestizo moderno, imponiendo a dichas comunidades la meta del mestizaje como única posibilidad de supervivencia. Si bien acepto la conclusión de su silogismo, en relación con el proyecto mestizo, me parece que tomar como premisa la figuración del cisne transfigurado en símbolos mesoamericanos y africanos es endeble. En la simbología occidental la expresión del cisne ya es una alusión al sacrificio: canta para morir. En el poema de Cardoza, por su parte, la transfiguración más constante es la que hace del cuello blanco y el pico rojo del cisne un cirio funerario: “Disolviéndose en la voz, en el pico del cisne que se muere, en la antorcha humeante que gime su fervor” (*Poesías completas* 294). Es decir, el cisne muere en todas sus versiones por ser su canto un símbolo ritual, enfatizando el sacrificio que Cardoza anhela recuperar mediante la poesía.

Emilio del Valle Escalante apunta a una visión orientalista en la recuperación del indígena y del afrodescendiente “que poco altera las relaciones coloniales”, a lo que agrega que “es un discurso que crea condiciones en las que los indios han perdido control para determinar su propia identidad” (Del Valle Escalante 146). Nuevamente, podría aceptar su conclusión, ya que Cardoza aparece atrapado en el proyecto mestizo, como dijimos antes, tanto como la música indigenista. No obstante, las premisas, muy relacionadas con el referente musical al que aquí nos abocamos, son nuevamente endebles. Entre otras cosas, leemos en el artículo de Del Valle que la *Pequeña sinfonía* mantiene la oposición binaria que distingue al “ellos” del “nosotros” que se manifestaría en las expresiones musicales:

Cuando estamos en Nueva York, por ejemplo, nos encontramos con los sonidos de ‘campanas’ y ‘órganos’ que definen un paisaje ensombrecido y nublado. Y cuando viajamos por Mesoamérica y La Habana, encontramos instrumentos autóctonos como los ‘teponaxtles’, ‘chirimías’ y tambores de madera’ que dan cuenta de una atmósfera cultural más exótica. (Del Valle Escalante 134)

Este argumento es endeble pues, por una parte, la música de vanguardia ya criticaba la predominancia melódica sobre el ritmo o la armonía, es decir, al menos en la música académica, las percusiones ya estaban perdiendo el velo exótico. Ejemplo de ello es la *Tocata para instrumentos de percusión* —estrenada en 1947, un año antes de la publicación íntegra de la *Pequeña sinfonía*—, de Carlos Chávez. El propio Chávez solía contar en su orquestación con instrumentos indígenas con tal de incluir los timbres de esa comunidad en la sinfonía nacional.

A diferencia de Chávez, la inclusión en el poema cardociano de la música y la danza indígena va acompañada del componente sacrificial que, tal lo hemos insistido, es el eje articulador de la *Pequeña sinfonía* en la búsqueda de reconciliar la realidad con aquello que la modernidad ha mutilado:

Sonaban los teponaxtles, opacos, densos, sordos y potentes. Y entre ellos, como una enredadera, el hilillo rojo y agudo de las chirimías que colgaban sin cesar su guirnalda. Me era familiar su recóndito hervor geológico. Producía en mí sosegada exaltación extraña. (Poesías completas 269)

Como podemos apreciar en la cita, más que una representación peyorativa, la música ritual exalta al individuo como lo haría la experiencia lírica. Muy diferente es la música de fonógrafos, pianolas u organillos, calificada como vacía, triste, aburrida, melancólica, entre otros adjetivos

negativos. Peor es la música de la procesión religiosa católica: “La banda sin consuelo con sus cobres sucios, empezó una marcha lenta, agobiada de amargura” (306).

Hemos dicho que la música nacionalista —lo mismo que la síntesis sinfónica anhelada por Vasconcelos— aspiraba a conciliar, “sin disolver lo múltiple” (Vasconcelos 146), pues “aumenta de valor con los contrastes” (Vasconcelos 147). La sinfonía, como alegoría del mestizaje, pretendía brindar un espacio de colectivización y, por tanto, podía entenderse como una herramienta de inclusión democratizante. Esa pareciera ser la intención sinfónica de Cardoza, una melodía con los ritmos del Atlántico para establecer un fluido contacto entre lo local y lo universal.

No obstante, en cuanto a la recuperación de lo indígena, solo recupera su versión prehispánica. Las reminiscencias indígenas en la actualidad del enunciante se limitan al plano del discurso o a las reificaciones del consumo: los confites del día de muertos. Cardoza pareciera ser parte de ese “nuevo” indigenismo que actuaba por pasión al otro, por un hacerse otro —como el “yo es otro” de Rimbaud— trasladando la diferencia al seno de la identidad, aunque el indígena siga entregando su capacidad de agencia. Veamos cómo describía este proceso Luis Villoro en 1950:

El indio puede recuperar su trascendencia, pero sólo en el seno de una trascendencia ajena. Para que pueda juzgar y medir, para que pueda rebasarse hacia sus posibilidades, necesita hacerlo en el seno del otro, como parte constitutiva del mestizo (en la ‘recuperación espiritual’) o del proletariado (en la ‘recuperación social’). (Villoro 261)

Si bien Cardoza intenta reformular el relato nacional abriéndolo hacia comunidades transfronterizas, sigue atrapado por los códigos genealógicos impuestos por los aparatos

ideológicos del estado: por una parte, la recuperación de un mito fundacional —el naufragio, el estruendo caribeño—; por otra, el mestizaje, en este caso, sinfónico.

El poema es canto cuando nos permite escapar del tiempo histórico y habitar, al unísono, pasado, presente y futuro, por marcarnos el rumbo para trascender nuestra condición finita. Por ser imaginada la música, a partir de esta anamnesis, como un lenguaje universal, al escucharla el oyente se aproxima mediante su exaltación a aquello más humano que hay en él y que, paradójicamente, sería el ideal o absoluto. Por ello es que, para Cardoza, la poesía es una prueba concreta de la humanidad, pues le permitiría entrar en contacto con aquello que trasciende al texto y al individuo, lo mismo que a la geografía y la historia. Por ello podría haber decidido componer una sinfonía pequeña y no, tan solo, un poema.

Inscrito en el mestizaje, reconciliado mediante la experiencia poética, como el extranjero Dante, el poeta de la *Pequeña sinfonía* se arraiga en el pasado mexicano. Recupera la descripción del ritual en el Templo Mayor para insertar en él sus desplazamientos metafóricos y metonímicos, desarticulando el sentido salvaguardado por los aparatos ideológicos del Estado, excediéndolas con lo inefable. Si el código era mexicano, por la acción lírica aspiró a alcances universales: en cada pliegue sembró semilla de infinito.

¿Quién contiene al silencio, a lo inefable del misterio? Apenas la exaltación lírica lo estima, vísceras de la música que solo la música perfila:

Filo del mediodía, balanza de música, palanca de música, labranza de música, tardanza de música, esperanza de música ¡oh lanza de música! ¡oh alabanza de música! Se adivina tu estela como la huella del canto en el aire y, a veces, como la huella del pez en el globo de vidrio, cautivo pez ya no por el cristal doctorado en

agua sino por la red de estelas tejidas por él mismo. (Cardoza y Aragón, *Poesías completas* 332)

Como lo hiciera Baudelaire al malinterpretar a Wagner, tampoco Cardoza quisiera reducir su cantar a música ficta, ni lo hemos de hacer nosotros. Por el contrario, hemos querido abrir el poema para apreciar en él la intervención sobre el relato nacional y desvelar algún rasgo de su escritura de refugiado.

