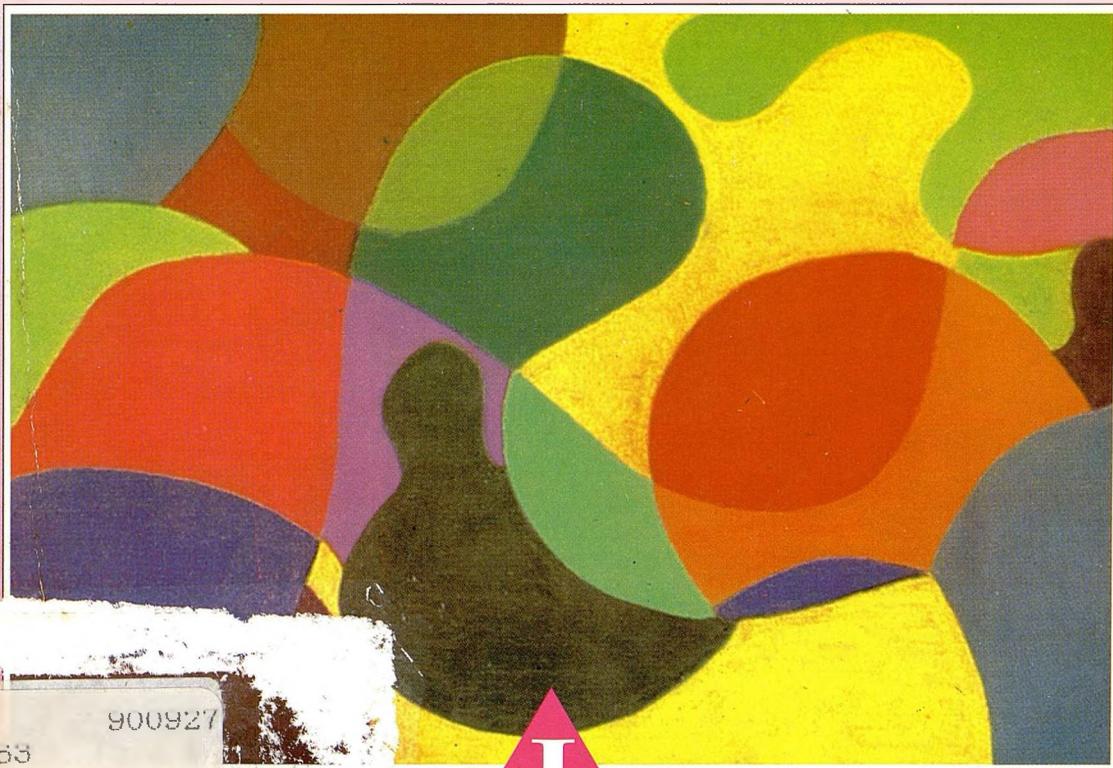


INVESTIGACIONES

TABASCO

El meridiano de la poesía

Andrés González Pagés



900927
17263



IA DE LA POESIA TABASQUEÑA

1994

SECRETARIA DE EDUCACION, CULTURA Y RECREACION
DIRECCION DE EDUCACION SUPERIOR E INVESTIGACION CIENTIFICA

LIC. MANUEL GURRIA ORDOÑEZ
Gobernador Constitucional del Estado
de Tabasco.

DR. AMADOR IZUNDEGUI RULLAN
Secretario de Educación, Cultura y
Recreación.

DRA. ROSA MARIA ROMO LOPEZ
Directora de Educación Superior e
Investigación Científica.

INVESTIGACIONES

L I T E R A T U R A

CONSEJO EDITORIAL

Rosa María Romo López
Roberto Castro González
Geney Torruco Saravía
Juan Manuel Muñoz Cano

COORDINADORES

Ciencias Sociales

Ciprián A. Cabrera Bemat
Arturo Filigrana Rosique

Ciencias Naturales

Steffan Arriaga Weiss
Juan José Beauregard Cruz

Literatura

José Luis Rivas
Teodosio García Ruíz
Francisco Magaña

Ciencias Exactas

Abraham Reynoso López
Julio César San Juan González

EDITOR

Ciprián Cabrera Jasso

Andrés González Pagés

TABASCO: *EL MERIDIANO DE LA POESIA*

ANTOLOGÍA
1790-1973

Volumen 1: De José Eduardo de Cárdenas al grupo de *La bohemia tabasqueña*

Villahermosa, 1994

800.9517263
G65

González Pagés, Andrés
Tabasco: el meridiano de la poesía. Antología
1790-1973/Andrés González Pagés.--Villahermosa,
Tab.: Gobierno del Estado de Tabasco, Secretaría
de Educación, Cultura y Recreación, 1994.
2v. (Serie Investigaciones)

Contenido: v.1. De José Eduardo de Cárdenas al
grupo de *La bohemia tabasqueña*.--v.2. De Rogelio
Ruíz y Rojas a José Carlos Becerra. 1. Literatura mexicana-
Tabasco. 2. Autores tabasqueños
Antología.

Gobierno del Estado de Tabasco.
Secretaría de Educación, Cultura y Recreación.

Dirección de Educación Superior e
Investigación Científica.
Velódromo de la Ciudad Deportiva No. 14,
Villahermosa, Tab. TEL: 91 (93) 13-63-42 y 13-72-83

Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, 1994.

Dibujo de la portada: Gilia González de la Torre: *Naturaleza, I*.
Diseño Gráfico: César Canudas Zacout.
Tipografía: Susana Guzmán Sandoval.

*El meridiano de la poesía
pasa por Tabasco.*

Carlos Pellicer

*Para Olivia, Gilia y Aldo, que
siguieron acompañándome en el
Tabasco de estas páginas.*

CONTENIDO

Presentación.	9
Agradecimientos	11
Advertencias.	13
Generalidades.	15
Los autores.	63
José Eduardo de Cárdenas.	63
Manuel Sánchez Mármol.	81
El grupo de <i>La bohemia tabasqueña</i>	115
Juan Ramírez, 115; Carlos Ramos, 139; Marcos E. Becerra, 155; Andrés Calcáneo y Díaz, 183; José María Pino Suárez, 203; Límbano Correa Merino, 229; Manuel Mestre Ghigliazza, 249.	

PRESENTACION

Desde que Marco Antonio Acosta hizo la “Antología Moderna de Poetas Tabasqueños” y Gerardo Rivera sus antologías “La Bohemia Tabasqueña” y “La Novela en Tabasco”, no se había hecho otra y, sobre todo, una que abarcara a tantos poetas y narradores del estado.

Pero esta antología de Andrés González Pagés tiene, a parte de lo citado arriba, rigurosidad en la selección, penetración y profesionalismo en la crítica y respeto por los antologados.

Estoy totalmente convencido que este libro que ahora publica la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, será de suma importancia no sólo para conocer a los poetas y prosistas del estado, sino para penetrar con mayor claridad en la historia de nuestra literatura. Pero no todo queda allí; González Pagés, con el bagaje informativo que lo caracteriza, amplía nuestra visión al ubicar a muchos de los incluidos dentro del contexto nacional y, en algunos casos, internacional.

Pero además, esta antología será libro obligatorio para todo aquel que desee hacer, a partir de ahora, un estudio más completo de lo que los hombres de letras de Tabasco han creado fuera o dentro del estado. No existe ningún otro con la magnitud ni con la honestidad con la que González Pagés realizó éste. Todos los amantes de la literatura le agradecemos esta antología crítica, que era necesaria; yo diría urgente de que apareciera.

CIPRIAN CABRERA JASSO

AGRADECIMIENTOS

A las personas que, teniendo la posesión de los derechos respectivos, me autorizaron para reproducir los materiales que antologo, o bien me facilitaron páginas inéditas de algunos autores, me permitieron consultar sus archivos o me enviaron tales materiales para su inclusión o estudio: señora Gloria Mestre, por permitirme revisar los poemas inéditos de su padre, Manuel Mestre Ghigliazza, y darme para este trabajo, de entre ellos, los titulados “A mi Carmen, obsequiándole las ‘rimas’”, “A mi Carmen, el día de nuestra boda” y “Oh la dicha inefable haber sabido”; señor Marcos Becerra Vila, por el obsequio de fotocopias de la revista *Arte y labor*, editada por su padre, Marcos E. Becerra; señor Rogelio Ruiz y Villa, por su acuerdo para la reproducción de la obra de su padre, Rogelio Ruíz y Rojas; señora Paloma Gorostiza y señor Max Sozaya Gorostiza, por su autorización de reproducir la obra de su padre y abuelo, Celestino Gorostiza, y haberme facilitado los originales de sus obras inéditas; señora Josefina Ortega viuda de Gorostiza, por su acuerdo para reproducir la obra de su esposo, José Gorostiza; señor Carlos Pellicer López, por su acuerdo para la reproducción de la obra de su tío, Carlos Pellicer, y por haberme dado para este trabajo el poema inédito “Momento musical”; señora Esperanza Iduarte de French y señor Leonardo French Iduarte, por su autorización para reproducir la obra de su hermano y tío, Andrés Iduarte. Al señor José María Fernández Unsaín, presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), por su acuerdo para reproducir la obra de Josefina Vicens y la de Tomás Díaz Bartlett; señor Carlos Becerra Lacroix y señora Deifilia Becerra Ramos, por su acuerdo para reproducir la obra de su hijo y hermano, José Carlos Becerra. Señores Antonio Solís Calvillo, presidente de la Sociedad de Escritores Tabasqueños, Hilario Feria, Teodosio García Ruiz y Juan José Silva, director Editorial y de Literatura del Instituto de Cultura de Tabasco, quienes me enviaron parte de la bibliografía de los autores vivos que aquí aparece. Finalmente, aunque se trata bien a bien del principio, agradezco al señor Manuel R. Mora el haberme dado la idea de buscar la revista *La bohemia tabasqueña* y estudiar a sus colaboradores, y al señor Hernán Menéndez el haber insistido en que valía la pena emprender tales trabajos cuando algunas personas me habían desanimado diciéndome que “los bohemios” eran sólo malos poetas.

ADVERTENCIAS

1) La presente antología me fue solicitada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989, para incluirla en el proyecto "Letras de la República". El original resultó demasiado largo y el CONACULTA me pidió que lo redujera. Como no llegamos a un acuerdo, este original me fue devuelto. Por ello agradezco ahora a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Gobierno del Estado de Tabasco que la rescate para su acervo.

2) Un criterio que el CONACULTA me había solicitado sobre los autores a incluir aquí fue el de su alta calidad literaria. Esta norma, natural pero subordinada a la doble subjetividad en juego -la del propio Consejo y la mía-, hubo de limitar el asunto a lindes que excluyen varios de los nombres más queridos por los lectores tabasqueños: Arcadio Zentella Priego, Joaquín, D. Casasús, Lorenzo Calzada, Noé de la Flor Casanova, José María Gurría Urgell... No dejo de decir en las "Generalidades" la importancia de algunos de ellos o, incluso, de prometer una futura investigación sobre su obra. Además hace falta rescatar a otros autores, como Laura Méndez de Cuenca, cuyo poema "Tentación", borroso en mi copia de la revista en que se publicó, no he podido estudiar debidamente pero que se adivina de alta calidad.

3) De los autores excluidos, siento sobre todo la necesidad de justificar el caso de Ramón Galguera Noverola. Cuando el espacio era ya excesivo, y habiéndose ya también cumplido prácticamente el plazo para la entrega del original, tuve que escoger entre la visión negativa que del mundo muestra dicho autor y la cuando menos parcialmente positiva de Tomás Díaz Bartlett, poetas que vuelan a la misma altura.

Esto obliga a una observación sobre la urgencia de que se escriba ya la historia crítica de la literatura tabasqueña, que distintos esfuerzos vienen sugiriendo desde hace décadas. En ese trabajo históricocrítico no podrán excluirse muchos de los autores que aquí han quedado fuera por las causas que señalo.

4) Se refiere este libro únicamente a la obra de personajes fallecidos. La razón más seria para tomar esta decisión fue la perspectiva de que la literatura antologable de los tabasqueños vivos y su estudio ocuparían otro tanto de iguales dimensiones físicas.

5) Entre las fuentes que consulté para hacer este trabajo estuvieron varios libros del investigador tabasqueño Gerardo Rivera, publicados entre 1985 y 1989. Como al referirme a ellos señalo con frecuencia erratas que ahora corrijo -aunque

aquí aparecerán sin duda las mías propias-, debo decir que la responsabilidad de tales erratas, o al menos la de su mayor parte, recae principalmente en mí: por aquel entonces yo estaba al frente de la Dirección Editorial y de Literatura del Instituto de Cultura de Tabasco, dependencia que publicó casi todos esos libros de Rivera. Ahora bien, si omitir esta información comportaría un grave acto de deshonestidad, el no agregar lo que sigue comportaría una inadmisibile candidez, e incluso una reprochable connivencia. Me explico: la oportunidad de trabajar en el gobierno gonzalezpedrerista fue invaluable; sus logros estuvieron a la vista de todo el estado y de todo el país. Pero, en el ICT, el afán de hacer muchas cosas impidió a veces su cabal realización. En dicho Instituto era frecuente por aquel tiempo, debido a la particular dinámica impresa por la Dirección General, atender más asuntos de los que humanamente era posible. Los libros de Rivera son una muestra: como muchos otros, debían estar listos para determinada fecha, aunque el equipo de editores no se diera abasto y aunque yo no pudiera dar el visto bueno a su impresión. El propio Gobernador hubo de reprobar esta clase de complicaciones, al menos en uno de sus Informes de Gobierno, poniendo énfasis en que en la acción gubernamental lo cuantitativo no debía ir en detrimento de lo cualitativo.

6) Además de las deficiencias que esta antología pueda presentar en su contenido, las que sólo habrán de superarse cuando alguien mejor preparado que yo se digne abordar el tema, resalta mi falta de información sobre ciertos datos que Francisco J. Santamaría consigna en su *Bibliografía General de Tabasco*. No me fue posible consultar dicha obra -que ningún amigo tenía, y que sólo podía encontrarse en la biblioteca "Pino Suárez", de Villahermosa- sino cuando el presente trabajo estaba ya en pruebas firmas. Ello, debido a que de 1989 a 1991 hube de carecer de todo contacto oficial con el estado por cuanto el gobierno de Salvador Neme Castillo me consideró indeseable. Tuve acceso a la *Bibliografía* de Santamaría cuando Manuel Gurría Ordóñez me invitó amablemente a colaborar en distintas acciones de cultura, como el diccionario enciclopédico que sobre la entidad está preparándose. Por ejemplo, el hecho de que el "bohémio" Fernando Duque de Estrada haya colaborado en la revista *San-ev-ank*, antecesora de *Contemporáneos*, era un buen punto para enriquecer el comentario que aquí hago en torno al supuesto aislamiento cultural de los tabasqueños de finales del siglo XIX.

7) Por último, para explicar el pelliceriano título de este trabajo -injusto en apariencia, por aparecer también aquí narrativa y teatro-, diré que al hacerlo adopto la posición de pensadores como De Quincey, Stuart Mill o F.C. Prescott. En su momento, ellos reforzaron el criterio aristotélico que desde los inicios de la estética se adelantó a rechazar aquel concepto de Hegel y de Hölderling por el que la noción de "poesía" (*poiesis* = creación), en vez de ser identificada con la capacidad creativa general de los seres humanos, se quiere reducir sólo a la expresión literaria escrita en verso.

A. G. P., septiembre de 1992.

Generalidades

Especialmente en el ámbito de la cultura, Tabasco permaneció al margen del desarrollo que otras partes de México experimentaron durante la Colonia. Como se sabe, a esta situación, inscrita en el abandono general del estado, contribuyó en gran medida la inexistencia de metales preciosos en el subsuelo de esta zona del país.

Fueron, aquéllos, “tres siglos de una innérita oscuridad”, como dijo el presbítero José Eduardo de Cárdenas, (1) poeta y escritor de finales del Siglo XVIII y principios del XIX que abre esta antología. Cárdenas aparece como la única excepción en el páramo literario que el “trópico húmedo” mexicano fue hasta hace dos centurias.

De 1540 a 1821, advenimiento de la Independencia, gobernaron esta tierra 53 hombres, ninguno de los cuales se preocupó por cambiar aquel lamentable orden de cosas.

La mayoría de ellos eran individuos mediocres, a veces intrigantes... unos (llegaban) directamente de la Metrópoli, otros de Mérida o Campeche, que (debían) su nombramiento a favoritismo, recomendación o intriga; no llegaban a la provincia más que a explotar al pueblo de su mando, protegiendo casi siempre a los encomenderos, a los ricos y pudientes. (Administaban) la justicia a su antojo... (2)

Cualquier cosa pudo esperarse de señores tales, menos que propiciaran un clima de instrucción y cultura que al paso del tiempo fuera elevando la calidad de la vida de los tabasqueños y produjera, como resultado, la obra literaria que acaba por conferir existencia sólida a toda sociedad. Además, pesaba desde el principio “sobre América la prohibición real, dada por Felipe II en 1531, de que se (trajeran) a este continente libros de imaginación, tales como novelas caballerescas o picarescas...” (3) Y, consumada la Independencia de México, las cosas siguieron así para Tabasco durante casi otras seis décadas.

Se entiende que tampoco la religión fue nunca para la entidad el factor cultural que alimentara muchos otros lugares de la Nueva España. Construido ya tarde por los dominicos, en 1633, el único centro religioso potencialmente importante, el convento de Oxolotán (“Lugar del tigre”), en la sierra de Tacotalpa (“Tierra de las malezas”), sólo parece haber funcionado durante trece años. (4) Hoy es un monu-

mento de digna restauración; pero no se sabe que de él haya partido nunca ningún estímulo ni espiritual ni material para los indios tabasqueños. Junto con cualquier proyecto de adoctrinamiento o culturización que hubiera podido contener, el convento acabó por hacerse ejemplo de lo que más tarde consignaría una novela como *La vorágine*: fue devorado por la selva, luego de que "(sus) frailes abandonaban la educación de los indios por ocuparlos en la explotación de las diversas riquezas de la provincia." (5)

Por añadidura, tampoco las ideas libertarias del cura Hidalgo ni sus efectos permanentes alcanzaron pronto a Tabasco. La novela *Perico*, de Arcadio Zentella Priego, publicada en 1884, (6) habría de denunciar una indigna verdad del "terruño": la esclavitud. Cuatro años después, otra novela, *Ana*, de Federico Méndez Rivas, insistiría en el asunto (7) y después de otra década, en el número 10 de *La bohemia tabasqueña*, el poeta Felipe A. Margalli daba este consejo a su hijo, entre otros que allí publicara: "Si llegas a ser padre de familia o *dueño* (el subrayado es mío) de sirvientes, procura que éstos y tus hijos te respeten; pero nunca que te teman." (8) Esta otra vergüenza tabasqueña, generalmente ignorada todavía hoy en el país, no terminaría sino con el triunfo de la Revolución mexicana, por iniciativa de los propios tabasqueños, (*) sesenta y dos años después de la derrota definitiva del general Grant sobre los seccionistas y a más de cien años de haberla abolido el parlamento inglés. Sobre todo, también a casi ciento cincuenta años de haberla condenado en México Francisco Javier Alegre y a casi cien de haberla abolido el cura de Dolores y haber quedado plasmado el espíritu antiesclavista, luego de varios actos y documentos de refuerzo, en la Constitución de 1857. Los testimonios de Zentella Priego, Méndez Rivas y Margalli pasan aún más si se recuerda que el Artículo 3o. de la *Constitución Política para el Gobierno y Administración Interior del Estado*, promulgada en San Juan Bautista, hoy Villahermosa, en 1850, dice:

El estado está obligado a conservar y proteger por leyes sabias y justas, la libertad, igualdad, propiedad y seguridad de todos sus individuos, estantes, habitantes y aun transeuntes. (9)

Acaso los historiadores de otros estados del Sureste de México pudieran consignar de sus propias entidades hechos paralelos como los que ya criticó Eurípides en la antigua Grecia. Gerardo Rivera (10) da cuenta de que en *Ana* se hace referencia a la esclavitud disfrazada de servitud no sólo en Tabasco, sino en Chiapas. B. Traven lo hizo, pareciera incluso que con propósitos de ubicuo emplazamiento, en *La rebelión de los colgados*.

Respecto de la educación, la primera escuela secundaria que luego de algunos antecedentes aún dudosos hubo en la entidad, el Instituto "Juárez", no habría de nacer hasta 1879. Fue fundada por Manuel Sánchez Mármol, quien motivó al gobernador tabasqueño para que solicitara al presidente de la República los fondos

necesarios, mismos que el Benemérito otorgó de los bienes nacionalizados al clero. (11) A esta casa de estudios, que con el tiempo se convertiría en la actual Universidad “Juárez” Autónoma de Tabasco, no pudo adelantarse sino apenas en un año la primera sociedad de intelectuales de la entidad, los “Amigos del estudio”, fundada por otro escritor, León Alejo Torre. El objetivo fundamental de aquella era crear la primera biblioteca de Tabasco, y dicho objetivo se cumplió también en 1879, a un año de creada la sociedad. La biblioteca llevó, precisamente, el nombre de “José Eduardo de Cárdenas”, el primer poeta que se recuerda en el estado.

Es decir que, bien a bien, la llamada “Inteligencia” (pero que sería, sobre todo, el “sentimiento”) del estado surge hace apenas un siglo, tres después del descuello en la ciudad de México de Francisco de Terrazas, Antonio de Saavedra o Fernando de Córdoba y Bocanegra, algunos de los poetas coloniales nacidos ya en nuestro país y que abren el capítulo propiamente mexicano de las letras universales. Es del todo remoto que un gran número de tabasqueños haya podido alimentar su sensibilidad poéticoreligiosa, por ejemplo, con el obligatorio soneto del michoacano Guevara “No me mueve mi Dios para quererte...” antes de la mitad o, incluso, del último cuarto del siglo anterior. De otra parte, no se sabe que en Tabasco alguien haya hecho referencia alguna vez a que el ya citado Terrazas, quien recibió elogios de Miguel de Cervantes Saavedra a causa de su *Conquista y Nuevo Mundo*, escribió en este libro un hermoso pasaje en que la princesa tabasqueña Quetzal se despide de su amado Huitzel, cuando es raptada por los castellanos.

Todo esto explicaría la muy demorada manifestación literaria en el estado (o su muy demorada publicación) y, de igual modo, la casi nula producción de literatura religiosa en el mismo, salvo otros dos excepcionales casos, el segundo muy reciente: Bernardo Garrido y Carlos Pellicer. Esto, porque a Tabasco tampoco llegó pronto la literatura religiosa española, pese a que la antes mencionada prohibición de Felipe II no la incluía, y porque tampoco habrán llegado los ejemplos “mexicanos” de la época, tales como el catecismo que Fray Pedro de Gante escribiera en náhuatl y que fue impreso en Amberes en 1528. (12) Explicaría en buena parte, además, la fácil adopción, en Tabasco, de las ideas y los movimientos no sólo anticlericales, sino antirreligiosos, como el período histórico llamado “garridismo”, que la entidad vivió de 1922 a 1936, (13) y aun la fácil penetración del protestantismo, movimiento religiosopolítico de (en este caso) procedencia norteamericana, formado por una multiplicidad de sectas que en toda Hispanoamérica, y especialmente en México, suman a su normal oposición al cambio, propia de todas las religiones actuales, los peligrosos trabajos intervencionistas de negación y disolución de los valores patrios. Y explicaría, por último, la tradicional y lamentable actitud separatista, antinacionalista, de algunos grupos de la burguesía y pequeña burguesía tabasqueñas.

Francisco J. Santamaría, el compilador de la bibliografía y la hemerografía de la entidad publicadas hasta 1950 (y continuador de Manuel Sánchez Mármol en la compilación y comentario de obras literarias), registra el periódico *El Siglo de Oro*,

circulante hacia 1844, (14) cuyo título tiene obvia relación con la literatura. Pero ésta sería una muestra excepcional. De diversas notas del propio Santamaría, o de las citas que hace en sus múltiples escritos, se colige que la manifestación literaria fue entonces habitualmente ancilar al periodismo noticioso, a la inversa de como fue en la capital del país, donde *La Gaceta de México* (1734) y *El diario de México* (1805) tenían un carácter predominantemente literario. A la dicha sorpresa de *El Siglo de Oro* se agregan la que se tituló *La abeja*, de 1859; *El cascabel*, de 1895 y *La gaceta literaria*, de 1896. Estas dos últimas revistas fueron publicadas por el mismo grupo que más tarde haría la ya citada y localmente célebre revista *La bohemia tabasqueña*, que por su parte vio la luz en dos épocas, de 1898 a 1904. Luego siguieron tres revistas más, hoy perdidas: *La pequeña bohemia*, de 1904, y *Alfa y Alba*, que fueron la misma con distinto nombre, la primera de 1908 y la segunda de entonces a 1910. (15)

En 1919 surge *El quetzal tabasqueño*; en 1927, *El Tabasco intelectual*; en 1930, *La provincia*, y en 1932 *Mexures*. Por los comentarios respectivos de Santamaría, todas estas publicaciones, más o menos efímeras, parecen haber sido de verdad literarias, o principalmente literarias, sin que el supuesto complemento “y variedades” representara en ellas la embozada mayoría de un contenido comercial, político, o de alguna materia culta o aun artística pero al fin y al cabo diversa de la literatura. Desde la década de los treintas, pues, no vuelve a haber una revista estrictamente literaria en Tabasco hasta *El pochitoque aluzado*, de 1974, de un solo número. Luego, en 1986, surgen los periódicos *Pequeño sol* (comenzado en Veracruz), de más de cuarenta números en mimeógrafo a esta fecha, *La nauyaca* y *El fogón*, de corta existencia de dos números cada uno, la revista *Manglar*, de seis números (en realidad siete, porque el último repitió el segundo número del anterior, que era doble) y dos periódicos de talleres literarios: *C'ib tan* (“palabra escrita”, en maya chontal) y *El quebrador* (utensilio para abrir la vaina del cacao), también de mimeografiada heroicidad y mayor duración: 15 números el primero, y 26 el segundo. Surge también, por aquel año, el suplemento semanal de la Sociedad de Escritores Tabasqueños en el diario *Avance/Tabasco*, en dos épocas, la primera sólo con el crédito de esa sociedad y la segunda con el título de *El cardumo alunado*, que también se hospedó un tiempo en los periódicos *Respuesta*, *La verdad del Sureste* y *Novedades Tabasco*, éste último donde fue reprimido y anulado. Finalmente, un renacimiento se observa en 1991, cuando nacen dos revistas: *Parva*, del Taller Literario “Juan Rulfo”, de la ciudad de Cárdenas, la que aprovecha el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y *Cortijo de locos*, del grupo villahermosino del mismo nombre. *El disidente*, de Sánchez Mármol y Zentella Priego, que circulaba en 1865 y al que Rivera considera como el portador de “los primeros signos literarios” tabasqueños, (16) fue también un periódico político y de información general, en el que se incluía literatura. Lo mismo ocurre con las posteriores revistas de contenido cultural general, efímeras o permanentes, que han

incluido o incluyen literatura pero que no son del todo literarias: *Jornaleros*, de un sólo número, de la Dirección de Educación, Cultura y Recreación del municipio de Cárdenas; *Cauce*, del grupo del mismo nombre, del mismo municipio y también de un solo número; *Revista de la Universidad*, de la Universidad “Juárez” Autónoma de Tabasco, y *Expresión*, de la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación, estas dos con más de veinte números a la fecha. *Integración* (coeditada por los cinco estados del Sureste y el Programa Cultural de las Fronteras) alcanzó los dieciséis números en dos épocas, antes de ser sustituida por la actual *Cultura Sur*, que busca ser ya más periodística y menos literaria que aquella.

Respecto del muy importante y siempre olvidado estímulo literario a la niñez, parece que no lo hubo hasta septiembre de 1986 cuando, con los Primer y Segundo Encuentros de Escritores Tabasqueños, que aquel mismo año y el anterior habían incluido mesas de trabajo sobre las literaturas escritas por los infantes y para ellos mismos, surge una revista de tal carácter en la entidad: *Limonada de niños*. Esta publicación, hecha además por los propios menores, se editó durante tres años. La Secretaría de Educación Pública reforzó dicha labor pionera al enviar al estado durante ese mismo lapso su publicación homóloga *Lluvia de letras*. Hoy, ninguna de ellas estimula ya la creatividad de la niñez tabasqueña. Respecto del periodismo cultural ex profeso para la creación literaria contemporánea, sólo hasta hace poco pudo subsistir el suplemento *Café de nadie*, en el semanario villahermosino *La causa*. Subsiste *La jodarria literaria* en el semanario *Jaguar*. (16 bis)

Además de a los factores históricos que aquí señalo muy brevemente, esta onerosa situación de la literatura local puede deberse a que sólo en 1825 se introdujo la imprenta en el estado, luego de casi tres siglos de funcionar en la ciudad de México y tenerla luego doce capitales más. (17) También puede deberse a que mucho se tardó en arribar a Tabasco la conciencia, aún hoy débil, pese a recientes esfuerzos ejemplares, de que es importante formar archivos y conservarlos. Felipe A. Margalli ilustra esta otra vergüenza local en su biografía de Límbaro Correa:

...*Sus obras, que formarían volúmenes y entre las cuales habían (sic) muchas traducciones, entre otras las “Guerras púnicas”, de Silio Itálico, y varios dramas de Shakespeare y Byron, perecieron en las mandíbulas de cucarachas y ratones, como todo lo escrito por autores tabasqueños.* (18)

Sánchez Mármol dice algo parecido respecto de una cierta reedición de la “Memoria” de José Eduardo de Cárdenas (19) y aún hay más referencias a tan oneroso “sino” del estado. El hecho de que un problema igual de deterioro documental haya padecido Ernest Hemingway, (20) lo cual nos habla de que en todo el trópico húmedo (Cuba, en el caso del “Papá”) es poco más o menos común, no exonera a nadie en Tabasco de la responsabilidad histórica que en sí mismo tal problema comporta. Y si las historias de la literatura mexicana hacen extensiva

tal circunstancia a diversos momentos y puntos del país, se trata precisamente de eso, de una responsabilidad generalizada, reprochable.

Tras la excepción literaria que Cárdenas representa, sólo en la segunda mitad del Siglo XIX comienzan a circular en Tabasco las primeras obras poéticas o narrativas de origen local, e incluso los primeros estudios sobre las letras de la entidad, a la vez que vuelven a oírse a nivel nacional los nombres de algunos tabasqueños prominentes. Sánchez Mármol, habiendo estudiado en Yucatán y en Chiapas, participó luego en la redacción de las Leyes de Reforma y formó parte de la Academia de la Lengua. Más tarde, además de antologar las poesías yucateca y tabasqueña del momento, y además de fundar el Instituto "Juárez", como ya señalé, se dio tiempo para escribir algo de poesía y ocho novelas, según relaciona Rivera, (21) continuador de la tarea de recuperación de obras literarias tabasqueñas iniciada por el propio Sánchez Mármol y seguida luego por Santamaría y, más recientemente, por Manuel González Calzada. Como crítico literario, Sánchez Mármol mereció ser incluido, por "Las letras patrias", en el libro *México, su evolución social*, (22) publicado por Justo Sierra en 1902. Aunque ya con mayores posibilidades de proyección, pues para entonces, al menos como tierra de castigo, ya en todo el país se sabía (se tenía plena conciencia) de Tabasco, y aunque lo acompañan ya en las tareas literarias otros nombres como el de Justo Cecilio Santa Anna y el de Manuel Mestre Gorgoll, Sánchez Mármol no deja de representar otro caso insólito de intelectualidad destacada, ahora en el aún lamentable Tabasco de finales del Siglo XIX. Su novelística peca de incongruencias; pero nos regala aciertos indiscutibles, y es sin duda pionera de la modernidad. Quizás el modelo de novela "redonda" que siga en México a *El periquillo sarniento* sea *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Pero ésta se inscribe en un naturalismo que no podía progresar posteriormente en nuestro país ni ya en ninguna otra parte del mundo, al menos como "estilo único" del discurso narrativo, por haber cambiado en definitiva las motivaciones universales de la novelística. Por lo contrario, los titubeos y aun las pifias formales de Sánchez Mármol en busca de los cambios de tiempos y planos narrativos, ayunos todavía de la contundencia joyceana, habrían sin embargo de madurar en la novela actual de nuestro país, lo mismo que maduraron en la de todo el mundo gracias a la influencia directa del autor irlandés. De tal modo, es Sánchez Mármol el segundo autor que incluyo en la presente antología.

En su serie PIONEROS DE LA POESIA EN TABASCO, (23) Rivera consigna a ocho poetas que publicaron durante el Siglo XIX, cuya obra se sitúa cronológicamente entre la del ya mencionado iniciador (Cárdenas, de quien conocemos un poema de 1790), y la de un continuador (Rogelio Ruíz y Rojas, que publicó ya en nuestra centuria). Son ellos Bernardo Garrido, Límbaro Correa, José Manuel Puig, León Alejo Torre, Pedro Sosa y Ortiz, Teresa Vera, Manuel Foucher y Manuel Merino Zapata. Correa, que dio origen a una de las varias familias de escritores del estado, y Merino Zapata, que gozó de fama de buen improvisador, forman, junto con

los posteriores Domingo Borrego, José María Bastar Sasso, Salomé Taracena (“El Negro Melenudo”) y José Luis Inurreta, una pléyade de versificadores ironistas (aunque algunos de ellos escribieron también en otros tonos) de buena popularidad hasta la fecha. En el cuento de humor hizo acto de presencia a finales del siglo pasado Pedro Alcalá Hernández, miembro de *La bohemia tabasqueña*. Además de José Eduardo de Cárdenas se destacan en la dicha serie de PIONEROS Teresa Vera, Manuel Foucher y, sobre todo, Rogelio Rufz y Rojas. En sus respectivos cantos al río Grijalva, Vera y Foucher logran algunas cuartetas dignas de memoria. El segundo termina así su poema:

*Depón tu orgullo y tu arrogancia vana
en medio de tus goces; ¿no imaginas
que el rumor de tus pálidas ondinas
en una tumba cesará mañana?*

*Sigue, sigue tu curso blandamente
mientras que gimo en tu apacible orilla,
recibiendo esta flor triste y sencilla
que cultivé para adornar tu frente. (24)*

Con menor entusiasmo, Teresa Vera finaliza así “Mi situación”, poema que recuerda al trágico Acuña como casi todos los que de ella se conocen, y predice también su propio suicidio por una afrenta amorosa:

*Porque amo con ardor, mas de tal suerte
que este amor es la causa de mi pena,
es la atractiva y fúlgida cadena
que aprisionar mi amor sentí.*

*Pero ¡oh!, cuán dura y cuán pesada
es para mi alma esta prisión ahora,
¡Oh, Dios! cuando presos juzgué que éramos dos,
yo solamente prisionera fui. (25)*

Se evidencia en algunos momentos de la breve obra de esta joven, en primer término, una combinación de metros poco frecuente en la poesía tabasqueña de la época. Es dable suponer también en esta poetisa la lectura de Sor Juana Inés de la Cruz; pero a los largos reclusión y estudio a que la monja clásica se entregó, con perspectivas de brillo, Teresa Vera prefirió la compulsión clausuradora del suicidio

por amor, para quitarse la vida a los veinticinco años. Es decir, cuando en México empezaba a cobrar fuerza el romanticismo, en alguno de cuyos aspectos su poesía hubiera encuadrado con holgura. Pero su actitud, desde luego, fue romántica. En palabras de Raúl Dorra, “El poeta romántico...hace a veces del suicidio su último gesto de combate”. (26) Este fragmento de Vera, de su largo “Amor sufriendo”, contribuirá a completar la visión de su poética desesperada:

*¡Ay!, no es posible conquistar reposo
cuando desgarrar el corazón la pena;
cuando los cielos del vivir hermoso
negra borrasca de pesarellena;
cuando es el mundo a la existencia odioso,
cuando es la vida una fatal cadena
que arrastra al triste en su mortal camino
hasta el término hollar de su destino... (27)*

A Garrido, Correa, Puig, Torre, Sosa y Ortiz y Merino Zapata, caracteriza en común la extrema escasez de su obra, lo cual quizás se deba a la ya señalada despreocupación social por conservarla. De otra parte, respecto de su calidad, cada uno de ellos representa, como dijera Santamaría, al “versificador curioso” o al “versero ingenioso” que no alcanza “la contextura literaria y sociológica del poeta”. (28) Les viene, asimismo, esta definitiva severidad que Sánchez Mármol aplica a uno de ellos, Puig, y que el propio Santamaría hace extensiva “a casi todos los literatos de la provincia”: “(son un) trasunto fiel de esos pomposos árboles... que levantan sus frondosas copas hasta las nubes, y que a fuerza de ser lozanos y gigantescos ningún fruto dan.” (29)

De Bernardo Garrido, no obstante, debe recordarse que fue autor de un juguete teatral, único texto dramático escrito para exaltar la Independencia de México, según Santamaría. (30) Bien podría, dicho “juguete”, representarse en las escuelas primarias y aun en las secundarias durante las fiestas patrias, si bien adolece de una marcada (aunque lógica para su tiempo) religiosidad que contraviene el justo carácter laico de esas fiestas. De cualquier modo, y pese a tratarse de la única obra de teatro de este tabasqueño, hay que anotar por ello su nombre antes del de Ignacio Rodríguez Galván por lo que hasta ahora se ha dicho de que el nativo de Tizayuca y miembro de la Academia de Letrán “tiene el mérito de haber iniciado el teatro sobre tema nacional en México”. (31) Por lo que hace a la actividad teatral, el nombre de Bernardo Garrido se verá acompañado por el de Rosendo Taracena Padrón, quien escribió hacia los años veinte varios dramas infantiles de orientación revolucionaria.