9.0 Conclusiones

El discurso nacionalista mexicano no se ha proyectado socialmente como un consentimiento cívico y consuetudinario, anclado en la búsqueda de metas comunes —la lucha contra el imperialismo pudiera ser una de ellas—, sino de manera étnica o genealógica, como hemos visto en el primer capítulo. Se trata de una concepción genealógica que, bajo la lógica del mestizaje, supone una identidad cultural arraigada en un espíritu o en un material genético (la sangre, la piel o la fisonomía toda). Esta frágil distancia entre etnia y raza en la manera como los mexicanos nos asumimos una nación suele conducir, con pasmosa facilidad, a expresiones discriminatorias y racistas contra el extranjero que busca refugiarse en el país.

Expusimos que esta visión nacionalista, en la coyuntura del periodo posrevolucionario, cuando era necesario reconstruir los lazos de nuestra comunidad imaginada, tuvo manifestaciones radicales tanto en los aparatos represivos del Estado como en los aparatos de control ideológico, los cuales se abocaban a unificar la ciudadanía en una nación homogénea. Entre otros aparatos represivos, en varias leyes e incluso en artículos constitucionales pueden hallarse redacciones que rechazaban la presencia de extranjeros en el país —aquellos que pudieran considerarse indeseables, inconvenientes, inasimilables o perniciosos—, que limitaban el estilo de vida de aquellos ya avecindados en México —impidiéndoles participar políticamente o dedicarse a ciertas actividades en las que compitieran directamente con los nacionales— e, incluso, que desincentivaban sus relaciones afectivas —el matrimonio de un extranjero con una mexicana, durante el periodo que aquí estudiamos, no era causal de naturalización, como sí lo era el de una extranjera casada con mexicano—. En la disertación dimos cuenta de dos casos en los cuales, estos aparatos represivos actuaron sobre ciudadanos extranjeros, obligándolos a

abandonar el país: ellos fueron el poeta peruano José Santos Chocano y la fotógrafa italiana Tina Modotti.

Si bien los aparatos represivos no siempre actuaban, los aparatos ideológicos de control (el arte, la literatura, la crítica periodística y académica, entre ellos) los invocaban como medio para intimidar y acotar la acción de los extranjeros en distintos ámbitos de la vida pública. Si lo hacían para normar el actuar de ciudadanos mexicanos, a quienes tachaban de extranjerizantes o desarraigados —hablamos aquí de los poetas del grupo Contemporáneos—, qué no dirían de aquellos que objetivamente eran extranjeros y se encontraban en la desgarrada condición del exilio, en la necesidad de solicitar refugio.

Lo extranjero, del mismo modo que lo femenino y lo presuntamente pasivo —lo homosexual—, según se percibe en los ataques de la prensa nacionalista, ponía en riesgo la pretendida unidad nacional idealizada en lo que llamamos el “*vir* revolucionario”: el ciudadano que defiende y engrandece el proyecto nacional revolucionario (heterosexual, mestizo, activo y formativo) sin problematizarlo.

No obstante, la naturaleza del lenguaje artístico no puede permanecer mucho tiempo incólume ante las exigencias asépticas que parecen imponerle al extranjero los aparatos del Estado; quien siente el impulso creativo del arte difícilmente se resigna a ser un “voyeur mirón”, como nos dice Sebastiaan Faber. La mera presencia del refugiado ya problematiza la condición de inactividad política, puesto que ha llegado en busca de ser y hacerse feliz, sentirse seguro en términos materiales, afectivos y simbólicos. El refugiado —lo mismo que otros marginados del discurso nacional, como el afrodescendiente o el homosexual— exhibe que no hay una identidad absoluta entre población y nación, entre habitante y ciudadano: encarna la excepción —el “estado de excepción”, diría Agamben (“Política del exilio” 4)—. Por ello se vuelve tan

relevante la producción y socialización artística de los refugiados, porque interpelan al Estado y al relato de la nación, apuntan a los excedentes del proceso de significación que ha configurado históricamente lo mexicano y posibilitan reformulaciones que puedan ser más inclusivas y equitativas.

El esbozo de la literatura mexicana de las décadas de 1920 a 1940 nos permitió identificar un canon establecido con rudeza por los aparatos ideológicos del Estado. Dicho canon exaltaba una narrativa realista que se servía de las técnicas del periodismo para dotar de veracidad a su representación del país, que enfatizaba los vínculos de su relato con la historia de la revuelta armada —a través de la figura del autor o de personajes reconocibles—, que ponía en primer plano la acción —violenta, muchas veces— por la cual el país se transformaba expurgando lo extranjero. La crítica de la época quiso ver en los textos agrupados en la llamada novela de la Revolución, relatos ejemplarizantes de lo que debería ser un ciudadano mexicano, un “*vir* revolucionario”: en ese sentido, eran narrativas pedagógicas de la nación.

De modo similar, en correspondencia al auge antropológico de la década de 1930, la creación literaria que recuperaba aspectos indígenas era comprendida como otro intento incorporador que pugnaba por fortalecer la unidad nacional. No podemos olvidar que, para el proyecto mestizo de nación, el indígena era un condicionante en el proceso de consolidación identitario proyectado hacia un futuro donde las diferencias étnicas fueran indistinguibles. De ahí que, actualmente, se describan los discursos de mestizajes como mecanismos de blanqueamiento (Miller 24) o, incluso, de “etnocidio” (Bonfil Batalla 76). En las novelas indigenistas que comentamos en el segundo capítulo, la presencia indígena se convierte en un vehículo para la trascendencia del mestizo —*Canek* (1940), de Ermilo Abreu— y en uno para la consolidación

del Estado presidencialista, por encima del caudillismo regional —*El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes—.

Es claro que la novela de la Revolución y la indigenista no ocupaban todo el espectro de la creación literaria en prosa en el país. Dos corrientes con las cuales Luis Cardoza y Aragón ha sido vinculado por la crítica son, en primer lugar, el grupo de Contemporáneos que hacia el final de la década de 1920 se empeñó en escribir una narrativa urbana que daba una respuesta distinta a las urgencias por hacer la nación. Si las corrientes descritas en el párrafo previo se afirmaban mexicanas mediante los objetos que representaban —personajes, ambientes, entre otros—, los Contemporáneos se asumían mexicanos por el punto de vista desde el cual apreciaban el universo. El desarraigo del que se les acusaba era causado por los ataques radicales de un nacionalismo que les negaba apropiarse críticamente de lo extranjero tanto como de lo mexicano.

Los Contemporáneos pretendían un hacer prosístico sin programa prescrito, que atendiera a las necesidades expresivas de la literatura. Poetas, a fin de cuentas, procuraban una creación desinteresada, desapegada de las exigencias y limitaciones del realismo. Por ello cultivaron también el poema en prosa, prolongando la importancia que este subgénero había tenido para Alfonso Reyes, Ramón López Velarde y, en particular, para Julio Torri, escritores de la generación previa, la del Ateneo de la Juventud. Esa incipiente tradición del poema en prosa en México es la segunda corriente en la que intentará insertarse Luis Cardoza y Aragón con la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* y textos posteriores —*Elogio de la embriaguez* y *Dibujos de ciego*—.

En este marco cultural hiperpolitizado una buena cantidad de artistas refugiados dieron continuidad a su trayectoria creativa. No dejemos de lado que, desde el extranjero, México era visto como el país de la revolución triunfante, un país de cultura ancestral que no abandonaba el

trasfondo espiritual para expresarse con toda la potencia creativa. Su lucha por la libertad era un imán para los hispanoamericanos que se veían en la necesidad de huir de las dictaduras locales. Su expresión artística y cultural, atraía a europeos y norteamericanos. En el capítulo tres, dimos cuenta de la pintora Helen Fowler, quien había llegado al país para trabajar con Rivera, aprender de las civilizaciones prehispánicas y de la técnica mural. Hablamos de los guatemaltecos Carlos Mérida y Arqueles Vela que huían del “país de la eterna tiranía” —Cardoza y Aragón *dixit* (*El río* 614)—. Hablamos también de Jacobo Kostakowsky, músico ucraniano y revolucionario a quien ambos aspectos le habrán sido atractivos, y de su hija Olga, quien llegó muy niña al país y luchó porque la vieran tan mexicana como ella se sentía.

Al discutir la participación de estos cinco artistas de origen extranjero —de Arqueles aún se discute su origen, pero se le trataba en el país con las suspicacias correspondientes— dejamos claro que cada uno confrontó el discurso nacionalista de modo distinto: bien fuera posponiendo la socialización de su obra, asumiendo los códigos y los temas que los aparatos de control imponían, u oscureciendo el referente de su obra con tal de que no fuera tan claro el abordaje de lo mexicano.

Sea cual fuere la estrategia adoptada para sentirse en México, todos ellos tuvieron algún tipo de confrontación con el discurso nacionalista que les recordaba su lugar fuera del mismo. Jacobo y Olga llevaron su nombre y color de piel como marca de su extranjería; razón por la cual la pintora decidió muy temprano castellanizar su firma. Arqueles y Helen pospusieron o prolongaron la edición de sus obras por décadas. En los años del nacionalismo más radical, la década de 1930, Mérida dio un viraje hacia la abstracción, ¿sería una simple coincidencia? Aquí hemos argumentado que no. No obstante, a Carlos se le criticó por artepurista; a Fowler se le figuró desinteresada y se le representó mirando hacia otro lado; el nacionalismo de Costa se

integró a la propaganda alemanista de comercialización del país hacia el extranjero, y a Kostakowsky los músicos le saboteaban el ensayo.

En el caso de los relatos vanguardistas de Arqueles Vela, el “exceso” de autorreflexividad, síntoma de la crisis identitaria de sus personajes, tenía una correspondencia en “la persecución de arraigo” que, en palabras del autor, era una prerrogativa de su vida (cit. en Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas* 103) en confrontación con los aparatos ideológicos de control. A pesar de que en las novelas de Vela no hay una específica locación mexicana, hemos demostrado que, dada la socialización de su obra y su vínculo con el estridentismo, es el público mexicano el principal interpelado; por lo anterior, entendíamos sus relatos como performances *internacionalistas* que, por fuerza, disputaban los discursos hegemónicos de la época. A la identidad monolítica de estos, confrontaban identidades fluidas, heterogéneas y múltiples.

Carlos Mérida, el gran artista plástico de origen guatemalteco, vivió en México la mayoría de su vida y allí desarrolló gran parte de su obra. El ansia por unir su identidad natal con la del país de acogida lo llevó a imaginar un mundo sin el río Suchiate —que “ni agua lleva”—, es decir, sin la frontera que limita el flujo cultural y decreta nacionalidades excluyentes. A pesar de la buena acogida de su obra en México y participar en la primera generación de muralistas, su trabajo no fue ajeno a los embates nacionalistas en los años de 1930, la década en la que observamos una mayor tendencia hacia lo abstracto y un claro influjo surrealista. La expresión fantasmal (Sánchez Mejorada de Gil 67) de la obra meridana de aquella época, donde la figura se presenta aislada o confrontada con el entorno donde se inscribe, podría entenderse como una sublimación de su condición en un México donde se le acusaba de artepurista y donde estaba en riesgo su acceso a puestos públicos.

El músico nacido en Ucrania Jacobo Kostakowsky —a la postre, suegro de Cardoza y Aragón—, llegó a México en 1919 e intentó adaptarse a las exigencias de la recepción crítica nacional, lo cual observamos en el tema de su primera obra, una ópera sobre la conquista. En 1939, el músico mexicano Silvestre Revueltas, al mismo tiempo nacionalista y vanguardista, reclamaba la segregación de la que había sido objeto “por el solo hecho de llamarse Jacobo Kostakowsky” (cit. en Picún). Su hija reconoció el estigma vinculado al apellido extranjero y decidió mexicanizarlo; como Olga Costa ganó un merecido reconocimiento por su obra de caballete —ya que su participación mural fue mínima, a diferencia de los grandes encargos que recibió su esposo—.

La obra de Olga Costa no evade los tópicos más caros del mexicanismo, de hecho, el valor de su pintura puede apreciarse en la reformulación del relato de nación y en la desarticulación del “*vir* revolucionario” que hemos descrito en este trabajo de investigación. Su pintura da cabida a la expresión y la contribución femenina: ya no se trata únicamente del heroísmo grandilocuente de los murales que presentan al caudillo histórico, sino también de la nación realizada en los espacios domésticos y los entornos más específicamente locales. Más importante en estas páginas, da cabida a la mirada desde los márgenes de una nación que acosa y arrincona a los refugiados en ella —como había declarado Silvestre Revueltas en el caso de su padre—: la presencia de Costa en un adentro/afuera, como la vemos en su autorretrato, enfatiza el carácter contingente del relato de la nación y hace patente su pluralidad cultural.

Dada su edad y su trayectoria artística, Costa no se confrontó abiertamente con la institucionalidad, pues los aparatos ideológicos del Estado habían perdido rijosidad —aunque el sustrato ideológico de la nación mestiza se mantuviera—. Al analizar su obra más reconocida, creada por encargo del gobierno de Miguel Alemán, “La vendedora de frutas” (1951), hemos

reconocido la confrontación con la idealización del mural —y del relato nacional, por extensión— como un espacio hipermasculino. Pero hemos dicho también que la extrema abundancia y diversidad representadas en la obra, en adhesión a la visión femenina que aportaba Costa, intentaron ser cooptadas por el nuevo relato nacional que proponía el gobierno: un Estado con mentalidad empresarial para el que lo mexicano era un producto a ofertar en el exterior. Tal vez en rechazo a esta versión extranjerizante, abierta al capital extranjero y no tanto al refugiado, Costa mudó su estilo hacia lo que Paulina Estefanía Martín describe como estilo surrealista.

En el capítulo cuarto hemos dado cuenta de los inicios literarios de Luis Cardoza y Aragón en su natal Guatemala, en cuyos escritos hemos vinculado una raigambre arielista que se mantendrá a lo largo de su vida —con toques marxistas y vanguardistas— como defensa latinoamericanista ante el imperialismo. Por su parte, el influjo del arte y la literatura europea moderna le harán consciente de que la necesaria modernización de los países americanos requiere de una aspiración universalista. No obstante, argumentamos, al amparo del pensamiento de José Carlos Mariátegui, que tanto el anhelo universalista como el latinoamericanista, en Cardoza y Aragón, están arraigados en una valoración de lo local, en específico, lo nacional. El anhelo por una expresión que, al mismo tiempo, fuera latinoamericana y universal, la cual había previsto en la obra de su amigo Carlos Mérida, será una de las claves de Luis Cardoza y Aragón a lo largo de su vida y escritura.

En los libros de poesía *Maelstrom* y *Torre de Babel*, ambos escritos en Europa, encontramos una representación del ambiente cosmopolita y urbano, pero atravesado u hollado por la presencia de la periferia global, la cual se inserta de manera marginal y simbólica en rápidos, pero importantes, apuntes del enunciante poético. Estos insertos son un guiño al estar fuera de lugar, al estar dentro y fuera de la modernidad, e indican un locus enunciativo novedoso,

desde el cual, siguiendo las reflexiones de Fernando Rosenberg, Cardoza va a construir su propia identidad como intelectual guatemalteco, latinoamericano y universal.

El espacio urbano en esas obras poéticas, como el espacio de la colonialidad, es siempre fragmentario, incompleto y/o excesivo. Lo mismo hallamos en relación con el tiempo, el cotidiano, el de la biografía y el de la Historia; la sucesión de eventos, el encadenamiento de acciones, queda expuesto luego de la intervención poética, devuelto a su categoría sígnica y abierto a la reformulación. Algo similar ocurre con la identidad del enunciante lírico que, de modo metonímico, expresa la identidad individual siempre cambiante, nunca completa, indefinitiva en cada página.