De la descalificación de Sánchez Mármol y de Santamaría queda libre el “bohémio” Lúmbano Correa Merino. Rafael Domínguez dice de él que fue “poeta de

verdad, exquisito, romántico, del siglo de Verlaine y de Alfredo Musset, no mero versificador...” (32) La lectura del comentario sobre Correa Merino en la parte correspondiente de este trabajo, y la de las obras que de él antologó, podrán avalar la opinión de Domínguez.

Un autor del primer cuarto de nuestro siglo, el también “bohemio” Pedro C. Paz, es ya consciente de su sola condición de versificador (33) y, quizás por ello, logra incluso destacarse en un poema de tono populista como “Mi hamaca. Sólo en la paz de las hamacas creo”:

*Cuando en ella acostado,
con el abdomen tenso y satisfecho
me columpio en las siestas estivales,
¡qué gozo!, ¡qué contento!
Lo digo con rubor, pero me siento
el mortal más feliz de los mortales... (34)*

También consciente de su papel de sólo versificador trabajaría con humildad en el futuro el hombre que llegó a ser el romancero por antonomasia en la entidad: José María Gurría Urgell. Este autor, incluso, dice de su propia obra:

*...escuchad la sonatina
a la que a falta de versos
vengo a brindarle mis rimas... (35)*

Obviamente, Gurría Urgell sinonima “versos” con “poesía”, y “rimas” con “artificio”, esto último al futuro modo de Jorge Luis Borges, quien alguna vez diría que “toda rima es un ripio”. (36) Volveré a Gurría Urgell más adelante.

Rogelio Ruíz y Rojas, nacido en Chiapas pero reconocido como tabasqueño, no sólo se destaca en la serie de Rivera, sino que sigue sorprendiéndonos por la modernidad de su lenguaje (común a Vera y a Foucher) y por su “verso fino, primoroso” con “vinos nuevos de ánforas de Chipre”, también al decir de Santamaría. (37) De seguro, este compilador se refirió así a la altura que el poeta llega a alcanzar lo mismo en su lírica de tema tropical que en su recreación arcaizante “Selín”, evocadora del Siglo XV español, “a lo Valle Arizpe”. (38) Por su parte, Rivera subraya que es éste “el primer poeta... (tabasqueño) que, utilizando la selva como pretexto, o más acertadamente la naturaleza, vuelca en su poesía una alta dosis de erotismo.” (39) Por tales razones (aunque alguna necesita ser matizada) y otras más que expondré en el apartado respectivo, Ruíz y Rojas es también un autor que incluyo en esta antología, aunque él aparecerá, como cronológicamente corresponde, en seguida de la generación o grupo de la revista *La bohemia tabasqueña*, al inicio del segundo volumen.

En cuanto a la abundancia de escritores producidos por Tabasco, aun con no trascender la mayor parte de ellos la condición de versificadores o prosistas sin arte, merecen comentario “sociológico”, si no estético. No omitiré ese comentario al final de las presentes “Generalidades”. Parte de aquellos autores fueron dados a conocer en la selección de Sánchez Mármol que se titula *Poetas yucatecos y tabasqueños*, (40) y prácticamente hacinados por Santamaría en sus respectivos *Bibliografía general de Tabasco*, en tres volúmenes, (41) y en su obra antológica *La poesía tabasqueña*.

Del Instituto “Juárez”, fundado por Sánchez Mármol, habría de salir buena parte de los intelectuales y escritores tabasqueños importantes de finales del Siglo XIX y principios del XX. Algunos de ellos viajaron al centro y al norte del país, como Joaquín D. Casasús, quien se destacó entre los miembros del grupo porfirista de los “científicos”, no obstante su liberalismo intelectual. Este personaje sobresalió además como poeta y orador de vasta cultura, a la vez que como elegante y riguroso traductor de poesía extranjera, sobre todo la latina de Horacio, Virgilio, Catulo, Tibulo y Propercio.

El siguiente fragmento del discurso que pronunció en 1912 en memoria de Rafael A. de la Peña, confirmará lo dicho respecto de su liberalismo y su vasta cultura:

Los pueblos sometidos a un poder extraño, ya en nombre de intereses nacionales, ya por virtud del desarrollo de una civilización más poderosa, dan prueba palmaria de ser dignos de existir como tales, cuando a su lengua nacional se aferran y cuando la conservan con ahínco y la defienden con tesón. En los tiempos modernos, Cataluña hablando su lengua, a pesar de la influencia española; Finlandia y Polonia resistiendo el inmenso poder ruso, más que en parte alguna en sus colegios, y los boeros defendiendo en los campos de batalla, con heroísmo legendario, la lengua materna, perseguida en los hogares, desterrada de las escuelas y suprimida de la vida política, son los pasmosos y admirables ejemplos de cómo la lengua nacional es el vínculo más eficaz que puede perpetuar, tras de todo linaje de vicisitudes, la unidad de los pueblos. Pero si en nuestros países hispanoamericanos es el primer intento de cohesión, entre las muchas naciones de América Latina que la hablan como nosotros, constituye el principal elemento de solidaridad... (42)

Afectado de un deplorable chovinismo que todavía hoy hace estragos en Tabasco, Santamaría reconoce sólo a medias el valor nacional de Casasús (o reconoce a Casasús sólo a medias por ser un valor nacional), y no pierde la oportunidad de decir que como poeta “es una caricatura de Menéndez y Pelayo; frío como éste, y sin la profundidad de este coloso del pensamiento.” Agrega que “La gloria de Casasús es más bien de inflación que sustantiva o intrínseca...”, y luego

revela el porqué de tanto desprecio: "...sólo de soslayo o por acción refleja toca en algo a Tabasco. En resumen: Tabasco nada le debe... y por esto ni lo reclama ni lo recuerda." (43) Se verá de mejor modo la utilidad de esta transcripción cuando hablemos del máximo poeta de Tabasco, a la vez uno de los máximos poetas de México: José Gorostiza. Este exabrupto de Santamaría es de 1943. Para su neutralización (con el objeto de no dejar fuera de su antología a ningún poeta tabasqueño), hubo de recurrir a opiniones de otros, aun de extranjeros, sobre Casasús.

Más universal y patriota que el compilador, el poeta "bohemio" Andrés Calcáneo y Díaz había hecho a don Joaquín D. Casasús, a finales del siglo pasado o a principios de éste, un "Homenaje" consistente en dos sonetos en alejandrinos. En ellos, Calcáneo unió en inteligente síntesis el paisaje tabasqueño y el recuerdo de su natal Frontera, donde también Casasús nació. Asimismo, unió en ellos la nacionalidad mexicana y la portentosa cultura latinista de su coterráneo, de la que el propio "bohemio" se sentía orgulloso:

*Tal fue mi cuna... En ella nació también el hombre
de quien lleváis en alto, como un blasón, el nombre;
el que por siempre uniera al vuestro su destino;
el vástago mexicana de Juvenal y Horacio...
¡mis agros nada envidian a los del riente Lacio,
ni mis verdes oteros al airoso Aventino!* (44)

Junto con Calcáneo y Díaz, otros hombres de cultura y escritores, egresados también del Instituto "Juárez", permanecieron en Tabasco y fundaron la recientemente rescatada revista *La bohemia tabasqueña*, o colaboraron con ella. Los nombres que esta publicación agrupó, entre el que usando palabras de Guillermo Sheridan podríamos llamar el "grupo propiamente dicho" de los "bohemitos" y sus "compañeros de viaje", (45) suman más de cuarenta.

La bohemia..., que seguía los cánones de *Azul* y de la *Revista moderna*, mostraba parecida factura de buen gusto y respeto por el trabajo que se hace. Para Santamaría, dicha revista "señala una época de oro de las letras en el terruño." (46) Como dato curioso, y para que se aquilaten los efectos que todavía hoy el estado sufre por el abandono de tres y medio siglos que el lector ya conoce (y que no acaba sino cuando el auge petrolero, al comienzo ya de nuestros años cincuenta), valga decir que para principios de 1985 nadie del medio literario local había visto nunca un ejemplar de *La bohemia*... El dicho título ostentaba tanto la jerarquía como la inverosimilitud del mito. Por fortuna, la voluntad política que marcó la pujanza de la promoción y difusión culturales en Tabasco entre 1984 y 1988 posibilitó el rescate, primero, de algunos ejemplares sueltos y luego de una colección de la primera época de tal revista; (**) más adelante se pudo obtener una fotocopia de la colección de la segunda época, (***) materiales que permitieron iniciar los estudios necesarios en torno a

aquel momento intelectual del estado, entre los cuales las partes correspondientes de este trabajo aspiran a ser un eslabón más de ese conocimiento hasta hace poco sumamente precario.

En la Introducción a su *Antología de la revista Contemporáneos*, Manuel Durán señala que (aunque)

Una revista literaria es, casi por definición, una revista para minorías. (47) si su calidad es alta y llega en el momento oportuno, cambia el clima cultural de sus lectores, adelanta la evolución de las ideas y la sensibilidad, sirve de catalizador. Y ello en dos direcciones: hacia adentro actuando en el grupo de redactores y colaboradores, al darles un denominador común, objetivos precisos, intercambio constante de textos e ideas y hacia afuera, actuando sobre sus lectores, sobre la sociedad en general. (48)

La bohemia tabasqueña cumplió en efecto, incluso históricamente, con esos dos honrosos papeles. Por lo que hace a su acción sobre la sociedad en general, puede decirse que hasta el tiempo de su rescate, y a pesar de no haberla visto nunca, el lector medio tabasqueño se sentía orgulloso de sus colaboradores, los “bohemitos”, y recordaba la poesía de algunos de ellos, sobre todo la de Carlos Ramos. Fue éste el más popular de todos y uno de los pocos de quienes llegaron a publicarse libros, uno en su caso. Además, mereció dar nombre a una de las avenidas principales de Teapa, su ciudad natal, igual que, por ejemplo, Salvador Díaz Mirón dio el suyo a una de las más importantes del puerto de Veracruz.

Como en el caso posterior de los “contemporáneos”, en quienes al decir de Héctor Valdés “la poesía de cada uno tiene momentos en que puede ser la de otro” (49) los “bohemitos” se entregaron en repetidas ocasiones al ejercicio consistente en fijarse tareas colectivas, al modo de algunos talleres literarios de hoy, por lo que compartieron a veces temas e imágenes. El mismo verso, en algunos momentos. Pero este hecho no se dio tanto para que se confundieran o anularan, como tampoco habría de sucederle a aquéllos. “Si en literatura existe algo que pueda recibir el nombre de modernismo, dice Max Henríquez Ureña -y, como luego veremos, hacia este movimiento fue que se orientaron sobre todo los ‘bohemitos’-, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad...” (50)

Pero, como es habitual, también en los “bohemitos” ese anhelo hubo de originarse en personalidades anteriores, principalmente en las de algunos modernistas, entre quienes se destaca ese Díaz Mirón al que Octavio Paz considera “frío, retórico, tieso”, (51) el de “A Gloria”. Algunos de los miembros del grupo no pudieron trascender esa rigidez; pero otros (o algunos de los mismos, en algunos momentos, como son los casos de Ramos, Juan Ramírez, Marcos E. Becerra y José María Pino Suárez) sí lo lograron. Y aun pudieron ellos remodelar ya no sólo al Díaz Mirón rígido, sino al cálido, sencillo y vibrante que admiró Rubén Darío, el de, digamos, “Idilio” o “Duelo”. Pero recordemos que el propio padre del modernismo

“arremedó” el mencionado poema “A Gloria”. (52) Se trataba obviamente, pues, de tomar punto de partida y, como siempre, unos pudieron arribar luego a nuevos estamentos, y otros no. En el futuro, el “bohemio” Isidoro Pedrero Sumohano se esforzaría por romper las ataduras diazmironianas y combinar sus resonancias con las de Ramón López Velarde:

*Mojad mi pluma en la Castalia fuente
o en los rosados tintes de la aurora;
dadme la voz del huracán rugiente
para cantar con expresión sonora
el santo patriotismo
de una raza viril, noble y valiente... (53)*

Y, como después sucedería con la revista *Contemporáneos*, en el número 1 de *La bohemia...*, aparecido el 23 de octubre de 1898, no hubo ni un manifiesto ni un editorial que declarara alguna posición teórica del grupo que la editaba. En el breve “Proemio” con que “La redacción” abre la revista, se dice apenas que ésta se dedica exclusivamente a las letras y que sus trabajos serán una muestra de “vida regional en el vigoroso movimiento literario de la presente época histórica”. (54) No obstante, un artículo de Juan Ramírez titulado “Primavera” (55) parece declarar indirectamente la posición del grupo a favor del modernismo, haciendo gala de un entusiasmo que, aunque ya había sido enarbolado de modo vertebral por el romanticismo, (56) no dejaba de oponerse a la última modalidad de éste, el romanticismo de la negrura, de la cerrazón del mundo, del “invierno”: “Los poetas han mudado el cordaje de sus liras y os esperan con sus nuevas estrofas.” (57) Y esta primavera desea ser larga, mucho más que la estación que lleva ese nombre: “Transcurridos tres meses, cuando les digáis -Adiós, hasta la vuelta- ellos entristecidos y suplicantes os responderán con las inmortales frases de Julieta “*No te vayas, no es tiempo todavía.*” (58) Y aunque el tiempo no libró de cursilería este último párrafo de Ramírez, buen poeta por lo demás, puede dar una idea de lo que los “bohemos” querían hacer como escritores y como grupo intelectual. Si podemos esgrimir algún rasgo distintivo que haga de “los bohemos” unos auténticos “modernistas tabasqueños”, ese es el entusiasmo y el optimismo de raigambre romántica que Ramírez inauguró. En palabras de Lily Litvak, se trata de esto que ella aplica tanto a los modernistas de América como a los de allende el Atlántico: “...más que la lucha por la libertad prosódica, un neoespiritualismo común a toda la vanguardia intelectual europea de aquel entonces”. (59) No obstante, debo señalar que en algún momento otros miembros del grupo, siguiendo más bien a románticos como Manuel Acuña o a poetas de transición entre el romanticismo y el modernismo, como Amado Nervo, y aun a modernistas hispanoamericanos como Julián del Casal o José Asunción Silva, dieron asimismo testimonio de una profunda angustia ante la existencia.

De tal modo, aunque no declaradamente, la orientación de la revista hacia el modernismo es clara desde el principio. En sus páginas se incluyen fragmentos de Díaz Mirón, Carlos Díaz Dufóo (****) y Manuel Gutiérrez Nájera, o epígrafes del primero de éstos y de otros modernistas como Luis G. Urbina (para muchos “el último romántico”, sin detrimento de su ulterior modernismo), o de premodernistas como Amado Nervo, además de paráfrasis y otras alusiones a diversos escritores de aquel movimiento. Asimismo, en el número 2, “Petit Rouge” declara a su público lector femenino precisamente que no pretende alcanzar en su sección “Color de rosa” la calidad de los textos de su modelo (para la sección y para el pseudónimo) “Petit bleu” (Carlos Díaz Dufóo), (60) de la *Revista Azul*.

La declaración abierta llega en el número 5, en renglones del homenaje que los “bohemitos” rinden a Gutiérrez Nájera en el cuarto aniversario de su fallecimiento. Sin ponerse a reflexionar (lo que sólo sería posible más tarde) en si “El Duque Job” fue modernista o un poeta de transición entre el anterior romanticismo y el movimiento de Rubén Darío, dice allí “La Redacción”:

Partidarios de la forma nueva que Gutiérrez Nájera introdujo en la literatura nacional, no podemos permanecer callados e inactivos ante el recuerdo de su muerte, puesto que todos somos admiradores de su brillante escuela, en donde la bella literatura luce la elegancia, el ingenio y el colorido que trae en su nueva vida el modernismo. (61)

De hecho -dije ya-, pese a este propósito y a la clara posición optimista de la “Primavera” de Juan Ramírez, que fue emulada después por otros miembros del grupo, en el trabajo “bohémio” de entonces hubo mucho del romanticismo triste que en general sus miembros se proponían superar. No les ocurrió, de tal modo, nada que no fuera común a los demás modernistas, a los maestros del movimiento incluso, según refiere Antonio Oliver Belmás: “Ellos rompieron, es verdad, con el siglo XIX, pero antes tomaron de él mucho del Romanticismo, del Realismo, del Naturalismo, del Parnasianismo y del Simbolismo.” (62) En efecto, la conocida declaración de Darío en las “Palabras liminares” de sus *Prosas profanas y otros poemas* es la de un romántico del todo inconforme con el mundo que lo rodea: “...¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer...” (63)

A fin de que se expliquen algunas afirmaciones que sobre estos asuntos haré al referirme a quienes antologo, anoto aquí la diferencia que adopto entre romanticismo y modernismo: mientras que en el primero se muestra una tendencia absolutizadora que encuentra vehículo idóneo en la metafísica, el segundo se evidencia claramente relativista, con un gusto generalizado por lo material y lo sensorio, gusto que se concreta de un modo específico en cada objeto del que se habla y se goza, asimismo, de un modo específico.

De otra parte, al igual que el Renacimiento, el modernismo fue bien a bien un parpadeo. “Los esclavos” o el “Juicio final” de Miguel Angel están muy distantes ya de la placidez inaugurada por Piero Della Francesca, e incluso de la que se advierte en las primeras obras del propio florentino. Así, “Evolucionó el modernismo rápidamente; ya en 1905 aparecen escritores posmodernistas...” dice Sergio Howland Bustamante. (64) Por lo que hace a *La bohemia...* este fenómeno parece anunciarse con el poema de Pedro C. Paz, del mismo número 8 en que se hace el homenaje a Gutiérrez Nájera, el cual lleva por título “El canto del cisne”. (65) El mensaje de este poema puede interpretarse como de carácter general respecto del “vigoroso movimiento literario de la presente época histórica”, si bien su asunto es la experiencia erótica del poeta.

En cuanto a la narrativa, abundan en la revista los cuentos más bien costumbristas o los textos de carácter irónico, lo cual viene a ser otro resabio romántico. En efecto, según la ya citada Adriana Yáñez, “Para escapar del vértigo, los románticos ‘inventaron’ el distanciamiento crítico y con él la ironía”. (66)

No alcanzaron los “bohemos” a obtener una alta calidad en la prosa, que sí contó brillantemente como tal en el modernismo de José Martí, Darío y otros maestros hispanoamericanos, a la vez que en el del propio Gutiérrez Nájera, en México. Si acaso, hubo momentos curiosos en que el “miniaturismo” (“epidemia literaria” basada en el “poemita o página breve en prosa poética”, según la despectiva descripción de Max Henríquez Ureña) (67) llegó a acercarse a la prosa de José Santos Chocano, rimada y ritmada como verso; al “verso prosado” que, por su parte, había hecho en inglés James Macpherson y que pudo quizás trabajar el Rubén Darío de la modalidad prosada de “¿Dónde estás?” (si es que Darío prosificó dicho poema), según se lee en *Arte y labor*, revista que en 1910 dirigía el “bohémio” Marcos E. Becerra en la ciudad de México. (68) El ejemplo es el texto “Trágicos”, de Lorenzo Calzada:

Y bien... ¿por qué tiemblos? ¿por qué no sigues? Ya nada temas, avanza. Cejar hoy ¡cuando todos se han rendido!, ¡cuando la obra está acabada! ¿No escuchas? En el solitario templo doblando están las campanas, y se oye que la fosa están cavando de un amor sin esperanzas... (69)

Digo que la ironía, la cual encuentra expresión literaria en el “choteo”, como lo llama Sheridan, gozó de campo muy propicio en *La bohemia...* Abundan en esta revista las pastillas burlescas que hablan (como en el caso de *San-ev-ank*, que el historiador de *Los contemporáneos ayer* refiere al ambiente clasemediero de la Preparatoria de 1918) del gusto que por ella habrá tenido la clase media del Tabasco de entonces. Creo que aquel gusto por la ironía no se diferencia mucho del actual, como podrá comprobarse si se echa un vistazo a los periódicos y aun a muchos de los libros que hoy se producen en el estado.

En otro sentido, casi no se dan las audacias formales que por su filiación modernista debieran presentar a menudo los “bohemos”; sólo un veinte por ciento de los poemas en verso por ellos producidos las ofrece. Es decir, que la “izquierda” del modernismo tabasqueño, para decirlo con un giro que le gustaría a Max Henríquez Ureña, (70) sólo recayó en algunos de sus autores: los ya citados Juan Ramírez y (en mucho menor proporción) Carlos Ramos, José María Pino Suárez y Andrés Calcáneo y Díaz. No que ningún otro de los muchos colaboradores del grupo las haya trabajado; pero sólo en el que aquí recuerdo en primer término aparecen como una constante; en los otros tres, sólo en momentos poéticos de alto vuelo. Es de suponerse, así, que los demás “bohemos” que alguna vez echaron mano de esas formas lo hicieron más por curiosidad que por otra cosa.

No antologo a Lorenzo Calzada, pese a haber sido una de las cabezas del grupo y de gozar del prestigio del guía, debido a que la obra que de él conocemos es insuficiente para su valoración. Su melodrama en un acto *Alba roja* es más bien ingenuo, aunque en su favor debe decirse que presenta atisbos del llamado “homolenguaje”, (71) como ya por su parte los habían presentado algunas novelas de Sánchez Mármol. Además, que sin duda es un antecedente de las obras realistas y de contenido social escritas luego por el “contemporáneo” Celestino Gorostiza. Me propongo, a fin de considerarlos con justeza, revisar en otra oportunidad los manuscritos que de Calzada me han entregado familiares suyos, junto con los que por otros de ellos fueron donados al Gobierno de Tabasco en 1987 y de los cuales una muestra fue publicada en *Manglar*: el relato “Don Ramón Moctezuma Ordaz. Sin comentarios.” (72) Por ahora, me parece que su breve poema “Imitación”, que varía la sexta rima, de origen italiano ésta, y su bucólico soneto “Vespertino”, merecen esta referencia provisional:

*Como van a bañarse en la alta noche
los rayos de la luna en el rocío
que abre de Flora el perfumado broche.
Así en las horas de amorosa calma
en los destellos límpidos de tu alma
llega a bañarse el pensamiento mío. (73)*

En el segundo observo, por obvia sugerencia del soneto mismo, una deuda a uno de César Vallejo y una coincidencia con otro, del futuro Miguel Hernández. Esta relación (lo sugiere también el soneto de Calzada) se asemeja a la que hay entre el “Angelus” de Millet y la copia que Van Gogh hizo de ese tema del francés.

Dice, en primer lugar, Vallejo (1918):

*Como viejos curacas van los bueyes
camino de Trujillo, meditando...
y al hierro de la tarde, fingen reyes
que por muertos dominios van llorando...*

*Y en el festín del cielo azul yodado
gime en el cáliz de la esquila triste
un viejo coraquenque desterrado. (74)*

Dice luego Hernández, en 1934:

*Por una senda van los hortelanos
que es la sagrada hora del regreso
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.*

...

*Bajo su frente trágica y tremenda
un toro solo en la ribera llora,
olvidando que es toro y masculino. (75)*

Fechado de seguro entre los dos, el de Calzada me parece un testimonio de mestizaje interesante para la época, del mismo espíritu del poema aquél a Casasús hecho por Calcáneo y Díaz, pues en éste se entremezclan tópicos españoles (o europeos) y tabasqueños (o mexicanos). Se habla de la “alta serranía” de los cantos populares de nuestra revolución de Independencia, la que pronto quedaría para siempre incorporada en la de nuevo revolucionaria “Adelita”, y se habla también de la españolísima “alquería”. Además, en este soneto se incluye la palabra “limonero”, tan gustada por Hernández, a la vez que uno de los nombres vernáculos que en el Sureste mexicano se da a cierta variedad de urraca o zanate: el “pucuy”:

*Por el dorso de la alta serranía
el sol se precipita en el ocaso
y las ubes reflejan al acaso
de Apolo moribundo la agonía.*

*Busca el nido la alegre algarabía.
El tordo al limonero del ribazo
Al llano baja el hato paso a paso
y el peonaje regresa a la alquería.*

*El Angelus murmura el campesino;
la silenciosa sombra invade el llano,
la colina, pradera y alto monte.*

*Salta el pucuy al medio del camino
y allá en el cielo, en el confín lejano,
consuela Urania el nítido horizonte. (76)*

Tampoco incluyo la obra de Dolores Puig de León, de la cual asimismo muy poco se conoce. En su caso, existe un legajo de más de cincuenta poemas, probablemente casi todos inéditos, salvo dos que fueron publicados por el Gobierno de Tabasco, uno por conducto de la revista *Manglar* en 1987, (77) y otro por Rivera en 1989, en su *Album lírico del Grijalva y el Usumacinta*. (78) Tal legajo lo donó un familiar de la poetisa. Ahora es propiedad de Tabasco a través de su Instituto de Cultura y aún no he podido revisarlo con la atención debida. Como en el caso de Calzada, espero una siguiente oportunidad para el efecto. Por ahora, muestro aquí algunos momentos ya conocidos de su poesía. En primer término, las dos últimas estrofas de "No lloréis", obra con la que esta poetisa se suma a la voluntad general de su grupo "bohémio" en pro del optimismo. Se trata de una poco frecuente redondilla en versos decasilábicos, con rima asonante en los impares que, en tal sentido, algo recuerda al serventesio. Resultan notables en particular los dos encabalgamientos sirremáticos continuados, entre los versos primero y segundo de la primera cuarteta y entre el segundo y el tercero de la segunda, los que elongan la cadencia de los decasílabos igual a como lo hizo Juan Ramón Jiménez para elongar la de los endecasílabos de sus sonetos:

*No lloréis, conservad afanoso
vuestro rico tesoro de bienes;
no lloréis, "sentimiento" se llama
esa joya de origen celeste.*

*El hará que encontréis en la vida
más perfume en la flor; en la nieve
más blancura; más brillo en el astro.
¡Más hermosa esperanza en la muerte! (79)*

En "Noche Buena", de amarga ironía en tanto que está dedicado a un hermano muerto hace poco, encuentro que el cierre es igual de enfático que otros de los poemas que conozco de esta autora. Se retoma aquí la posibilidad de la existencia divina, que había sido puesta en duda en estrofas anteriores del poema.

Como en la poesía en verso de todos los "bohémios", en la de Dolores Puig se hace presente la forma combinada de puntuar las frases interrogativas y las

admirativas, moda que impusieron Darío y otros modernistas hispanoamericanos y que ha sido aceptada por la Academia. La estructuración, que en las siguientes estrofas fluye de mejor modo que en las que antes cité, a causa de los encabalgamientos muy naturalmente implantados, se acerca más todavía a la del serventesio, pues se trata ahora de cuartetas formadas por endecasílabos de rima asonante en los versos pares, en tanto que aquella forma romántica rimaba por igual los pares que los impares, cruzadamente (ABAB) y con rima consonante:

*Si fuiste visionario, si tus sueños
ante ti se esfumaron como niebla,
ni en adversa ni en próspera fortuna
hipócrita y servil fue tu conciencia!*

...

*Y nunca desmayaste! Ir adelante
con constancia y con fe, tal fue tu lema.
Cumpliste tu misión... ¡Adiós, hermano!
Adiós... o hasta la vista... ¡Dios lo quiera! (80)*

“Amistad” es un soneto en el que también lucen los encabalgamientos. En él se insiste además, con elegancia, en la declaración de bonhomía y optimismo del grupo:

*...Tu mano enjuga cariñosa y buena
y de sublime abnegación hendida,
te olvidas de curar la propia herida*

*tan sólo por curar la herida ajena,
hermosa creencia que en el pecho abrigo,
dulcísima amistad, ¡yo te bendigo! (81)*

Finalmente, reproduzco uno de los, a mi parecer, mejores tercetos de su poema “Al Grijalva”, hecho en alejandrinos y heptasílabos. Los primeros están formados a su vez por hemistiquios, al modo en que Gabriela Mistral hizo, por ejemplo, su famoso “Mientras baja la nieve”. Escribió la chilena:

*Ha bajado la nieve, divina criatura,
el valle a conocer.
Ha bajado la nieve esposa de la estrella.
¡Mirémosla caer!, (82)*

y escribió Dolores Puig de León:

*Sollozo convulsivo del corazón que estalla
y en hórrida batalla
se siente, no vencido, pero ¡ay!, rasgado sí;... (83)*

Incluyo más extensamente en esta antología, en cambio, obra de siete miembros del grupo: Juan Ramírez, Marcos E. Becerra, Carlos Ramos, José María Pino Suárez, Andrés Calcáneo y Díaz, Lúmbano Correa Merino y Manuel Mestre Ghigliazza. Son ellos quienes más se preocuparon por ejercer sobre su propia obra, por lo visto (quizás junto con Lorenzo Calzada y Dolores Puig de León), ese “rigor crítico” que, ya en general, puede reconocerse posteriormente en el grupo de los “contemporáneos” -toda proporción guardada-, si bien como señala Sheridan tampoco en éstos se cumple como un estándar estricto. De otra parte, tampoco era ése, de seguro, el cometido más importante de los “bohémios”. Ellos, más bien, deben de haber estado conscientes de formar el primer movimiento literario de Tabasco, y tal habrá sido suficiente, sobre todo en una etapa de prerrevolución que acabaría por hacer que se dispersaran, a diferencia de como habría de ocurrirle a los “contemporáneos”, y para decirlo de nuevo con palabras derivadas de Sheridan, con un ritmo, en su caso, nada natural. (84)

Entre la generación local de los “bohémios” y la nacional de los “contemporáneos”, que incluiría a tres autores de la entidad, nace en Chiapas el que más tarde sería, lo he dicho páginas antes, el romancero tabasqueño por excelencia: José María Gurría Urgell. Vimos ya, según sus propias palabras, que este autor no pretendió bien a bien ser poeta, sino que se mantuvo consciente y humilde en los linderos de la versificación. Pero, quizás por esa misma conciencia, y por gozar de todos modos de la “enfermedad” de la poesía, Gurría Urgell alcanza sin duda muchos momentos poéticos que el lector encontrará desperdigados entre su obra principalmente de cronista en verso, en la que el intimismo no deja de presentarse. La siguiente mezcla de lugares comunes, simple descripción anecdótica y verdadero aliento poético abunda en los poemas de este autor que Santamaría -en un arrebato digno de otro momento, dicho sea con todo respeto a Gurría Urgell- no deja de abrazar con el Marqués de Santillana y con Jorge Manrique: (85)

*Loco de amor te sigo en busca de un halago
y sólo al mucho tiempo de que pierdo tus huellas*

*va calmando mi angustia con el consuelo vago
de viajar por los cielos interrogando estrellas.
("Fue bajo tu reinado".)*

Dicha mezcla se refina en otros momentos, eliminándose los lugares comunes y dejando ya sólo un vaivén de estrofas que se bifurcan en una versificación de alcances poéticos y otra exenta de poesía, pero lúdicamente sobria. Tal es el caso del "Romance de la selva", en el que nuestro autor nos dice que ésta,

*Como no gusta del cielo,
forja sus propias estrellas.
En sus morbosos pantanos
de aguas podridas y espesas
hace brotar flores-lunas
todas albura y pureza...*

Ya antes Gurría Urgell nos había dicho que en aquella su primera magnitud la naturaleza ejerce así su singular violencia:

*Jaguares contra jaguares,
panteras contra panteras,
las pumas contra las pumas,
culebras contra culebras.
Los machos contra los machos,
las hembras contra las hembras.,*

para continuar luego con la llegada del hombre, misteriosa en el ámbito tabasqueño:

*A veces dioses que fueron,
inmutables en su piedra,
entre guijarros de templos
yerguen feroces cabezas
en un silencio mayor
que sus pasadas grandezas.*

En otros poemas, como "Traigo todos mis sueños enredados", son bastantes las estrofas que ligan hábito poético pese al tono más bien humorístico y banal del título:

*Trémula telaraña en que una vida
trabajara feliz, reclusa pálida,*

*una mortaja de oros, entendida
que hilaba su capullo de crisálida...*

*Nimbos de santas, tono que melodía
el azul de los cuadros bizantinos,
candelabros y cálices, custodia
de resplandores trémulos y finos...*

Entre los romances más bellos logrados de principio a fin por Gurría Urgell, me parece que estaría el que se titula “De la Rediviva”, el cual cumple con las más importantes características del género, según Navarro Tomás: a) la falta de rima en los versos impares; b) la rima uniforme y sostenida de los versos pares, y c) la libre mezcla de asonancia y consonancia en sus cuartetos octosilábicos. (86) En el “Romance de la rediviva”, además, resuenan ecos del primitivismo de la voz creadora, no sólo de la poesía, sino del mito. Poema más bien largo, de veintitrés estrofas, sólo me permite ya la exigua muestra de tres de ellas:

*En un claro de la selva,
cálida noche perfuma,
la luz de nieve y de nácar
de una mirada de luna...*

*En el Baño de la Reina,
una mínima laguna,
brota una niña-mujer;
forja de lampo y de bruma...*

*Todo color de los iris,
vino de todas las uvas,
mieles de todos los trinos,
brisas de todas las plumas...*

Finalmente, muestro un verso luminoso de nuestro romancero, que además de abundar en la aliteración (sin despreciar alguna cacofonía) con el sonido “s” motiva una sonora sinestesia auditivo-visual en la mente del lector, misma que nos habla de la constante necesidad tabasqueña de dar expresión verbal a las percepciones del sentido del oído, cuando menos con la misma jerarquía de que habitualmente sólo gozan las del sentido de la vista. Dicho sea de paso, este tópico hará el asunto principal de los apartados relativos a Carlos Pellicer y a José Carlos Becerra. Ese verso que por último deseo destacar de Gurría Urgell es de su poema “A nuestra Señora La Bohemia”, (87) y dice así:

...y el sol en el ocaso
sólo era un martillazo sobre un cielo de cobre.

Para 1928 había concluido ya el proceso armado de la Revolución mexicana. Aquel año aparece en la ciudad de México la revista cultural llamada *Contemporáneos*, mayoritariamente literaria. Se considera la más importante que nuestro país ha dado hasta hoy en su género, y dicha importancia se cifra sobre todo en el doble carácter de su contenido: de una parte, se mostraba abierta a lo universal, incluyendo lo mismo las letras europeas de vanguardia que el pasado español, mientras que de otra atendía la expresión nacional del momento, sin olvidar tampoco las manifestaciones de nuestras culturas anteriores. Después de los esfuerzos iniciales por la actualización cultural mexicana que significaron *Azul* y la *Revista Moderna*, a la vez que otras publicaciones de la capital y de la provincia, la nueva revista se mostró como la expresión de la conciencia cultural que buscaba enriquecerse con lo mejor del ser humano, dondequiera que esta calidad se manifestara. El país se sentía capaz de departir en el concierto de las naciones, de igual a igual con cualquier otro pueblo, sin complejos de inferioridad ocultos tras de ninguna máscara, incluido el nacionalismo recalcitrante, el chovinismo. *Contemporáneos* fue la expresión cultural de ese sentimiento y una humanista resolución de pluralidad que también *La bohemia...* intuyó, pero que, principalmente por las circunstancias históricas que hubo de afrontar, no pudo ver cristalizada en sí misma. Hago de nuevo esta referencia para apoyar mi siguiente hipótesis de que ni Carlos Pellicer ni los hermanos Gorostiza son escritores surgidos por generación espontánea o sólo como producto de su tardía (por temprana que haya sido) reubicación cultural en el centro del país.

En aquella revista nacional habrían de colaborar, entonces, tres intelectuales y artistas tabasqueños de la palabra: en primer término, Carlos Pellicer, a quien, igual que en el caso anterior de Cárdenas y el posterior de Andrés Iduarte, en el estado -como ocurre en otros lugares de provincia con diversos próceres- se acostumbra agregar el apellido materno del que el poeta prescindía, y que en su caso es "Cámara"; los otros dos fueron los hermanos Gorostiza, José y Celestino. Pellicer es ampliamente reconocido en Tabasco como tabasqueño, no sólo por su poesía en buena parte ligada a la tierra sino por su trabajo cultural, que el poeta enfocó sobre todo hacia los campos de la arqueología y la museología en el estado y en el país, igual que por su labor política como senador de la República, con la que buscó especialmente solucionar problemas de los indios chontales. Santamaría lo llama "Poeta de ejecutoria continental", y dice que el incluirlo en su antología es, no para presentarlo, sino para honrar ese libro suyo. (88) Lo mismo ocurre aquí, ahora. Los Gorostiza, de otra parte, son en general considerados como extraños en Tabasco. Santamaría no se ocupa de ellos en su libro, pese a que a la fecha de la segunda edición (1950) "Muerte sin fin" tenía once años de haberse publicado y poco más o menos veinte años hacía ya que el Teatro de Ulises y el Teatro Orientación habían dignificado la

actividad “histriónica” mexicana. Sólo muy recientemente, gracias al impulso cultural dado a la entidad por el gobierno a partir de 1978, y luego en 1984, comenzó a difundirse la figura de los Gorostiza como tabasqueños, y a valorarse su obra aún en un periódico de rígido localismo como *Novedades Tabasco en la cultura*.

Esto se debe sobre todo a que los Gorostiza nunca volvieron al estado luego de salir de él siendo aún muy jóvenes; pero, también, porque su obra literaria se considera del todo alejada del paisaje del terruño y de la idiosincracia de sus habitantes. A este respecto, el gobierno tuvo el acierto, entre otros de carácter cultural, de atender en 1978 la propuesta de los intelectuales tabasqueños avanzados en el sentido de que se nombrara “Casa de Artes José Gorostiza” a la primera escuela del ramo en la ciudad de Villahermosa. Posteriormente, en 1984, el gobierno quiso adquirir para museo la casa donde los Gorostiza nacieron, en la capital tabasqueña (y donde nació asimismo otro escritor de relevancia: el ya mencionado Andrés Iduarte), sin conseguirlo. El asunto formaba parte de un programa en el que habría también de rehabilitarse para museo el inmueble donde nació Pellicer, que, este sí, es ahora un agradable lugar de cultura en la capital tabasqueña. En el caso de los Gorostiza (y de Iduarte), el intento se quedó en una placa conmemorativa puesta a la entrada de su casa natal.

Esta referencia, localista en extremo, no se justificaría quizás si no fuera porque busca explicar mi continuo establecimiento de antecedentes tabasqueños, tanto léxicos como de “contenido”, en el discurso literario de los Gorostiza. Sobre todo en el de don José. Tales antecedentes surgen en este trabajo apenas comenzado el comentario a los autores que antologó; desde el apartado mismo de José Eduardo de Cárdenas. Entenderá el amable lector que es también mi intención colaborar un tanto con quienes en Tabasco luchan contra el torvo regionalismo, a la vez que colaborar con quienes tratan de introducir en la historia literaria de la entidad a aquellos autores que por su parte a ella deseen acceder. Y otra cosa, quizás igual de significativa: reafirmar en los tabasqueños el orgullo de que también nuestra tierra es capaz de proporcionar al ser humano, como otra cualquiera, las motivaciones primarias susceptibles de resolverse en la pluridimensionalidad que caracteriza al hombre integral de nuestros días.

Trabajoso resulta, sin embargo, enfocar críticamente a poetas cuyo prestigio ha motivado estudios y comentarios de primer orden, por igual en México y en el extranjero, y que han merecido con otros el honor de ser considerados entre los máximos poetas modernos de nuestro país. Esta apreciación, como sabemos, se ha extendido al ámbito hispanoamericano y aun al mundial.

Algunos ejemplos: todos recordamos el epíteto de “Poeta de América”, otorgado por la Mistral a Pellicer. Y si este rango puede darse con justicia también a Pablo Neruda, es seguro que nadie que haya leído la obra del tabasqueño habrá de escatimárselo a éste. En el mismo orden de ideas, Edward J. Mullen, coordinador del libro *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, introduce así el tema:

“Siempre distinto en lo personal y en lo poético de sus compañeros de generación, fue Pellicer quien más que nadie simbolizó la trayectoria de la poesía mexicana moderna”, (89) y cita a Othón Lara Barba, quien, al retomar lo dicho por la Mistral, opina que en la voz del tabasqueño

...alcanzan expresión nítida, pura y potente la teluricidad, la espiritualidad y la humanidad de una latitud del mundo: México, mas sobradamente y desbordando los límites territoriales, hasta el grado de que no sólo, sino también, sea Pellicer el poeta grande que ha tenido el continente. “Carlos de América” nuestro. (90)

Pero, entre las múltiples opiniones de esta clase que se vierten en el mencionado libro, o en otras partes, las más vehementes son las de Octavio Paz, no obstante que deja consignadas ciertas limitaciones que en la obra del tabasqueño encuentra, y no obstante que, como veremos después, en otro momento su óptica resulte limitada para interpretar la poesía pelliceriana. Así, y no sólo por tratarse de quien se trata, sino porque sus palabras se refieren a la clave misma de la poesía (de todo arte), que es la comunicación, o sea el trasplante de los sentimientos de un ser humano a otro, la siguiente opinión que Paz da sobre Pellicer me parece de lo más importante: implica el reconocimiento franco del logro, por parte del tabasqueño, de su verdadera razón de ser como poeta: “Su poesía es una vena de agua en el desierto; su alegría nos devuelve la fe en la alegría.” (91) No sobre cualquier poeta puede hacerse una afirmación como ésta. En otra dimensión, pero dentro del mismo orden de ideas respectivo al reconocimiento a nuestro poeta, recordaré que el Gobierno de Tabasco y el Instituto Nacional de Bellas Artes instituyeron hace años, por iniciativa del municipio de Cárdenas, el Premio Anual de Poesía “Carlos Pellicer”, para obra editada.

El caso de José Gorostiza es todavía más impactante. Alcanzado aquí el nivel de opinión de Paz, recorro de nuevo a él, no únicamente por su autoridad, sino porque ninguna otra apreciación sobre este tabasqueño podría superar el carácter histórico de sus palabras respecto del lugar que Gorostiza ocupa en la poesía universal:

...Muerte sin fin cierra un ciclo de poesía: es el monumento que la forma ha erigido a su propia muerte. Después de Muerte sin fin la experiencia del poema -en el sentido de Gorostiza- es imposible e impensable. (92)

O sea que (y así lo he expresado ya en alguna ocasión anterior refiriéndome al caso mismo de Octavio Paz) después de José Gorostiza no se justifica históricamente seguir haciendo poesía de formas fijas, esto es, poesía rimada y medida. O en cualquiera de esas dos modalidades. La expresión lógica de la poesía versificada de

hoy es el verso libre y largo, tendiente a la prosa, porque a la vez expresa su tendencia a la recuperación del habla normal del ser humano después de milenios de referirse a los dioses o a los héroes, sus representantes en la Tierra, por medio de un lenguaje artificial (aunque bello: el verso corto, medido y rimado) que encerraba la idea de la dignidad correspondiente a su sobrehumana jerarquía. (93)

Desde luego, ya mucho antes de José Gorostiza se hacía el verso libre y aun el verso largo, que él no usó. El caso es la cancelación histórica que él hace de la anterior modalidad poética. Y no se trata de que todo poema contemporáneo escrito en formas fijas, tradicionales, no comunique algo finalmente. Lo que ocurre es que es ya incompleto: no comunica lo fundamental de nuestro mundo: su tendencia democratizadora que, con los traspiés y las equivocaciones que se argumenten, nos hace avanzar, ya sin mayor duda, hacia la dignidad general, hacia la primordial igualdad de oportunidades.

Es lo mismo que ocurre con Marcel Proust en el caso de la novela: después de él, que canceló la linealidad del discurso narrativo, ésta no puede expresar la convivencia de los pareceres disímbolos que, también con los avatares que se quiera, caracteriza a la sociedad hegemónica de hoy, que es la urbana. El discurso narrativo discontinuo que Joyce introdujo históricamente, luego del primer experimento en el mismo sentido practicado por Bram Stoker en *Drácula* y mucho después de su creación temporalmente intrascendente por parte de Cervantes en *El Quijote*, sí que expresa tal convivencia de pareceres distintos y aun antagónicos en nuestra época. (94) Una aplicación inmediata de este asunto lo veremos en el uso que, aunque tímido, el tabasqueño Manuel Sánchez Mármol hace de la estructura discontinua en algunas de sus novelas.

De tal modo, me reduzco aquí a comentar la obra de Pellicer y de José Gorostiza desde una perspectiva en los dos casos particularizada. Para el primero de estos capítulos retomo la idea que presenté en las "Segundas Jornadas Carlos Pellicer Cámara", llevadas a efecto en Villahermosa en 1987, tocante al simbolismo fonético (95) de nuestro autor, mismo que ya Merlin H. Forster había enunciado, sin que para mi gusto lo ejemplificara debidamente, en los siguientes términos: "...no es de sorprenderse que en diversos momentos de su producción Pellicer intente, abstracta y conscientemente, la verbalización del misterio de la creación" (96) De otra parte, encuentro ahora aval para este intento en la referencia que el ya citado Mullen hace de Bernardo Ortiz de Montellano, quien, para aquel crítico, "subrayó el doble aspecto míticoplástico de la poesía pelliceriana." (97) Recurriré a otros antecedentes de esta proposición en el apartado relativo al tabasqueño.

Respecto de José Gorostiza, habida cuenta de que antes de llegar a su propio apartado busco establecer una serie de comparaciones que muestren su tabasqueñidad, si bien sin olvidarme de su pertenencia a una cadena de poetas metafísicos cuyo anterior eslabón sería Edgar Allan Poe, ya casi nada más me refiero a sus sonetos "Nombre" y "Final", de la *Suite en dolor de Luz Valderráin*, mismos que presenté públicamente en 1988. Y como además veo en dichos sonetos juveniles parte de las raíces de "Muerte sin fin", algo comentaré también sobre ese poema culminante.

El otro Gorostiza, Celestino, tiene un lugar sobresaliente en la dramaturgia mexicana. Junto con algunos otros futuros miembros de *Contemporáneos*, escritores y artistas plásticos, participó en 1927 en la creación del “Teatro de Ulises”, “primer experimento que persiguió reivindicar el arte dramático y encauzar, mediante nuevo repertorio y sistemas modernos, un gusto extraviado o perverso por las compañías comerciales”, según dicen Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb en su *Breve Historia del Teatro Mexicano*. (98) No será ocioso convenir en que si bien las dichas compañías comerciales de teatro, la mayor parte de las cuales sigue encargándose en México de abaratar la dignidad humana, no pudieron ser borradas del todo por el “Teatro de Ulises”, éste logró en cambio neutralizarlas significativamente para siempre. O, si se prefiere, equilibrar la cartelera nacional hasta la fórmula “mitad vergüenza y mitad orgullo”, así como abrir la puerta del tiempo a las obras originales de buenos artistas, mexicanos y extranjeros. Pero, como la presente antología es de autores y no de grupos o movimientos literarios, justifico la inclusión de Celestino Gorostiza con este comentario de los citados historiadores: “En sus dos comedias... *El color de nuestra piel* y *Columna social* ahonda en la realidad mexicana, con la conciencia de los riesgos y las limitaciones de la escena; particularmente en la primera de estas dos, plantea el espíritu mestizo de México tan bien dispuesto ya a ser contemporáneo y universal.” (99)

Entre los veintidós narradores que Rivera consigna además de Sánchez Mármol en *La novela en Tabasco*, dos son los que han alcanzado un nivel superior y a los que aquí incluyo dado el refinamiento de su forma expresiva (al margen del “tema”, interesante también, y aun importante, en muchos otros de aquellos autores): Andrés Iduarte (con el apellido materno “Foucher”, en el terruño) y Josefina Vicens. Es lamentable que la muerte de José Carlos Becerra nos haya impedido contar con otro narrador más de igual altura, a juzgar por su trabajo en prosa *Fotografía junto a un tulipán*, sobre el cruel sacrificio del “bohémio” Calcáneo y Díaz. José Carlos Becerra incluye en él lo mismo datos biográficos del fronterero, junto con la narración de su camino hacia el fin, y éste mismo, a la vez que da conceptos críticos de su obra. Las siguientes líneas, en las que algún eco de Poe (o del también “bohémio” Carlos Ramos) resuena, darán idea de la fuerza del relato mencionado de este Becerra:

Llega el miedo, se sienta a su lado, y con gesto familiar y mimoso le echa un brazo sobre los hombros. Por la noche, el brazo sobre los hombros se hiela y un sudor frío y sin asideros deja a Calcáneo flotando en la humedad de unas madrugadas de malolientes ruidos de ratas por debajo de su pecho. Nadie habla de ello, y el escondite se convierte en el agujero de una enorme rata que se pasea sobre su pecho mezclándose cada vez en mayor grado con la respiración más escondida del poeta. Y aún nadie viene a avisarle que los carrancistas aceptan escucharlo... (100)

Me permitiré glosar luego, en el apartado correspondiente a José Carlos Becerra, a quien incluyo aquí como poeta, cosas como la repetida cacofonía “brazo sobre”, junto con otras no menos inquietantes que aparecen en muchos momentos de su obra.

Andrés Iduarte es, en más de un sentido, alguien así como un Pellicer de la prosa. En primer lugar, por cuanto sus dos relatos autobiográficos: *Un niño en la Revolución mexicana* y *El mundo sonriente*, según se dice en la solapa de su edición conjunta, son “la prolongación de lo que oyó y sintió, lo que soñó y lo deslumbró en la niñez y en la mocedad”. (101) Además, Iduarte salió de Tabasco al inicio del proceso revolucionario del país y permaneció la mayor parte de su vida lejos de él. Sin embargo, sus referencias a la tierra natal fueron constantes, lo mismo en lo que escribía como maestro de la prosa, en periódicos o libros, que en lo que hablaba como profesor universitario o como conversador de reconocida prosapia. Por eso en Tabasco se lo respeta y se lo considera, desde este punto de vista, un tabasqueño común y corriente, sin peligro del zarpazo chovinista. Pero es, también, el hijo pródigo que regresó todos los días a la casa paterna sin moverse de su trinchera periodística en la España en guerra, o de su cátedra de literatura en la Universidad de Columbia. Por último, se emparenta con Pellicer por su espíritu bolivariano. A este respecto, Julieta Campos dice que “Hispanoamérica fue su vocación: un libro abierto en el que había que adentrarse para buscar raíces y esencias comunes”. Y agrega esta autora que “...ese hispanoamericanismo de Iduarte pasaba por Tabasco. En la distancia, era Tabasco el punto de donde partían todas las coordenadas de su universo cultural.” (102) Por su parte, el propio Pellicer consignó esa hermandad de Iduarte con él mediante el soneto que le dedicó en 1975. En dicho poema, don Carlos se refiere también a que él (Pellicer) es, dijéramos, el Iduarte del verso, ya que también él permaneció largas temporadas fuera de Tabasco:

*Estamos lejos de lo relicario:
se trata de alusiones luminosas...*

*Por eso en nuestras voces se conjuga
cierto Tabasco por el que me muevo
a recordarte lo que en él subyuga. (103)*

En tanto ensayista, la obra más importante de don Andrés es el libro *Martí, escritor*. En la cuarta de forros de su tercera edición se dice nada menos que fue Iduarte, para los propios cubanos, “el afortunado revelador de las calidades de José Martí como escritor de magnos poderes”. (104) Y no que antes de Iduarte en Cuba no se valorara al apóstol también como el gran modernista que fue; pero, según el propio tabasqueño sugiere, el interés por su obra literaria había decrecido allá ante la avasalladora figura política del libertador.

Con Josefina Vicens ocurre algo parecido, si bien no tan marcadamente. Ella también salió de Tabasco cuando era joven, y sólo regresó algunos años antes de morir. Pero también ella involucró de continuo su tierra natal en sus declaraciones públicas, por lo que, como Iduarte, no ha sido despreciada por los localistas. Su obra literaria consta de dos novelas y algunos poemas sueltos. *El libro vacío* y *Los años falsos* son los títulos de sus dos narraciones y, si bien por el primero alcanzó justa fama y el “Premio Xavier Villaurrutia” (máxima preseña con que el país reconoce, desde el propio medio literario, a sus escritores de alta calidad), el segundo es igual de importante. Este contiene, además, elementos de una profunda y trágica faceta de la tabasqueñidad, a la que también Iduarte se refiere, él de modo explícito. Me refiero a la muerte por violencia, que suele arrancar a los hombres de sus hogares, ya por homicidio, ya por suicidio, y a la que me referiré de nuevo en momentos posteriores de este trabajo, además de en los correspondientes a estos dos narradores.

En un segundo nivel, y sin alcanzar la proyección de los dos autores anteriores, Manuel González Calzada hace un relato meritorio y de sumo interés: *42° a la sombra*. No obstante tratarse el suyo de un libro híbrido, el primero de sus méritos es el de introducir prácticamente en Tabasco el realismo mágico, muy poco frecuentado en la entidad antes de él y también muy poco posteriormente, pese a la abundancia de leyendas y consejas de carácter maravilloso en el lugar. (105) La primera de tales historias que en el texto aparecen es la del “Judío errante”, identificado por Rivera como el “Dueño del monte”, que también -en una sola, sugiere el compilador- se presenta en *Las selvas de Tabasco*, de Mario J. Domínguez Vidal. (106) Pero en González Calzada las dos leyendas son independientes la una de la otra, perteneciendo la del “Judío” a una adopción de cierto pasaje bíblico al modo como Gabriel López Chiñas y Andrés Henestrosa lo hicieron en Oaxaca, si bien narrada desde “fuera” (referida por un personaje) en el caso del tabasqueño. Otra leyenda de 42°..., la cual representa para Rivera una gran aportación de González Calzada, (107) es la que se refiere al rapto del personaje “central”, Hernán Carrasco, por parte de unos indios que lo llevan a su oculto caserío para hacerlo relacionarse sexualmente con nueve jovencitas vírgenes de su tribu. Este hecho es impresionante por partida doble: primero, porque sugiere la necesidad del rompimiento de la endogamia entre los indígenas lacandones o chamulas; por otro, porque significa la interpenetración cultural entre los medios rural y urbano del Sureste de México. De tal asunto suele haber únicamente muestras literarias en el sentido que va de lo rural a lo urbano. Tales son los casos de Raskolnikoff, de Dostoievsky, que en su enajenación se deja invadir por la mentalidad mágica para culpar al Diablo del crimen que él mismo ha cometido, y el de los albañiles de Vicente Leñero, campesinos que llevan esa mentalidad a la urbe para interpretar asimismo que fue el Diablo el autor del asesinato cometido en la construcción donde trabajan.

Si González Calzada hubiera dejado como cuentos los que aparecen como capítulos de su pretendida novela (pero en los que se evidencia precisamente un

tratamiento original de cuentos, entre otras cosas porque el personaje “central” sólo “vive” en realidad en dos de ellos, y en los demás es pasivo, como puesto más tarde sólo para unir temáticamente lo que pareciera haber estado antes disperso), si los hubiera dejado como cuentos, digo, Tabasco habría tenido en él a un cuentista importante: en 42°... hay momentos de gran intensidad y densidad literarias, comparables con algunos de los relatos de los oaxaqueños que antes mencioné, y aun con la ficción de Juan Rulfo, Edmundo Valadés, Rafael Gaona o B. Traven, ya en lo mágicorrealista, ya en lo realista. Sólo que, insisto, el texto de González Calzada se halla inmerso en un todo híbrido en el que con frecuencia lo racional compite con lo sensorio, sea por el tono discursivo del comienzo, que casi o del todo es un ensayo, sea por las frecuentes intervenciones de autor, que, pudiendo quedar muy bien en el relato, el cuento ya no tolera y la novela permite sólo que se subordinen a su estructura.

Ahora bien, este hibridismo pudiera ser testimonio de la interpenetración de los géneros tradicionales que hoy aún observamos, por la que comienzan a darse la mano algunos textos que todavía no alcanzan a depurarse con otros que ya regresan de tal proceso, como en busca de retroalimentación luego de haber encontrado ya nulas sus posibilidades de desarrollo. Desde luego, la antes señalada síntesis cultural (y aun física, en muchos casos) entre urbe y campo contaría mucho para explicar un asunto como éste. Por lo pronto, algunos que reclaman la jerarquía de valores dignos de resurrección, como los localismos y en general el tratamiento costumbrista, naufragan en 42°... por la competencia deseal que les presentan otros factores, como la ya dicha intervención de autor, aún demasiado desacreditados para no distraer la lectura.

Si Iduarte nos dice que en Tabasco el individuo muere con gusto por lo que cree y hasta por lo que no cree, González Calzada nos hace ver asimismo que muere no sólo por lo que no vale la pena, sino también por lo que todavía vale menos la pena. Tal es el caso de Rubisel Bermúdez, quien un día balaceó a Quijote Aguilera porque una vaca de éste se comió el almáxico que el primero cultivaba amorosamente en una caparazón de tortuga. El segundo contestó el fuego y los dos hombres resultaron heridos, pero no de gravedad. Y así, sin que el iniciador de la reyerta enterase nunca de la causa al otro, duraron balaceándose los siguientes treinta años cada vez que se encontraban solos, pese a que sus propios hijos habían ya emparentado entre sí y guardaban buenas relaciones familiares. En otro momento, la forma como la vieja Ambrosia ultraja el cadáver del hombre que mató a su hijo más joven (Ambrosia se orina en la cabeza cercenada del cuerpo), se nivela con la crueldad del discutido Sánchez Mármol de la muerte de Antón Pérez, que luego veremos, y hubiera causado otro repudio quejumbroso del decimonónico Joaquín Baranda.

Los siguientes fragmentos de la ceremonia de la “botadura”, en los que desde

luego el marco es la vieja selva, el “bellísimo infierno construido por la Naturaleza”, darán una idea del tratamiento realista que el tabasqueño da parcialmente a su narración:

Quizás porque en cada troza se va un pedazo de vida de varios trabajadores; acaso porque a veces caer la troza al agua parezca al hombre el clavado de una mujer hermosa; tal vez por el espectáculo en sí mismo -trozas que caen y se hunden, surgen, se apretujan, se arremolinan, las encauza la corriente y se enfilan, se aparejan y toman rumbo como si escaparan una tras otra en rítmica evolución de baile-, por cualquiera de estas y otras cosas que sean, enviar madera al mercado era en la montería un espectáculo de un gran valor artístico...

...Una señal y un grito de don Romualdo anunciaron el momento de tomar descanso; se inició el reparto de la primera jícara de pozol, que cada uno tomó sediento, con ímpetu y premura. Siguió la otra, la de ceremonia, que se tomó con calma, y entre trago y trago el comentario, el chiste, la burla de unos a otros, la amenaza en broma para picar el amor propio de los compañeros... (108)

Dos nombres dolorosos cierran esta antología, conformada por autores ya fallecidos. Pertenecen a poetas de alta calidad, muertos antes de que pudieran desarrollar el potencial que se manifestaba en su obra de jóvenes. Son ellos Tomás Díaz Bartlett y José Carlos Becerra. Además de algún otro adjetivo que Pellicer impuso al primero, y que veremos más adelante, vale decir ahora que afirmó de él que era un poeta “espléndido” y “admirable”. (109)

Para don Carlos, además, en tiempos en que José Carlos Becerra aún no surgía a las letras, Díaz Bartlett daba “por fin”, junto con Ramón Galguera Noverola, “al piso superior de la poesía nueva de México la pareja frutal más considerable poéticamente que ha producido jamás Tabasco”. (110) La inclusión de Díaz Bartlett en estas páginas, por tanto, no se debe a la sola reverencia a su “ejemplo de vida”, como dijera González Calzada, (111) o a su “virtud estética”, en palabras de Fernando Sánchez Mayáns. (112). No sólo está aquí por su heroicidad y entusiasmo creador de poeta atacado de parálisis progresiva, igual que el Enrique Heine de los últimos años o, si se prefiere, que el Pedro Santa-Anna Rizo de toda la vida, para quedarnos en el ámbito de las tragedias tabasqueñas.

La tristeza poética de Díaz Bartlett, que crece al paso de sus libros, corre paralela a otra igualmente intensa desde el principio, y aun truculenta. Me refiero a la tristeza poética del coetáneo suyo de quien Pellicer dijo un día que era el otro poeta “más considerable” del Tabasco moderno: Ramón Galguera Noverola. De la

obra de este último, también muy buen poeta, por supuesto, dice González Calzada que “es trágica; no hay en ella alegría; los gritos son de angustia, no hay uno que exprese júbilo; siempre flota una tortura, siempre tortura un anhelo, una queja...” (113) Recuerda este poeta tabasqueño, de tal modo, al español Vicente Aleixandre o al también mexicano Efraín Huerta, quienes, casi cualquier circunstancia poética que aborden, la hacen aparecer finalmente como un reflejo de lo negativo del mundo. Claro que también se asemeja a ellos por el verso libre. Galguera Noverola es el primer poeta que en Tabasco parece transitar decididamente por él, si bien esta modalidad no se manifiesta en todos sus poemas. La siguiente “estancia” (en tanto que la “estrofa” se identifica ya sólo como elemento estructural de la poesía de formas fijas) de su “Elegía por la muerte de los pájaros”, reúne las dos características que refiero, la “formal” o “libre”, y la “temática” o “triste”. O “truculenta”:

*De improviso, los pájaros,
todos los pájaros se ahogaron.
Dañaba frío vidrio de ausencias
ver sus cadáveres
-de flor nostálgica-
discurriendo, flotando
sobre un río largo y fosforescente. (114)*

Por su parte, José Carlos Becerra alcanzó un lugar destacado en la literatura nacional. Pero, además, en su obra se advierten perspectivas innovadoras que lo ubican como heredero de la jerarquía poética del propio Pellicer y de José Gorostiza. Al margen de que es poca la crítica que hasta hoy se le ha hecho, yo me centraré en esas incipientes innovaciones, las que bastarán no sólo para recordarlo en su reconocida calidad, sino para imaginar algunos de los alcances que hubiera podido llegar a tener. Su tratamiento del verso, ya no nada más libre, sino largo (de lo que hay que excluir su último poemario: *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*), al modo de Huerta en México y de muchos otros grandes poetas de hoy (aunque, progresivamente, al menos desde Milton), lo sitúa asimismo como un poeta profundamente actual. Dicha forma prosaizante -lo reitero- obedece a toda una concepción del mundo y comienza a tener múltiples seguidores entre las nuevas generaciones. En el tabasqueño esta forma encontró nuevas perspectivas antes de él desecharla, quizás como equilibrio a su adopción de la prosa, misma que de seguro lo hubiera llevado con buen éxito hacia el género narrativo y de la que sólo pudo darnos algunas muestras como la respectiva al “bohémio” Calcáneo y Díaz.

Dije que terminaría estas “Generalidades” con un comentario “sociológico”, sobre la gran cantidad de escritores que se han dado en Tabasco. Nada más poetas (incluyendo a los “sólo versificadores”, desde luego), hasta la época de Santamaría,

fueron consignados por éste algo así como ciento diecisiete. Rivera consigna a los veintitrés novelistas “más representativos” hasta 1988. Sabemos del surgimiento, después de las respectivas obras de compilación de ambos, de muchos poetas y narradores más, no pocos de los cuales proporcionarían materia digna para otros volúmenes del presente trabajo, al margen de aquellos sólo versificadores y los, digamos ahora, “sólo prosadores”. De otra parte, no he podido consultar la obra antológica preparada por Tomás Díaz Bartlett. (*****) En ella pudieran aparecer todavía algunos nombres más no incluidos en las primeras. No sería nada raro: aquí hago aparecer a José Eduardo de Cárdenas, quien apareció ya en la serie de Rivera, pero no en la obra antológica de Santamaría.

La dicha prolijidad poética (o al menos versificadora) tabasqueña probablemente se dé también en otros o en todos los demás estados de la República. Quizás en algunos otros se registre un parecido número de personas que en el pasado, y hasta hoy, han accedido, no sólo al oficio literario anónimo, sino a la publicación de sus obras. Ello supondría una mucho mayor cantidad de “grafógrafos”, de hacedores de escritura artística, como diría Salvador Elizondo, (*****) sin que en esto importase en lo más mínimo la calidad que convencionalmente pudiéramos adjudicarle a cada uno de esos escritores. Lo cierto es que en Tabasco podría cambiarse, sin menoscabo del patriotismo que su pueblo demuestra en los momentos cruciales, el verso del Himno Nacional que reza: “Un soldado en cada hijo te dio...”, por este otro, sin duda de comprobación más rápida: “Un poeta en cada hijo te dio...” El “bohémio” “Lucas Gómez” lo dijo así: “La poesía, en los venturosos tiempos que corremos, ha llegado a la categoría de enfermedad cutánea y brota en cualquier individuo cuando menos se lo sospecha.” (115) Algo parecido sugirió Pellicer cuando dijo su aquí aprovechado verso: “El meridiano de la poesía/pasa por Tabasco”, aunque tampoco es posible olvidar que, según refiere Howland Bustamante, ya desde el Siglo XVI se había advertido “la gran facilidad para versificar que poseyeron (en general) los mexicanos.” (116) Ahora bien, hay que decir, asimismo, que tampoco es infrecuente encontrar en Tabasco individuos que manejen el castellano con propiedad, e incluso, algunos, con una propiedad rayana en la pedantería. Es como si, dolidos de que el digno Alfonso Reyes (que para Borges ha sido el mejor escritor en español después de Quevedo) nos haya dejado fuera de la identidad mexicana: “Lo nuestro, lo de Anáhuac, es cosa mejor y más tónica...”, quisieran demostrar su derecho a ser incluidos en una futura declaración de la misma naturaleza.

Todo lo anterior, parafraseando cierta definición de “cultura” que en seguimiento de T. S. Eliot dieran en la propia entidad Enrique González Pedrero y Julieta Campos, significa que allí el acto de escribir literatura (insisto en que al margen de la calidad que podamos reconocer en sus autores o les adjudiquemos convencionalmente) es “un modo de ser” del pueblo. De una buena parte del pueblo, cuando menos, y no sólo del urbano, sino también del campesino, como lo vienen

demostrando los dramaturgos y poetas del “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena”. Por eso se justifica que Santamaría haya “hacinado” todos los nombres que aparecen en su “antología” y que Manuel Rosado G., y Rivera, hayan hecho algo similar en las suyas. Seguramente, la actitud de estos compiladores no fue siempre muy crítica; pero fue indudablemente muy cultural, en el sentido que vengo usando el término. Quizás esto haya resultado y vaya a resultar a la postre más positivo para los tabasqueños y, por ende, para todos los mexicanos. La actividad crítica llega tarde o temprano a todas partes, fomenta o contravenga la cultura; en cambio, el estímulo mismo a la cultura (en este caso el reconocimiento a la creatividad del individuo, sea o no profesional de una disciplina artística cualquiera), es ostensiblemente escaso. Incluso los reconocimientos y estímulos a la alta calidad, imprescindibles en tanto que comportan el hacer justicia al logro y el adoptar modelos de superación, suelen convertirse en freno al desarrollo de generalizados modos de ser o capacidades (cultura, por tanto) distintos de los ya reconocidos y que serían ulteriormente el sustento piramidal de la calidad, único posible ya en un país cuyo deseo es consolidarse en la democracia.

El tradicional consejo: “Mejor dedícate a otra cosa”, dado por los “maestros” literarios a quienes se acercan a ellos sin mayor oficio y sin mayor “talento”, no debe ya patrocinarse. Una fuerte contradicción se observa entre el cada vez más alto monto de las inversiones en cultura para el resultado cuantitativamente pobre de “excelentes” por cada generación. Como en el deporte, se requiere de atender en forma masiva a la sociedad, hacia la literatura en nuestro caso, sin que importe quiénes vayan a llegar un día a “jugar” en los grandes estadios del país y aun del mundo, como dijo algún día Felipe Garrido, exdirector de Literatura del INBA. A cambio de ello, es lógico esperar por ese medio una significativa elevación de la calidad de la vida de los mexicanos. En este orden de ideas, mínimo sería atender también, para poner en marcha los anteriores propósitos, observaciones como las que Carlos Monsiváis hace agudamente en varios de sus trabajos, poniendo en relación la “alta cultura” y la “cultura popular”. (117)

Si, paradójicamente, algún beneficio pudo obtener Tabasco del brutal aislamiento que padeció durante más de tres siglos, éste fue el cobrar una sólida identidad, como he recordado al principio, que suele rayar en el rechazo a la integridad nacional por parte de las clases privilegiadas y los aspirantes a ellas. Y esa identidad tuvo en Tabasco por estímulo muchas veces, en tanto provincia pequeña y endogámica, el ejemplo de sus mejores hombres, poetas casi siempre. Y, si se quiere, esa identidad estuvo, además, signada por una “inocencia”, como diría Gabriel Zaid, (118) tan natural como la de la selva que un día adornó a la pequeña provincia, (119) misma que no tuvo más remedio que procurar su desarrollo social y cultural sin el establecimiento de tarifas de calidad en cuanto a la creación artística: la selva no es consciente de sus desperdicios y repeticiones “naturales”, y el pueblo tabasqueño no lo fue (y en general sigue sin serlo) de sus desperdicios y repeticiones “culturales”. Es decir, de su posible atraso, del que, como en cualquier

parte, sólo escapan los círculos intelectuales. Pero, en general, el pueblo tabasqueño produce normalmente cultura en forma de arte literario.

Además, un contraste digno del lápiz iduartiano se da entre la ya referida sobreabundancia selvática de literatura (que casi siempre resultará de mala calidad ante los patrones establecidos), y la crueldad aliteraria y antihumana de los más altos índices que Tabasco ostenta, respecto del resto de la República mexicana, de homicidios y suicidios. (120) Estos son causados muy probablemente por el rompimiento, al menos en el segundo caso, de los patrones culturales tradicionales por obra y gracia, en buena parte, de la penetración de las iglesias protestantes o "cristianas". Entre estas dos sobreabundancias, aparecerá como ridícula y verdaderamente estéril toda intención de imponer cualquier "conciencia crítica", por brillante y meritoria que sea, y por generadora de virtudes literarias y prestigios nacionales que haya sido o pueda ser, si dicha "conciencia crítica" y sus productos no se explican lo más clara y didácticamente que sea posible. Me refiero, desde luego, no sólo al insigne ejemplo de los "contemporáneos" (que preferían el esnobismo a la inocencia), sino a las altas muestras del arte de hoy, incluyendo en primer lugar la literatura. Y no sólo eso: es necesaria la aceptación constante, al menos a guisa de experimento en una primera instancia, y luego la confrontación y síntesis, de los modos locales de expresión (el naturalismo o el empleo indiscriminado de modismos y localismos, pero también el uso prolijo -que no abusivo- de la aliteración y aun de la cacofonía), que sin duda contravendrán en mucho las depuradas formas que el centro alcanzó hace ya décadas, pero que también pudieran enriquecerlas.

Ese modo de actuar desemboca en contradicciones históricamente severas: además de que alimenta el deplorable chovinismo, la dicha incapacidad para interpretar la idiosincracia provinciana abarca no sólo la impulsada y en muchos casos anacrónica superficie del quehacer literario del pueblo tabasqueño, sino aun las refinadas manifestaciones de alguien que, para muchos, por igual en México y en el extranjero, es nadie menos que el poeta más representativo de Hispanoamérica y uno de los mejores del mundo: Carlos Pellicer. Así interpreto el que, aun con toda la honradez intelectual que obviamente alienta su comentario al respecto, y aun con toda la admiración y vehemencia que muestra por don Carlos, Octavio Paz haya insistido en ver en él a un poeta casi exclusivamente visual, punto de vista desde el que el tabasqueño podría quizás hacerse acreedor a ciertas deficiencias torales que el propio Paz le señala: "Pellicer no es un poeta de poemas sino de instantes poéticos", (121) y no a un poeta igualmente auditivo, como puede comprobarse y como corresponde a la cultura que le dio el ser, concepto que lo hace automáticamente autor de poemas "completos". Ello, desde luego, dentro de la limitación histórica que yo señalo a la poesía tradicional o de "formas fijas". En este mismo sentido, diré que no hace mucho llegó a nuestros países de habla hispana una lección proveniente de Alemania: la novela traducida como *El perfume*, de Patrick Süskind, en la que se hace una alegoría de lo terrible que podría resultar el olvido social

(cultural) del sentido del olfato. Creo que esa analogía podría llegar a valer también para lo que culturalmente está ocurriendo, sobre todo en México, respecto del sentido del oído, si seguimos reduciendo al ser humano a su parcial y judeocristiana capacidad de mirar. Obviamente, me referiré más a esto en el apartado respectivo al "Poeta de América".

Por ahora, quiero concluir insistiendo en la necesidad de que se admita en el concierto cultural mexicano la expresión literaria masiva. Que se patrocine, en tanto que "modo de ser del pueblo", con la misma dignidad que la selecta y depurada, sobre todo como un intento de establecer relación axiológica con la "otredad" que la provincia representa.

Ya José Gorostiza lo dijo casi con las mismas palabras en 1931, demostrando también de tal modo el conocimiento profundo que tenía de su estado natal (y de la provincia mexicana entera) y queriendo contribuir a la superación de tal rémora, aún existente pese a algunas grandes obras excepcionales escritas después de aquel año, entre las que resalta desde luego la del propio tabasqueño:

Nos hace falta una gran cantidad de mala literatura, una inundación, un diluvio de literatura mala, no sólo para crearnos lectores y entre ellos, futuros lectores de buen gusto, ya que éste se hace, no nace sino, principalmente, para echar la sola tierra en que puede crecer una literatura mexicana genuina.

Hasta ahora hemos tenido y podremos seguir teniendo indefinidamente una buena literatura de importación, pero nunca tendremos una literatura propia de significación universal si no surge de ésta que he llamado mala, pero que bastaría con llamar popular, y que más tarde, a la vuelta de trescientos años, podría llegar a ser tenida por excelente.

Hacia el nacimiento de la literatura española, el Mío Cid debió parecer un fárrago asqueroso a los cultos mantenedores de la tradición grecolatina. (122)

NOTAS DE LAS GENERALIDADES

- 1.- Cárdenas, José Eduardo de. "Memoria", en Manuel Mestre Ghigliazza, *Documentos y datos para la historia de Tabasco*, Presentación de Ramón Bolívar, Prólogo de Manuel Mestre Ghigliazza, Primera reimpresión, 4 Tomos, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1984, 1a. edic., 1916, p. 22.
- 2.- López Reyes, Diógenes. *Historia de Tabasco*, Presentación de Manuel González Calzada, Prefacio de Eva María López de Shelton, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE HISTORIA, 25), 1980, p. 142.
- 3.- Howland Bustamante, Sergio. *Historia de la literatura mexicana. Con algunas notas sobre literatura hispanoamericana*, México, Editorial F. Trillas, S.A., 1964, 1a. edic., 1961, p. 65.
- 4.- López Reyes. P. 84. El convento franciscano de Poposá, en Tacotalpa, al que Manuel Merino Zapata se refiere en su novela *Ruta*, parece ser el mismo de Oxolotán. López Reyes aclara aquí que "Poposá" era una hacienda cacahutera, propiedad de los mismos franciscanos, quienes la administraban desde el convento. Este autor agrega que aquellos frailes fundaron efectivamente otro centro monástico, pero en Teapa, del que hoy quedan los vestigios conocidos como "La poza del convento". De otra parte, Samuel Rico Medina ha dado recientemente el año 1578 para la terminación del convento de Oxolotán (*Los predicamentos de la fe. La Inquisición en Tabasco. 1578-1811*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990, p.17).
- 5.- Taracena Padrón, Rosendo. *La educación pública en Tabasco*, Presentación de Manuel González Calzada, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE HISTORIA, 26), 1980, p. 24.
- 6.- Zentella Priego, Arcadio. *Perico*, Carta Prólogo de Manuel Sánchez Mármol, Prólogo de Manuel Antonio Romero, Mérida, Editorial Yucatanense "Club del Libro", Cuarta edición, 1950, 1a. edic., 1885.