La intervención de la diferencia —lo indígena y lo hispanoamericano, las sexualidades no normativas, por ejemplo— no actúa simplemente sobre los referentes de los poemas, sino en el *topos* de la enunciación y de la relación con la cual el texto interpela al lector y viceversa. De este modo, la lectura exige un performance interpretativo y, en ese sentido, se vuelve una acción en el entorno de los procesos de significación moderna, en específico, los que articulan los ámbitos coloniales con lo cosmopolita. A la apropiación de lo ajeno, sea mediante el consumo o la pasión desinteresada, corresponde la enajenación de lo propio e, incluso, lo íntimo: el cuerpo, el recuerdo, la identidad.

No es que Cardoza dé continuidad a la representación fantasmagórica de lo colonizado por la modernidad, al contrario, apunta irónicamente a dicho proceso de consumo discursivo y económico, destaca las inquietantes intersecciones que los relatos de la vida cosmopolita intentan hacernos olvidar y revela la suplementariedad, el traslape y el desplazamiento en los discursos *internacionales*. Ello será el arsenal discursivo con el cual se enfrentará a los aparatos ideológicos nacionalistas una vez que se avecinda en México a partir de 1932, donde se le

tachará de artepurista —en el cuarto capítulo hemos demostrado que, en lugar de simbolista, Cardoza se interesó en la materialidad con las herramientas que le brindaban el surrealismo y la expresión barroca—.

Una vez establecido en México, Cardoza se vio inmiscuido en el debate nacionalista por la definición de la cultura en el marco de la nación revolucionaria que se anhelaba construir. La mayoría de la crítica ha remarcado aquellos episodios que vincularon al refugiado con el grupo de Contemporáneos —con quienes, indudablemente, tenía amistad y afinidad estética—, pero se ha olvidado de aquellos episodios en los cuales ocupaba la trinchera con quienes tenía afinidad política. Por ejemplo, todos mencionamos la confrontación pública con la LEAR, pero pocos mencionamos que Cardoza fue uno de los fundadores de dicha asociación artística e intelectual.

En el capítulo titulado “Hollar el antiguo México del mañana” hemos analizado algunos de los textos sobre cultura y pintura mexicana incluidos en *La nube y el reloj* (1940) y *Apolo y Coatlicue* (1944). Allí señalamos el juego retórico, en el uso de los pronombres “ellos” y “nosotros”, que ya no pretenden agrupar dos contingentes confrontados y mutuamente excluyentes, sino dos categorías porosas entre las cuales hay un flujo continuo y sus fronteras se traslapan: de esa manera Carlos Mérida o los indígenas, en sus danzas preñadas de exceso significativo, o él mismo son revelados como un tercero excluido; un tercero que ha de ser olvidado, arrinconado, en la lógica de la construcción de una identidad nacional del tipo genealógica. Mediante esta estrategia retórica, el crítico roe las fronteras de la exclusión y, desde el margen, se inscribe a sí mismo como contribuyente del relato nacional, lo mismo que a otros excluidos.

A pesar de abreviar en la actualidad indígena en “Flor y misterio de la danza” o “Los mercados de México”, es en la expresión prehispánica donde Cardoza encuentra toda la

potencialidad creadora americana. Al comentar su experiencia en el Museo Nacional nos dice que el tiempo y el espacio de los ídolos precortesianos, que podrían parecer mutilados en su materialidad y en su simbolismo, “nos pulverizan” (Cardoza y Aragón, Apolo y Coatlicue 65). Es mediante la recuperación de ese fervor, remanentes del cual encuentra en la expresión popular católica, que el arte puede convertirse en un sucedáneo que permita al mexicano —y al indoamericano— impulsarse a la trascendencia universal fuera de la lógica del imperialismo capitalista.

Una identidad mexicana fundada en la agitación violenta de los símbolos, como implicaba Cardoza, había de ser tan inacotable como lo son las nubes y siempre mudable como lo indica el reloj. Ella es la tesis que orienta su crítica de arte y que le hace exigir a los artistas mexicanos procurar forjar una tradición clásica, una que reformule constantemente sus propios términos, en lugar de una anquilosada por la recuperación redundante de referentes repetidos. Con su discurso crítico, Cardoza pretende revelar, en el arte mexicano, territorios de alcance universalista que vuelven discontinuo el relato nacional y diversifican el entramado mexicano. A pesar de la exigencia de algunos para que se impidiera a Cardoza abordar el arte mexicano —una comitiva de la LEAR lo solicitó al periódico *El Nacional*, en 1937, y Diego Rivera invocó el artículo 33 tras la publicación de *La nube y el reloj*—, para Cardoza hablar de lo mexicano era estar un poco en ello y defender su espacio en la nación.

Si en su libro sobre pintura mexicana Cardoza había hecho de la poesía el fundamento de toda obra de arte, aquella pulsión que interviene el proceso de significación y devuelve a las cosas y a sus nombres “el cielo que perdieron” (*La nube* 86); ¿cómo se manifiesta la escritura de refugiado en la poesía que escribió en México? Para responder esta pregunta escogimos la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, un extenso poema en prosa, debatiendo que dicho texto

hubiera estado concluido en 1932, como el autor —quien ya nos decía que recordar es inventar— declaró en varias ocasiones. Para ello, revisamos los seis fragmentos que publicó en revistas literarias de la época —cuatro más de los que él declaró— y los pusimos en contexto con las polémicas nacionalistas. Dimos cuenta, además, de los cruces de ideas y frases, algunas idénticas, entre ensayos incluidos en *Apolo y Coatlicue* y la *Pequeña sinfonía*, lo cual nos parece confirmar que el poema no estaba terminado cuando se suponía. Una evidencia más de ello son los cambios entre las versiones de las revistas y la versión íntegra que se publicó en Guatemala en 1948.

Indicamos, también, que no nos parecía gratuito que las referencias a lo mexicano se fueran haciendo más evidentes conforme los aparatos de control ideológico fueron siendo más laxos en su cerrazón nacionalista y que, incluso, el último fragmento, fuera publicado cuando Cardoza ya había vuelto a su país natal para coadyuvar en la lucha contra la oligarquía. En el último fragmento no solo encontramos una clara inserción de sí mismo en la historia y el espacio de la nación mexicana, como agente activo del relato mismo, sino que ello va emparejado a un discurso transnacional de corte arielista, relevante por el momento en el cual el país vecino intentaba forjar su propio camino y escapar del redil estadounidense.

Al analizar la versión íntegra de la *Pequeña sinfonía* destacamos, por un lado, los tres relatos que conforman el eje del *contar* protagonizados por el niño, Dante y el poeta. Por otro lado, hemos asimilado el eje del *cantar* con la expresión lírica y las afinidades con la música. En los tres relatos que se entrecruzan y, a la vez, son el factor cohesivo del inmenso texto, encontramos que el niño —¿dormido?, ¿muerto?, ¿ambos?— es un excelente intermediario con la dimensión misteriosa de la realidad por no haber sido aún sometido a una moral y mantener intacta su curiosidad imaginativa. Ello le permite aceptar la reunión de los opuestos y no

enjuiciar las maravillas que se le presentan al seguir a Dante. Tristemente, esa condición está a punto de cambiar con el crecimiento, el despertar sexual o el encuentro consumista con el maniquí, de modo que el niño ya no podrá alcanzar el “silencio de héroe” (*Poesías completas* 345).

Este niño podría representar la infancia del poeta, como lo considera Elisa Dávila, pero aquí expusimos que, a través de él, texto y lector se articulan, pues se trataría de una alegoría de la tierna edad latinoamericana que ha de dar continuidad, en este continente, a la trayectoria cultural latina que se representa por Dante. Como señalamos, Dante mismo en su *Comedia*, por hacerse acompañar de Virgilio, había legitimado a Florencia como digna heredera de la época romana, capaz de llevarla a donde Virgilio no habría podido acceder: el paraíso. Esa continuidad latina, como lo presentamos en el último capítulo, es parte de la herencia arielista que ya encontrábamos en los primeros textos del autor, aderezada con una proyección utópica surrealista.

La elección de Dante como el guía del poema, no solo replica la inclusión de Virgilio en la *Divina comedia*, sino que introduce en el poema el motivo del exilio. Si en la épica del florentino, el peregrinar por los círculos del infierno y purgatorio son un requisito purificador para ganar el cielo, en la alegoría de la vida de Dante el exilio parece entenderse como una experiencia necesaria para su composición de alcance universal: la pérdida del desterrado es una catapulta a lo universal. La inclusión de Dante implica, entonces, una nueva propuesta de articulación entre lo local y lo global.

En los tres relatos del poema encontramos una constante referencia al sacrificio, el cual aparece disminuido en la ciudad moderna, como un bien de consumo más o como una experiencia turística. Cardoza había retomado la noción clásica —dionisiaca— del sacrificio del

hombre en busca de un bien común, a diferencia del sacrificio romántico orientado hacia el beneficio individual —o el patriótico—. El poeta, el artista general, ha de asumir la noción dionisiaca para intentar recuperar el sentir sagrado y abrir la posibilidad para un encuentro comunitario en la trascendencia universal. El poema nos hace ver que la muerte ritual o la poesía, su sucedáneo, nos convierte de nuevo en dioses.

En cuanto a la dimensión del cantar, enfatizada con la referencia musical en el título del poema, nos hace pensar en la armonía que permite incorporar a una amplia diversidad de instrumentos, timbres, tonos y melodías, en una misma pieza. La sinfonía tendría en la música una función semejante a la que Bakhtin le atribuye a la novela en la literatura: un espacio capaz de asimilar y hacer convivir distintos registros y discursos. Como se expuso en el último capítulo, José Vasconcelos ya había propuesto una nueva forma literaria sinfónica que se alejara del racionalismo predominante del ensayo y de las necesidades secuenciales del relato, una forma que se rigiera por la búsqueda de afinidades profundas. Dicha propuesta se emparenta con el mestizaje utópico que Vasconcelos expresó después en *La raza cósmica*.

La propuesta vasconcelista es un vínculo posible con la noción sinfónica del poema en el marco del mestizaje como proceso forjador de identidades, como también lo serían las tentativas de Carlos Chávez —nacionalista desde la experimentación vanguardista—, para quien la música no era solamente un mecanismo democratizante sino un medio para conocer y valorar lo propio. En la orquestación cardociana, es justo la fluidez musical la que le permite evadir las constricciones y los imperativos, es la que expone la porosidad de aquello que se presume hermético y excede las fronteras.

La música del Nuevo Mundo cardociano nos remite también al tropo fundacional que encontramos en no pocas crónicas de indias de los siglos XVI y XVII, con las cuales los autores

expresaban la experiencia sonora de encontrarse ante lo desconocido, ante una realidad que no solo colocaba su vida al límite, sino también su propia comprensión del universo. La *Pequeña sinfonía* implicaría, en este sentido, una tentativa por reformular los términos históricos en los cuales el continente y sus habitantes se insertaron en el relato de la especie —el relato occidental, por supuesto—.

Una parte importante de esta reformulación de términos, a diferencia del colonialismo de Robinson Crusoe y de los conquistadores, la encontramos en el naufragio, pues en el mundo al que el mar nos “pare” no necesariamente corresponde a nuestras palabras, por lo que puede considerarse una radical versión del exilio. En dichas condiciones, instrumentos poéticos como la metáfora y la metonimia se vuelven urgentes para reconciliar el significante y el significado, lo mismo que el objeto con el sujeto. La poesía puede acercar el espacio discursivo de la nación al espacio que habita el refugiado; así, a través de la poesía, la exclusión nacionalista que distingue entre habitante y ciudadano es develada como contingente.

Parafraseando el fin de la “Carta a André Breton”: esto y más querría decirles sobre “el más extranjero de los mexicanos, y el más mexicano de los extranjeros” (*Apolo y Coatlicue* 67); sirva apenas como una larga invitación a su obra crítica y poética. Invitación a leerlo a él y a los muchos otros refugiados que hemos tenido la fortuna de recibir. México se expresa también a través de ellos, y nuestro amor por México ha de permitirnos conocerles mejor; tal vez, reconocernos todos en comunidad mexicana.

Bibliografía

- Abreu Gómez, Ermilo. «Canek. Historia y leyenda de un héroe maya.» s. f. Biblioteca Comunitaria Digital. 23 de Feb. 2019. <https://bcd.cobach.edu.mx/lecturas-complementarias/Para%20leer%20en%20libertad%20ac/LITERATURA/Abreu%20G%20C3%B3mez,%20Ermilo_Canek_Historia%20y%20Leyenda%20de%20un%20H%C3%A9roe%20Maya.pdf>.
- . «México y los exiliados.» *Ultramar* 1 de Junio de 1947: 12.
- Ades, Dawn. «Afterword.» Pierre, José (ed). *Investigating Sex. Surrealist Discussions*. Nueva York: Verso, 2011. 185-206.
- Adorno, Theodor. «On Lyric Poetry and Society.» Cook , Jon (ed.). *Poetry and Theory: an Anthology 1900-2000*. Malden, Mass: Blackwell, 2008. 343-349.
- Affron, Mattew. «El arte moderno y México, 1910-1950.» Affron, Mattew, y otros. *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. Filadelfia y México: Secretaría de Cultura – Philadelphia Museum of Arts – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016. 1-9.
- Agamben, Giorgio. «Política del exilio.» *Revista de Estudios Sociales* 8 (2001).
- Alcántara Flores, Vladimir. «Los listones de san Charbel, una tradición que inició en México.» s.f. *Desde la fe*. 3 de Sept. de 2022. <<https://desdelafe.mx/noticias/iglesia-en-mexico/los-listones-de-san-charbel-una-tradicion-que-inicio-en-mexico/>>.
- Alfaro Siqueiros, David y otros. «Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y escultores.» s.f. *Arte en México desde 1910 hasta 1950*. Digital. 20 de Sep. de 2015.

- Althusser, Louis. «Ideology and Ideological State Apparatuses (*Notes Towards an Investigation*).» s.f. *Marxists.org*. 13 de Diciembre de 2017.
<<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>>.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Argenterì, Letizia. *Tina Modotti. Between Art and Revolution*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2003.
- Aullón de Haro, Pedro. «Teoría del poema en prosa.» *Quimera. Revista de literatura* 262 (2005): 22-25.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Balakian, Anna. *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*. Nueva York: New York University Press, 1947.
- Balderston, Daniel. «Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution.» Molloy, Silvia y Robert Mckee Irwin (eds.). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham y Londres: Duke University Press, 1998. 57-75.
- Bantjes Aróstegui, Adrian A. «Iglesia, Estado y religión en el México revolucionario: Una visión historiográfica de conjunto.» *Prohistoria* VI.6 (2002): 203-224.
- Basave Benítez, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bataille, Georges y Annette Michelson. «Extinct America.» *October* 36.1 (1986): 3-9.
- Baudelaire, Carlos. *Las flores del mal. Diarios íntimos*. México: Porrúa, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París)*. Madrid: Edimat, 1999.