7.- Rivera, Gerardo. *La novela en Tabasco*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1988, pp. 55-56.

8.- Margalli, Felipe A. "Doce consejos", *La bohemia tabasqueña*, San Juan Bautista, Primera época, Número 10, 26 de febrero de 1899, p. 110.

*En la conferencia dictada por Francisco J. Santamaría ante la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, el 30 de noviembre de 1943, la cual llevó por título "El movimiento cultural en Tabasco", el lingüista y compilador literario informó que habiendo sido comisionados él mismo y Rafael Martínez de Escobar para hacer el decreto que aboliría la "servidumbre no pagada" en Tabasco, fue José Domingo Ramírez Garrido, ante la "falta de tiempo" de los dos primeros, quien asumió finalmente la dicha responsabilidad y la sacó adelante. *El movimiento cultural en Tabasco (Breviario Histórico)*, folleto sin fecha de impresión ni pie de imprenta. Respecto de la confusión que el término "servidumbre no pagada" pudiera causar, en el discurso de inauguración del Instituto "Juárez", el 1º de enero de 1879, Manuel Sánchez Mármol, su primer director, se refirió a que "la esclavatura, bajo el disfraz de trata vergonzante, no ya como un derecho, logra mantenerse en pie y manchar con su infamia los siglos más gloriosos de la historia (los de la Independencia)". *Instituto Juárez de Tabasco (Primer Centenario de su Fundación)*, Introducción de Manuel González Calzada: "Razón y objeto de esta colección", Villahermosa, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1979, p. 31.

9.- *Recopilación de leyes y decretos del Estado de Tabasco desde 1824 hasta 1850*, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1979, p. 170. Finalmente, José Domingo Ramírez Garrido publicaría en 1915 *La esclavitud en Tabasco*.

10.- Rivera, *Ibidem*.

11.- Taracena Padrón. P. 9. Santamaría, en *Bibliografía general de Tabasco*, 3 vol., Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (ESCRITORES TABASQUEÑOS), Segunda edición, 1949, 1a. edic., 1930, 1945 y 1946, Primer vol., p. 53, habla de un "Instituto Tabasqueño" que funcionaba como escuela secundaria en Comalcalco en enero de 1867, aunque lo hace sólo con base en sus estatutos. En el vol. II, p. 75, menciona también un "Instituto Ocampo", que funcionaba en 1875.

12.- Howland Bustamante. Pp. 65 y 66.

- 13.- Chávez Zamora, Isabel G. *Tomás Garrido: de líder carismático a líder institucional*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (COLECCION ARQUEOLOGIA, ANTROPOLOGIA E HISTORIA, s/n), 1987, pp. 107-109.
- 14.- Santamaría, Francisco J. *Datos, materiales i apuntes para la Historia del periodismo en Tabasco (1825-1935)*, Presentación de Manuel González Calzada, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE HISTORIA, 10), 1979, p. 14.
- 15.- *Ibidem*. P. 124.
- 16.- Rivera, Gerardo. *La bohemia tabasqueña. Autores y obras*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (BIBLIOTECA BASICA TABASQUEÑA, SERIE ANTOLOGIAS, 9), 1986, p. 18.
- 17.- Pompa y Pompa, Antonio. *450 años de la imprenta tipográfica en México*, Presentación de Manuel Soberón Salgueiro, México, Asociación Nacional de Libreros, 1988, pp. 19-22.
- 18.- Santamaría, Francisco J. *La poesía tabasqueña. Antología. Semblanzas literarias*, Segunda edición, Mérida, Editorial Yucatanense "Club del Libro", 1950, 1a., edic., 1940, pp. 92-93.
- 19.- Mestre Ghigliazza. Pp. 67.
- 20.- Hotchner, A. E. *Papá Hemingway*, Traducción de Juan Tovar, México, Organización Editorial Novaro, S. A., 1966, pp. 169-170.
- 21.- Rivera. *La novela en...*, pp. 11-49.
- 22.- Sánchez Mármol, Manuel. "Las letras patrias." En *México, su evolución social*, México, J. Ballezá y Cía., 1902, pp. 603-663.
- 23.- Rivera, Gerardo. PIONEROS DE LA POESIA EN TABASCO, 10 volúmenes, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.
- 24.- Rivera, Gerardo. *Manuel Foucher*, Introducción, selección y notas del autor, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (PIONEROS DE LA POESIA EN TABASCO, 8), 1988, p. 22.

- 25.- Rivera, Gerardo. *Teresa Vera*, Introducción, selección y notas del autor, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (PIONEROS DE LA POESIA EN TABASCO, 7), 1988, p. 12.
- 26.- *El poeta y su trabajo. (I). Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Vladimir Maiakovsky, Cesare Pavese, Denise Levertov*, Presentación de Raúl Dorra, 4 volúmenes, Puebla ICUAP, Centro de Ciencias del Lenguaje, Editorial Universidad Autónoma de Puebla (BIBLIOTECA FRANCISCO JAVIER CLAVIJERO, COLECCION "SIGNO Y SOCIEDAD", SERIE MAYOR), Segunda edición, 1985, 1a. edic., 1980, pp. 14 y 15.
- 27.- Rivera. Pp. 21-22.
- 28.- Santamaría. *La poesía...*, p. 207.
- 29.- *Ibidem*. De otra parte, Léon Thoorens, en su artículo "¿Una nueva literatura?", en *La literatura. Diccionarios del saber moderno. Desde el simbolismo al nouveau roman*, bajo la dirección de Bernard Gros, André Akoun et al., Versión española de Juan José Ferrero, Ediciones mensajero (IDEAS/OBRAS/HOMBRES), Bilbao, 1976, p. 295, divide ahora también a los prosistas, en especial a los novelistas, en "escritores" y "escribientes", según que asuman o no un "compromiso" literario. Los segundos serían aquellos que trabajan la novela con habilidad y rigor, y aun con honestidad o moral, pero sin arte.
- 30.- Santamaría. *El movimiento...*, p. 29.
- 31.- Howland Bustamante. P. 168.
- 32.- Rivera, Gerardo. *La bohemia tabasqueña. Autores y obras. Segunda época*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (BIBLIOTECA BASICA TABASQUEÑA, SERIE ANTOLOGIAS, 13), 1987, p. 41.
- 33.- Rivera. Pp. 101 y 102. Cabe decir que tanto el tabasqueño Andrés Iduarte como el cubano José Prats Sariol usan el término "versificador" sin ninguna carga peyorativa, el primero respecto de José Martí y el segundo respecto de Carlos Pellicer. Ahora bien, los dos suelen calificar de "grande" o "relevante" ese sustantivo (y en consecuencia a sus destinatarios), lo que modifica importantemente la apreciación de Santamaría, quien al dejar el sustantivo sólo sugiere el simple oficio mecánico, exento de trabajo y logro artísticos.
- 34.- *Ibidem*. P. 108.

- 35.- Gurría Urgell, José María. "Romance del Instituto 'Juárez'", *Romancero del recuerdo*, México, Impresora Galve, S. A., 1966, p. 14.
- 36.- *Borges el memorioso. Conversaciones con Antonio Carrizo*. México, Fondo de Cultura Económica (COLECCION TIERRA FIRME), Segunda edición, 1963, 1a. edic., 1982, p. 60.
- 37.- Santamaría. *La poesía...*, p. 219.
- 38.- Rivera. *La bohemia... Segunda época*, pp. 101 y 102.
- 39.- Rivera, Gerardo, *Rogelio Ruíz y Rojas*, Introducción, selección y notas del autor, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (PIONEROS DE LA POESIA EN TABASCO, 10), 1988, p. 8.
- 40.- Sánchez Mármol, Manuel. *Poetas yucatecos y tabasqueños*, antología con notas críticas, en colaboración con Alfonso de Regil y Peón, Mérida, Editorial Yucatanense "Club del Libro", 1861.
- 41.- Santamaría, Francisco J. *Bibliografía general de Tabasco*, 3 vol., Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco (ESCRITORES TABASQUEÑOS), Segunda edición, 1949, 1a. edic., 1930, 1945 y 1946.
- 42.- Casasús, Joaquín D. *En honor de los muertos*, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 25), 1981, p. 56.
- 43.- Santamaría. *El movimiento...*, pp. 13 y 14.
- 44 - *Andrés Calcáneo Díaz*. Prólogo de José Carlos Becerra: "Fotografía junto a un tulipán", "Poemas", México, Edición privada de 500 ejemplares numerados, Imprenta Madero, S.A., 1970, p. 54.
- 45.- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica (VIDA Y PENSAMIENTO DE MEXICO), 1985, p. 17.
- 46.- Santamaría. *Datos...*, p. 99.

****Donada por el antropólogo Salvador Rodríguez Loza en acto público celebrado en el "Café Literario" de la Segunda Feria del Desarrollo "Tabasco' 86", en Villahermosa, al Instituto de Cultura de Tabasco, durante el mes de mayo de aquel año. Este documento se halla actualmente expuesto en vitrina**

especial, junto con otros generados por los “bohemitos”, en la Biblioteca Central del Estado “José María Pino Suárez”. Poco antes, el Lic. Carlos Sebastián Hernández había donado al ICT varios ejemplares sueltos.

***Obtenida por el ICT en 1986, en la biblioteca de la Universidad de Berkeley, Cal., a la que Santamaría vendió parte de la suya en 1942.

47.- Durán, Manuel. *Antología de la revista Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica (LETRAS MEXICANAS, 111), 1973, p. 8.

48.- *Ibidem*. P. 7.

49.- Valdés, Héctor. *Los contemporáneos. Una antología general*, México, SEP/UNAM (CLASICOS AMERICANOS), 1982, p. 3.

50.- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica (TIERRA FIRME), Segunda reimpresión, 1978, 1a. edic., 1954, p. 169.

51.- Paz, Octavio. “La poesía de Carlos Pellicer”, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 76. Más que coincidir con un poeta como Pellicer, quien afirma que Díaz Mirón es uno de los “tres grandes poetas de América”, junto con Lugones y Darío (en Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP / Ediciones del ermitaño, Segunda edición, 1986, 1a edic., 1965, p. 226), Paz coincide con un crítico como Santamaría, quien afirma que el veracruzano es “arisco” (en *La poesía...*, p. 273).

52.- Henríquez Ureña, Max. P. 94.

53.- Rivera. *La bohemia...*, p. 52.

54.- *La bohemia tabasqueña. Revista literaria*. San Juan Bautista de Tabasco, Tomo I, número 1, 23 de octubre de 1898, p. 1.

55.- *Ibidem*. Pp. 3 y 4.

56.- Yáñez Vilalta, Adriana. *Actualidad del movimiento romántico*, Cuernavaca, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (APORTES DE INVESTIGACION, 49), UNAM/Ed. Patria, S.A., Nota 6 del Cap. VIII: “El movimiento surrealista: convergencias”, 1991, p. 45.

57.- *La bohemia...*, Tomo I, núm. cit., p.4.

58.- *Ibidem*.

59.- Litvak, Lily. *El modernismo*, Edición y nota preliminar de Lily Litvak, Madrid, Taurus Ediciones, S.A. (PERSILES-81. SERIE "EL ESCRITOR Y LA CRITICA"), 1975, p. 12.

****Respeto la ortografía del apellido Dufóo según aparece en *La bohemia...* y, aun antes, en la *Revista Azul*. Así lo reproducen también Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb en su *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ediciones de Andrea (MANUALES STUDIUM, 8), 1958, pp. 107-108.

60.- Ocampo de Gómez, Aurora y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de escritores mexicanos, Panorama de la literatura mexicana por María del Carmen Millán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1967, p. 99. Respecto del uso de pseudónimos, que resultan tan abundantes en *La bohemia...* como, por ejemplo, en la revista *San-ev-ank*, una de las que precedieron a *Contemporáneos*, Sheridan (p. 63) dice que "El espíritu displicente que permitía a los colaboradores (de *San-ev-ank*) disfrazarse detrás de innumerables seudónimos les permitió, asimismo, practicar variadas formas de terrorismo crítico..." Los "bohemos" quizás hayan tenido en principio una intención igual; pero, en tal caso, su corta capacidad crítica, debida sobre todo a su condición de pioneros, parece haberlos anulado prácticamente en dicho sentido, salvo para hacer burlas de carácter muy general a la sociedad tabasqueña de su época. Para completar la información que doy en el texto, se recordará que el nombre de la sección referida de la *Revista Azul*, a cargo de Díaz Dufóo, era "Azul pálido".

61.- *La bohemia...*, Tomo I, número 8, 29 de enero de 1899, pp. 82 y 83.

62.- Rubén Darío. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Antonio Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, Madrid, Aguilar, S. A., Undécima edición, 1968, 1a. edic., 1952, p. XIII.

63.- *Ibidem*. P. 546.

64.- Howland Bustamante. P. 200.

65.- *La bohemia...*, Tomo I, núm. cit., p. 85.

- 66.- Yáñez Vilalta, P. 19. Cabe recordar que uno de los rasgos que caracterizan la tragedia de Sófocles es también la ironía.
- 67.- Henríquez Ureña, Max. Pp. 285 y 286.
- 68.- *Arte y labor. Revista semanal de bellas artes y ciencia*. México, D.F., 1910. Quizás esta revista haya seguido apareciendo después del año que refiero. Yo sólo conozco los números 3 y 4, de abril y mayo, así como hojas sueltas de otros números, sin fecha.
- 69.- *La bohemia...*, Tomo I, número 10, 26 de febrero de 1899, p. 109.
- 70.- Henríquez Ureña, Max. P. 187. El autor afirma aquí que el poeta argentino Eugenio Díaz Romero “no sintió la tentación de ser un revolucionario de la forma. Perteneció siempre a la prudente derecha del modernismo.”
- 71.- Técnica literaria llamada así por la ensayista chilena Eliana Albala, a partir de su estudio de la novela *Paradiso*, de José Lezama Lima. Describo someramente esa técnica a propósito de los atisbos que de ella hace el tabasqueño Manuel Sánchez Mármol, en el apartado correspondiente de este trabajo.
- 72.- *Manglar. Revista literaria de Tabasco*. Villahermosa, Vol. I, número 3, julio-septiembre de 1987, p. 28.
- 73.- Rivera. *La bohemia...*, pp. 409.
- 74.- Vallejo, César. *Poesía completa*, México, Premiá Editores, S.A. (LA NAVE DE LOS LOCOS, 17), 1981, p. 67.
- 75.- Hernández, Miguel. *Poesía*, Prólogo de Juan Marinello, México, Presencia Latinoamericana, S.A., 1981, p. 223.
- 76.- Rivera. *Ibidem*, p. 404.
- 77.- *Manglar...*, núm. cit., pp. 26 y 27.
- 78.- Rivera, Gerardo. *Album lírico del Grijalva y el Usumacinta*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1989, pp. 54 y 55. Había ya redactado estas *Generalidades* cuando advertí que también han aparecido poemas de Puig de León en *Novedades Tabasco en la Cultura*, Segunda época, No. 75, Villahermosa, domingo 8 de junio de 1986.

- 79.- Rivera. *La bohemia...*, p. 222.
- 80.- *Ibidem.*, p. 219.
- 81.- *Ibid.*, p. 220.
- 82.- Citado por Tomás Navarro Tomás en *Arte del verso*, México, Colección Málaga, S.A. (NOBLES TEMAS Y BELLAS LETRAS), Séptima edición, 1977, 1a. edic., 1959, p. 86.
- 83.- Rivera. *Album...*, p. 55.
- 84.- Sheridan. *Ibidem.*
- 85.- Santamaría. *La poesía...*, p. 142.
- 86.- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Tercera edición, corregida y aumentada, 1972, 1a. edic., 1956, P. 69.
- 87.- He tomado todas estas citas de Gurría Urgell, pp. 29 y 33-51.
- 88.- Santamaría. P. 201.
- 89.- Mullen, Edward J. *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades/Dirección General de Publicaciones (TEXTOS CONTEMPORANEOS), 1979, p. 7.
- 90.- *Ibidem.*
- 91.- *Ibidem.* P. 74.
- 92.- Paz, Octavio. "Muerte sin fin", *José Gorostiza*, México, Fondo de Cultura Económica (TESTIMONIOS DEL FONDO, 6), 1974, p. 31.
- 93.- Cfr. González Pagés, Andrés. "El verso largo y lo profundo contemporáneo", *Plural*, México, Volumen VI, número 3, Diciembre de 1976, pp. 70-76.
- 94.- Cfr. González Pagés, Andrés. "Yo también hablo de 'Rayuela' ", *C.O.D. Para lectores de ojos solventes*, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado

- de Tabasco (SERIE LITERATURA, 8), 1980, pp. 64-77. Por la misma época en que Joyce lo hacía en Irlanda, Andrei Bielyi escribía en Rusia *San Petersburgo*, que también muestra, aunque en menor medida, la discontinuidad propia de la novela verdadera.
- 95.- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno Editores, Decimotercera edición en español 1987, 1a. edic., 1974, p. 295.
- 96.- Forster, Merlin H. "El concepto de la creación poética en la obra de Carlos Pellicer", *La poesía de Carlos Pellicer...*, p. 23.
- 97.- Mullen. P. 90.
- 98.- Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ediciones de Andrea (MANUALES STUDIUM, 8), 1958, p. 128.
- 99.- *Ibidem*. P. 129.
- 100.- *Andrés Calcáneo...*, p. 25.
- 101.- Iduarte, Andrés. *Un niño en la Revolución mexicana, seguido de El mundo sonriente*; Nota preliminar del autor, México, Joaquín Mortiz, Quinta edición, 1982, 1a. edic., 1951.
- 102.- Campos, Julieta. "Las letras hispánicas ponen desde ayer bandera a media asta", *Revista de la Universidad*, Villahermosa, Universidad "Juárez" Autónoma de Tabasco, Publicación trimestral, Volumen II, número 5, Septiembre de 1984, p. 5.
- 103.- Pellicer, Carlos. *Obras. Poesía*, Edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica (LETRAS MEXICANAS), 1981, p. 579.
- 104.- Iduarte, Andrés. *Martí, escritor*, Nota preliminar del autor, México, Joaquín Mortiz, Tercera edición, 1982, 1a. edic., 1945.
- 105.- Algunas de ellas fueron recogidas por Justo Cecilio Santa-Anna en *Tradiciones y leyendas tabasqueñas*, Bosquejo biográfico del autor por Mario Santa-Anna Zentella, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 7), Segunda edición, 1979, 1a. edic., 1926.

- 106.- Rivera. *La novela...*, p. 214.
- 107.- *Ibidem*. P. 216.
- 108.- González Calzada, Manuel. *42° a la sombra*, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 11), Segunda edición, 1979, 1a. edic., 1954, pp. 41 y 45.
- 109.- Pellicer, Carlos. Nota sin título en *Poesías completas de Tomás Díaz Bartlett*, Presentación de Manuel González Calzada, Prólogo de Andrés González Pagés, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 12), 1979, pp. 18 y 19.
- 110.- *Ibidem*. P. 19.
- 111.- González Calzada, Manuel. Presentación: "Esta obra, lector...", *Poesías completas de...*, p. 5.
- 112.- Sánchez Mayáns, Fernando. Nota: "A manera de homenaje...", *Poesías completas de...*, p. 100.
- 113.- Galguera Noverola, Ramón. *Examen de primer grado*, Prólogo de Manuel González Calzada: "31 poemas para un examen", México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 22), Segunda edición, 1980, 1a. edic., 1951, p. IX.
- 114.- Galguera Noverola, Ramón. *Solar de soledades*, Prólogo de Manuel R. Mora: "La calidad poética", México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco (SERIE LITERATURA, 14), Segunda edición, 1980, 1a. edic., 1964, p. 63.
- *****Refiere Andrés Henestrosa, en su nota "Yo no quería conocer... (al poeta Díaz Bartlett)", aparecida en *El Nacional* en julio de 1954, y reproducida en *Poesías completas de Tomás Díaz Bartlett*, p. 101, que cuando el maestro oaxaqueño visitó a nuestro poeta en el hospital lo encontró trabajando en la redacción de las notas bibliográficas de una antología tabasqueña "de próxima publicación", la cual, de haber aparecido, yo desconozco.
- *****Cfr. Elizondo, Salvador. *El Grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- 115.- Gómez, Lucas. "Bardos espontáneos", *La bohemia...*, 2a. época, número 9, 10 de abril de 1904, p. 70.

- 116.- Howland Bustamante. P. 58.
- 117.- Monsiváis, Carlos. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular' ", *Texto crítico*, Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Año XI, número. 33, septiembre-diciembre de 1985, pp. 46-61.
- 118.- Zaíd, Gabriel. "Nota convergente sobre Octavio Paz", *Leer poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 85. El autor se refiere a la ostensible preferencia, por parte de los "contemporáneos", de ser estériles antes que inocentes, en un momento en que la política vasconcelista pedía "hacer cosas" para reconstruir el país, aunque fuera improvisando cuando no se estuviera preparado para hacerlas.
- 119.- Strahm, Rudolf H., y Ursula Oswald Spring. *Por esto somos tan pobres*, Cuernavaca, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1990. Según estos autores, hoy esa selva ya sólo existe en un 4% , cuando mucho, de lo que originalmente existía.
- 120.- Cfr. Hernández Bringas, Héctor H. *Las muertes violentas en México*, México, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1989.
- 121.- Paz, Octavio. "La poesía de...", p. 71.
- 122.- José Gorostiza. *Poesía y poética*. Edición crítica, Edelmira Ramírez, Coordinadora, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 131.
- 106 bis.- El 5 de mayo de 1991 apareció *Al Sur*, suplemento dominical de *La verdad del Sureste*, coordinado por Salvador Córdova León. Para el 22 de diciembre del mismo año había alcanzado los 31 números. Estaba ya en proceso editorial esta antología cuando tuve noticia de ello.

Los autores

*José Eduardo de Cárdenas**
*(Cunduacán, 1765 - San Juan Bautista, 1821)***

De tal modo, es el neoclasicista José Eduardo de Cárdenas quien inicia esta selección literaria. Para el historiador y también poeta Manuel Mestre Ghigliazza, otro nombre haría dúo intelectual con el del presbítero cunduacanense: Lorenzo Santa-María. Pero Mestre mismo nos dice que “las pobres noticias que nos quedan (sobre él) no me permiten ni siquiera pálidamente bosquejar su figura.” (1) Que se sepa, tampoco de la obra de dicho escritor, si la produjo, se tiene noticia alguna. Por ello, Mestre acaba por dictaminar que Cárdenas “en los fastos del patriotismo local resulta cronológicamente... el primer tabasqueño”. (2) Lo mismo ha sucedido, y ahora aquí se confirma, respecto de los “fastos” de la literatura local.

Señalé ya que una costumbre tabasqueña suele agregar a la fuerza a todos los hombres importantes del estado, cuando es el caso, el apellido materno que ellos no usaban. Así ocurre con Cárdenas, a quien suele agregarse el “Romero”. Esto lo anoto porque tanto él como otros autores suelen aparecer indistintamente, con o sin el dicho apellido, al margen de otras minucias que también hacen confusión como lo es el adjudicarle en algún momento al autor el apellido materno de su madre o de su padre. Esta suerte la ha corrido también el cunduacanense alguna vez. (***)

Así pues, pareciendo contravenir en su proyección sociocultural el postulado científico que desde Claudio Bernard o antes niega la generación espontánea, el periodo que abarca los finales del Siglo XVIII y los principios del XIX se ve rescatado en Tabasco, para la intelectualidad y para la literatura, por aquel hombre sobresaliente cuyo caso, lo he dicho ya asimismo, representa la excepción hasta bien entrada la anterior centuria.

Sin embargo, en el caso de Cárdenas tampoco hay tal espontaneidad, ni la ahistoricidad que de ella se derivaría: independientemente de sus capacidades personales, que parecen haber sido muchas, e independientemente de su origen humilde, el sacerdote gozó desde temprana edad de estímulos que no podían sino conducirlo al lugar destacado que finalmente ocupó. Un ejemplo es la beca que de los nueve a los quince años “vistió”, según dice Mestre Ghigliazza, en el seminario tridentino de Mérida. (3) Es el suyo un ejemplo más de la oportunidad temprana que desemboca en la manifestación del talento.

Cárdenas es el primer poeta de Tabasco, y el primer poeta galardonado de Tabasco. El “Romance endecasílabo” (1790) que dirigiera a la figura de Carlos IV de España, tema del certamen universitario en que participó, obtuvo el premio. Por lo que al conjunto de la obra se refiere, el compilador, Agustín Ruiz de la Peña, consigna además de la célebre “Memoria” (1811) que “en defensa de Tabasco” (según suele decirse) el propio autor presentó ante las Cortes de Cádiz, tres textos en prosa, ninguno de los cuales conoció ya Mestre Ghigliazza. (4) Los textos de referencia serían los siguientes: a) una obra que “corrió con el anagrama del Dr. Casandro de Rueda y Beroñejos, formado de sus nombres y apellidos: José Eduardo de Cárdenas y Breño”; b) una obra defensiva contra el escrito que el promotor fiscal Presbítero D. Manuel Antonio Tello tituló “impropiamente” “Manifiesto al público contra la estolidez de los tabasqueños”, y c) otra que “comenzó a trabajar en México, estando allí el Sr. Dr. D. Fray Ramón Casaus, que después fue arzobispo de Guatemala, desde donde le escribió a Cunduacán, pidiéndole noticias del estado en que la tuviera; y que si (la) había abandonado por desmayo, volviera a cobrar aliento, y la prosiguiera por el bien que de su impresión y publicación resultara a la Religión y al estado”. Además, en la misma nota Mestre Ghigliazza da cuenta de que “el bibliógrafo Beristáin” cita, junto con el “Romance heroico en elogio de Carlos IV etc.”, una “Oda en elogio del Virrey de la N. E. - Conde de Revillagigedo, Imp. en Méjico 1791-4.” Termina así su nota el historiador: “Tampoco he visto esta oda.” (5)

El nombre del “Romance endecasílabo” es más bien puritano, a fuer de evitar Cárdenas la frivolidad de otro por el que hubiese podido incurrir en “lfrica”, como, digamos, el del “experimental” “Laberinto endecasílabo”, de Sor Juana. (6) Su discurso remite precisamente a las primeras noticias que Tomás Navarro Tomás ofrece del romance en general llamado como el tabasqueño llama el suyo, pero también “romance heroico”: el poema de Fernando de Valenzuela en elogio de San Juan de Dios, de mediados del XVII, y algunos “Nocturnos” (concretamente las coplas en ellos incluidos) a la vez que (la segunda parte de) otro poema, éste en homenaje al virrey Conde de Paredes y a su esposa, de la ya mencionada monja. (7) Estas composiciones de “endecasílabos asonantados en la misma forma del romance octosílabo” (8) (con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos o “blancos”) (9) llegaron a constituir una de las formas preferidas por la épica neoclásica. Luego, “La poesía prerromántica lo extendió abundantemente por

América.” (10) Gaspar de Jovellanos, con quien creo que Cárdenas se relaciona mayormente, sobre todo por su “Memoria”, escribió en tal modalidad su tragedia *El Pelayo*. (11) El hecho de que el tabasqueño haya recurrido a esa forma para enderezar su loa a los reyes de España (padre e hijo, muerto el primero y entronizado ya el segundo) resulta, entonces, enteramente lógico y ejemplificador del temperamento e intereses de un poeta cuyo propósito fundamental era el respeto a lo establecido y aun la lucha por su fortalecimiento. Ello se reafirma en su epístola en “defensa de Tabasco”. Ahora bien, algún verso licencioso del “Romance” no deja de contravenir, así sea someramente, su rigor neoclasicista en cuanto al apego a las reglas y modelos de los grandes maestros del pasado. No desecharé la posibilidad de que otros textos de Jovellanos, como su discurso “Elogio a Carlos III”, hayan servido también de modelo al tabasqueño, igual para su poema en verso que para su epístola en prosa, aunque por aquellos tiempos abundaba la literatura para glorificar a los reyes. Si algunas contravenciones a lo establecido se permite el presbítero, como ya sugerí, éstas se expresan, por ejemplo, en formas como la siguiente y única acentuación errática:

ronca la voz, tremúlo el labio exclama:... (12)

El poema, de 191 versos casi todos efectivamente endecasilábicos, salvo cinco que con o sin intención manifiesta o por distintos problemas rebasan ese metro, y el último, que es un trisflabo (Canté), es en general una combinación de endecasílabos sáficos, melódicos y heroicos, frecuente en los poemas épicos. Ello, porque confieren a la obra un ritmo variado pero al fin y al cabo marcial, acorde con el tono en que se desenvuelve. Cárdenas conocía sin duda las reglas de la métrica, y sabía que precisamente el endecasílabo heroico suele otorgar a los poemas épicos el tono de exaltación que requieren.

Los escollos a que antes me referí se relacionan sobre todo con una aplicación violenta de diptongaciones que, al combinarse con pausas marcadas por la puntuación o por otros medios, se anulan para que la cuenta silábica se vaya hasta el doce:

crece su pasmo; escucha más cercanas...,

o con la falta de diéresis que hagan diástole, es decir, que alarguen, como en otras ocasiones, el verso original de menos sílabas:

apura sobre mí tus influencias...

Será de justicia consignar algo que del “Romance endecasílabo” dejó dicho el propio Cárdenas y subrayó Mestre Ghigliazza: “que no creyó su autor se diese a luz, (y que) salió sin la lima de que necesitaba, no obstante reiteradas reclamaciones”, (13) además de que el autor dice haber compuesto el poema “en menos de cuarenta y ocho

horas”. (14) También debo agregar que en este criterio no entran de seguro audacias tales como la acentuación licenciosa de la *u* que haría esa diástole antes sugerida, a fin de forzar un enfático a partir del que era un galaico (de acento en la quinta sílaba), ni la intromisión de una esdrújula epentética que, como en mucha de la poesía en español, quiere restar una sílaba a este dodecasílabo:

cuya altura de espíritu y vigilancia...

Respecto del tópico del poco tiempo que Cárdenas dice haber tenido para escribir su poema, creo conveniente referirme a cierta curiosidad similar escrita por Jovellanos, que refuerza mi afirmación de que fue este peninsular quien más influyó en el presbítero tabasqueño, por lo que hace a la cultura europea de la época. Dice aquél, en el prólogo a su tragedia *El Pelayo*, que “la escribí tan atropelladamente, y era forzoso que sacase del molde mil defectos.” Y él, que por lo visto sí tuvo oportunidad de intentarlo, agrega: “Traté después de corregirlos; pero con poco fruto, porque los vicios originales de una obra nunca ceden a la corrección.” (15) Al margen de la cercanía que estas citas refuerzan entre Jovellanos y Cárdenas, no puede saberse qué hubiera ocurrido al revisar su texto el “español tabasqueño”. (16) No sabemos, siquiera, cuáles faltas fueron suyas y cuáles de la imprenta, que lo mismo a él que a Jovellanos y que a cualquier otro escritor de entonces masacraban con harta frecuencia.

Y, ya que motivado por el propio autor comencé por los defectos de su poema, agregaré que aparecen en él varios arcaísmos ripiosos, por demás bastante comunes en la poesía mexicana de entonces: “aquesos mares”, “gemisteis so la carga”, y hasta dobles diptongaciones que por momentos dificultan la lectura. Pero, de seguro, varias de estas últimas fallas hubieran entrado en el conjunto de las que Cárdenas pensaba “limar”, además de ese deplorable ripio del décimo verso: “medio graba”.

Aun así, el aliento del romance es alto y muestra la filiación neoclasicista del poeta, no obstante su indudable conocimiento, a esas alturas, de la “ambientación” más actual de los prerrománticos José Cadalso y Jovellanos, autor, este último, de varias epístolas en verso entre las que está precisamente ese romance endecasílabo que es la conocida epístola llamada “De Fabio a Anfriso”. De otra parte, en dos ocasiones Cárdenas recurre al gongorismo, asimilado quizás a través del propio autor de las “Soledades”, pero quizás también a través de Sor Juana:

*¿Visto has espesa nube que las luces
con que Titán la faz terrestre baña
nos roba, mas apenas se disipa
cuando tornan las mismas a adorarla?,*

y

*¡Oh, y con qué gratitud religiosa
la ceremonia previniendo usada,
de su padre la muerte y al Hispano
dosel su exaltación anuncia al Papa!*

El discurso (como hoy se le dice reduccionistamente a la “perístasis” o “tema” del antiguo discurso general) del poema es, pues, la loa al nuevo rey de España, Carlos IV, con base en un reconocimiento ético y dialéctico a su difunto padre. La ninfa que cambió sus hermosos atavíos de “algodón y plumas” por un “fúnebre sayal”, para llorar a Carlos III, su “dulce padre”, es conminada por la diosa Fama (que aquí canta las bondades de los reyes muertos, y no sólo sus crímenes, como en la Antigüedad) a que recupere el ánimo para ver que las noblezas del rey muerto han sido heredadas por su sucesor, que ya se cantan en muchos lugares y que aun sirven ya de base a las buenas acciones del “Cuarto Carlos”. Se trata de una personal forma de exclamar el obligatorio “¡El rey ha muerto! ¡Viva el rey!”, postura ideológica que embona del todo en la personalidad de un poeta religioso el cual se sentía muy a gusto con la nacionalidad ultramarina, cuando ésta comenzaba a ser poco atractiva para otros mexicanos de similar condición.

El antepenúltimo y el penúltimo versos del “Romance endecasílabo”:

*¡Oh, Carlos, reina: mis ingenios leales
harán tus grandes hechos inmortales!,*

que recuerdan asimismo a los que Francisco Cervantes de Salazar escribió a mediados del siglo XVI en honor de Carlos V:

*-Movióme haber estado con recelo
que vuestro Carlos inmortal sería...,*

aunque puestos por Cárdenas en boca de las ninfas (o sea la poesía de la época), demuestran la convicción que el autor tenía de poseer un talento sobresaliente, y su confianza en que habría de realizar una obra de trascendencia. Tal actitud es comparable a la que Cervantes mostró al indicarle a Amadís que dijera a don Quijote:

*Tu patria será en todas la primera,
Tu sabio autor, al mundo único y solo,*

y a la que Dante mostró cuando su amigo Brunetto Latino le dijo en el Infierno, refiriéndose a los avaros, los soberbios y los envidiosos:

*La suerte que te aguarda es tan honrosa
que ambas partes de ti querrán hartura... (17)*

Volveré a esta elucubración al referirme a José María Pino Suárez y, luego, a Carlos Pellicer. Por ahora, para terminar con el comentario a la poesía de José Eduardo de Cárdenas, vale lamentar que, debido sin duda a la multiplicidad de sus actividades religiosas, entre las que cabe la mención de una muy tabasqueña tendencia hacia la actividad política, el presbítero no haya podido concretar una obra más vasta, la que muy seguramente hubiera vuelto justa la osadía de esos versos finales que aún hoy nos estremecen. Como veremos más adelante, este caso de dispersión se repetirá luego en muchos otros escritores tabasqueños.

Por lo que hace al terreno de la literatura, ya desde el “Romance endecasílabo” había pugnado Cárdenas:

*...porque Iberia añada
al blasón de sus armas los blasones
de sus expediciones literarias. (18)*

Es decir, que esperaba se le considerase junto a los escritores importantes de la Madre Patria; aspiraba a que se diera en la Metrópoli lo que hoy llamaríamos una “apertura”, al menos un vistazo hacia la otredad en la que él mismo se incluía. Probablemente se refiriera, asimismo, a otros escritores tabasqueños del momento (¿Lorenzo Santa-María?), necesarios, además de él, para formar toda una “expedición literaria”.