- Benedet, Sandra María. «La narrativa del estridentismo: La señorita etc. de Arqueles Vela.»
Revista Iberoamericana LXXIV.224 (2008): 753-775.
- Benjamin, Walter. «Sobre algunos temas en Baudelaire.» s.f. *Archivo Chile*. 27 de Mayo de
2017.
<http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf>.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*.
México: Siglo XXI, 2000.
- Bhabha, Homi. «DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation.»
Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.
291-322.
- Bhabha, Homi K. «Introduction: narrating the nation.» Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and
narration*. Londres - Nueva York: Routledge, 1990. 1-7.
- «Biografía de santa Cecilia.» s.f. *Aciprensa*. 29 de julio de 2022.
<<https://www.aciprensa.com/recursos/biografia-de-santa-cecilia-5047>>.
- Boccanera, Jorge. *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*. México: Era,
1999.
- Bocchino, Adriana A. «Acerca de escrituras y exilios.» Bocchino, Adriana A. (cord.). *Escrituras
y exilios en América Latina*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2008. 11-33.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo-
Conaculta, 1990.
- Bosshard, Marco Thomas. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias
americanas*. Pittsburgh: IILI, 2010.

- Breton, André. *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI, 2020.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Factoría Ediciones, 2000.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Apolo y Coatlicue. Ensayos mexicanos de espinas y flores*. México: La Serpiente Emplumada, 1944.
- . *Crónicas cinematográficas 1935-1936*. Ed. José Eduardo Serrato Córdova (Int. y notas). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- . «Dante en Nueva York.» *Ruta* 4a época.10 (1939): 20-27.
- . «Delirio de lirio.» *Número 1* (1933): 7-9.
- . «Delirio de lirio.» *El Hijo Pródigo* 2 (1943): 97-102.
- . «El peligro de la intervención.» Mejía, Marco Vinicio. *Asedio a Cardoza*. Guatemala: La rial academia, 1995. 160-162.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Guatemala, las líneas de su mano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Electrónico.
- . «La canción de las razas.» Mejía, Marco Vinicio. *Asedio a Cardoza*. Guatemala: La rial academia, 1995. 144-151.
- . *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Landucci - UNAM, 2003.
- . «Martirio de San Dionisio (según la alondra y el caracol).» *Examen* 3 (1932): 8-10.
- . «México de cerca, de lejos...: a André Breton.» s.f. *International Center for the Arts of the Americas*. Digital. 13 de julio de 2018.

<<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/760510/language/en-US/Default.aspx>>.

- Cardoza y Aragón, Luis. *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . «Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo.» *Cuadernos Americanos* IV.1 (1945): 199-210.
- . «Pino, niñez y muerte.» *Taller Poético* Cuarto (1938): 16-22.
- . *Poesías completas y algunas prosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- . *Torre de Babel*. La Habana: Revista Avance, 1930.
- Cardoza, Gregorio. *Problemas sociales*. Guatemala: Tipografía Sánchez & De Guise, 1913.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Castro, Mark A. «Historias de la ciudad: Los contemporáneos y el arte moderno mexicano.»
Affron, Matthew, y otros. *Pinta la Revolución. Arte Moderno mexicano 1910-1950*.
Filadelfia y México: Secretaría de Culturala - Philadelphia Museum of Arts - Instituto
Nacional de Bellas Artes, 2016. 311-319.
- Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Ed. James Valender. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Charry Lara, Fernando. «Cardoza y Aragón.» Cardoza y Aragón, Luis. *Poesías completas y
algunas prosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. 27-34.
- Chevalier, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Coffey, Mary K. «¿Ritual de Estado, políticas de masas o mitopoeia? Las numerosas
modalidades del muralismo mexicano.» Affron, Matthew, y otros. *Pinta la Revolución:
Arte moderno mexicano 1910-1950*. Filadelfia y México: Secretaría de Cultura –
Philadelphia Museum of Arts – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016. 349-357.
- Comisarenco Mirkin, Dina. *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Ciudad de
México: Artes de México y del Mundo - Universidad Iberoamericana - UNAM, 2017.

- Comité Central Dadaísta. «¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?» De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 263.
- Cordero Reiman, Karen. «Introducción.» Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción*. Monterrey: INBA-CONACULTA-ITESM-Museo de Monterrey-Galería Arvil-IBM México, 1992. 12-15.
- Cox, Neil. «Sacrifice.» Ades, Dawn y Simon Baker. *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Cambridge, Ms: The MIT Press, 2006. 106-115.
- Cuesta, Jorge. «La literatura y el nacionalismo.» Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 226-230.
- . «Un artículo.» Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 162-166.
- Darío, Rubén. «A Roosevelt.» s.f. *Poemas del alma*. 9 de Nov. de 2018. <<https://www.poemas-del-alma.com/a-roosevelt.htm>>.
- Dávila, Elisa. «El poema en prosa en Hispanoamérica: A propósito de Luis Cardoza y Aragón.» Santa Barbara: University of California - Santa Barbara, 1982. Tesis.
- De Dienheim Barrigüete, Cuauhtémoc Manuel. «El artículo 33 de la Constitución y la expulsión de personas extranjeras.» 2013. *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. 17 de Enero de 2019.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999.
- Del Valle Escalante, Emilio. «Vanguardia literaria hispanoamericana, modernidad y pueblos indígenas en Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo de Luis Cardoza y Aragón.» *Mesoamérica* 48 (2006): 129-148.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Delgado Aburto, Leonel. «De la crónica al ser profundo: pintura y cultura popular en Luis Cardoza y Aragón.» *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12.2 (2015): 43-56.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Díaz del Castillo, Bernal. «Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.» s.f. *Biblioteca Virtual Antorcha*. 14 de Dic. de 2015.
<http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/bernal/indice.html>.
- Díaz Romeu, Guillermo. «Del régimen de Carlos Herrera a la elección de Jorge Ubico.» Luján Muñoz, Jorge (Dir.). *Historia general de Guatemala*. Guatemala: Asociación de Amigos del País - Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1996. 37-42.
- Domínguez Michael, Christopher. «La crítica del demonio.» Cuesta, Jorge. *Obras reunidas. Tomo II. Ensayos y prosas varias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 11-64.
- Éder, Rita. «Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural.» Lira González, Andrés et al. *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 71-83.
- Faber, Sebastiaan. «Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes.» *Bulletin of Spanish Studies* LXXX.2 (2003): 219-239.
- . *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

- Fabio Sánchez, Fernando. «Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México postrevolucionario de 1921 a 1934.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33.66 (2007): 207-223.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, 2006.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- Garza Carvajal, Federico. *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI y XVII*. Barcelona: Laertes, 2002.
- Garza-Usabiaga, Daniel. «La botánica de Helen Fowler.» s.f. *Gastv*. 7 de Junio de 2022. <<https://gastv.mx/la-botanica-de-helen-fowler-por-daniel-garza-usabiaga/>>.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Nuevas Indias. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: FCE, 1978.
- Glantz, Margo. «Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?» s.f. *Centro Virtual Cervantes*. 3 de Diciembre de 2018. <<https://docplayer.es/60443832-Nellie-campobello-virilidad-afeminamiento.html>>.
- Goepp, Philip H. «Symphonies and Their Meaning.» 13 de Julio de 2004. *The Project Gutenberg*. 3 de Julio de 2022. <<https://www.gutenberg.org/files/12903/12903-h/12903-h.htm>>.
- González de Canales Ruiz, Francisco. «Más allá del organicismo. Los Jardines de Helen Fowler para la casa O’Gorman (1947-56).» *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism* 17 (2021): 230-243.
- González Echeverría, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- González Mello, Renato. «Estudio preliminar.» Cardoza y Aragón, Luis. *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea: Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco*. México: Landucci - Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 13-51.
- Greeley, Robin Adèle. «Testimoniando la revolución, forjando patria.» Affron, Matthew, y otros. *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*. Filadelfia y México: Secretaría de Cultura – Philadelphia Museum of Arts – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016. Pp. 263-269.
- Guadarrama Peña, Guillermina. «Sirenas y naturalezas. Los murales desconocidos de Olga Costa y José Chávez Morado.» *Crónicas* 14 (2010): 73-84.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- Gutiérrez Silva, Manuel. «Aesthetic Rivalries in Avant-Garde Mexico: Art Writing in the Field of Cultural Production.» Sánchez Prado, I. M. (ed.). *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan, 2018. 87-129.
- Helguera, Luis Ignacio. «Estudio preliminar.» Helguera, Luis Ignacio (ant.). *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 7-61.
- Henríquez Ureña, Pedro. «Influencia de la Revolución en la vida intelectual de México.» s.f. *Ensayistas.org*. 29 de Nov. de 2015. <<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/h-urena/phu3.htm>>.
- Hernández Chávez, Alicia. «La vida política.» Hernández Chávez, Alicia (coord.). *México. Mirando hacia dentro. Tomo 4: 1930-1960*. Madrid: Taurus, 2012. 25-92.