Cárdenas fue autor, también, de una muy apreciable pieza epistolar que, a la vez, puede sugerirse como un antecedente lejano de la actual “literatura de testimonio” en nuestro país. Me refiero a la “Memoria” que en 1812 el cunduacanense presentó ante las Cortes de Cádiz para “defender” la provincia de Tabasco. Se trata ahora de un documento de alcance heurístico en el cual los historiadores siguen abrevando hoy en día, igual que lo hicieron Mestre Ghigliazza y el básico Manuel Gil y Sáenz para conocer el pasado local que correspondió a aquella época. El autor apela al rey para que corrija “esa especie de injuria política que se ha hecho a Tabasco”, aprovechando que las Cortes españolas se habían reunido para “el urgente reparo de toda nuestra monarquía”. Conminaba al soberano español a que dirigiera hacia esta provincia -“su primogénita en la N. E.”-, “parte de la reforma”, y comenzara “ella a salir de la oscuridad en que sin razón ha estado sepultada”. (19)

Digo que la “Memoria” de Cárdenas pertenece, en principio, al género epistolar. Es lógico que, con él, el religioso haya seguido la costumbre establecida por la abundante novelística de esa clase que entonces corría y, asimismo, el modelo de las ya también entonces muy difundidas epístolas en prosa de Jovellanos, a la vez que de algunas de las *Cartas marruecas*, de Cadalso, que los dos prerrománticos y -como

hoy se dice- politólogos españoles habían escrito respectivamente alrededor de cuarenta y veinte años antes, siguiendo por su parte al Montesquieu de las *Lettres persanes* (*Cartas persas*) y al Goldsmith de las *Chinese Letters* (*Cartas chinas*). Por ejemplo, en el “Aviso del autor a los lectores” que Cadalso pone al principio de su epistolario, el peninsular se refiere insistentemente a la imposibilidad de satisfacer el gusto de todos. En su “Memoria”, Cárdenas hace lo mismo, con uno de sus muchos desplantes neoclasicistas (además de eruditos), recurriendo a la cita de “un cómico griego”, quien dijo: “el mismo Júpiter que mande agua, que no la mande...” (20) En su epístola, Cárdenas habla de la provincia de Tabasco en el mismo tono en que el peninsular habla “a un amigo” en su carta marrueca número 4, texto en el que, según Francisco López Estrada, Cadalso “escribe con crudeza su juicio sobre la situación de la nación.” (21) Debe hacerse notar, sin embargo, que quizás no sólo de la península tomó escuela culterana Cárdenas. En un momento de su “Memoria” usa el nada frecuente latinismo *por fas o por nefas* (“de un modo o de otro”), que Sor Juana había usado en su romance a la virreyna Condesa de Paredes, relacionado con una diadema y un dulce de nueces. (22) Nos es dable conjeturar, entonces, que también de la monja tomó Cárdenas la tendencia (obligada en ella, según Francisco Monterde) (23) de incluir algunos momentos gongorinos en su discurso poético, clasicista en su conjunto. Como cura cultivado que era, no puede dejar de suponerse el conocimiento de los clásicos por parte de Cárdenas, entre ellos los españoles; pero la dicha combinatoria es evidente en Sor Juana, y obviamente nula en los otros, incluyendo a Góngora.

Recordemos, además, que Sor Juana se disculpa también ante el lector (como luego lo harían Jovellanos y Cárdenas), en su prólogo a sus *Romances*, por no haberle

*dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados...,(24)*

cosa que Cárdenas pudo seguir no sólo, pues, de Jovellanos, y que revelaría su conocimiento de la obra de la monja. El que Sor Juana, por último, haya declarado en el mismo poema que hizo esos *Romances*

*en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado...,*

no deja de proponérsenos como otro probable antecedente de la declaración de premura con que Cárdenas dijo haber hecho el suyo y, en consecuencia, que es lo que aquí realmente importa, su deuda con la mexicana y no sólo con el peninsular.

Por medio de su “Memoria”, José Eduardo de Cárdenas cumple con esta característica importante que Francisco López Estrada señala al género epistolar

citando a Gaspar López Salcedo, no obstante estar ese género “acomodado, entre las otras formas literarias, un poco a manera del pariente pobre al que se le deja la silla del rincón”: (25).

Pues como mi deseo y propósito sea enseñar algunos estados de gente exhortándoles a cumplir lo que deben a su condición y estado, de suerte que salven sus ánimas, me determiné a hablar en estilo de cartas, entendiendo ser este modo de proceder más acomodado para mi intención que el de los diálogos o cualquier otro. (26)

Por su estructura y su espíritu, la “Memoria” de Cárdenas podría haber sido objeto del siguiente comentario que López Estrada dedica a la obra epistolar de Jovellanos:

...representa aquella ideología que concibe el entendimiento político entre los hombres como una manifestación de la buena voluntad, y que puesto en claro el fin del bien común, todos se pueden sentir inclinados a esforzarse por alcanzarlo. La cuestión está en dar con lo que cada uno puede hacer. Resulta por esta sana intención uno de los mejores ejemplos de la confianza que en el siglo XVIII se puso en la acción razonable del hombre. (27)

El estilo literario de la “Memoria” de Cárdenas, salvo algunos giros que hoy serían identificados como de la “literatura de la onda” y que Cadalso también llegó a usar (“cosazas” y “despueses”, le escribe a Tomás de Iriarte, en vez de “cosas grandes” y “momentos posteriores”), (28) los que obedecerían, en palabras de Cicerón, a que, al fin y al cabo, “conviene... que la expresión de la epístola sea la que usan los amigos en sus conversaciones”; (29) salvo uno que otro giro o palabras como esos, digo (“los eminentísimos cardenales, que necesitaban de una eminentísima reforma...”), (30) el estilo de la “Memoria” de Cárdenas es de una “castiza donosura” (como dice López Estrada de la de Jovellanos) (31) que no impide la crítica a los galicismos o los culteranismos seguidos de la disculpa: “permítaseme esta voz”. Claro que tampoco impiden la crudeza a que antes me referí y que relacioné más bien con la carta marrueca número 4, de Cadalso. En relación con el del “Romance endecasílabo”, el lenguaje de la “Memoria” revela una modernización indiscutible. Los veinte años que mediaron entre el uno y la otra, no pasaron en balde.

Veamos parte del fragmento 23o. de la epístola testimonial de Cárdenas, que se refiere al abandono que en cuanto a la educación sufrían los indios tabasqueños por parte lo mismo del rey que de las autoridades de la Nueva España, quienes ya habían olvidado, por lo visto, el recordatorio de Fray Bartolomé de las Casas acerca de que los indios “sí” tienen alma, aunque, para los propósitos de todos conocidos, les negó la misma posibilidad a los negros:

23o. Los mismos indios, muchos de ellos amables por sus buenas calidades y disposiciones nativas; los mismos indios, reputados con irremisible injuria a la humanidad por semi-brutos, y que sólo deben llamarse incultos pues que cierta y lastimosamente lo están sin culpa suya; los mismos indios, digo, aman y muy mucho el saber, y como dotados de la luz natural de la razón, son incitados de la misma dulzura de las artes y ciencias, de suyo provocativas a su goce... según sentencia muy rancia de la remota antigüedad. Ellos, Señor, bajo de sus techos pobres o pequeñísimos tugurios, en las horas que deberían consagrar al descanso, después de una larga fatiga de sol a sol y en clima tan caluroso, se esmeran en dar doctrina como pueden a sus hijuelos, y celan sobre su instrucción en leer y escribir... (32)

La negación de las capacidades artísticas e intelectuales de los indios chontales por las autoridades inmediatamente posteriores al gobierno de Enrique González Pedrero, puede señalarse, sin mayor esfuerzo, como antecedidas por las actitudes colonialistas a las que ya José Eduardo de Cárdenas dirigió sus recriminaciones.

Por lo que hace al lenguaje, tanto el anterior como los demás fragmentos de la “Memoria” están escritos con una prosa moderna, digna de compararse, sugerí ya también antes, con la de los prerrománticos españoles Cadalso y Jovellanos. Y más moderna aún que la del primero de ellos es la prosa del presbítero tabasqueño. El ejemplo es la casi total ausencia, en éste, de esos enclíticos telegráficos (“dijole”, “oyólo”, “halo”, “resistióse”, etc.) que aparecen mayormente en los dos peninsulares (aunque no demasiado, y mucho menos en Jovellanos que en Cadalso) y que tanto habrían de proliferar poco después en la literatura en español a lo largo de la segunda mitad del diecinueve y hasta bien entrado el veinte, estimulados quizás por la necesidad de contraer el lenguaje (“esquematizarlo”, dice López Estrada) que la comunicación por el entonces recientemente inventado telégrafo hacía obligatorio. De otra parte, aunque algunos tecnicismos de la época y hasta algunos vocablos de uso común también entonces, obligan la actual consulta al diccionario, la mayor parte de ellos resultan claros, elegantes, actuales y aun familiares. Tales son los casos del sustantivo “autómata” y del calificativo “inmarcesible”, que José Gorostiza podría haber conocido precisamente en la epístola del cunduacanense (aunque también lo usaron el renacentista San Juan de la Cruz y el neoclasicista Francisco Manuel Sánchez de Tagle, éste posterior a Cárdenas) así como, quizás, el autor de “Muerte sin fin” haya conocido en el “Romance endecasílabo” un barroquismo como éste:

... todo mi bien y mi consuelo todo...

que José Gorostiza habrá variado una y otra vez, en tal caso, hasta entregarnos este suyo, igual de bello y complicado:

*...y todo lo que vuela o nada, todo... (****)*

NOTAS DE JOSE EDUARDO DE CARDENAS

*A este personaje debe su nombre la ciudad tabasqueña de Cárdenas, cabecera del municipio del mismo nombre, y no al de Lázaro Cárdenas, como podría suponerse fuera del estado.

**Villahermosa no recibió su nombre definitivo (primeramente se llamó “San Juan Bautista de Villahermosa”) hasta el 3 de febrero de 1916. Por tanto, los nacimientos o decesos de los autores aquí antologados que en ella hubieren ocurrido antes de esta fecha, la harán aparecer en adelante, como ahora, con su nombre inmediato anterior.

1.- Mestre Ghigliazza. P. XXXV.

2.- *Ibid.* P. XXXVI.

***En su citado libro (p. 32), Sheridan aplica el apellido materno a Carlos Pellicer (“Cámara”) y a José Gorostiza (“Alcalá”), pero con la función de nombrarlos como cuando ellos estaban en la Escuela Nacional Preparatoria, lo que los ubica realmente en aquel contexto. También refiere, en la nota 1 de esa misma página, que Salvador Novo pensaba que “la idea del apellido doble (se debía) a un afán de imitar en todo a Henríquez Ureña”. Luego el autor añade que, salvo Gorostiza, “que no tardó en desechar el ‘Alcalá’ ”... “los demás (contemporáneos) (conservaron) para siempre el apellido compuesto”. Tal hecho, como es sabido, no fue así tampoco en el caso de Pellicer, a quien sí sigue endilgándosele en Tabasco, por la costumbre que ya comenté.

3.- Mestre Ghigliazza. Pp. 7-8.

4.- *Ibidem.* P. 22.

5.- *Ibid.* (n).

6.- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, Prólogo de Francisco Monterde, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION “SEPAN CUANTOS...”, 100), Sexta edición, 1985, 1a. edic., 1969, p. 83.

- 7.- Navarro Tomás. *Métrica...*, p. 259.
- 8.- *Ibidem*. P. 538. Se me disculpará, de aquí en adelante, la inclusión prolija de descripciones técnicas sobre las formas tardicionales de la poesía, o formas "fijas". Esta actitud, que Edgar Allan Poe llamó "pedante" al tomarla él mismo para explicar algún momento de su célebre poema "El cuervo", resulta imprescindible para valorar el trabajo intelectual de los poetas de siempre, además de quemuestra la evolución, dado el caso, de los modos en que esas formas obedecen a distintas percepciones de la realidad.
- 9.- *Ibid.*
- 10.- *Ibid.* P. 311.
- 11.- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Obras del excelentísimo señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, Nueva edición, Barcelona, Imprenta de D. Francisco Oliva, 1839, pp. 195-312.
- 12.- Mestre Ghigliazza. P. 650. El acento ortográfico en la u aparece tanto en la reproducción de este compilador como en las demás versiones conocidas del "Romance".
- 13.- *Ibid.* P. 11, p. 650 (n).
- 14.- *Ibid.* P. 10.
- 15.- Jovellanos. P. 202.
- 16.- Mestre Ghigliazza. P. 78.
- 17.- Dante Alighieri. *Comedia. Infierno*, Edición bilingüe, Traducción y notas de Angel Crespo, Barcelona, Editorial Barral, S.A., Segunda edición, 1982, 1a. edic., 1973, p. 163.
- 18.- *Ibid.* P. 654.
- 19.- Mestre Ghigliazza, *Ibid.* P.78.
- 20.- *Ibid.* P. 53.
- 21.- López Estrada, Francisco. *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más*

famosos autores de la Historia Universal, Dirigida y prologada por Francisco López Estrada, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1961, p. 102.

22.- Cruz, De la. P. 32.

23.- *Ibid.* P. XIV.

24.- Cruz, De la. P. 3.

25.- López Estrada. P. 18.

26.- *Ibid.* P. 24.

27.- *Ibid.* P. 102.

28.- *Ibid.* Pp. 566 y 567.

29.- *Ibid.* P. 10.

30.- Mestre Ghigliazza. P. 40.

31.- López Estrada. P. 103.

32.- Mestre Ghigliazza. P. 48.

****Verso 597 de “Muerte sin fin”, de José Gorostiza.

José Eduardo de Cárdenas

*ROMANCE ENDECASILABO EN ELOGIO DE CARLOS CUARTO, REY DE
ESPAÑA, Y DE LAS INDIAS
(1790)*

*Teque adeo decus hoc aevi. Te Principe, inibit,
Carole, incipient magni procedere menses.*

Aquella hermosa Ninfa que en un tiempo,
de algodón y de plumas ataviada,
puestas sus flechas a los pies de *Carlos* (*)
más que nunca feliz se confesaba,
del tedio de sí misma poseída
en fúnebre sayal trueca sus galas,
con la madeja lacia el rostro cubre,
arroja el arco, quiebra la macana;
huye a los bosques y con torpe pulso
en los rugosos troncos medio graba
esta inscripción: “¡Ha muerto el grande *Carlos*,
mi dulce Padre y toda mi esperanza!”
Grábala apenas cuando en dos copiosos
y perennes raudales se desata,
y en medio de lo acerbo de su pena
ronca la voz, tremúlo el labio exclama:
“Capricornio crúel, helado signo:
ya que de un golpe con violencia extraña
todo mi bien y mi consuelo todo
en solo *Carlos* de mi seno arrancas,
apura sobre mí tus influencias;

vistan mis campos tu perpetua escarcha;
 la América no vea sus campiñas
 con el matiz florido engalanadas;
 los sazonados frutos de Pomona
 y las rubias espigas con que grata
 y providente Ceres las fatigas
 del labrador tan liberal premiaba,
 conviértanse en aristas y cambrones:
 la tierra su benéfica sustancia
 niegue a las plantas, y los tristes búhos
 con su graznido atruenen las montañas!"
 Quiso seguir, pero los huecos montes,
 heridos de las voces y algazara
 de numerosa plebe, "¡Viva *Carlos!*",
 alternativamente pronunciaban.
 El eco la suspende: por momentos
 crece su pasmo; escucha más cercanas
 las voces. "¡Viva *Carlos* Cuarto! ¡Viva,
 único alivio a nuestra pena amarga!"
 Desfallece el rumor inopinado,
 cuando el sereno líquido, con alas,
 veloces como nunca, dividiendo,
 se deja ver la clamorosa Fama.
 Girando en breves tornos, mansamente
 conmovidas sus alas, con el aura
 sutil la Ninfa cobra sus alientos,
 a sentir nuevamente angustia tanta.
 Vuelve hacia todas partes, y a su diestra
 un paraninfo atónito repara.
 Da voces, más la alférga matrona
 con dulzura le dice estas palabras:
 "Bella Ninfa, repórtate: no turbes
 el común regocijo, justa causa
 tienes en tu pesar: yo misma ha poco
 lo que tú por extremo lamentaba:
 Pero si el justo cielo inexorable
 de un tan amable *Carlos* nos separa,
 piadoso el justo cielo en otro *Carlos*
 el bien que nos quitó nos lo restaura.
 ¡Mas qué digo! ¿Otro *Carlos*? Fausta Ninfa,
 depón el sentimiento, el luto rasga,

que aun tu agosto Monarca ocupa el solio (**)
 en la imperial y celebrada Mantua.
 Aun vive y reina tu adorado *Carlos*:
 su piedad, su clemencia, su templanza,
 su ciencia de reinar y su justicia
 viven aun florecientes y lozanas.
 ¿Visto has espesa nube que las luces
 con que Titán la faz terrestre baña
 nos roba, mas apenas se disipa
 cuando tornan las mismas a adorarla?
 A este modo sus densas sombras pudo
 sobre el Trono esparcir la adusta Parca:
 deshiciéronse en breve, y al momento
 volvieron a brillar sus luces claras.
 ¿Cuál es tu triunfo, oh Muerte? El tercer *Carlos*
 deshecho el nudo, allá con firme planta
 el cerco etéreo pisa, y sus virtudes
 en su Hijo agosto rigen las Españas.
 ¡Oh tú, dichoso Rey, que circundado
 de inextinguible luz en paz descansas:
 tu Hijo no olvidarás: haz que a él descendan (***)
 cual lluvia en el Tusón celestes gracias!
 Ya desde luego España reconoce
 sus influjos: la frente apenas sacra
 del cuarto *Carlos* orna real diadema (****)
 cuando es cabal modelo de Monarcas.
 ¡Oh, y con qué gratitud religiosa
 la ceremonia previniendo usada,
 de su Padre la muerte y al Hispano
 dosel su exaltación anuncia al Papa!
 ¡Con qué respeto edificante ofrece
 homenaje a la Cátedra Romana,
 y de la fe ortodoxa apoyo firme,
 émulo de su Padre, se declara!
 ¿No es un Legislador que meditando
 el día todo sobre la Ley santa
 en tantas como dicta providencias
 la eterna Ley ha por nivel y pauta?
 Decid vosotros, hombres miserables
 que oprimidos gemisteis so la carga
 de dura servidumbre: ¿quién os hizo

ligero el peso, las cadenas gratas?
Etiopes felices, ya cansados
del crudo yugo con que se os brumaba:
¿a quién os acogisteis?, ¿a qué numen
debéis la prenda para vos más cara?
Angustiados vasallos que imposible
el desempeño vuestro imaginabais:
¿qué Deidad apacible calmar supo
en vuestros corazones la borrasca?
Si las pasadas horrorosas guerras
os agotaron casi, Reales Arcas,(*****)
la economía más prudente y justa
copiosas riquezas os presagia.
Espléndidos banquetes que destruíais
el hesperio valor: precipitada
fuga tomad, no os sufre el Soberano:
son sus delicias las frugales viandas.
¡Fascinerosos hombres que el indulto
de tantas acciones inhumanas
os prometisteis: ya en vuestras cervices
descargó el golpe su tremenda espada!
No así vosotros, en cuyos delitos
tuvo más parte la flaqueza humana:
que ha dividido aquella espada misma
las estrechas prisiones que os cercaban.
Nunca bastantemente admirar puedo
la comprensión feliz, sublime, vasta
del nuevo *Carlos*, que aunque la reparte
en tantas cosas, sobra para tantas.
En solo un Rey observo muchos héroes;(*****)
ningún trabajo le incomoda o cansa:
su infatigable espíritu tan presto
en su América está como en su España.
¡En qué alto grado del reinar posee
la más difícil ciencia en que se afianza
de los Reinos la gloria, y la que agita
los móviles de máquina tan varia.
Aquel notable acierto con que escoge
a quiénes cometer sus confianzas,
no cabe en expresión: tejedle encomios
si os atrevéis a tanto, Ninfas sacras.

Vos, héroe singular; vos, Conde ilustre,
 cuya altura de espíritu y vigilancia
 en el gobierno al Nuevo Mundo asombran,
 sois de esta prenda Real justa alabanza.
 Mas cuando en algún hecho vuestro, oh *Carlos*,
 detenerme presumo me arrebatan
 el pincel de las manos otras muchas
 acciones vuestras igualmente raras.
 Ya los Consejos presidir os veo
 con vuestra amada *Luisa*, honor de Parma,
 sus dotes y talentos consagrando
 al mayor bien de la Corona Hispana.
 Ya que animáis a vuestras leales gentes
 a que con redes en veloces barcas
 en compañía dulce y laboriosa
 opriman de Neptuno la ancha espalda;
 ya que las naves índicas visitan
 las espumosas márgenes hispanas,
 y ya que arriban las hesperias naos
 con libertad a las indianas playas;
 ya por vuestra orden prepararse miro
 varios bajeles, porque Iberia añada
 al blasón de sus armas los blasones
 de sus expediciones literarias.
 Y tú que el uso a Typhis enseñaste
 de las velas, aquesas naves guarda,
 que las Artes y Ciencias se prometen
 con tan sabio proyecto mil ventajas.
 Ya admiro... pero, ¿cuándo en breve tiempo
 de referir sus hechos acabara,
 si no hay desde que reina un solo instante
 en que no se señale alguna hazaña?
 ¡Oh felices dominios: vuestros votos
 dirigid al Señor, porque el Monarca
 que daros se ha dignado os lo conserve!"
 Dijo y el vuelo alzó la Diosa alada.
 Al momento la América divisa
 varias cosas de Ninfas Carpetanas
 que celebraban a su nuevo Dueño
 con dulces arias y vistosas danzas.
 Corre y se mezcla en ellas, y festiva,

de un extremo alborozo enagenada,
al palacio de *Carlos* se dirige
con las Ninfas diciendo en voces altas:
¡Oh *Carlos*, reina: mis ingenios leales
harán tus grandes hechos inmortales!

Canté.

*En la transcripción de Manuel Mestre Ghigliazza, el nombre de Carlos aparece en este verso y en el 131 con mayúsculas. Lo mismo ocurre con el nombre de Luisa, del verso 154. Los he puesto ahora en cursivas, como las demás veces en que aparece el primero, pues no encuentro ahora razón para respetar la diferencia. Asimismo, aclaro que los “parlamentos”, entrecorridos o no, aparecen a veces en cursivas en aquella versión. Sólo dejo las comillas aun cuando no las hubiere en el original, para diferenciarlos de la jerarquía de los nombres que antes mencioné, como parece haber sido la intención del autor.

**Este, que es el verso 63, presenta, igual que el 65 y el 68, la antigua grafía átona del vocable “aún”, equivalente a “todavía”. Desde 1953 es norma acentuarlo para que no se confunda con el átono, que significa “incluso”, “hasta”, “también”, “no obstante” o, con negación, “siquiera”. He conservado aquí la grafía original del poema para no alterar su ritmo endecasilábico, y lo mismo en ocasiones similares.

***El vocable “hijo” de este verso está con minúscula en la versión de Mestre Ghigliazza. Lo pongo con mayúscula, para hacerlo congruente con el de tres versos antes. Hago lo mismo en casos similares.

****Pongo en minúscula la palabra “cuarto” que, como epíteto, no indica el nombre oficial del rey.

*****Estos tres versos, cacofónicos por la repetida “rr”, quieren, obviamente, hacer “horrorosa” la transmisión del concepto de horror incluida la realeza y aun la riqueza mediante un efecto fónico, mismo que dos siglos más tarde habría de ser retomado con iguales intenciones por poetas tanto extranjeros como mexicanos, tal lo veremos al hablar de Carlos Pellicer, José Gorostiza y José Carlos Becerra.

*****En la transcripción de Manuel Mestre Ghigliazza aparece acentuado el vocable “solo”. Yo interpreto: “En un Rey único...”, en vez de “Solamente en un Rey...”, y por lo mismo omito la grafía arcaica, como en todos los demás casos similares que se me presentaron, no sólo de acentuación.

Manuel Sánchez Mármol
(Cunduacán, 1839 - México, D.F., 1912)

Como Cárdenas, este otro cunduacanense dejó quizás de producir una obra literaria más vasta debido a la diversidad de las actividades que ejerció a lo largo de su vida: estudiante, patriota combatiente, abogado, catedrático, periodista y político. A ellas hubo de agregar, en palabras de Joaquín Baranda, “la lucha cotidiana por el panem lucrando” (1) (sic). A este mismo respecto, el periodista yucateco Francisco Cantón Rosado señala que “Ciertamente, la producción literaria de Sánchez Mármol fue escasa relativamente a su capacidad, pues tenía arrestos para mucho más.” (2) Sin embargo, este comentarista acaba asimismo admitiendo que nuestro autor (igual que José Joaquín Fernández de Lizardi, cabe recordarlo) “tenía una familia numerosa y de preferencia debía consagrarse a tareas que le proporcionaran el sustento de los suyos.” (3) Mucho faltaba todavía a finales del siglo pasado y principios de éste para que en nuestro país, aun de modo excepcional, alguien como José Emilio Pacheco y unos cuantos más pudieran conquistar la característica de “escritores a tiempo completo”, según reciente giro de Vicente Leñero. (4)

Antonio Castro Leal consigna cuatro novelas de Sánchez Mármol: *Pocahontas* (1882); *Juanita Sousa* (1892); *Antón Pérez* (1903), y *Previvida* (1906). Agrega a este currículo la antología *Poetas yucatecos y tabasqueños*, hecha en colaboración con Alonso de Regil y Peón (1861), el texto crítico “Las letras patrias”, en *México, su evolución social* (editado por Justo Sierra en 1902), y dos volúmenes de *Obras sueltas*, compuestos de “discursos, artículos políticos y literarios, panegíricos, narraciones y cuentos”, editados póstumamente, en 1951. (5) Por su parte, Rivera (6) consigna además tres novelas “estudiantiles” de Sánchez Mármol, probablemente las tres publicadas por entregas en diversos periódicos literarios yucatecos de la

época. Como veremos, al menos en una de ellas aparece ya algún rasgo importante de su trabajo “maduro”, y en otras más se anuncia otro que devendrá una de las “constantes de autor” del conduacanense. Esas tres novelas de la etapa estudiantil son: *El misionero de la Cruz* (1860); *El gran baile de trajes* (1862-63), y *La venganza de una injuria* (?). Según Rivera, Sánchez Mármol publicó también como novela, en principio, el cuento *El brindis de Navidad*, en 1871, endeudado con Dickens no sólo por el título, sino por el asunto de que trata y aun por la forma de tratarlo. (7) Como es natural, estas últimas, que fueron las primeras novelas de su producción, el tabasqueño las consideraba simples ejercicios literarios (“ensayos”, en sus propias palabras). (8)

En efecto, ya en la primera de esas novelas de estudiante Sánchez Mármol nos ofrece una visión idílica de la realidad, visión que recorrerá prácticamente toda su obra posterior, salvo los controvertidos párrafos en que describe la muerte de Antón Pérez. Para el crítico John S. Brushwood esa visión idílica se traduce en haber escrito siempre Sánchez Mármol (lo que, como se verá, no fue del todo así) “en elogio de la vida decente”. (9) Ejemplo de tal idealismo temprano del tabasqueño, que por otra parte, y por sus manifestaciones posteriores, lleva a Brushwood a afirmar que nuestro autor es ante todo un romántico, “a pesar de que haya hecho algunas concesiones al realismo que lo rodeaba”, (10) es la situación en que el novelista coloca a la bella indígena maya Caan Lol (Flor del Cielo) mientras espera a su amado, Canul, en las primeras páginas de *El misionero de la Cruz*: dormida, por la noche, al pie de una gran ceiba (que Sánchez Mármol aquí masculiniza). Por muchas cualidades que los mayas hayan tenido, y por grande el dominio que sobre su medio hayan logrado, siempre resultará increíble que cualquier persona pueda dormir tranquila al pie de un árbol, en plena selva. Lo lógico es suponer que las alimañas y las fieras la hostigarían severamente. (*) Tanto en *El misionero de la Cruz* como en su obra posterior, y en virtud de ese mismo idealismo “romántico”, Sánchez Mármol crea casi siempre personajes cuyo temperamento no se ve afectado por los hechos de las respectivas narraciones; es decir, que se mantienen siempre “fieles a sí mismos”, como recomendaría Ramón López Velarde años más tarde, exponiéndose a ser ajenos, en algún momento, a la verdadera condición de hombres. De este problema se libra casi por completo Antón Pérez, a quien sin embargo también faltó cierta capacidad de cambio en los momentos previos a su muerte para, también entonces, valga la paradoja, “vivir del todo”. Su romanticismo, Sánchez Mármol lo admitió implícitamente al declarar que sus “inclinaciones más fuertes” al comenzar a escribir, fueron “engendradas” por la lectura del “viejo Dumas y de Chateaubriand”. (11) En general, fue el suyo un romanticismo del amor frustrado: en *Pocahontas*, aunque sin manifestarlo a nadie, el narrador se involucra en un amor imposible por la mujer cuyo nombre es el mismo de la novela; (**) en *Juanita Souza*, el personaje de este nombre muere antes de su unión matrimonial, habiendo padecido ya antes la muerte de su primer pretendiente; en *Antón Pérez*, el personaje

“central” ni siquiera llega a enterarse de que su desesperación amorosa ha encontrado al fin correspondencia en Rosalba y, por último, en *Previdida*, María muere luego de su primer parto, haciendo que su amante marido se deprima también hasta la muerte. Pero el más claro nexo de Sánchez Mármol con el romanticismo es aquél que tiene que ver con su actitud patriótica, impecable a través del tiempo y por el que propugna una literatura de carácter nacional, en digna continuidad de Fernández de Lizardi, y tamizada por su muy personal punto de vista, por ese “yo” que sirve de única medida confiable a todo oficinista del romanticismo. El que en *Antón Pérez* sería una de las principales líneas argumentales de la novela, en *El gran baile de trajes* relucía ya desde un párrafo como éste, no por oratorio menos significativo, en el que nuestro autor exalta asimismo la belleza femenina:

¡Qué bien te sientan los colores nacionales, bella mexicana! Sí, hoy que todos quieren echar lodo sobre el pabellón de la patria, bueno y laudable es que ennoblezcas sus colores llevándolos sobre ti. ¡Quién pudiera trasladarse al campo de la guerra! Allí, al contemplarte ataviada con la insignia tricolor, depusieran los aliados sus intenciones hostiles y la tremolaran sobre sus bayonetas. (12)

Una constante de Sánchez Mármol es su impresionante y prolija erudición respecto de los diversos asuntos que toca, la cual aparece desde las dos citadas novelas “estudiantiles”. En ellas, dicha erudición se expresa casi siempre por boca del narrador omnisciente, como corresponde también al romanticismo; pero ya a partir de *Pocahontas*, su primera novela “profesional”, y aunque el narrador omnisciente sigue dando por aquí y por allá muestras de su aplastante sapiencia, tal característica se deposita asimismo en diversos personajes, algunos de los cuales, por ostentar igual nivel de comunicación y similar bagaje cultural, recuerdan (o preludian) a los eruditos José Cemís, Augustas y Rialtas del *Paradiso* de José Lezama Lima. Por cierto que cuando Brushwood hace sobre Sánchez Mármol el comentario peyorativo de que todas sus novelas “parecen haber sido escritas para su abuela”, (13) el lector no puede dejar de imaginarse a la antecesora del tabasqueño sino como dotada de la misma riqueza intelectual de Augusta, y proponerse la obra de nuestro autor, pues, como serio antecedente de esa aportación estilística que el cubano haría al arte de la novela y que Eliana Albala ha nombrado “homolenguaje”. (14) Se trata (para decirlo muy apretadamente) de un habla común a todos los personajes, o a varios de ellos, que, sin regresar a la indiferenciación previa a *La Celestina*, tampoco transmite al lector la hoy generalmente diferenciada expresión de las personalidades “reales”. El homolenguaje expresaría el ser superior, colectivo, de todo un grupo social o de un tiempo determinado; lo que antes se llamaba “el espíritu” de una época. Más recientemente que en *Paradiso*, este mismo efecto ha aparecido en *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso. En esta novela, personajes

como la emperatriz Carlota o el presidente Juárez elucubran con un lenguaje filosófico de seguro muy alejado del que usaban en la realidad, pero que expresa muy bien el drama que vivían. De suyo, en los personajes de Sánchez Mármol se atisba también ese efecto literario, pero el tabasqueño no alcanzó a concedérselos del todo, conservando mucho de él para sí mismo como narrador omnisciente.

Quizás sobre todo por este factor sea que Sánchez Mármol es ante todo un romántico, para acabar de estar de acuerdo con Brushwood en este sentido. Recordemos que el romanticismo, entre otras características, tiende a lo absoluto, y en consecuencia a lo metafísico. Y el “homolenguaje”, en tanto que expresión común a todos o a un gran número de los personajes de una novela, es un factor de absolutización que comporta, en sí mismo, un “misterio” literario susceptible de tratarse metafísicamente.

No obstante ser débil el homolenguaje en los personajes de Sánchez Mármol, nos remite de igual modo, dada la erudición que ostentan, a otros ciertos personajes, éstos de los folletos de época que se escribieron contra nuestra Revolución de Independencia y su iniciador, el cura Hidalgo. En uno de tales folletos aparecía un personaje como la “‘currutaca’ erudita”, al decir de Carlos González Peña. (15) También nos remite al Diego Rivera muralista, quien sin duda agotaba todo el conocimiento accesible sobre el asunto que se proponía pintar, y luego lo plasmaba entero sobre la superficie del muro. Cabe agregar, además, que cuando alguna vez la erudición de Sánchez Mármol se vuelve improbable, llega a tocar los linderos pseudorreales de Jorge Luis Borges, como sucede en la siguiente perorata de la tan racional como bella y no menos erudita Pocahontas:

...En cuanto al magnetismo, no ha habido siglo, de la caída del paganismo a la fecha, que no haya contado con algún hombre de genio consagrado a estudiarlo y practicarlo con éxito: ahí está Paracelso, ahí Van Helmont, Goclenius, el noble Greatrakes, Borel el sabio, el nosologista Sauvages, el iluminado Gasner, Mesmer el maravilloso, el marqués de Puysegur, su discípulo, a quien su vigorosa potencia magnética permitía no sólo sonambulizar directamente, sino transmitir su poder a un corpulento olmo bajo cuya sombra, venganza del Genio del Bien contra el matador manzanillo, la humanidad doliente acudía a encontrar el alivio de sus sufrimientos. (16)

Recordemos que la posterior metafísica borgeana (o “borgesiana”, si se prefiere) con la que Sánchez Mármol roza sin imaginarlo, se nutre bastante de la del obispo Berkeley, contra quien, como veremos más adelante, el tabasqueño lanza algún denuesto.

Un efecto contemporáneo, éste más general e incluso definitorio del género novelístico, es el cambio de tiempos y planos del discurso. Sánchez Mármol también

lo atisba desde sus primeros ejercicios, o lo descubre en el *Quijote*, quizás con la misma sorpresa con que lo habrán atisbado o descubierto, primero Bram Stoker, antes de aplicarlo a su *Drácula*, o poco después James Joyce, antes de aplicarlo a su *Ulises*. Pero se necesitaba una madurez literaria como la europea para retomar el fundamental valor formal cervantino, olvidado, he dicho ya (por incomprendido) durante los docientos años anteriores. Sánchez Mármol, como los otros muchos representantes de la entonces todavía naciente novelística hispanoamericana, pasa de largo ante el recurso que ulteriormente habría de transmitir al lector, como forma literaria, la sensación de esa complejidad cultural que conocemos con el nombre de “ciudad”. (17)

En efecto, aunque tímidamente, Sánchez Mármol usó el cambio de tiempos en *El gran baile de trajes*, y el cambio de planos ya en *Pocahontas*, excesivamente éste, o quizá sea mejor decir “primitivamente”, como lo hizo Cervantes al inventarlo en el *Quijote*: todavía al modo de *Las mil noches y una noche*, implantando toda una historia completa dentro del asunto principal (en la que se narra, en este caso, cómo Pocahontas fue conocida y conquistada por Mr. Young, su esposo). Sánchez Mármol vuelve a introducir un cambio en el plano narrativo de *Previdida*, tan prolijo como el otro que refiero, cuando el narrador cuenta a su amigo Ernesto, durante páginas y páginas de un monólogo sólo interrumpido por ingenuas muletillas, su asedio voyerista a María, la supuesta “Previdida”. Con inseguridades y tropiezos, desde luego, pero con intuición memorable y una búsqueda más digna de consideración que de desprecio, el tabasqueño iniciaba sin duda los prolegómenos al rescate de la novelística moderna, la creada por Cervantes y recreada luego por Joyce, la ya del todo urbana (“burguesa”, en las consabidas palabras), la verdadera “novedad”, la novela verdadera. Cuando menos, avanzaba Sánchez Mármol por el mismo camino formal que en Irlanda iba recorriendo Stocker, con su ingenua y deliciosa *Drácula*, camino seguro hacia la reconquista de la expresión literaria antonomástica de la cultura urbana, que unas cuantas décadas más tarde sería completado monumental e históricamente por su coterráneo Joyce.

En *Pocahontas* sorprende en principio el convencionalismo tradicional que adjudica a esa novela el carácter de “sátira política”. (***) Tal sátira, si bien presente de modo destacado en el libro, como, en mayor o en menor medida, en casi todos los de Sánchez Mármol, no llega a desplazar ni cualitativa ni cuantitativamente el desarrollo idealista (romántico) del discurso general, que el autor mismo anuncia con el subtítulo de *Relación fantástica*, quizás porque en ella se incluye un largo circunloquio a modo de sueño. Más bien, parecería querer Sánchez Mármol, con ese otro circunloquio que es la caricatura expresionista (y no realista, como diría Brushwood) del gobierno mexicano de su época, la que desde Francisco Sosa para acá se pone como asunto principal de *Pocahontas*, explicar ciertas palabras suyas de cura en salud, dichas por boca de Mr. Young (otro erudito) en esa misma novela: “...el idealismo puro no cabe en nuestro cerebro, sino para hacernos extravagantes

al estilo del obispo Berkeley o de Carlyle.” (18) Pienso que hasta ahora se han tomado demasiado en serio otras palabras del propio autor, por las que sugiere, al parecer inopinadamente, o por las que asume lo dicho un día por Sosa, que esta novela es ante todo eso, una “sátira política”. (19)

No se trata de despreciar las opiniones respectivas del ya citado maestro, ni las de Pepe Bulnes ni las del propio Gerardo Rivera, en el sentido de que la sátira política de *Pocahontas* es valiosa. Creo, con el segundo, que “nunca parecerá ocioso llamar la atención hacia aquellos escritos que desenmascaran a prevaricadores que sermonean doctrinas que desmienten los hechos...” (20) Sólo que *Pocahontas* es una novela, y no un artículo o ensayo político, y lo que debemos buscar en ella principalmente es la relación que presenta entre forma y contenido, o entre estructura y materiales, si se prefiere, (21) que es la competencia del arte. En *Pocahontas*, la “sátira política” es sólo uno de los elementos en juego, entre otros de igual importancia e igualmente bien tratados por Sánchez Mármol (salvo por lo que hace a su falta de “dosificación” a lo largo del discurso literario, lo he dicho ya). Recordemos, además, que el contenido crítico, más o menos claro o velado en el discurso, es el que da buena parte de su carácter definitorio a toda novela. De tal modo, no habrá que tocar demasiadas fanfarrias cuando dicho contenido se evidencie. Antes bien, habrá que lamentarse por no encontrarlo en alguna supuesta novela.

Pocahontas trata de la rápida amistad que se establece entre el narrador omnisciente y el matrimonio dueño de un barco, el “Sea foam” (“Espuma de mar”), a través de una tercera persona. El barco había llegado al puerto mexicano de Coatzacoalcos, luego de tan sólo diez días de crucero desde Nueva York, para traer un mensaje comercial que el telégrafo seguramente hubiera vuelto viejo: “...no ignora Ud. que a veces el telégrafo de Matamoros a Veracruz emplea hasta quince días en transmitir un despacho.” (22) Desde que el narrador mira descender del barco a sus albos dueños, queda deslumbrado por la belleza de la esposa del capitán, la joven llamada “Pocahontas”. Más tarde, el narrador recibe providencialmente una invitación a conocer al matrimonio, por parte de un amigo común, también norteamericano, excombatiente a favor del esclavismo. La reunión se lleva a efecto a bordo del barco, lo que da pie a Sánchez Mármol a seguir desplegando la erudición marineril con que cuenta y con la cual ya había impresionado al lector desde el principio mismo del libro, así como a introducir cierta inmodestia: “Aunque poco versado en cuestiones de náutica...” El hecho de que su amigo sea un excombatiente suriano, le da también oportunidad a nuestro autor de desplegar erudición sobre ese conflicto estadounidense, a través de varios de los personajes. He dicho antes que, aunque no lo manifieste con palabras, el narrador se enamora de Pocahontas, y que es éste un amor imposible, como lo es ulteriormente el propio amor entre los cónyuges, quienes, habiendo escogido un destino común a instancias inapelables de la mujer, perecen un día en el naufragio de su hermoso barco. Ya el capitán, Mr. Young, le había dicho al narrador a este respecto, en un desplante romántico cuyo

nivel de conciencia lo hace aparecer como de nuevo cuño: “He aquí nuestra vida. Nada nos inquieta y nada apetecemos; y Dios colmará nuestros deseos, si nos predestina a perecer envueltos en la misma ola.” (23)

La referida “sátira política” se da durante un sueño que Pocahontas induce en el narrador, mediante un soporífero, aparentemente para demostrarle la realidad del “magnetismo” -lo que hoy conocemos más bien por “parapsicología”, aunque incluía también la hipnosis científica. Desde los puntos de vista simbólico y psicológico, la situación aparece como un rapto disfrazado que Pocahontas hace al narrador, situación que queda confusa y sin salida en el conjunto de la trama. La aspiración frustrada del narrador (desde el momento mismo en que no puede expresarla) se logrará más tarde, en *Previda*, donde el nuevo (¿el mismo?) narrador sí expresa su amor a la mujer de un científico sólo consagrado a la ciencia, y donde ella llega a corresponderlo, aunque no se decida a aceptarlo sino cuando el marido muere a causa de un experimento que Rivera interpreta como premonitorio de la bomba atómica. (24) En casos como éste, comunes en realidad en la novelística de Sánchez Mármol, pero que no son los únicos, quizás se justificara la apreciación de Brushwood de que el tabasqueño escribió siempre “en elogio de la vida decente”. Pero ya el simple hecho de que el narrador asedie a una mujer casada, y que ella acabe correspondiéndolo aunque limite sus ímpetus (elemento que subraya el romanticismo del asunto) debió de resultar lesivo de la moral y las buenas costumbres, en su tiempo y para el escaso grupo social que se permitiera leer literatura. Sánchez Mármol debió de mover internamente muchos de los resortes emocionales contenidos en aquel público, como lo hacen hoy las telenovelas. El caso posterior de la discutida muerte de Antón Pérez a cargo de una parvada de buitres que se lo comen vivo, demuestra precisamente que el novelista no aduló para nada, en otros momentos de su obra, la “decencia”, la probablemente aristocrática tranquilidad mental de la mayor parte de sus lectores.

Pocahontas se lee con deleite, no obstante la continua aparición de parlamentos larguísimos, antinovelisticos, que muestran al Sánchez Mármol intelectual, lector acucioso de los *Diálogos* de Platón y de la Historia antigua, más que al Sánchez Mármol literato. Asimismo, el libro se lee deleitosamente pese a la frecuencia de los enclíticos telegráficos, que parecerían haber sido una determinación consciente y arriesgada del autor para molestar a sus lectores futuros, y que desde luego deberán actualizarse como proclíticos en el caso de una nueva edición, no sólo de *Pocahontas*, sino de cualquiera de las novelas del tabasqueño. Tanto la “sátira política” como la narración de los preámbulos de la vida que Mr. Young lleva con su esposa, resultan disquisiciones, muy agradables a veces, pero que hubiesen quedado mucho mejor distribuidas a lo largo del libro, y no impuestas en un solo y a veces tedioso cuerpo narrativo. Me parece que los desplantes eruditos sobre marinería y sobre historia norteamericana, e incluso los referentes al “magnetismo”, sí salvan este escollo e incluso provocan regustos del orden paradisiaco a que ya antes me referí. Pero, en

resumen, esta novela, que no desprecia la experimentación formal en otros sentidos, se antojaría del doble de páginas, con un mayor desarrollo del personaje que le da nombre, o de varios personajes (incluyendo al narrador omnisciente), para equilibrar de ese modo (y en este caso particular) la mencionada deuda de estructuración.

Juanita Souza, la siguiente novela del tabasqueño, es a mi parecer la más lograda de sus obras, pese a la común opinión de que tal lugar corresponde a *Antón Pérez*. Escribo esto atendiendo a un criterio literario, y no sociológico ni de incidencia históricopolítica. La estructura de aquella novela, pese a soportar (aunque menos que en las otras) las acostumbradas disquisiciones eruditas que no se relacionan muy directamente con la “trama” o “sinalepsis” principal, o los enclíticos telegráficos, o los largos “apartes” del narrador omnisciente, es lógica y eficaz de principio a fin, sin que los dichos factores alcancen a distraer del todo al lector. En ella se evidencia, quizás más puramente que en ninguna otra de las obras de Sánchez Mármol, su filiación romántica. En ella se observa además, con toda claridad, una superación respecto de *Pocahontas*, por lo que hace a la técnica de narración: han desaparecido ahora las acotaciones explicativas de localismos o extranjerismos que en aquella primera novela aparecían a pie de página sobre todo al comienzo del libro y, por estar mejor dosificadas, las disquisiciones se asimilan mayormente al discurso. En su prólogo a la reedición de 1974, Castro Leal dice que en *Juanita Souza* (a la que curiosamente da entonces el primer lugar en la cronología del tabasqueño) Sánchez Mármol admira por “su capacidad de narrador sobrio y fácil, que presenta la realidad en sus rasgos esenciales y en una prosa dúctil y castiza que resuelve hábilmente todos sus problemas.” (25).

Realmente, de toda la obra de este autor puede decirse también que está bien escrita para su época, y que muestra una riqueza léxica que bien le mereció su aceptación en la Academia de la Lengua. Ahora bien, de los pasajes como los de *Juanita Souza* y *Antón Pérez* que contienen un realismo “crudo”, recuerda Castro Leal que sólo se encontraban entonces en los escritores franceses de la escuela de Zola, y agrega: “hay que considerar a Sánchez Mármol como el primer novelista mexicano que, antes de Federico Gamboa, amplía los campos del realismo en la novela.” (26) El historiador Alfonso Taracena registra una opinión igualmente elogiosa de nuestro novelista: “...dicen de Manuel Sánchez Mármol... que los dos únicos que sabían escribir en castellano correctamente en esa época era don Juan Valera en España y don Manuel Sánchez Mármol en América”. (27) No puede dejar de decirse, sin embargo, que en la prosa de nuestro autor se encuentra también, a veces, un exceso de rimas que la lectura de hoy no tolera y que quizás se haya derivado de las prosas rimadas de Campoamor o de sus seguidores. O, incluso, de su antecesor James Macpherson. En cambio, las irregularidades en la redacción de los parlamentos, a menudo deficientemente entreguionados, podrían inscribirse en aquella experimentación de Sánchez Mármol que, en este caso concreto, se acerca al homolenguaje de Lezama Lima.

En *Juanita Souza*, el asunto consiste en el amor entre Pablo de Villalar, médico joven que llega a “la pequeña ciudad de Urbela” (urbe bella, es decir la actual Villahermosa, capital de Tabasco) a enamorarse de la atractiva e inteligente joven, cardiópata incurable, problema que él ignora. Con anterioridad, la muchacha ya había perdido el amor de otro joven, al que por cierto el nuevo pretendiente se parece de modo extraordinario y quien murió, como el matrimonio de *Pocahontas*, en un naufragio, cuando venía a desposarse con Juanita. Ella, enamorada también del doctor Villalar, muere por síncope antes del desposorio, víctima de los primeros escauceos eróticos. Sencilla en su trama, el discurso literario resultante es, repito, el más convincente de Sánchez Mármol, una verdadera y total novela “blanca” (además de romántica).

Sosa la avala del siguiente modo:

El Cervantes montañés, el insigne novelista español Pereda, en carta a mí dirigida con motivo de haberle enviado la Juanita Souza, mostrose satisfecho de su lectura, no sin lamentar, eso sí, que el señor Sánchez Mármol fuese adepto de la escuela naturalista francesa, de que él, Pereda, es franco adversario, y me expresó su ferviente deseo de que el novelista mexicano, cuyas excelentes dotes reconocía de buen grado, siguiera en sus ulteriores producciones por otros derrotados menos escabrosos. A decir verdad, una sola de las escenas de Juanita Souza se desarrolla en terreno escabroso, y a punto se encontraba de caer en el crudo naturalismo; pero supo sortear el peligro el autor y no fue más allá. (28)

Encuentro en *Juanita Souza* un párrafo que no puedo dejar de relacionar con “Muerte sin fin”, de José Gorostiza, como no pude dejar de relacionar con un verso de este poema otro del “Romance endecasílabo”, de José Eduardo de Cárdenas. Es el quinto párrafo del capítulo IX, “El compromiso”, que el lector encontrará más adelante, en la sección antológica.

Pasando ahora a la muy controvertida novela *Antón Pérez*, Sosa escribe sobre ella, con decidida admiración:

Blasco Ibáñez... prohiaría sin duda las páginas por Sánchez Mármol escritas y a las que venimos aludiendo... Al leerlas nosotros y al admirar la maestría que denuncian, nos ha asaltado la idea, porque las creemos capitales del libro, de que Antón Pérez es un símbolo; que no es únicamente el personaje ficticio de una novela, sino que en él quiso y logró el autor resumir los diversos estados de conciencia del que, obsesionado por las pasiones, sacrifica en aras del amor y de la ambición, el primero y más alto de los deberes: el de velar por la honra de la patria, luchar por su autonomía, y morir, si es preciso, por ella... (29)

Por lo contrario, Joaquín Baranda, sin dejar de elogiar el libro en múltiples aspectos, reconviene a Sánchez Mármol, en primer término respecto de la traición a la patria que el personaje central perpetra:

¿Cómo es que de la noche a la mañana el joven republicano, el decidido patriota, faltando a sus deberes de mexicano y de militar, quema lo que había adorado, y se pronuncia por el imperio, manchándose con el delito de infidencia?... Usted atribuye la sorprendente transición y el repentino cambio al amor, cuyo poder dominante y excluyente nadie podrá negar... A decir verdad, todo asunto de amor es tan miserablemente fútil, que en una época heroica nadie se hubiera tomado el trabajo de pensar en él, y aun menos de nombrarlo siquiera... (30)

En esto, creo que Baranda peca, ya no de decimonónico, sino de dieciochesco, al anular del todo el sentimiento amoroso en "época heroica". Lo digo consciente de que hace sólo muy poco hemos aprendido que cualquier sacrificio social, incluida la siempre abominable guerra, es un medio que en última instancia busca la felicidad en la Tierra, tanto del propio cuerpo social como de los individuos que lo componen. El que Antón Pérez haya sentido amor aun en "época heroica" resultaría indicativo, además, de que para mediados del Siglo XIX o poco después, cuando se desarrollan las acciones de la novela, el pensamiento estaba ya cambiando en tales términos.

De la truculenta muerte de Antón, dice Baranda a Sánchez Mármol:

Francamente, el libro de Usted en este punto no es de solaz; consterna el ánimo y produce pena... El mejor elogio que puedo hacer de la pintura de Usted, es el que se ha hecho de la de Zolá; no se puede leer sin que sienta náuseas el estómago menos delicado... el cuerpo de Antón, en las convulsiones de la agonía, que Usted prolonga lo más que puede, era pasto de las auras o zopilotes, que lo picoteaban implacables, y cuyos gutzguceos, neologismo que introdujo Usted a título de su afición a la onomatopeya, crisan los nervios... (31)

Tan puritano párrafo despierta la curiosidad por lo que Baranda hubiera opinado ante los cuentos brutalmente (e irreprochablemente) realistas del duranguense José Revueltas o del guanajuatense Rafael Gaona, algunos momentos de los tabasqueños González Calzada o Alfonso Taracena, u otras narraciones severas de la actual y del todo aceptada literatura de nuestro país, ya no sólo de Francia. O por lo que hubiera opinado de ciertos pasajes clásicos (que por lo visto no leyó), como aquéllos de Dante a los que el propio narrador alude y en los que el renacentista -recordando al Tideo de la Tebaida, de Estacio, según se dice-, nos presenta al señor

Ugolino comiéndose los sesos y el cráneo del arzobispo Ruggiero, réprobo como él. Y, para no quedarnos tan cerca como en Tabasco, o en México, y para no irnos hasta una referencia cultural lejana como la de Italia, puede citarse el romance español “La penitencia del rey Rodrigo”, donde este rey se mete en una tumba habitada por una gran serpiente que poco a poco se lo va comiendo.(32) Pero sería injusto no consignar, asimismo, esta benevolencia con que Baranda termina su carta al tabasqueño:

Por lo demás, se ha mostrado Usted en su novela, fiel observador de las reglas a que los preceptistas sujetan esa clase de composiciones literarias. Hay unidad y combinación bien entendida: la acción camina desembarazadamente haciendo crecer el interés; y respecto al estilo, nada pide al del más consumado hablista. En resumen, la novela de Usted no tiene desperdicio... (33)

El problema de Antón fue no haber equilibrado sus sentimientos y su obligación patria para lograr, así, el amor de Rosalba mediante su propio patriotismo. Pero ese fue un problema de Antón Pérez, y no de Sánchez Mármol. Además de que hubiera dejado de animar a un personaje “romántico” (en este caso fundamentalmente en desacuerdo con la realidad), creo que lo único reprochable al autor tabasqueño sería que, como dijo alguna vez Sábato respecto de Borges, no le haya tendido en ningún momento la mano al personaje caído, que no lo haya rescatado “humanamente”. Pero tan terrible destino de Antón se inscribe asimismo, como los de otros personajes de Sánchez Mármol, por su amor siempre frustrado, en el romanticismo de marras. La exaltada defensa del autor a su personaje (lo que éste piensa mientras agoniza), resulta débil para el efecto que digo:

¿Dónde estaba su pecado? ¿Acaso en haberse pasado de las banderas de la República a las oriflamas imperiales? ¿Y él era por ventura el único? ¿No mil próceres mexicanos propagaban y defendían la nueva causa..? ¿Pues no aquella causa iba a ser la salvadora de la nacionalidad mexicana? (34)

Se requería, sin duda, un arrepentimiento o una toma de conciencia iluminados (en este último caso, como el que alcanza Artemio Cruz, de Carlos Fuentes) y no una simple meditación convencional y justificativa del acto cuestionable del personaje, para que éste no quedara señalado, *ad perpetuam*, como traidor a la patria.

Y creo, como Sosa, que fue “la vida”, más que Sánchez Mármol, quien castigó

tan radicalmente a Antón mediante ese desenlace brutal. Así lo expresa el autor de *El episcopado mexicano*:

No son las auras las que pedazo a pedazo arrancan los miembros a Antón Pérez, son los remordimientos; son los gritos de la conciencia que lo hacen reconocerse culpable, por más que se aferre en atribuir a nobles ideales la acción por los patriotas reprobada. (35)

La valoración crítica de Sosa, entonces, se resume de este modo, el cual reivindica a Sánchez Mármol de las acusaciones de Baranda:

Vista así la parte final de la novela, no puede ser más digna de loa... pura y sencillamente juzgada como labor literaria, es decir, por la forma, coloca al autor en prominente lugar entre nuestros modernos novelistas (36).

Por último (respecto del asunto de la truculencia), vale decir que Sánchez Mármol estaba agregando al lector de su tiempo una información que éste no tenía respecto de la crueldad de algunas circunstancias como la que narra. En tal sentido, Milan Kundera ha dicho recientemente que “La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral”, y que “El conocimiento es la única moral de la novela”. (37) Pienso, pues, que *Antón Pérez* es un libro sumamente rico y bizarro, con los rutinarios excesos de la novelística de su autor.

Sin embargo, el costumbrismo “Pus, señor, que yo tampoco puedo ver a esoj ejtranjeroj, y el amo me dio permiso pa que viniera a avisarlej que ahí ejtán...”, (38) es un infrecuente y diminuto parche que no alcanza a distorsionar el tono casticista general del lenguaje de este discurso. Hasta puede afirmarse que es del todo desacertada la inclusión que de Sánchez Mármol hace González Peña en la “novela de costumbres”, sobre todo a partir de las tres obras que menciona: *Juanita Souza*, *Antón Pérez* y *Prevenida*. (39)

Creo, además, que hubiera sido mejor que Sánchez Mármol intercalara la historia del amor frustrado entre Antón y Rosalba en el contexto histórico que en la novela aspira a ser la estructura, y no a la inversa, como se presenta. Aquí, de otra parte, los intentos de cambio en el plano narrativo son menos audaces que en otras novelas anteriores del autor. Para ejercerlos, éste recurre de nuevo, como en sus principios, a breves muletillas como: “¿Qué habrá de cierto en tan alarmante nueva?”, (40) y sigue el desarrollo de un aspecto distinto del que venía tratándose. Aun así, insisto, *Antón Pérez* es una novela sumamente rica y bizarra, si bien menor, en el aspecto literario, a *Juanita Souza*.

Antólogo, desde luego, el discutido capítulo “El fin” (los subtítulos, puestos por el editor, habían vendido ya a menudo la trama), donde se da la muerte del

doloroso personaje. Señalo ahora, sin embargo, que el capítulo que antecede: “Castigo del traidor”, me parece el culminante de la novela.

Por el tono mágico en que *Previda* comienza, estaba predeterminado que el amor de Luis y María “no era de este mundo”. Gabriela, la “celestina” del libro, lo revela inconscientemente al decir en algún momento que María es un “ejemplar de otra humanidad”. (41) Como ya antes dije, en esta novela Sánchez Mármol permite que su narrador omnisciente obtenga el amor de la mujer casada que no se atrevió a solicitar en *Pocahontas*.

Para tranquilidad de los “buenos” de la época, y justificando ahora (por una vez) el citado parecer de Brushwood sobre el romanticismo “decente” de Sánchez Mármol, unida ya la pareja (luego de la muerte del primer marido de María), busca la absolución a su anterior e idílico adulterio ante la tumba de San Francisco, allá en Asís. La narración es de tal calidad que resulta verosímil, de los mejores momentos de la novelística del cunduacanense. Sólo agregaré que desde el comienzo aparece en esta novela un cierto relativismo muy interesante y del todo novedoso para su época: Luis platica al padre Velázquez que la noche anterior, mientras paseaba por el claustro del convento donde se hospeda, ha sentido una extraña e inexplicable “presencia” incorpórea, fascinante en vez de terrífica. El heterodoxo fraile carmelita le dice al joven que se trata sin duda de la mujer que habrá de ser suya en el futuro. El relativismo aparece en una shakespereana duda del fraile: “Bien pudiera ser otra cosa; pero, en fin, esto es lo que a mí se me ocurre, y Dios dirá.” (42) Hay otros momentos relativistas en la novelística posterior del tabasqueño.

Resulta interesante, además, cómo el autor utiliza el pensamiento idealista radical de Berkley, por el cual en realidad no existirían las cosas que vemos, sino que serían meras ilusiones de nuestros sentidos, para darle la vuelta y justificar la “presencia” que el narrador sintió en algún momento cerca de sí, la que tiempo después se corporeizará en María. Toda esta suerte de dialéctica, llevada luego también por el lado de las descripciones poéticas, llega a hacer pensar en Julio Cortázar, de quien no puede suponerse, desde luego, que haya leído alguna vez a Sánchez Mármol: “...la esbeltez de su talle, el desarrollo de sus carnes de mujer núbil, ya con redondez definida, y como si la curva, al diseñarla, gozara en acariciar aquellas formas mismas que modela.” (43)

De esta narración hay influencia en el cuento *Eva*, del también tabasqueño Rafael Domínguez. Tal influencia abarca la muletilla que consiste en depositar la acción en las palabras del narrador a un amigo.

Selectiva que debe ser toda relación antológica, no incluyo aquí ningún fragmento completo de esta novela, para incluir en cambio, además de los correspondientes a *Juanita Souza* y al de *Antón Pérez* que antes señalé, el principio de la muy desconocida *Pocahontas*.

Por último, respecto de este cunduacanense, hay que recordar que fue también poeta, y fino, según se desprende de la silva que Santamaría recoge en su *Antología*,

sin hacer referencia de dónde la tomó. (44) La diptongación a que el poeta obliga al primer endecasílabo:

Pugna en vano del sol la lumbre pura...,

entra en contradicción con el respetado deletreo silábico del segundo:

Que todo lo fecunda, creadora.

Pero ello no obsta, según veremos en el siguiente apartado, con base en las conclusiones de Tomás Navarro Tomás, para que podamos gustar del resto de este poema en el que aparece un encabalgamiento sirremático (versos 7 y 8) anterior, desde luego, a la muestra respectiva de Juan Ramón Jiménez, con vías a la liberación moderna del ritmo métrico:

*Por derretir la nieve en la alta cima
Y coronarla de pintadas rosas.
Más puede tanto la celeste lumbre
De tus ojos, Aurelia encantadora,
Que a sus fulgores, de mi pecho helado
Flores de juventud siento que brotan.
Bendito sea quien así a tus ojos
Hechizo tanto bienhechor otorga,
Que a la vejez en juventud convierte
Y al triste invierno en primavera torna.*

NOTAS DE MANUEL SANCHEZ MARMOL

- 1.- Baranda, J. "Carta crítica", en *Antón Pérez. Novela histórica*, de Manuel Sánchez Mármol, Presentación de Francisco Cantón Rosado, Textos críticos de Francisco Sosa, Joaquín Baranda y Victoriano Salado Alvarez, Contestación del autor a J. Baranda, Segunda edición, Mérida, Editorial Yucatanense "Club del Libro", 1950, 1a. edic., 1903, p. XL. El latinismo correcto es *pane lucrando*.
- 2.- *Ibid.* P. XIV.
- 3.- *Ibidem*.
- 4.- Leñero, Vicente. "José Emilio Pacheco, cincuentón", en *Los universitarios*, No.2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto de 1989, p.6.
- 5.- Castro Leal, Antonio. "Bibliografía", en *Antón Pérez y Juanita Sousa, de Manuel Sánchez Mármol*, Prólogo de Francisco J. Santamaría, Edición de Antonio Castro Leal, Datos biográficos de Manuel Sánchez Mármol, Dos cartas sobre *Antón Pérez*, Carta de Joaquín Baranda, Respuesta de Sánchez Mármol, México, Editorial Porrúa, S.A., 1974, p. XVII.
- 6.- Rivera. *La novela en...*, pp. 14-30.
- 7.- *Ibid.* P. 30.
- 8.- Sánchez Mármol, Manuel. *Obras sueltas*, Tomo I, Villahermosa, Publicaciones del Gobierno del Estado de Tabasco, 1950, p. 163. Cabe recordar que el uso del término "ensayo" aparece entonces comúnmente, como, por ejemplo, en el folletín "Ensayos Literarios de la Sociedad Netzahualcóyotl", del periódico *Iberia*, que incluyó poemas de Manuel Acuña. Más tarde, el "contemporáneo" Salvador Novo publicaría, ya en 1925, su libro *Ensayos*, que también contiene poemas. El vocablo, según Corominas (Vol. II, P.299), tiene la acepción de "examinar" en Berceo y, antes, en el Cid, de "emprender" o "acometer". La acepción de "ejercicio" o "intento", que el propio Corominas hace derivar del latinismo griego ἐξάγιον quizás haya sido usada inicialmente por fray Luis de

León, según parece sugerir Angel Custodio Vega en *Fray Luis de León. Poesías*, Ed. Planeta, S.A., Barcelona (CLASICOS PLANETA, 21, COLECCION DIRIGIDA POR JOSE MANUEL BLEGUA, MARTIN DE RIQUER Y JOSE MARIA VALVERDE), 1970, p. 79.

9.- Brushwood, John S. *México en su novela*, Prólogo del autor, Traducción de Francisco González Arámburu, México, Fondo de Cultura Económica (BREVIARIOS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 230), Primera reimpresión, 1987, 1a. edic., 1973, p 258.

10.- *Ibid.* P. 219.

*La opción de don Quijote y Sancho Panza en situaciones parecidas de la novela de Cervantes (Cap. VIII de la primera parte, por ejemplo), se justifican por ser ésta una alegoría en general, mientras que la narración del tabasqueño, por lo que se entiende, quiere ser realista.

11.- Rivera. Pp. 25-26.

**E igual que el de la mujer que, como Malintzin en el México de la Conquista, contribuyó a la integración de su tribu pielroja, los Powhatan, con los colonizadores ingleses. Igual que Malintzin sería nombrada luego cristianamente "Doña Marina", Pocahontas fue nombrada, mediante el mismo bautizo cristiano, "Lady Rebecca". Si hubo alguna intención en Sánchez Mármol relacionada con este tópico, no se manifiesta así en su novela. En todo caso, la erudición de la protagonista podría tener relación con la que se reconoce a Malintzin; pero como en el tabasqueño todos los personajes suelen ser eruditos, esta supuesta liga, ya de por sí débil, resulta muy minimizada.

12.- *Ibid.* Pp. 25-26.

13.- Brushwood. P. 258.

14.- Cfr. Albala, Eliana. *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (TEXTOS DE HUMANIDADES, PREMIO PEDRO HENRIQUEZ UREÑA), 1985.

15.- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*, Apéndice elaborado por el Centro de estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, México (COLECCION "SEPAN CUANTOS...", 44), Decimatercera edición, 1977, 1a. edic., 1928, p. 115. El término "currutaca" lo explica Santamaría como "Regordete", "retaco", en su *Diccionario de mexicanismos*, Editorial Porrúa, S.A., Segunda edición, México, 1974, 1a. edic., 1959, p. 340.

16.- Sánchez Mármol, Manuel. *Pocahontas. (Relación fantástica)*, San Juan Bautista, Tipográfica "Juventud tabasqueña" de F. Ghigliazza, 1882, pp. 87 y 88.

17.- Cfr. González Pagés, Andrés. *Letras no euclidianas. Veinte cuentistas jóvenes de México*, México, Ediciones “El Caballito”, 1979.

***Resulta sorprendente, asimismo, que se siga diciendo, como lo hizo en su tiempo Francisco Sosa, que *Pocahontas* es una novela “desaparecida”. Rivera mismo participa de esa creencia (*Ob. cit.*, p. 33). El libro se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, en su edición príncipe, con la siguiente clasificación: “M863. 3/SAN.po.” Dedicada la edición general a la “Sociedad Amigos del Estudio”, el ejemplar que cito está dedicado, de puño y letra de Sánchez Mármol, “Al gran poeta nacional Don Guillermo Prieto, San Juan Bautista. Julio 25. 1882”. El tabasqueño debió de sentir una gran afinidad con este otro autor, que hizo obras de un exaltado romanticismo.

18.- Sánchez Mármol. P. 43.

19.- Rivera. P. 32.

20.- Rivera (Citado por). *Ibid.* P. 33.

21.- Wellek, René, y Austin Warren, *Teoría literaria*, Versión española de José María Gimeno, Prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Editorial Gredos (BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA, dirigida por Dámaso Alonso, I. Tratados y monografías, 2), Segunda reimpresión de la cuarta edición, 1974, p. 167.

22.- Sánchez Mármol. P. 16. Para contrarrestar este desplante malinchista de Sánchez Mármol (por justo que hubiese sido), recuérdese que, según Barrow (*Los romanos...*, p.100), ya el correo imperial de Roma hacía 76 km al día (unos 6 km por hora en jornadas de doce horas, supuestamente), preocupado más “por la seguridad que por la velocidad”.

23.- *Ibid.* P. 51.

24.- Rivera. Pp. 46 y 47.

25.- Sánchez Mármol, Manuel. *Antón Pérez y Juanita Souza*, P. 210.

26.- *Ibidem.*

27.- Rivera. P. 12.

28.- Sosa, Francisco. “Antón Pérez, novela por Manuel Sánchez Mármol”, en *Revista positiva*, s/n, México, 16 de julio de 1903, incluido en *Antón Pérez. Novela histórica*, p. XXI.

29.- *Ibidem*. P. XXVII.

30.- Baranda. P. XXXIV.

31.- *Ibid*. Pp. XXXVIII y XXXIX.

32.- Montes de Oca, Francisco. *Ocho siglos de poesía*, Introducción y compilación de Francisco Montes de Oca, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION "SEPAN CUANTOS...", 8), Séptima edición, 1978, 1a. edic., 1961, p. 87.

33.- Baranda. P. XL.

34.- Sánchez Mármol, Manuel. *Antón Pérez...*, p. 184.

35.- Sánchez Mármol. "A propósito de la novela 'Antón Pérez' ", en *Antón Pérez...*, Pp. XLV y XLVI.

36.- Sosa. Pp. XXVII y XXVIII.

37.- Kundera, Milan. *El arte de la novela*, México, Editorial Vuelta, S.A. de C.V., Segunda edición, 1988, 1ª edic. en español, 1987, p. 13.

38.- Sánchez Mármol. *Antón Pérez...*, p. 85.

39.- González Peña. P. 227. No quiero decir, con el comentario anterior, que el costumbrismo deba despreciarse. El narrador tabasqueño contemporáneo Mario De Lille lo usa con muy buen acierto, por ejemplo, en su novela *Solamente yo quedo*, México, Instituto de Cultura de Yucatán/ Instituto de Cultura de Tabasco /Programa Cultural de las Fronteras (COLECCION VOCES CONTEMPORANEAS, 7), 1987.

40.- Sánchez Mármol. P. 131.

41.- Sánchez Mármol, Manuel. *Previdida*, Presentación de Hilda Bautista, Segunda edición, México, Secretaría de Educación Pública y Premiá Editora de Libros, S.A. (LA MATRACA, 18), 1968, p. 125.

42.- *Ibid*. P. 18.

43.- Cfr. Cortázar, Julio. *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A., 1963, fragmento 7.

44.- Santamaría. *La poesía...*, p. 223.

Manuel Sánchez Mármol

POCAHONTAS (RELACION FANTASTICA)
(1882)

El “*Sea-Foam*”

En la mañana del 4 de marzo de 1876, los negociantes y el pueblo de Minatitlán contemplaban con verdadera curiosidad un barco de apariencia no común que acababa de soltar el ancla en las límpidas aguas del Coatzacoalco. Era un buque achalupado, de larga eslora y reducida manga, relativamente pequeño, pudiendo calcularse su desplazamiento en unas ciento cincuenta toneladas. Su forma de cuchilla indicaba bien a las claras que había sido construido para hender las olas con rapidez, objeto que debía de realizar admirablemente, (*) pues la estrechez de su manga, al disminuir el frote directo con las aguas, tenía que dar por resultado un aumento de velocidad considerable a su marcha. La figura de su casco traía inmediatamente a la memoria la del pez-aguja, en el que acaso se había inspirado el constructor para producir aquella forma esbelta, casi aérea, que parecía no pesar sobre el líquido elemento. El pabellón franjeado de los Estados Unidos de América, ondeando a popa en la drisa de bandera, denunciaba la nacionalidad del flotante viajero, en tanto que la grímpola de rojo y blanco que flameaba sobre el palo mayor indicaba estar matriculado en los registros marítimos del Massachusetts. En lo alto de la proa, y como sosteniendo sobre su dorso el palo de bauprés, desplegaba sus alas un águila de oro de una ejecución perfecta, mientras que en el plano de la popa, cuyo centro superior ocupaba un escudo también de oro, representando a un hombre desnudo, se leían los siguientes nombres: *Sea-Foam. Boston.*

La presencia del curioso bajel había venido a interrumpir aquella mañana, al menos, el soñoliento marasmo que reinaba en las azules ondas del Coatzacoalco. Marasmo que no era debido en modo alguno a la falta de buques surtos en sus aguas,

que excedían de veinte los que desde el mes de diciembre anterior habían venido arribando de diversas procedencias y nacionalidades, ingleses, noruegos, holandeses, alemanes y hasta rusos, sino a la pasmosa pereza con que tomaban su carga de caoba, operación que parecía tener el premeditado propósito de no terminar nunca, contra las costumbres de la gente de mar, para la que hacer pronto es hacer bien.

Las primeras horas de aquella mañana habíalas yo entretenido, o aburrido, mejor dicho, hojeando los periódicos que de la capital acababa de recibir. La prensa había olvidado todo para consagrar su atención exclusiva a los acontecimientos revolucionarios que venía produciendo la sublevación del pueblito oaxaqueño de Tuxtepec, salvadora panacea de la que hasta los más sesudos se prometían la solución de todos nuestros problemas sociales, (***) la curación de todas nuestras llagas morales, el impulso definitivo a cuanto puede servir de engrandecimiento a México. La regeneración de la patria, en una palabra.

La lectura de los detalles de la revolución a que me había entregado; las naturales reflexiones que de ella fluían; la justa inquietud por el porvenir del país en presencia de tales escándalos, produjeron hondo abatimiento en mi espíritu, y arrojando lejos de mí aquellos papeles, que en el fondo constituían una palpitante protesta contra nuestra pretendida civilidad, echeme a la calle en pos de una impresión cualquiera capaz de distraer el ánimo disgustado.

Marchando a la ventura, fuí en dirección al río, y bien pronto me encontré confundido entre los grupos de curiosos que admiraban el elegante barco americano. Aunque poco versado en cuestiones de náutica, las especiales condiciones del *Sea-Foam* me hicieron reconocer en él sin dificultad uno de esos veleros a que los descendientes de Jorge Calvert (***) dieron el expresivo nombre de *Clipper*. (****)

Si el nombre del barco, *Espuma del mar (Sea-Foam)*, correspondía a sus condiciones marinerías, debía de ser un velero de primera fuerza. Según a golpe de vista se revelaba, su construcción llenaba las exigencias de la estética naval: parecía tan correcta como una página de Washington Irving, y la Atenas americana debía sentirse orgullosa de que nave tan gallarda y coqueta hubiera salido de sus astilleros del Charles River.

Aún no completaba el examen del buque, cuando de su costado de estribor se desprendió un bote a cuya popa tomaban asiento una señora y un caballero (el capitán, probablemente), que fueron en un abrir y cerrar de ojos transportados a la orilla por dos vigorosos marineros.

Saltó el caballero con esa elegante agilidad propia de los marinos de escuela y, sonriendo como un niño, alargó su diestra a su compañera, que saltó con no menos ligereza; subieron rápidamente el ribazo y, rompiendo por entre el grupo de curiosos, marcharon en dirección de la calle principal del puerto.

Estoy seguro de que nadie tuvo ojos para fijarse en el caballero, pues la dama, desde antes de tocar la orilla, arrobaba las miradas de los circunstantes. Erase una mujer blanca como un lirio, de unos ojos azules como jamás poeta ni pintor alguno

los soñó; correctísima boca de un colorido lleno de frescura; frente despejada en arco, ligeramente abierto sobre las sienes, coronada de una cabellera copiosa que, contra los caracteres de raza, no era rubia, sino ligeramente castaña. No tuve tiempo de medir su talla: puedo sólo decir que era esbelta; su busto verdaderamente escultórico, magestuoso y desembarazado el continente. Su belleza resaltaba en la ausencia de todo ocioso atavío. Era su traje de una sencillez inimitable: una túnica blanca ceñida de un cinturón de terciopelo negro; el ebúrneo cuello aderezado de un listoncillo también negro y, aprisionando la cabellera, un sombrerito marinero de paja de trigo, coquetamente echado hacia atrás, adornado de listón azul celeste, cuyas extremidades cafan sobre la espalda con indefinible gracia.