- Himmelblau, Jack. «The Sociopolitical Views of Miguel Ángel Asturias: 1920-1930.» *Hispanófila* 61 (1977): 61-80.
- Horton, Julian. «Introduction: understanding the symphony.» Horton, Julian (ed.). *The Cambridge Companion to the Symphony*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013. 1-12.
- Hoyos Galvis, Jairo Antonio. *Los laberintos de la jotería*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2016. Tesis.
- Iduarte, Andrés. «Cortés y Cuauhtémoc: Hispanismo, Indigenismo.» *Pláticas hispanoamericanas*. México: Gobierno del Estado de Tabasco - Instituto de Cultura de Tabasco, 1993. 3-13.
- Jacinto Zavala, Agustín. «La teoría de la formación de la sociedad en José Vasconcelos.» *Relaciones* 12.46 (1991): 99-127.
- Jolly, Jennifer. *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico. Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- Kennedy, Michael (ed.). *The Oxford Dictionary of Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets, 1997.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta (Figures of Wagner)*. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.
- Larrea, Juan. *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. México: Cuadernos Americanos, 1944.
- Layton, Robert. *Dvorák Symphonies and Concertos*. Seattle: University of Washington Press, 1978.

- Leidenbergh, Georg. «Samuel Ramos: La historia de la filosofía en México (1943).» Illades, Carlos y Rodolfo Suárez (coord.). *México como problema. Esbozo de una historia intelectual*. México: Siglo XXI - Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. 222-238.
- Ley General de Población*. México: Ediciones Botas, 1936.
- «Leyenda del Señor del Veneno.» s.f. *Buen Viaje*. 3 de Sept. de 2022.
- <<https://www.bviaje.com/leyenda-senor-veneno/>>.
- Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- López y Fuentes, Gregorio. *El indio*. México: Porrúa, 2008.
- Lund, Joshua. *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Magaña-Esquivel, Antonio. «Prólogo.» López y Fuentes, Gregorio. *El indio. Novela mexicana*. México: Porrúa, 2008. viii-xxv.
- Magdaleno, Carlos. «Olga Costa. A Brief Look at a Serene Life.» *Voices of México* 56 (2001): 36-42.
- Malo González, Claudio. «Presencia del indio en la cultura latinoamericana actual.» Zea, Leopoldo y Mario Magallón (comp.). *Latinoamérica cultura de culturas*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia – Fondo de Cultura Económica, 1999. 11-37.
- Maples Arce, Manuel. «Actual Núm. 1.» Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002. 190-198.
- Mariátegui, José Carlos. «Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte.» Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo Cultura Económica, 2006. 542-544.

- . «Nativismo e indigenismo en la literatura americana.» Schwartz, Jorge (ed). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 638-642.
- Martí, José. *Obra literaria*. Caracas: Ayacucho, 1978. Digital. 12 de Diciembre de 2014.
<<http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/libres/ciudad.htm>>.
- Martín, Paulina Estefanía. «Olga Costa's Feminine Mexicanidad.» Irving, Tx: Texas Christian University, 2017. Tesis.
- Masters, Hilary. *Shadows on a Wall: Juan O'Gorman and the Mural in Patzcuaro*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.
- Mejía, Marco Vinicio. *Asedio a Cardoza*. Guatemala: La rial academia, 1995.
- Miller, Amrilyn Grace. *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Mojarro Romero, Jorge. *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*. Quezon City: Academia Filipina de la Lengua Española, 2011.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- . «La identidad ante el espejo.» Valenzuela Arce, José Manuel (coord.). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Tijuana: Plaza y Valdés, 2000. 121-129.
- . «La perdurabilidad de los orígenes (Crónica de un artista latinoamericano).» Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción*. Monterrey: INBA-CONACULTA-ITESM-Museo de Monterrey-Galería Arvil-IBM México, 1992. 16-29.

- Mora Rodríguez, Arnaldo. *El arielismo: de Rodó a García Monje*. San José, Costa Rica: EUNED, 2008.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Barcelona: Planeta, 2019.
- Novembergruppe. «Esbozo de un manifiesto "noviembrista".» De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas dl siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 248.
- Núñez Alonso, Alejandro. «Una encuesta sensacional: ¿Está en crisis la generación de vanguardia?» Sheridan, Guillermo. *México 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 111-120.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios*. Madrid: Alianza, 1985.
- Ocampo Alamán, Rubén y Guillermina Guadarrama Peña. «Sirenas y naturaleza: los murales de Olga Costa y José Chávez Morado en Agua Hedionda.» 3 de Noviembre de 2018. *El Sol de Cuautla*. 28 de Abril de 2022. <<https://www.elsoldecuautla.com.mx/local/sirenas-y-naturaleza-los-murales-de-olga-costa-y-jose-chavez-morado-en-agua-hedionda-2611549.html>>.
- Ojeda Revah, Mario. «México en el mundo.» Hernández Chávez, Alicia (coord.). *México. Mirando hacia dentro. Tomo 4: 1930/1960*. Madrid: Taurus, 2012. 93-183.
- Olea Franco, Rafael. «La novela de la revolución mexicana: una propuesta de relectura.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 60.2 (2012): 479-514.
- O'Malley, Ilene. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. Nueva York: Greenwood Press, 1986.

- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Obras en prosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Pacheco, José Emilio. «Prólogo.» Cardoza y Aragón, Luis. *Poesías completas y algunas prosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. 7-26.
- Palti, Elías. *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Paz, Octavio. «Contar y cantar: sobre el poema extenso.» *Vuelta* 115 (1986): 12-17.
- . *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . «Octavio Paz por él mismo (1934-1944).» s.f. *Octavio Paz por él mismo*. Ed. Guillermo Sheridan y Gustavo Jiménez Aguirre. Internet. 2 de Mayo de 2016.
<<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz33.html>>.
- Pérez Vejo, Tomás. «La extranjería en la construcción nacional mexicana.» *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*. Yankelevich, Pablo (coord.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. 147-185.
- Picún, Olga. «Jacobó Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta.» Agosto de 2012. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM*. 29 de Septiembre de 2021. <<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2006.88.2211>>.
- Pla Brugat, Dolores. «Ser español en México, para bien o para mal.» Salazar Navarro, Delia (coord.). *Xenofobia y xenofilia en la historia de México. Siglos XIX y XX*. México: SEGOB - Instituto Nacional de Migración - Centro de Estudios Migratorios - Instituto Nacional de Antropología e Historia - DGE Ediciones, 2006. 135-158.

Poe, Edgar Allan. «Un descenso al Maelström.» s.f. *Sinoa*. 14 de Julio de 2022.

<<https://sinoa.li/index.php/es/libros-pdf/ciencia-ficcion1/item/18028-un-descenso-al-maelstrom-pdf-edgar-allan-poe>>.