Apartándose de los hábitos *yankees*, el marino se había quitado el sombrero al pasar por entre los espectadores y ella había saludado inclinando la cabeza a uno y otro lado, con aire tan benévolo que lo hubiera envidiado la reina más celosa del respeto y la estimación de sus vasallos.

Yo no sé qué sintieron los demás: de mí puedo decir que quedé deslumbrado; no es la palabra, quedé en éxtasis. Sentí como si algo semejante a un ángel de Juan de Patmos hubiera pasado junto a mí, rozándome (*****) con sus alas luminosas.

El *clipper* que se balanceaba delante de mí, la multitud que a mi derredor hormigueaba, las noticias de la revolución que tan hondamente me preocuparan, todo se desvaneció en mi alma bajo la impresión de la ráfaga de luz que dejó en mi cerebro el paso de la viajera.

El éxtasis abstrae y hace enmudecer. Abstraído y silencioso, sin darme cuenta de nada, ni saludar a nadie, volví a mi alojamiento y me dejé caer en una silla, absorta mi imaginación en ideas sin nombre y sin cuerpo.

*Como en todos los textos subsecuentes, de éste y los demás autores que antologó, he modernizado la puntuación y algún uso de las preposiciones que hoy podría confundir. En este primer caso me refiero a “de” relacionada con el auxiliar “deber”, preposición que omito en el imperativo y dejo en el caso de duda o cuestionamiento. En adelante, especificaré otras modificaciones que haya debido introducir.

**En el original aparece la palabra “sociológicos”. De otra parte, aclaro que las siguientes dos series de asteriscos que en este fragmento aparecen son de Sánchez Mármol, primera y segunda, respectivamente, en el caso de la edición de 1882.

***El primer *Clipper* fue construido en Baltimore, ciudad que, como es sabido, debe su nombre al fundador de Maryland, Jorge Calvert, que ostentó el aristocrático título de Lord Baltimore.

****En inglés *to clip* significa “cortar”, “cercenar”, y es muy probable que la etimología de *clipper* venga de allí.

*****Con “s” en el original, lo que equivaldrá a “sonrosándome”. Creo que no es tal el sentido que el autor quiso dar a esta frase.

JUANITA SOUSA

(1892)

IX. *El compromiso*

(Fragmento)

Los días pasaron. Villalar padecía de frecuentes distracciones durante la visita de su sala, quedándose a cada momento absorto contemplando a Juanita, cuya belleza crecía a sus ojos a medida que más la iba conociendo. Gozo inefable experimentaba pensando en ella, y sus horas dedicadas al estudio o a la meditación eran usurpadas por la imagen de la joven que no consentía que otra idea distinta ocupara un punto el cerebro del médico, a quien más de una vez aconteció darse cuenta de que no había dormido toda una noche, al ver sobre la cerrada ventana de su alcoba la raya blanquecina por donde se escurría la luz de un nuevo sol. Experimentaba entonces pesada opresión al pecho y un profundo y sombrío vacío interior hasta allí nunca sentido, como si su ser estuviera mutilado por aquella parte por donde la vida puede realizar los más dulces ensueños del espíritu.

Parecía que no estaba en relación completa con el mundo, y que hasta entonces había tenido una concepción incompleta de la existencia. Aquello era la revelación del dualismo que todos los seres llevan en germen como llamados a cumplirlo.

Fue Lupita la primera en descubrir que Villalar estaba enamorado de Juanita, sin atreverse a hacer a ésta la menor insinuación. (*) Juanita, por su parte, había advertido la manera algo extraña con que el joven médico se conducía para con ella, y aun hubiera adivinado qué sentimiento era el que la inspiraba, si hubiese sido capaz de imaginarse que podía aún vivir para el amor.

Así como la razón obra sobre el sentimiento y puede dominarlo, el sentimiento puede tomar ventajosos desquites sobre esa maestra y señora de nuestras facultades. En Villalar el sentimiento había comenzado a actuar sobre la razón, obligando a ésta

a llamar a examen aquellas ideas recibidas que con el sentimiento pugnaban, y descubrió, sin mayor esfuerzo, que su teoría celibataria era profundamente falsa, porque al primer golpe de vista se le ofreció el espectáculo de la creación entera, en la que desde la escala más inferior hasta la más elevada de los seres; desde el mineral hasta el organismo más perfecto, todas las especies tienden con irresistible atracción al apareamiento para crecer o multiplicarse.

Busca el átomo al átomo para formar la molécula; la molécula se justapone a la molécula para constituir el informe peñasco; la flor lozana, llama de amor de la planta, arroja el sutil polen reproductor en el tálamo de la flor hermana; la bestia, ebria de deseo, se precipita frenética sobre la hembra para comunicarle los gérmenes de la especie, y así en una elaboración cada vez más complicada, de contacto en contacto, por un eterno movimiento copulativo, van los seres reproduciéndose y perpetuándose y manteniendo la armonía del universo. (**)

¿Qué significación tendría el sentido de la maternidad del que la naturaleza dotó a la mujer si no estuviera predestinada a la fecundación? Y, ¿cómo podría cumplirse ese destino si fuera dado al hombre sustraerse a los incentivos del femenino hechizo? De donde concluía Villalar que la ley de amor es una ley providencial de conservación, sin la que, desequilibrado el universo, rodaría en los abismos del caos. Y, ¿por qué caso de excepción el médico habría de quedar emparedado dentro de sí mismo, bivalvo improductivo privado del derecho de expandir su propio ser? ¿Por ventura sus funciones científicas pueden reputarse incompatibles con los deberes y los goces de la familia? ¿No sería más racional pensar que lejos de que al médico deba negarse la participación de esos goces y deberes, conviene que saboree los unos y sienta el peso de los otros, como doble garantía para la sociedad a cuyo servicio vive?

Pues que el médico es un hombre y su corazón no queda aniquilado en el anfiteatro anatómico, ¿cómo no habría de apetecer la posesión de la belleza de la mujer del prójimo, de la hija del cliente, con quienes por necesidades de salud se le pone en íntimo contacto? ¿Qué poder sería bastante a dar seguridades de que la tentación no le haría traspasar los límites del simple deseo o a lo sumo del conato? Sólo la igualdad de condición con sus semejantes.

Casado el médico, no le aquejaría la ansiedad del goce prohibido que tan irresistiblemente obra en las determinaciones humanas. Teniendo derecho a la fruición de los placeres conyugales, carecería hasta de pretexto para codiciar la de los que la moral condena, y su misma condición de casado cohibiría los ímpetus de un sensualismo demasiado vivo, aun cuando no fuera por otra razón que la del miedo a la ley del diente por diente y ojo por ojo. Esposo, sabría cuánto es delicada e inefable la posesión exclusiva de la propia mujer; y, padre, sentiría cuánto es intensa la afición de ternura hacia los hijos; y el acudir a socorrer al niño o al joven a cuya cabecera la madre llora, mientras el padre se desespera, interpretando fielmente sentimientos a que no sería ajeno, sabría, con el más anheloso empeño, corresponder a la misión que está llamado a cumplir. Tales eran las reflexiones que venían a la

mente de Villalar, quedando en resumidas cuentas reducida a mera paradoja la doctrina del autor de *El buey suelto*.

Determinado a adquirir las noticias que apetecía de Juanita Sousa, abordó una mañana al boticario, aprovechando explicaciones que tenía que hacerle para la preparación de un medicamento prescrito a la Chicha.

-Apenas puede concebirse -díjole- la consagración de la señorita Sousa a los cuidados de esa desventurada. ¡Dejar su casa por atender a una ebria!

-No, señor. Cuando la ebria vino al hospital, ya la señorita Sousa estaba aquí. Sí; bien lo recuerdo, como que la causa de tanta abnegación fue una gran desgracia que la sobrevino.

-¡Ah!, ¿y qué desgracia fue esa?

-Estaba próxima a casarse; su novio volvía, no recuerdo bien si de Europa o de los Estados Unidos, cuando pereció en el mar.

-¿Y quién era él? -interrumpió con ansiedad el joven médico.

-Aguarde usted que me acuerde. Se llamaba... Se llamaba... José; no... Jaime..., tampoco... Ah, eso es: se llamaba Jorge Olivo.

-¿Y usted le conoció? ¿Cómo era él? ¿Era de aquí?

-De aquí era, mas no le conocí. Yo andaba entonces por Puebla. Luego supe algo de esa triste historia, parte por el señor Nolasco y parte por la señora Gualupita.

Sintió Villalar que la sangre le afluyó al corazón, dilatándose como si le llegara a la garganta, hasta donde vibraron sus precipitados latidos. Algo de aquella emoción no escapó a la mirada del boticario, sin poder comprender la causa.

-¡Pobre señorita Juana! -continuó- ¡Pero qué buena es! Casi tan buena como bella. Ya la conocerá usted bastante.

-Tan buena como bella... -repitió el joven director, con aire de haberse ido los bártulos.

Ni oyó ni preguntó más. Fuese todo cabizbajo y distraído, sin conciencia de otra sensación que la de cierto amargor en el paladar y de opresión al pecho. Había errado su camino avanzando una cuadra más de la dirección que debía seguir, percatándose de ello al encontrarse frente a la botica *La esperanza*. En aquel punto recordó que tenía que hacer un ensayo con el clorhidrato de morfina, de que se carecía por el momento en la botica del hospital.

La Chicha había caído en un estado de insomnio permanente, acompañado de delirio. Grima daba verla. Su enflaquecimiento había degenerado en una flaccidez tímica; las mejillas, los párpados inferiores y los músculos del brazo colgábanle como bolsas hinchadas de un líquido verdino, dibujándose a través de aquella piel gelatinosa los huesos de la cara; los ojos, coloreados de un tinte bilioso, parecían querer escaparse de las órbitas; los labios resecos y fangosos tendían a mantenerse abiertos; la nariz y las orejas, faltas de coloración, se traslucían como cartílagos muertos.

Era su andar convulsivo e incierto; sus brazos anquilosados habían perdido la fijeza de sus movimientos, semejando, más que humanos, miembros de una momia

automática. Villalar estaba persuadido de la imposibilidad, no ya de curarla, sino de alejar el momento en que aquel espectro caería para no levantarse más. Con todo, movido a compasión o acaso deseoso de acreditarse de solícito para con ella a los ojos de Juanita, tan empeñada en socorrerla, andaba inventando remedios que aplicarla; y como concibiera la idea de que el clorhidrato de morfina pudiera ser de éxito contra el delirante insomnio en que la *briaga* estaba sumida, entró en la oficina de *La esperanza* con el objeto de procurarse el medicamento.

Son las boticas lugar de obligada tertulia, donde, menos que de química y farmacia, se habla, más de lo que se debiera, de cosas más para calladas que difundidas. Entre los tertulianos de aquella hora no había otro conocido verdadero de Villalar que su codirector, el doctor Beleña, pues a don Alonso Sousa, que allí se encontraba, conocíalo sólo de vista, por aquel encuentro con él y su señora habido a la salida del hospital.

-¡Hola!, por acá, compañero. ¿Qué de nuevo? -dijo el doctor Beleña, abordándole.

-Que nos falta en el hospital clorhidrato de morfina y vengo a procurármelo. Quiero hacer aquel experimento que a usted indiqué.

-*In anima vili*. El eterno problema de usted, la Chicha. Déjela morir en paz, compañero; para ella no hay más remedio que el hoyo. Los esfuerzos de usted se estrellarán contra esa naturaleza viciada hasta las raíces. Hay gentes que nacen con su destino hecho, y borrachos conozco para quienes la vista del ilota ebrio, después de la primera mona, lejos de enmendarlos habríales servido de estímulo para ir a pegarse a la espita.

Y notando que no había saludado a ninguno de los contertulios, agregó con viveza, señalando a los que iba nombrando:

-Aquí tiene a nuestro don Alonso Sousa, a don Enrique del Bosque, a don Simeón Pedreñal...

Cada uno de los designados fue acercándose por su turno a saludar al joven médico, que declaró no haberlos antes conocido, y sólo de vista al señor Sousa.

-¡Cosa más singular! -prosiguió el doctor Beleña-. No conocer al padre de su encantadora enfermera... al papá de la linda Juanita...

*Aquí la modernización del lenguaje no puede incluir modificaciones de frases ambiguas ni, como en otros momentos pediría el ojo actual, de algunas preposiciones.

**Este par de párrafos no pueden sino antojarse como fuente parcial de los fragmentos de "Muerte sin fin", de José Gorostiza, en los que éste presenta, contrariamente a Sánchez Mármol, una imagen de desintegración de todo lo que existe. Algo igual puede decirse de la prolongada (sin fin) agonía de Antón Pérez, que aparece en el capítulo correspondiente, en el que además se observa una irónica dialéctica entre la vida de la selva y el sufrimiento del personaje.

ANTON PEREZ (NOVELA HISTORICA)
(1903)

Capítulo XIX. El fin

En la caída, habíale quedado la pierna izquierda debajo del caballo. Por fortuna -por tal la tuvo Antón en aquel momento-, la tierra, empapada de agua con las lluvias de la estación, carecía de consistencia y a cualquier presión se hundía. Pudo, pues, sacar fácilmente la pierna, y al tratar de retirar la otra sintiela como entumecida. Hizo esfuerzo para recogerla, y un dolor agudísimo le reveló que la herida que en ella recibiera se la había inutilizado. En efecto, (*) el proyectil que le atravesara el muslo había sido una palanqueta de hierro, la cual habíale hecho pedazos el fémur, de modo que la pierna quedaba sólo unida al tronco por músculos y tendones. No pudiendo servirse del brazo derecho, cuya mano continuaba trayendo entre el chaleco y la camisa, allí adherida por los coágulos de la sangre que de la tremenda lesión manara a chorros, haciendo palanca con el codo del brazo válido, se incorporó y logró sentarse. El agudo dolor que en aquel punto experimentó en el brazo derecho, hízole comprender que el golpe que ahí sintiera, cuando su generoso corcel lo traía a escape, no era menos que un balazo que llegó a alcanzarle de los disparos que sobre él llovieran. Le llamó la atención la insensibilidad que advertía en el espacio comprendido entre las dos heridas del órgano, y llevándose la mano a la superior, palpó que la herida había sido conminuta, haciendo pedazos el húmero. En aquel instante vio claramente que estaba condenado a morir, ora a manos de los liberales vencedores, ora abandonado a sí mismo en el estado en que se encontraba, pues no era verosímil que mano extraña viniera en su socorro, ya que de sus compañeros de armas nada tenía que esperar, que habían huido como con alas en los pies. Por un movimiento instintivo echó una mirada atrás y, en lo que alcanza la vista, que no era gran cosa, a causa de una curva del camino, no descubrió alma viviente, mas imaginó que no

tardaría en presentarse algún grupo de soldados enemigos, cuando menos al husmo del botín que pudieran atrapar. ¿Qué iba a ser de él en manos enemigas? Sería tratado sin misericordia; su cuerpo brutalmente mutilado, y objeto de ludibrio su cadáver; que los liberales, mandados por Gregorio Méndez, no podrían menos que vengar en él, Antón Pérez, lo que había hecho en Cunduacán el día que tomó partido por el Imperio, y la sorpresa que había sabido darles en Comalcalco. Tuvo horror de su última hora y, de haber contado con su espada, en aquel punto se la hubiera atravesado sin la menor vacilación, pero ni esa ni otra arma llevaba consigo; y no por amor a la vida ni miedo a la muerte, sino al modo como ésta pudiera consumarse, determinó ganar el monte, internarse en él hasta donde sus fuerzas le alcanzaran, y allí esperar su agonía, que por espantosa que fuera en la soledad y el aislamiento, siempre lo sería menos que entregado al furor enemigo.

Volvió a echar una mirada atrás, y cerciorado de que nadie asomaba, hincando la rodilla izquierda en el suelo y apoyándose en el brazo útil, fue avanzando a rastras hacia la orilla del monte, que no distaba más de cuatro metros. (**). Cuando fatigosamente la hubo ganado, fue escurriéndose con trabajo no escaso a través de la maleza, haciendo frecuentes paradas para tomar aliento, pues los esfuerzos que tenía que hacer en su marcha de reptil determinaban abundante hemorragia de sus heridas, de modo que iba quedándose ya exangüe. Su fatiga llegó a la impotencia; ya no le era dable ir más allá, mas en esto descubrió en un estrecho escampado, sólo poblado de malas hierbas, el tronco corpulento de un bellote, cuyas salientes raíces, a manera de estribaduras, ofrecíanle un abrigo en qué esperar la muerte en postura menos indigna que echado en el suelo, como la última de las bestias. Reunió, pues, todo lo que de energía le quedaba, alcanzó el pie del tronco protector, y allí, entre raíz y raíz, acomodó el destrozado cuerpo. En aquel punto le sobrevino un vértigo, y al volver en sí sus oídos vibraban con zumbido agudísimo, sed febril reseca boca y garganta, la respiración anhelante levantaba y hundía el pecho y contraía y dilataba los pabellones de la nariz en precipitado movimiento isócrono. De sus embotados sentidos únicamente la vista no había sufrido trastorno, antes se manifestaba dotado de una agudeza como de nictálope: así que percibía los objetos clara y distintamente. En cuanto a su cerebro, no obstante ser presa de intensa fiebre, funcionaba con lucidez extraordinaria y pudo darse cuenta cabal de su estado. ¿Qué hora sería? Nada se lo podía indicar, pues ignoraba en qué orientación había quedado en aquel su jamás concebido lecho de muerte. El sol, cuya marcha se percibía a través de las frondas, no podía servir de indicante en aquel momento por la oblicuidad de su curso hacia el Antártico. Esta situación se mantuvo por algún tiempo. La fatiga de Antón crecía, la sed lo torturaba; seguía oyendo el zumbido como de mil campanas a vuelo, hasta que, poco a poco, fue sumiéndose en bienhechor letargo. Cuando volvió a cobrar sentido, la luz del día se apagaba, el crepúsculo flotaba como polvo de oro en las copas de los árboles, y la noche comenzaba a envolver el bosque en sus sombras. Y la noche se hizo al fin cerrada y tétrica en aquel lugar, sin que se percibiera más indicio de la existencia del universo que el parpadeo de una que otra

estrella que se deslizaba fugitiva entre las tupidas ramas. Tal así era la callada lobreguez que allí reinaba.

El desamparado quiso ensayar un cambio de postura, porque la en un principio natural en que se colocara, se le hacía por extremo inaguantable; mas, al moverse, una punzada agudísima en las dos heridas arranque un quejido de angustia que no llegó a exteriorizarse, sino que expiró ahogado en su reseca garganta. En medio de las tinieblas, su cerebro vagaba en torbellino ilógico. Todo el pasado de su vida aun bien corta revivía en su memoria: de sus días de estudiante, saltaba al campamento de Atasta; de los bondadosos sacerdotes a quienes debía la educación que con tanto empeño le proporcionaran, a la odiosa figura de doña Socorro, a quien consideraba como su genio infernal; del colgado de Comalcalco meciéndose de la cuerda, a la seductora imagen de Rosalba, cuyo recuerdo, exento del amargor de sus desdenes, tráfale consolador hechizo, que en vano trataba de mantener, pues la imagen, como obedeciendo a un fatal exorcismo, se borraba bruscamente para dar lugar a otras remembranzas, ya de la infancia, ya de la pubertad y, cosa singular, de los sucesos de aquel día funesto no apuntaba en sus visiones ni el más ligero asomo. Sólo una vez en todo el tiempo en que tuvo conciencia de sus pensamientos, volvió a oír aquel lastimero lamento que escuchara la noche en que regresaba de su expedición de Tierra Colorada. Esta especie de delirio alternaba con desfallecimientos letárgicos causados por la debilidad creciente en que iba cayendo.

En algunos de sus momentos de clara lucidez llegó a representársele aquella escena de Cunduacán, frente a Gregorio Méndez, y las airadas increpaciones de éste tornaban a resonar en sus oídos, y entonces intentaba analizar los hechos que con ella se ligaban. ¡Traidor! -pensaba-; traidor, no, que el Imperio era la salvación de la Patria de las amenazantes usurpaciones del yanqui. Ciertamente que los imperialistas mexicanos se ligaban al extranjero para realizar esa salvación, pero este extranjero era el amigo, era el hermano fuerte que venía en socorro del hermano débil, a luchar por un interés común, la defensa de la raza. El yanqui era el sajón, el extranjero execrado, el enemigo que venía a exterminar. No; concluía. Gregorio Méndez no tenía razón, la causa del Imperio era la buena, era la nacional a la que debiera servir todo mexicano de corazón bien puesto. Y en llegando aquí surgía la figura de doña Socorro, y su loco amor por Rosalba, y el ansia de hacerse digno de lograr la posesión de ella. ¡Qué larga aquella noche! Como que era el comienzo de la noche sin término. Más hubiera valido abandonarse a la furia de los enemigos; su suplicio habría sido corto, y aquella su agonía se prolongaba más allá de lo imaginable. Vino a consolarle la idea de que en aquella selva no faltarían tigres, y alguno, atraído por el instinto, vendría en breve a devorarlo; y aun creyó percibir en las tinieblas el brillo de dos ascuas, y trató de exhalar un quejido para atraer a la fiera, pero el quejido no le salió del pecho, y las dos ascuas se apagaron.

La luna, en su segundo cuadrante, difundía una luz amarillenta a través de las copas, e imprimía a la noche un aspecto de infinita tristeza. Cuando vinieron los claros del alba, aquella luz funeraria fue palideciendo hasta quedar apagada por

completo, y el cielo se tiñó de un vago rosicler que gradualmente fue encendiéndose a medida que el nuevo día se acercaba. Un estremecimiento de hojas agitó las frondas al despertar de las aves, que, después de sacudirse, emprendieron mudas el vuelo. Súbitamente tierra y árboles aparecieron envueltos en densísima niebla, como si una noche blanca hubiera sustituido a la que acababa de expirar. La niebla fue enrareciéndose poco a poco, hasta tomar la forma de un cúmulo de telarañas sobrepuestas, por cuyas elásticas mallas se dejaba ver un sol de plata bruñida. De repente las telarañas se escindieron en mil rasgaduras, cayendo al suelo convertidas en tenue lluvia, y el día brilló en todo su esplendor. Los árboles lucieron la gala de su verdura, y las flores de las lianas y de los convólvulos abrieron sus cálices, empapados de rocío, a los tibios e incestuosos besos de su padre y amante el astro rey, en tanto que Antón Pérez, en una agonía que parecía sin fin, yacía al pie del bellote, que indiferente desentumecía sus anchas y apampanadas hojas al calor solar.

En efecto, Antón Pérez, arrinconado entre las raíces del árbol, en inmovilidad de muerto, concentraba la vida en sus ojos, asistía a su propia tortura, como esos eternos culpables que creó la inmisericordiosa fantasía de Alighieri. Exangüe, aniquilado, aún se sentía viviente; se lo acusaba su conciencia, lo habría denunciado, a quien le hubiere visto, el brillo de su mirada. ¿Qué implacable ley moral había quebrantado para que por una vitalidad portentosa su suplicio se prolongara en tan odiosa medida? ¿Haber amado con frenesí? ¿Haber aspirado a levantarse a esfera más alta de la en que naciera? ¿Haber soportado, tal vez hasta la indignidad, las esquivaces y desdenes del ser humano a quien rendía culto? ¿Y qué no merecía Rosalba? ¿Y para qué la había hecho Dios tan hechicera? ¿Dónde estaba su pecado? ¿Acaso en haberse pasado de las banderas de la República a las oriflamas imperiales? ¿Y él era, por ventura, el único? ¿No mil próceres mexicanos propagaban y defendían la nueva causa, grata al cielo, como lo dejaba ver la rapidez con que cundía y se ganaba prosélitos? ¿No los ministros del Señor la sugerían en el confesionario y hasta la predicaban en el púlpito? ¿Pues no aquella causa iba a ser la salvadora de la nacionalidad mexicana?... ¿A dónde estaba su pecado? Así pensaba en sus momentos de lucidez el infeliz condenado, y luego se sumía en letárgicos desmayos, de los que, para su desventura, tornaba a recobrase. ¡Qué tardío y cansado se le había hecho el curso de las horas! Y el sol continuaba marchando con su acostumbrada presteza, y ganaba ya su mayor altura. Al cernirse sus rayos por entre las ramas, mentían en el suelo caprichosas blondas que algún golpe de viento complicaba en fantásticas deformaciones. El hada de la luz se divertía a solas con aquellos juegos.

Un instante alzó Antón la vista, y frente a él, parado en la penca de un cocoyol, se encontró con que, al fin, contaba con un compañero en aquel escondrijo: era un zopilote que le miraba de hito en hito, moviendo el cuello acompasadamente, de arriba abajo, en actitud de quien medita. La presencia de aquel ser animado causó a Antón un vago sentimiento de consuelo, que ya era mucho, al cabo de tanto y tan absoluto abandono, ver en sus postrimerías que no estaba solo en la creación. Cayó

en esto en un síncope, que ya le sobrevinían con más frecuencia y cada vez más prolongados, signo de que su agonía iba tocando el desenlace, y al volver de él posó maquinalmente la vista en la palma, y vio entonces que ya no era uno solo, sino tres, los zopilotes que con el mismo movimiento de cuello y con no menos atención le miraban. Una idea siniestra y aterradora vibró en su entumecido cerebro: aquellas aves estaban allí en espera de su muerte para devorarlo. Y tomó horror a la muerte; un estremecimiento de pavor sacudió sus nervios, y anheló que aquella su misérrima vida se prolongara, con la esperanza de que algún semejante acertara a descubrirlo. La conmoción nerviosa que produjera en él aquella idea, le provocó un nuevo desmayo y, al reponerse, pudo ver que no eran tres, sino ya un número considerable de catartos los que se posaban en la palmera y en los árboles inmediatos. Pensó que podían tenerlo por cadáver, y para hacerles ver que aún no lo era, trató de levantar y mover su brazo izquierdo, lo que logró con enorme esfuerzo. Los necrófagos parecieron comprender su error, pues se miraron unos a otros lanzando guturales gutzguceos. Y la noche, último refugio al que se encomendaba Antón contra la posibilidad de ser agredido aún viviente, no daba señales de estar cercana. Ahora era su empeño conservar lo poco de vida que alentaba. Por el contrario, los buitres debían de estar impacientes por hartarse con el prometido banquete que tenían ante sí, pues otros nuevos iban arribando y posándose en las copas vecinas, en las que formaban movedizas manchas negras.

Una, la más atrevida, se desprendió de la rama en que se posaba, al suelo, y a manera de explorar fue acercándose cautelosamente a Antón, quien, adivinando en sus últimos destellos de lucidez el intento del ave, renovó el esfuerzo que antes hiciera, y consiguió levantar y aun agitar su brazo y encoger la pierna no dañada, en los momentos en que el zopilote alargaba el cuello para descargar el primer picotazo. Retrájose el necrófago y dio unos cuantos pasos hacia atrás, pero ya no alzó el vuelo, con lo que, alentados, sus compañeros fueron descendiendo uno a uno y poblando el estrecho escampado, en formación semicircular al rededor del bellote.

Acaso por instintivo respeto a la superioridad del hombre, reconocida por los demás animales aun viéndole ya impotente, la ronda de auras se mantuvo a cierta distancia del cuerpo de Antón, limitados a contemplarlo, ejecutando zalemas con la cabeza y gutzguceando con repetición. Una fantasía hoffmanesca habría fingido un grupo de agonizantes en rezo, haciendo reverencias.

Mas esta actitud no fue duradera. Uno de los buitres se atrevió a lanzarse sobre la cabeza de Antón, quien aún tuvo energía para defenderse del ataque, alzando el brazo y golpeando al ave con el puño, que fue a pararse en el suelo, sin manifestarse asustada. El esfuerzo que Antón acababa de hacer fue en tal grado supremo, que cayó en nuevo síncope. El mismo ardido catarto tornó a alzar el vuelo, esta vez no para echarse directamente sobre el moribundo, sino que se le cernió un instante por encima de la cabeza, y viéndolo en inmovilidad absoluta, se alzó un tanto y luego se precipitó sobre el rostro de Antón, y le arrancó de una sola tenazada el ojo derecho. El dolor

de la ablación fue tan intenso, que la víctima no sólo volvió de su desmayo, sino que exhaló un quejido lastimero, que ahora resonó como el último grito del que expira, exhausto en la tortura. Todavía pudo la víctima, por un movimiento maquinal de conservación, volver la cabeza del lado izquierdo, con lo que el ojo correspondiente quedaba protegido por el tronco mismo del árbol. Luego sintió que la turba de zopilotes caía sobre él tirando de sus ropas, sin duda para descubrir sus heridas, y por ahí comenzar a devorarlo. Y, en efecto, tal sucedía. La de la pierna fue la primera en sufrir el tenaceo de los picos, que tiraban de los músculos y tendones ya sin vida; la del brazo no tardó en sufrir la misma suerte, aunque algo defendida por el astrakán, que al fin rasgaron los buitres con no poca dificultad. Bruscamente, Antón volvió la cara con una expresión horripilante de dolor, que ya no tuvo acento con qué expresar. Era que un poderoso pico había hecho presa del músculo branquial anterior, tirando de él con furia. Aquel movimiento involuntario fue fatal a Antón. Otras auras se le echaron sobre el descubierto rostro, y el ojo izquierdo le fue arrancado de un solo tirón. Este último sufrimiento del desventurado se acusó tan sólo por un temblor convulsivo de todos sus miembros. Sintió entonces como si una bóveda negra, muy negra, pesada, enormemente pesada, cayera sobre él; y luego le vino profundísimo sentimiento de bienestar, quizás efecto de que ya sus nervios no podían llevar ninguna sensación al cerebro. Entreabrió la boca, que tornó a cerrársele, y para siempre se hundió en el sueño de la noche sin término, en el amoroso regazo de la madre naturaleza, que recogía los restos de aquel organismo, su hechura, para disolverlo en sus elementos constitutivos y esparcirlos luego, como simiente de otros organismos, en el eterno surco de la vida.

Entre tanto, esa otra noche, la que con el sol engendra el tiempo y con él se lo divide, comenzaba a envolver la tierra, y los necrófagos, no acostumbrados a alimentarse en las tinieblas, fueron abandonando el cadáver de Antón y posándose en las ramas circunvecinas, aplazando su hartazgo para el siguiente día.

*En este punto, igual que al inicio del sexto párrafo, y pese a lo dicho en la primera nota correspondiente al fragmento de *Pocahontas*, si bien todavía en la segunda edición, de 1950, aparece el giro adverbial “con efecto”, he preferido actualizarlo usando la preposición “en” para evitar confusión, sobre todo cuando ya en el penúltimo párrafo de este capítulo aparecía, en aquella misma edición, la actual muletilla “en efecto”.

**En Tabasco, “monte” no significa sólo “montaña”. También, y más frecuentemente, quiere decir “matorral”, “maleza” o “selva”, e incluso puede llegar a significar “área pantanosa”, si bien para esta última topografía existe la palabra precisa “popal”.

El grupo de *La bohemia tabasqueña*

Sigo, para el comentario de los autores que escojo de esta revista, el orden en que en ella fueron apareciendo.

Juan Ramírez

(*Tacotalpa, 1862 - San Juan Bautista, 1900*)

Hijo de un esclavo liberto, este poeta vivió siempre en una escasez que sólo le permitió ir a la escuela unos meses y que al fin habría de conducirlo a la muerte. Lorenzo Calzada refiere, en el número 2 de la segunda época de la revista, (1) cómo luego de recibir la dramática despedida de Ramírez, escrita en dos renglones, fue a encontrarlo ya muerto a causa de una larga tuberculosis. Este autor prodigó su al parecer vasta obra (hoy casi toda extraviada) en diversos periódicos del momento. Alcanzó, sin embargo, a publicar una plaqueta de poemas en verso que tituló (de seguro con el mismo sentido de “ejercicios” que Sánchez Mármol daba a la primera de estas palabras) *Ensayos líricos. Páginas huérfanas*. (2) Como otros integrantes de *La bohemia...*, era también músico, y el igualmente “bohemio” Rafael Domínguez tomó una improvisación suya (trabajada luego como “En una serenata”, que Calzada refiere en el artículo ya citado) para hacer su poema “Vuelve a tocar”, de muy parecida factura, según el propio Domínguez dice en su libro *Tierra mía* (3) y según podremos corroborar posteriormente. También Pedro Lavalle Avilés hizo su poema “Bucólicas” con mucha aproximación al de Ramírez. (4) El de éste, polirrítmico, lo antologa Santamaría (5) luego de haberlo publicado Calzada en el número 4 de la Segunda época de la revista. El poligrafismo de Ramírez, o al menos su variedad de tonos, si es que no su capacidad multiestilística, es presentada así por López Reyes en el periódico tabasqueño *Excelsior*, en 1910: “...distinguiéndose por el mérito artístico de sus producciones. Estas son ya sentimentales, ya filosóficas, otras históricas y solía publicar de vez en cuando humorísticas y festivas.” (6)

Dije en las “Generalidades” que una prosa de Ramírez funcionó indirectamente (y tímidamente) como manifiesto inicial de *La bohemia...* en pro del modernismo

y (por tanto) en contra del romanticismo. Quizás “La Redacción” de la revista le haya asignado a Ramírez dicho papel debido a su interés concreto por destacar esa posición generacional que de cualquier modo, al menos al principio, no pareció importar mucho a los demás del grupo. De todos sus autores, que, dicho sea de paso, muy poco tiempo tuvieron para expresarse precisamente como grupo, fue Ramírez el único que parece haber asumido con constancia la experimentación de formas nuevas del verso, y el único que mostró una actitud optimista en la prosa. Cuando necesitó apoyarse en el romanticismo, escogió algún motivo emocionalmente “neutro”, ajeno a las lágrimas, como esta frase de Bécquer: “El amor es un rayo de luna”, (7) contrastando, por ejemplo, con Pedro C. Paz, quien tomó para epígrafe de su soneto “Napoleón” dos versos excepcionalmente románticos (pero sobre todo lacrimógenos) del clasicista Manuel Carpio: “Mas de tanto luchar qué premio tengo?/Las lágrimas que ruedan de mis ojos!” (8) Asimismo, en el soneto de Paz no dejan de traslucirse los resabios románticos de un tardío (aunque siempre justificado) desplante nacionalista en contra de las ambiciones de los imperios, en tal caso del francés. El dicho soneto de Pedro C. Paz, de ecos sorjuanescos, habla de un Napoleón derrotado, quien medita en que “...la humana grandeza es devaneo,/Humo fugaz y deleznable arena”.