Prado Galán, Gilberto. *Luis Cardoza y Aragón. Las ramas de su árbol*. México: UNAM-FCE, 1997.

Quan Rossell, Stella. *No es el fin. Es el mar. (Crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón)*.

Guatemala: Catafixia Editorial, 2018.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: ARCA, 1998.

—. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008. Impreso.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ramos, Samuel. *Diego Rivera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

—. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa Calpe, 2016.

Renan, Ernest. «What is a Nation?» Bhabha, Homi (ed.). *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990. 8-22.

Rendón, Catherine. «El gobierno de Manuel Estrada Cabrera.» Luján Muñoz, Jorge (dir.).

Historia General de Guatemala. Tomo V: Época contemporánea: 1898-1944. Guatemala: Asociación de los Amigos del País - Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1996. 15-36.

—. *La dictadura y el indígena en la obra de Luis Cardoza y Aragón*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

Reyes, Alfonso. «Significado y actualidad de "Virgin Spain".» *Cuadernos Americanos* 1.1 (1942): 193-206.

- Rius Castro, Luis. «La fortuna crítica de su obra en el marco del renacimiento mexicano.»
Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción*. Monterrey: INBA-CONACULTA-ITESM-Museo de Monterrey-Galería Arvil-IBM México, 1992. 93-107.
- Rivera, Diego. *Arte y política*. Ed. Raquel Tibol. México: Grijalbo, 1979.
- Rodilla-León, María José. «Bestiarios del Nuevo Mundo: maravillas de dios o engendros del demonio.» *RILCE* 1.23 (2007): 195-205.
- Rodríguez Cascante, Francisco. *La identidad cultural en Luis Cardoza y Aragón. Una narrativa de la modernidad*. Leipzig: Editorial Académica Española, 2011.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.
- Sáenz, Moisés. *Antología de Moisés Sáenz*. Ed. Gonzalo Aguirre Beltrán. México: Ediciones Oasis, 1970.
- «San Dionisio de París, mártir - 9 de octubre.» s.f. *Primeros Cristianos*. 29 de julio de 2022.
<<https://www.primeroscristianos.com/san-dionisio-de-paris-martir/>>.
- Sánchez Mejorada de Gil, Alicia. «Su relación con las vanguardias.» Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción*. Monterrey: INBA-CONACULTA-ITESM-Museo de Monterrey-Galería Arvil-IBM México, 1992. 67-92.
- Schettino, Macario. *Cien años de confusión. La construcción de la narrativa que legitimó al régimen autoritario del siglo XX*. México: Paidós, 2016.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y libros, 1978.

- . *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Serrato Córdova, José Eduardo. «Metáfora y representación iconográfica en Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo, de Luis Cardoza y Aragón.» *Literatura Mexicana* XI.1 (2000): 223-255.
- Sheridan, Guillermo. *Malas palabras: Jorge Cuesta y la revista Examen*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sierra Neves, María Teresa. *La educación socialista en el Cardenismo (Testimonio de algunos de los protagonistas)*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- Silva Herzog, Jesús. «Lo humano, problema esencial.» *Cuadernos Americanos* 1 (1942): 9-16.
- Solana, Rafael. «Prólogo.» Torres Bodet, Jaime. *Narrativa completa, Volumen I*. México: Editorial Offset, 1985. 7-21.
- Solís Castillo, Álvaro. *Claves críticas para la lectura de "Soledad de la fisiología" de Luis Cardoza y Aragón: Entre la fisiología y la alquimia*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018. Tesis.
- Stakhnevic, Yulia. «Mexico Through the Russian Gaze: Olga Costa in Guanajuato.» *Bridgewater Review* 30.2 (2011): 10-13.
- Stockwell, Peter. *The Language of Surrealism. Language, Style & Literature*. Nueva York: Palgrave, 2017.
- «Texto original de la Constitución de 1917 y de las reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación del 5 de febrero de 1917 al 1o de junio de 2009.» s.f. *Archivos de Ciencias Jurídicas de la UNAM*. 6 de Marzo de 2018.
<<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2802/8.pdf>>.

- Tibol, Raquel. «Prólogo.» Rivera, Diego. *Arte y política*. México: Grijalbo, 1979. 13-28.
- Todorov, Tzvetan. «Poetry Without Verse.» Caws, Mary Ann y Hermione Rifaterre (eds.). *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. Nueva York: Columbia University Press, 1983. 60-78.
- Torres Bodet, Jaime. *Narrativa completa, Volumen I*. México: Editorial Offset, 1985.
- Torres Michúa, Armando. «Una geometría de resonancias mitológicas.» Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción*. Monterrey: INBA-CONACULTA-ITESM-Museo de Monterrey-Galería Arvil-IBM México, 1992. 30-61.
- Torri, Julio. «De fusilamientos.» Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 146-147.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1994.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Valéry, Paul. «Poetry and Abstract Thought.» Cook, Jon (ed.). *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. 237-243.
- Vasconcelos, José et al. *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*. México: FCE-SEP, 2010.
- Vela, Arqueles. «El café de nadie.» 10 de Enero de 2010. *Artemex*. Ed. Ana María Torres Arroyo. 17 de Febrero de 2022. <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-5-el-cafc3a9-de-nadie.pdf>>.

- . *El viaje redondo. Novela de aventuras trasatlánticas*. México: Asociación de Escritores de México, 2015.
- . *La señorita etcétera*. México: El Universal Ilustrado, 1922.
- Velázquez Albo, María de Lourdes. «El movimiento estudiantil en la UNAM, 1933.» *CISMA* 1.2 (2011): 1-13.
- Vidaurre, Carmen V. «Roberto Montenegro: lo nacional y el Modernismo.» *Estudios Jaliscienses* 72 (2008): 5-18.
- Villegas, Abelardo. «El sustento ideológico del nacionalismo mexicano.» Lira González, Andrés et al. *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 387-400.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Wade, Graham. *The Shape of Music. An Introduction to Form in Classical Music*. Londres y Nueva York: Allison & Busby, 1981.
- Yankelevich, Pablo. «El artículo 33 constitucional y las reivindicaciones sociales en el México posrevolucionario.» Salazar Navarro, Delia (coord.). *Xenofobia y xenofilia en la historia de México. Siglos XIX y XX*. México: SEGOB-Instituto Nacional de Migración-Centro de Estudios Migratorios-Instituto Nacional de Antropología e Historia-DGE Ediciones, 2006. 357-378.
- . «Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cuantitativa a la aplicación del artículo 33 constitucional.» *Historia Mexicana* 53.3 (2004): 693-744.

- . «Introducción.» Yankelevich, Pablo (coord.). *Inmigración y racismo: contribuciones a la historia de los extranjeros en México*. México: El Colegio de México - Centro de Estudios Históricos, 2015. 9-27.
- . *Los otros. Raza, normas y corrupción en la gestión de la extranjería en México, 1900-1950*. México: El Colegio de México, 2020.
- . «Vendedor de palabras. José Santos Chocano y la Revolución Mexicana.» *Desacatos* No. 4 (2000). <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2000000200009&script=sci_arttext>.
- Yankelevich, Pablo y Paola Chenillo Alazraki. «La arquitectura de la política de inmigración en México.» Yankelevich, Pablo (coord.). *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. 187-230.
- Yezzed, Fredy. «Introducción. Carta histórica acerca del poema en prosa.» Yezzed, Fredy (ant.). *Párrafos de aire. Primera antología del poema en prosa colombiano*. Antioquia, Col.: Editorial Universidad de Antioquia, 2010. 9-63.
- Zaitzeff, Serge. «El arte de Julio Torri.» Torri, Julio. *Obra completa*. México: FCE, 2011. 9-92.
- Zendejas, Josefina. «Josefina Zendejas (18?? - 19??).» Helguera, José Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 155-157.