Personalmente, Ramírez también asume esa posición renovadora y optimista en su poema “A mi musa”, publicado en el número 9 de la revista, ya el 12 de febrero de 1899. El fragmento “VI” de este poema reza como sigue:

*Hoy me dices “No sufras, ya es hora:
aquí estoy con tus dichas soñadas:
cambia el tono que tiene tu lira,
me entristecen las cosas que cantas.”*

Este cambio de tono de lo triste enfermizo que había caracterizado buena parte del último romanticismo hacia la alegría de vivir propia del modernismo, invade incluso, en el caso de Ramírez, el ámbito naturalmente pesaroso de la muerte. Así, este autor se erige en el poeta de la vida para cantarle a Gutiérrez Nájera, en el cuarto aniversario de su fallecimiento:

*No le llevéis salmodias,
ni lágrimas, ni quejas;
llevadle prismas de astros,
llevadle flores nuevas
y el arpa en que tañía
cuando la musa blanca
era su núbil reina... (9)*

Y, asimilando bien a Acuña, despide al Duque Job con el materialismo que el primero implantara desde el romanticismo mexicano, vestido además con esa alegría que es su “individualidad” entre el movimiento de individualidades del propio modernismo:

*...¿Por qué tanto perfume
¿Por qué Eolo se alegra
y en el espacio inmenso
los astros parpadean?*

*Es que la Musa blanca
ha citado al poeta
y en átomos de aroma
su espíritu se acerca.*

Creo que vale el que se rinda homenaje a este poeta cuya situación constante de pobreza bien hubiera justificado en él un pesimismo romántico a lo Chateaubriand o a lo Byron, a quienes sin duda los “bohemitos” leían, o al menos a lo Acuña, más cercano a ellos. Y cabe decir que, aunque sin llegar a la marcada “alegría” de Ramírez, Carlos Ramos también hizo entonces un poema a Gutiérrez Nájera en que no es la tristeza el asunto, como sí lo es en los textos que otros “bohemitos” le dedican; así lo veremos en el apartado correspondiente. El “mérito artístico” de Ramírez se acusa en todos los poemas que de él Rivera antologa a partir de *La bohemia...*, (10) y que aquí reproduzco de nuevo agregándoles “Ecos” y “En una serenata”, los dos antologados por Santamaría. (11) Desde el punto de vista de lo lúdico formal, y en este caso también respecto del logro de bellas o al menos interesantes cadencias musicales, el más espectacular de esos poemas es el darianamente titulado “Cantos de vida”, en el que Ramírez parece seguir en la forma, no a Darío, que aún no publicaba como libro sus *Cantos de vida y esperanza*, sino al José Asunción Silva del “Nocturno”, publicado cuatro años antes:

*Las damas hermosas
gallardas, gentílicas,
aquellas que en lapsos de largos amores ni engañan ni olvidan;
las damas que tienen
talento y caricias
que endulzan las penas
y agobios disipan,
“esas son las que mi alma me dice que son sus amigas”...*

El colombiano había dejado muy atrás, de pronto, al Gustavo Adolfo Bécquer de las *Rimas* de decasílabos y heptasílabos, o de endecasílabos y pentasílabos, así como al Ramón del Valle Inclán de las combinaciones de versos de cuatro y ocho sílabas. Partiendo de una base corta, tetrasilábica, había pasado sorpresivamente a un verso de veinticuatro:

Una noche

una noche, toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas...()*

y luego de repetir una vez dicha fórmula rítmica, había evolucionado hacia la combinación irregular de versos cortos y largos, como queriendo arribar al versolibrismo. Alguien opinó una vez que el colombiano quiso hacer honor a su apellido haciendo “silvas”, poemas formados por versos de distintos metros y rimas, sin orden ni número fijo, adoptada para el idioma español en el Siglo XIV, a partir del italiano. La verdad parece ser que en el modernismo, como en muchos otros movimientos poéticos, y aun artísticos en general, la exacerbación fue imprescindible para la renovación. Para Gillo Dorfles, por su parte, “Ningún poema ha soportado jamás la sucesión de un metro perfectamente regular...”. Luego el italiano respalda filosóficamente dicha afirmación diciendo que “hasta el tiempo que vivimos es mutable; vivimos en duraciones diversas que se superponen y se integran, pero que nunca llegan a coincidir.” (12) Darío, que también recibió la influencia del colombiano, combinó en sus *Prosas profanas...* versos de quince, doce, nueve y seis sílabas, y en un caso, el de “Marcha triunfal”, ya de *Cantos de...*, habría de llegar tres veces hasta las veintiuna. (13) Andrés Blythe y Díaz, a quien luego me referiré in extenso, combinó casi siempre en su “Nocturno trágico”, también de obvia influencia silvana, versos de cuatro, ocho, doce y dieciséis sílabas. Ramírez prefirió conservar la combinación de hexasílabos con versos de dieciocho sílabas, que presentan la después de todo elegante regularidad visual del poema que arriba muestro y que proviene también de la lejana “lira”, que combinaba endecasílabos y heptasílabos. Otros poetas mexicanos de la época experimentaron asimismo en esta forma visual, si bien excepcionalmente, como Amado Nervo, quien en su “Madrigal aliterado” “trenzó” con monorrima hexasílabos y versos de dieciocho, dieciséis, catorce y trece sílabas:

Tu blancura es reina

tu blancura reina

¡oh nacarada, oh alba como el alba que sus oros despeina! (14)

Por cierto que, según Navarro Tomás, la lira evolucionó a través de los tratamientos que le dieron San Juan de la Cruz, Garcilaso, Gaspar Núñez de Arce, Zorrilla, Darío y Miguel de Unamuno. Por su parte, Juan Ramírez parece atender la variación que a la octava endecasilábica aguda propia del romanticismo introdujera hacia 1840 el español Nicomedes Pastor Díaz mediante su poema “La mariposa

negra”, en el que de todos modos siguen muy presentes (sonoros) los vocablos agudos a final de verso:

*Borraba ya del pensamiento mío
de la tristeza el importuno ceño;
dulce era mi vivir, dulce mi sueño,
dulce mi despertar.
Ya en mi pecho era lóbrego vacío
el que un tiempo rugió volcán ardiente;
ya no pasaban negras por mi mente
nubes que hacen llorar... (15)*

De otra parte, Ramírez usa más bien en su poesía rimas asonantes a modo del romance, o sea en los versos pares, con los impares sueltos, lo cual recuerda precisamente el romance de cuarteta asonante de los Siglos de Oro, aunque el tabasqueño usó ya casi siempre otros metros distintos del octosílabo.

La “esperanza” que faltó a su propio título predariano, Ramírez la incluye en otros poemas, como “¡Año Nuevo!”, donde se muestra la melancólica mezcla de sentimientos bien propia de esa fecha ritual, pero también la mezcla de tendencias de los “modernistas” tabasqueños, en particular del propio autor de estos versos, quien al fin y al cabo, a riesgo de perder autenticidad, no podía sustraerse todo el tiempo de participar también de las nostalgias y las tristezas del mundo:

*La humanidad que ha llorado
echa al olvido sus penas,
y en el festín de la vida
toma asiento la tristeza
transformada en dulces notas
y cantando trovas nuevas,
porque al irse una esperanza
otra esperanza se acerca.*

“Nostalgias” y “Visión” nos muestran la capacidad de nuestro poeta para hacer poemas en limpias cuartetas con asonancia en los versos pares, endecasílabos en el primer caso y decasílabos en el segundo. Es decir, distintas variedades de las redondillas cruzadas, a su vez variantes del serventesio que, usado desde el siglo XVI, cobró auge con el romanticismo. Pero Ramírez, ostensiblemente, evita aquí ya los vocablos agudos que habían llegado a caracterizar el dicho romanticismo, puestos sobre todo en el verso final de cada estrofa. Nuestro poeta parece haber sabido muy bien que precisamente el vocablo agudo a final de verso provoca una

insatisfacción emocional muy ad hoc con la insatisfacción romántica del mundo y de la realidad, que los modernistas querían combatir. De ahí su probable preferencia de un modo de versificar como el de Pastor Díaz. El primero de los poemas que digo, “Nostalgias”, es un momento simbólico en el que se propone el olvido como solución al fracaso. Se destaca en él el canto de la alondra, pájaro mítico que, según la tradición, sólo podía oírse, pero no verse, salvo que se fuera un “escogido”. En el segundo poema, el amor (su musa, en el caso del poema de ese tema ya antes citado) renueva al poeta (o al narrador del poema, diría Sergio Fernández recordando a Berceo), (16) quien en el primer verso declara: “Ya pasó la tormenta, la nube/no ensombrece el cristal de la linfa...” El segundo verso de la última cuarteta dice “merecida” en la antología de Rivera, cuando debe decir “nereida”. Este vocablo reintegra al verso sus diez sílabas originales, que por efecto de la obvia errata son once en la citada antología, a la vez que le reintegra la lógica de su solución temática. En la cuarta cuarteta de “Estrofas íntimas”, de igual estructura y de versos endecasilábicos, se evidencia el peso de Díaz Mirón sobre los “bohemos”, si bien en el caso de Ramírez luciendo como medio para la experimentación y el desarrollo poéticos y no presente como rémora o atavismo. Cabe también aclarar que el cuarto verso de la primera cuarteta, cuya palabra “oceano” aparece acentuada en la antología de Rivera (“océano”), por lo que el verso se iría a las doce sílabas, aparece sin acento en la publicación original en el número 7 de la primera época de *La bohemia...*, en su página 71. El soneto “Las ninfas de Teapa” sirve a Ramírez para rendir homenaje tanto a las mujeres como, paradójicamente, al “romanticismo” natural de la tierra que dio el mayor número de autores al grupo de los “bohemos”, y en el que aparece por primera vez, en la poesía tabasqueña, la antes señalada alusión de Calzada a la “serranía”. De otra parte, en tan cortas dimensiones Ramírez nos da una visión amplia de su camino poético: revela haber llegado a la alegría por mérito propio, siendo que tal estadio no era inherente a él, como hubiera podido desprenderse de sus textos en prosa.

NOTAS DEL GRUPO DE LA BOHEMIA TABASQUEÑA JUAN RAMIREZ

- 1.- *La bohemia tabasqueña*, Segunda época, número 2, 17 de enero de 1904, p. 10.
- 2.- Santamaría. *Antología...*, p. 212. Al parecer, Rivera equivoca el título de la plaqueta de Ramírez, por “Ensayos líricos o páginas muertas”, en *La bohemia...*, p. 115. Santamaría lo escribe como yo en *Bibliografía...*, I, p. 278.
- 3.- Rivera. *La bohemia...*, p. 75.
- 4.- *La bohemia...*, número 9, 10 de abril de 1904, p. 69.
- 5.- Santamaría. *Ibidem*.
- 6.- *Ibidem*.
- 7.- *La bohemia tabasqueña*, Primera época, número 11, 12 de marzo de 1899, p. 120.
- 8.- *La bohemia...*, Primera época, número 2, p. 18.
- 9.- Rivera. Pp. 121.
- 10.- *Ibidem*. Pp. 117-123 y 125-132.
- 11.- Santamaría. Pp. 213 y 214.

*Refiere Max Henríquez Ureña (p. 135), que en 1894 la revista colombiana *La lectura* publicó el poema irregular de Silva. La forma visualmente más regular, que combina versos de cuatro, doce y dieciséis sílabas, es del libro silvano póstumo *Poesías*, de 1903, que Ramírez no podía conocer en 1898.
- 12.- Dorflés, Gillo. *El devenir de las artes*, Traducción de Roberto Fernández Balbuena, México, F. C. E. (BREVARIOS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 170), 1963, p.61.

- 13.- *Rubén Darío. Poesías completas...*, pp. 646 y 647.
- 14.- Nervo, Amado. *Poesías completas*, Prólogo de Genaro Estrada, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1952, p.39.
- 15.- Navarro Tomás. *Arte...*, p. 120.
- 16.- Fernández, Sergio. *La copa derramada. Alrededor de los Sonetos de amor y de discreción de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1986, p. 34. Respecto de la nominación de “narrador” del poema, Emmanuel Carballo opina explícitamente que es “el propio poeta” (*Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP/Ediciones del ermitaño (LECTURAS MEXICANAS, SEGUNDA SERIE, 48), México, Segunda edición, 1986, p. 252). Se ajustan de tal modo, ambos autores, a la idea de “autor implícito” de Ducrot y Todorov (pp. 370-374), que a su vez se deriva del primeramente “anunciado” por Berceo en la “Vida de san Millán”.

Juan Ramírez ()*

ECOS
(1893)

Visión gentil de cabellera de oro,
tierna mirada, fúlgida, hechicera;
dime tu nombre, encantadora niña.
“Soy la ilusión primera”. (**)

Blanca silueta de los ojos verdes
que en tu vuelo sutil nadie te alcanza;
¿cómo te llamas? Di, cuál es tu nombre?
“Me llamo la Esperanza”.

Triste acento que en alas de la noche
cruzas veloz por el edén florido;
¿eres nota de un arpa misteriosa?
“¡Soy el amor perdido!”

Genio iracundo que al posar tus garras
llenas el pecho de dolor extraño;
¿dónde naciste? Por favor, ¿quién eres?
“¡Yo soy el Desengaño!”

NOSTALGIAS
(1898)

Cuando asomaba el sol de la mañana
con mi carga de amor tomé camino,
y anduve tan aprisa que muy pronto
en la jornada me sentí rendido.

A los ramajes de la selva oscura
con tono cariñoso pedí abrigo,
y a los besos del viento de la noche
con la esperanza me quedé dormido.

Desperté cuando el canto de la alondra
voló como una queja en el vacío:
mi bagaje no estaba, y la esperanza...
la esperanza también había partido.

Y vacilante descendí la marcha (***)
de la alta cumbre al fondo del abismo,
y tuvo mi pasión penas muy hondas
en la noche dantesca del camino.

Flores caídas, marchitas ilusiones,
embelesos de amor, entenebridos,
versos muriendo al peso de la angustia,
salmodia funeral, cansancio, frío.

...

Y después de sufrir tantas congojas
hallé placer y confidente amigo
al quedarme con todas mis tristezas
en las playas inmensas del olvido.

VISION
(1898)

Oh, ven; ven tú.

Ya pasó la tormenta, la nube
no ensombrece el cristal de la linfa,
y aparecen de nuevo los astros
con más luz en la hermosa pupila.

Ya la novia soñada del bardo
ruborosa de amor se encamina
a la alcoba nupcial donde canta
sus vehementes cadencias la dicha.

Ven y dale el poder de tu magia
a la estrofa que bulle en mi lira,
y que vuele del terso cordaje (****)
en ardiente rumor de caricias.

Que la inmensa pasión de mis ansias
palpitante de amor y de vida
rinda culto a tu estirpe de diosa
y a tus clásicas formas de ondina.

Yo amo en ti los contornos del arte
y en tus besos la erótica rima
que penetra hasta el fondo del alma
y la encanta y la arrulla y la cuida.

Así entiendo el amor cuando miro
de tu cuerpo las curvas divinas
y las pomas con pétalos rojos
que al calor de tu seno se animan.

Así pienso al mirar tu belleza
de ideal juventud peregrina,
y el imán de tus dulces miradas
en mis venas potente se infiltra.

Oh visión celestial de mis sueños,
oh nereida gentil de mis rimas,
yo venero tus formas de hada
y tu estirpe de diosas olímpicas.

CANTOS DE VIDA
(1898)

A Miguel Suárez Z.

I

Las damas hermosas,
gallardas, gentílicas,
aquellas que en lapsos de largos amores ni engañan ni olvidan;
las damas que tienen
talento y caricias
que endulzan las penas
y agobios disipan,
“esas son las que mi alma me dice que son sus amigas”.

II

Las flores lozanas
que allá en las campiñas
han visto a los bardos que pasan cantando sus trovas idílicas,
las nuevas corolas
que aromas prodigan,
las flores bañadas
de luz y ambrosía,
esas son las que mi alma me dice que son sus amigas.

III

Las tardes azules
que son parecidas
al mundo de sueños que en horas felices alargan la vida;
las tardes que cantan
amor en sus brisas,

las tardes risueñas
que en la onda suspiran,
esas son las que mi alma me cuenta que son sus amigas.

IV

Las nubes de nácar
con oro en la fimbria,
que van presurosas a ver la tragedia del sol que agoniza;
las nubes de gasas
que van peregrinas
buscando una estrella
que se halla perdida,
esas son las que mi alma me cuenta que son sus amigas.

V

Las noches de plata,
románticas, límpidas,
que en eólicas arpas modulan canciones de driadas y ninfas;
las noches profundas,
las noches artísticas,
las noches que tienen
dulce poesía,
esas son, esas son las que mi alma dice que son sus amigas.

¡AÑO NUEVO!
(1899)

A las lectoras de "La Bohemia".

De la prosapia del tiempo
un rey niño está a las puertas:
miradle cómo sonríe,
con qué primor coquetea,

y de orgullo ya no cabe
y se entusiasma y alegra
al ver que por su llegada
todo el mundo está de fiesta.

La humanidad que ha llorado
echa al olvido sus penas,
y en el festín de la vida
toma asiento la tristeza
transformada en dulces notas
y cantando trovas nuevas
porque al irse una esperanza
otra esperanza se acerca.

La ilusión viste de gala
y el amor su traje estrena
con arabescos de plata
y guarnición de turquesas:
y en el jardín los amantes
se acarician y se besan,
y cefirillo errabundo
a las corolas requiebra.

Cada incógnito Romeo
teje la escala de seda
que ha de prender por la noche
en el balcón de Julieta...
¡Cuántos ardientes coloquios!
¡Cuántas sagradas promesas
se escriben hoy en el libro
del universal poema!

¡Oíd qué alegre la danza! (*****)
Es la dulce cantinela
que desparciendo armonías (*****)
nos encanta y nos recrea;
es la maga seductora,
la voluble, la coqueta

que tiene amores con todos
y con ninguno se queda.

El champagne canta el himno
del ditirambo. Chispea
en las pupilas el fuego
de conmociones secretas;
y alzando en lo alto la copa
con incitante elocuencia
por Anacreón brinda Venus
y Anacreón brinda por ella.

Sigue el festín. ¿Quién se atreve
a recordar una pena
donde hay mujeres hermosas
y las copas están llenas?
¿Quién no olvida sus pesares
y a los placeres se entrega
dando expansión a la vida
cuando el mundo está de fiesta?

Encantad, vírgenes blancas; (*****)
seducid, guapas trigueñas;
copiad, maestros coloristas;
improvisad, oh poetas.
¡Que es el día más deseado
que la humanidad espera
para dar la bienvenida
a sus esperanzas nuevas!

ESTROFAS INTIMAS (1899)

Al joven vate Lorenzo Calzada.

En busca de lucientes arboles
a través del oleaje voy resuelto;
que por ir a los prismas que me llaman
no es el primer oceano que navego. (*****)

En la espaciosa senda de la vida
halló mi corazón dichas y penas;
al golpe del pesar bajé al abismo,
en alas del amor subí a la estrella.

La esperanza me habló de sus caricias,
el viento del dolor barrió mis frondas;
y entonces comprendí por qué se canta,
y entonces me expliqué por qué se llora.

Así formada mi pasión, no temo
luchar con los embates del destino.
Si en el alma se retuerce la tragedia
dentro mi corazón canta el idilio.

Y por los anchos ámbitos del mundo
voy caminando en alas de mis sueños;
donde mora el dolor dejo mis lágrimas,
donde vive el amor dejo mis versos.

A MANUEL GUTIERREZ NAJERA
(1899)

I

No le llevéis salmodias,
ni lágrimas, ni quejas;
llevadle prismas de astros,
llevadle flores nuevas
y el arpa en que tañía
dulcísimas cadencias
cuando la Musa blanca
era su núbil reina.

Llevadle en vez de llanto,
en vez de gasas negras,
rumores de caricias

de vírgenes helénicas,
de esas que amaron mucho
y al pasar por la Tierra
dejaron en las almas
claridades de estrellas.

Y cuando el Sol se vaya
y la penumbra vuelva,
dejad el arpa de oro
allí con el poeta,
para que en la alta noche
cuando el bullicio duerma
nos cante sus amores,
nos diga sus ternezas.

II

Yo no le llevo lágrimas,
ni crespones de muerto,
ni antorchas amarillas,
ni murmullos de rezos;
yo llevo a su sepulcro
lirios blancos y frescos
que hallé por los pensiles
donde viajan mis sueños.

Allí sobre su tumba
los dejaré dispersos
guardando la portada
del encantado templo,
para que cuando el bardo
haga vibrar su plectro,
recojan en sus cálices
ritmos de cantos nuevos.

III

¡Oíd!... Rumores de alas (*****)
vienen de la pradera.

El viento está callado,
la noche está serena,
y argentada la Luna.
La soñadora eterna
da a las cosas lejanas
contornos de leyendas.

¡Oíd!... Canta el nocturno
trovador de la selva.
¡Qué modular tan dulce!
¡Qué música tan tierna!
Y en medio de la noche
parece que hay en ella
besos de alados silfos,
suspiros de nereidas.

Los céfiros dormidos
cantando se despiertan
y por el éter surcan
mil ráfagas de esencias.
¿Por qué tanto perfume?
¿Por qué Eolo se alegra
y en el espacio inmenso
los astros parpadean?

...

Es que la Musa blanca
ha citado al poeta
y en átomos de aroma
su espíritu se acerca.

A MI MUSA
(1899)

I

Muy temprano busqué tus caricias,
pero tú me decías “Aguarda:

es preciso que esperes, no es tiempo;
ten confianza, ten fe si me amas.”

II

Y te fuiste en el blanco celaje
que en mi cielo de entonces cruzaba,
cual se aleja fugaz mariposa
en las ondas sutiles del aura.

III

Y muy solo, cantando tristezas
continué la emprendida jornada;
cada instante invocaba tu nombre,
y en mis sueños de amor te llamaba.

IV

Así fueron pasando los días
con sus noches oscuras y largas;
así anduve los largos desiertos
donde mueren la fe y la esperanza.

V

Pero no te olvidé. Ni un momento
tu recuerdo de mí se apartaba,
y era fuerza en mis luchas sombrías
y calor en mis crudas heladas.

VI

Hoy me dices -“No sufras, ya es hora;
aquí estoy con tus dichas soñadas:
cambia el tono que tiene tu lira,
me entristecen las cosas que cantas.”

VII

Y recibo temblando de gozo
las ardientes caricias de tu alma,
que en raudales de notas alegres
en mi pecho febril se dilatan.

VIII

Y al sentir que rebulle en mis venas
el inmenso poder de tu magia,
ya no lloran tristeza mis versos,
ni se mueren de pena mis ansias.

LAS NINFAS DE TEAPA
(1899)

Soneto
(De “El Cascabel”)

Cuentan que al pie de la alta serranía
que eleva hasta el empíreo su tocado,

hay un pueblo por hadas habitado
como en los tiempos de leyenda había.

Que allí la romántica poesía
con el matiz de su pincel dorado
retrata los contornos que ha soñado
en sus noches de amor la fantasía;

que cuando aman las ninfas de esos lares
son sus promesas límpidos fulgores
de lealtad para el dios de sus altares,

y si el destino abate sus fervores,
se mueren de congoja y de pesares,
sin quebrantar la fe de sus amores.

EN UNA SERENATA
(?)

A Francisco G. Quevedo.

Toca otra vez;
tu música me llega
del alma soñadora a lo profundo:
tienes notas que pueden con su acento (*****)
hacer que lllore de ternura el mundo.

Toca otra vez;
que en tus arpegios oigo
el más sentido madrigal del poeta,
las vehementes palabras de Eleonora,
y los tiernos suspiros de Julieta.

¡Qué regio modular!
¡Con cuánta pompa
el ruiseñor en tus preludios canta!
Es la primera novia, que se acerca,
y el beso del amor, que se levanta.

¿Qué hada misteriosa
con su invisible magia
te brinda inspiración nunca sentida?
¿Por qué al oírte siento por mis venas
los dulcídos halagos de la vida?

Surgen de tu cordaje
rumor de besos, risas y gemidos
que se elejan en alas de las ondas,
y van cantando en la callada noche
tus embelesos y ternuras hondas.

Toca otra vez;
tu música me encanta
y olvido mis tristísimas querellas:
toca otra vez, porque al oír tus notas
vuelven a mí mis ilusiones bellas.

*Tanto en el caso de este autor como en el de todos los demás “bohemios”, pongo sus poemas en el mismo orden en que fueron publicados en la revista. Cuando se trata de poemas que no aparecieron en ella, los pongo según su fecha de publicación, o en el orden en que guardan en el libro u otra fuente de la cual los haya tomado.

**Omito en este verso, y en los gemelos de las demás estrofas de este poema, la raya de parlamento que en el original presentaban y que era redundante. No así en el caso similar del poema “A mi musa”, donde es necesaria las dos veces en que aparece, luego de “decías” y “dices”, vocablos que no están seguidos de dos puntos por estar éstos en función de parlamento inmediatamente después o un poco adelante.

***Rivera pone dos puntos al final de este verso, pero no se encuentra dicho signo en la revista (número 2, p. 14).

****Rivera copia “el” en vez de “del”, lo que resta una sílaba al decasílabo por formarse sinalefa entre las letras “e” de “vuelve” y “el”. En la revista aparece como yo lo copio ahora.

*****Sigo aquí a Rivera, quien abre y cierra admiraciones en este verso, a diferencia de la revista (número 6, p.60), donde se cierra sin haberse abierto.

Ello, porque sólo hay otro caso en el poema y, así, me parecen erratas las dos, entre cuatro casos distintos, además del título. Procedo de igual modo en la última octava, donde abro admiración al principio del quinto verso. Rivera prefirió omitirla al final.

*****Es curioso observar cómo nuestro poeta se esmera aquí por conservar el ritmo del octosílabo recurriendo al arcaísmo “desparcir”, que ya comenzaba a ser extraño incluso hacia 1611, cuando Sebastián de Covarrubias publicó su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Sin embargo, también hay que hacer notar que en Tabasco perduran incluso hoy numerosos arcaísmos (aunque ya no “desparcir”), sin duda producto del aislamiento al que me he referido en varios momentos de este trabajo, y que bien pudo nuestro poeta, de tal modo, estar entonces recurriendo a un vocablo de curso normal en su tierra. Tampoco puede olvidarse la influencia que el modernismo dariano pudo ejercer en este sentido sobre Juan Ramírez y otros “bohemos”, pues allí los arcaísmos son un signo de libertad como los extranjerismos y aun como diversos juegos metaplásmicos.

*****En éste y en los siguientes tres versos introduzco una coma para diferenciar con claridad el sujeto al que se dirige la orden del imperativo y pongo punto y coma al final de cada verso, como pide la frase lógica incluida en ellos.

*****Rivera escribe “océano”, lo que eleva la cuenta a doce sílabas.

*****Igual que en “¡Año nuevo!”, abro aquí la admiración y lo mismo en el primer verso de la siguiente estrofa. Rivera quita las que cerraban en la revista (número 8, p. 83).

*****He seguido en este verso a Santamaría (*La poesía...*, p. 213), quien elimina la coma que al final de él aparece en la revista (número 4, 2a. ép., p. 27), por considerar que el ritmo se cumple mejor de este modo. Lo mismo en los versos 17 y 21. En esta estrofa Santamaría comete errata poniendo el último verso en segundo lugar.

Carlos Ramos
(Teapa, 1875 - San Juan Bautista, 1913)

Hasta la mitad del siglo, el nombre de este poeta significó en Tabasco “poesía”, como el de José Eduardo de Cárdenas significó “tabasqueñidad”, o “mexicanidad” el de Gregorio Méndez, que luchó contra los invasores franceses. Sólo hace poco el nombre de Carlos Pellicer ha cobrado su justa dimensión cultural en toda la entidad, junto con los de José y Celestino Gorostiza, Andrés Iduarte, Josefina Vicens y José Carlos Becerra. Pero no quiere decir esto que tales nombres modernos y universales anulen los de los anteriores próceres literarios, del todo locales, cuyo papel histórico es no obstante insoslayable. Tal es el caso de los “bohemios”, y en particular el de Carlos Ramos, cuyos poemas significaron un día para muchos tabasqueños nuestro primer contacto con el arte de la palabra y con la sensibilidad artística.

Ramos fue otra de las cabezas del grupo; “reunió en torno a sí a toda la intelectualidad tabasqueña de su tiempo”, afirma Rivera. (1) Director de la revista durante su primera época, casi ya no publica en la segunda, cuando fue secretario de redacción.

Ahora bien, pese a haber experimentado con formas modernistas en sus poemas “¡Ave rubia!” y “Ayer y hoy”, es por otro lado el bohemio en quien más se manifiesta la permanencia de una de las formas preferidas por el romanticismo: el serventesio, que es una cuarteta endecasilábica de rimas consonantes cruzadas: ABAB. Largos poemas de Ramos están formados por serventesios. Pero, sobre todo, muchos de sus poemas (22 de los 46 que aparecen en su libro *Poesías*, que reúne la mayor parte de su obra) están formados por serventesios, forma usada ya en el siglo XVI por Fray Luis de León pero que no se generalizó, según afirma Tomás Navarro Tomás, también precisamente hasta el romanticismo. (2) Ciertamente que lo frecuentaron

otros muchos modernistas (Darío y Díaz Mirón por delante); pero ellos se cuidaron bien de no convertirlo, como Ramos, en la estrofa angular de su obra. Dice Rivera (3) que “la poesía de Ramos es una especie de diario emocional. Ya encontramos unos poemas satíricos, ya unos lúgubres u otros con matices excesivamente románticos.” Antes había dicho que nuestro poeta fue un “romántico por excelencia”. (4) Y tuvo razón al afirmarlo.

El primero de los poemas que cito es muy interesante por varias razones: está compuesto por seis estrofas de seis versos, cuatro de dieciséis sílabas (en hemistiquios) y dos de ocho, en la siguiente disposición: AAbCCb. He aquí una de las más logradas:

*Ojos negros cual la tumba de mis íntimos desvelos,
tan oscuros y sin lumbre como el caos de los cielos
en las noches enlutadas;
los que tienen las pupilas como vírgenes que imploran,
como vestales que gimen, como recuerdos que lloran
las ilusiones pasadas.*

El conflicto de esta pieza (en su totalidad) se dirime entre los ya citados ojos negros y los ojos azules, unos y otros femeninos. Quiero ver en dicho dilema la apostasía cultural de las clases dominantes de Tabasco (la “decencia” porfiriana, como consignará luego con sarcasmo Iduarte) y de México, por la que incluso el biotipo español (reforzados hoy por el sajón, lo que resulta en la “rubia de categoría” del anuncio cervecero) es preferido por tales clases sociales sobre el indígena, maya chontal, zoque o chol en el caso tabasqueño. Si bien los ojos negros inspiran a Ramos “para cantar mis dolores”, los azules le “inspiran cantares” que, convertidos en perfumes, “irán hasta tus altares”. Esos altares podrán ser, se antoja, el de santa, el de esposa y el de madre de los propios hijos. De tal modo, Ramos consignaría poéticamente -elevaría a nivel de símbolo- el marginamiento nacional de la cultura prehispánica intervenida y abatida por la europea. Es de advertirse que el uso que posteriormente daría Carlos Pellicer a los calificativos “azul” o “azules” tiene otra connotación del todo distinta: don Carlos, además de consignar así que poetiza con ecos del modernismo dariano (en el que precisamente la palabra “azul” fue fundamental), llega a seguir alguna vez a Aristóteles (o a coincidir con él), cuando el griego afirma que el ojo toma la coloración del objeto que mira.

“Ayer y hoy”, por su parte, consta de cuatro cuartetas de tres endecasílabos y un heptasílabo (ABCb), de rimas asonantes entre el segundo y el cuarto versos, las que varían (invierten) la “endecha real”, que por su parte presentaba rimas asonantes entre esos mismos versos pero también entre el primero y el tercero, siendo su disposición de tres heptasílabos y un endecasílabo al final (abcB). El encabalgamiento sirremático persistente entre los versos primero y segundo de las cuatro estrofas de

este poema, quizás el último escrito por Ramos, y en el que menciona precisamente las “endechas”, habla de todos modos de una leve libertad formal y de su constante experimentación sobre ésta y otras formas clásicas. En “Alborada”, su primer poema, destacaba más bien la idea por verso propia de los románticos y los neoclásicos, aunque ya en otro de sus primeros poemas, “Oye y espera”, los había también, y los hay después en muchos otros.

Cabe agregar por último, respecto de “Ayer y hoy”, que quizás contó en principio con dos cuartetos más. A ellas pueden referirse las dos líneas de puntos que aparecen en la reproducción de tal pieza en *Poesías*, las que pudieron haberse perdido en algún momento. Transcribo así el poema en este trabajo.

No obstante ser un poeta de sólo dos o tres poemas sobresalientes, Ramos cuenta con el indiscutible mérito de haber escrito “¡Tan..! ¡Tan..!”, obra de alcances metafísicos (lo misterioso del hombre y del mundo) compuesta en serventesios y en la que hace rápida presencia el mejor Manuel Acuña, bien asimilado:

*Fue mi lira soberbia catarata
que en vez de espumas arrojó canciones. (5)*

He dicho en otra parte que José Gorostiza, durante su infancia tabasqueña, pudo haber conocido “¡Tan..! ¡Tan..!”, y haberlo guardado desde entonces como nutriente de su propia obra poética hasta homenajearlo tiempo después, en el “Baile” final de “Muerte sin fin”. (6) Esto, sin detrimento de que el “contemporáneo” haya también recordado entonces (lo que es del todo claro) los juegos infantiles que comienzan con su mismo verso y que ofrecían, sin duda, una posibilidad de contrapunto a la solemnidad metafísica de muchas de sus instancias.

El poema de Ramos se desarrolla en una atmósfera semejante a la del célebre “El cuervo”, de Edgar Allan Poe, al que sin duda alguna se debe. Como en aquél, es media noche; el poeta (o el narrador del poema, el conjunto de los seres humanos) se sobresaleta al oír que tocan a la puerta de su alcoba, “Donde duerme rendido el pensamiento”. Suponiendo que quizás sea la muerte, Dios que lo llama a juicio, el poeta le ruega clemencia, pues su “único delito... Fue albergar un amor tan infinito/ como todo lo inmenso de (sus) penas”. Invitados a pasar, los importunos resultan ser “las sombras de tus sueños idos,/ Los recuerdos de todos tus amores.” Una “Leonara” múltiple. El poeta entonces les ruega que se vayan de su mente, pues su historia es “un libro de traición y dolo”.

Una diferencia “temática” importante entre Ramos y Poe sería que, mientras en el norteamericano es el avechicho el mensajero real de la desolación amorosa, aunque el poeta “ensueña” en un momento que Dios le envía ángeles para alcanzar el olvido de su amada muerta, en Ramos se trata, sin ensueño alguno, de los recuerdos implacables a los que el poeta pide que se retiren de él. Esta petición podría significar la posibilidad del paso del romanticismo al modernismo por parte de Ramos (la superación del rotundamente romántico “-¡nunca más!” final de Poe), pero sabemos

que el tabasqueño decidió abandonar la poesía antes de darlo. De cualquier modo, es posible que haya considerado suficiente el experimentar con la atmósfera metafísica creada por Poe, para cumplir con la meta de “originalidad” que el modernismo se imponía. Es muy probable que Ramos haya conocido, precisamente, las líneas que el norteamericano escribió a ese respecto en su *Filosofía de la composición* (precisamente sobre el desarrollo técnico de “El cuervo”, obra en la que el propio Poe señaló la tal originalidad como su primer propósito poético “de siempre”): “...durante siglos, ningún poeta ha intentado y ni siquiera ha pensado en intentar algo original.” (7) En realidad, es seguro que en Tabasco Ramos haya escrito por primera vez un poema metafísico. El segundo, hasta donde sabemos, fue José Gorostiza.

De otra parte, viendo ahora ya no hacia el pasado sino hacia el futuro, además de la posible relación de este poema con la última parte de “Muerte sin fin”, como ya señalé antes, (8) pudo de igual modo haber sido tomado por el chileno Julio Vicuña Cifuentes, modernista tardío, para su pieza “Noche de vigilia”, de 1920:

*Son las doce de la noche... ¿Quién me llama?
Todo calla, todo duerme. ¿Quién me llama?, (9)*

dice Vicuña Cifuentes, siendo que Ramos había dicho:

*Media noche en el cielo de mi alma,
y llaman a las puertas de mi alcoba...
¿Quién se atreve a robarme así la calma?
¿Quién es el que la calma así me roba..?*

Claro que ya al comienzo del poema de Poe “promedia” la noche, explícitamente triste en su caso. Pero lo que me decide a acercar asimismo los poemas del tabasqueño y del chileno, sin dejar de suponer que éste bebió también de entrada en el norteamericano, es el tono directamente interrogatorio de sus propios comienzos, siendo que en el de Poe dicho tono no aparece antes de la mitad del discurso.

Otro probable nexos con “¡Tan..! ¡Tan..!”, no ya tan cercano, pero de todos modos reconocible por el mismo elemento directamente interrogatorio, y desde luego de mayor importancia, puede establecerse con el poema modernista “Nirvana”, escrito por el dominicano Max Henríquez Ureña en 1908:

*En la breve calma de la hora
vibra lentamente una campana.
Su agitación sonora
invade la quietud de la mañana.
¿Qué tortura encierran sus sonidos?
¿Por quién se desperezan sus negros alaridos?
Alma, ¿es por ti por quien llora la campana? (10)*

Como siempre que se da esta clase de cercanías entre dos o más autores, podemos concluir además aquí que, al margen de la alta o baja probabilidad de influencia, inversamente proporcional a la de la coincidencia o “parentesco”, el hecho es que a los involucrados puede situárselos en un mismo nivel de producción intelectual. En el caso presente, cosa que ya no siempre suele ocurrir, la calidad del discurso es en sí mismo similar en el poema de Carlos Ramos que en los de los dos poetas extranjeros.

Respecto de este asunto, cabe también recordar que, si no Poe, los tres hispanoparlantes, o alguno de ellos, pudo haber tomado como modelo la “Canción de Sireno”, del renacentista Jorge de Montemayor, que discurre en este tono:

*Pasados contentamientos,
¿qué queréis?
Dejadme, no me canséis... (11)*

Por último, no puede pasarse por alto la posible (aunque menos clara) liga del poema de Ramos con “La vida y la muerte”, de Darío, donde los recursos principales son la anáfora y la monorrima, al margen de que aparezcan en él ciertos adelantos gorosticianos:

*¿Quién nos brinda la urna henchida?
¿Quién nos da la estrella encendida?
¿Quién le da de su sangre al Panida?
La Vida... (12)*

“Ave Rubia”, “¡Tan..! ¡Tan..!” y “Ayer y hoy”, forman parte de esta antología. Incluyo también “Plegaria”, poema que proviene de las octavas reales y en el que Ramos muestra un tono blasfematorio que, viniendo de Nietzsche y Maeterlinck, cobrará mayoría de edad en la poesía tabasqueña con Rogelio Ruíz y Rojas para, como se sabe, culminar bien a bien con José Gorostiza y tener aún secuela en autores posteriores. Los dos últimos poemas que antologo de Ramos no aparecieron en *La bohemia...*, pero, he dicho ya, fueron antologados por Santamaría. También aparecieron en el libro del teapaneco publicado por el compilador tabasqueño.

Como la mayor parte de los “bohemios”, Carlos Ramos profesó fe de optimismo desde el número 1 de la revista, mediante su poema “Oye y espera”:

*Deja ya de llorar, que no es mentira
que después de la pena está la gloria,
y entonces, en las cuerdas de mi lira
cantaremos los dos nuestra victoria. (13)*

El resto de la obra de este poeta aparece apegado en demasía a Dfáz Mirón y a Gutiérrez Nájera, o a algunos de los trabajos más logrados del propio teapaneco.

NOTAS DE CARLOS RAMOS

- 1.- Rivera. *La bohemia...*, Primera época, p. 30.
- 2.- Navarro Tomás. *Métrica...*, p. 208; *Arte del...*, p. 102.
- 3.- Rivera. P. 302.
- 4.- *Ibidem*.
- 5.- *Ibid*. P. 323.
- 6.- “Dos posibles influencias en Muerte sin fin”. González Pagés, Andrés, *Cómo*, No. 27, Villahermosa, 12 de mayo de 1986, p. 9; “Textos inéditos de Dolores Puig de León, Lorenzo Calzada y Límbaro Blandín”. *Manglar*, No. 3, julio-septiembre de 1987, p. 26.
- 7.- *El poeta y su trabajo...*, p. 35.
- 8.- *Ibidem*.
- 9.- Henríquez Ureña, Max (citado por). *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, Segunda reimpresión, 1987, p. 361.
- 10.- *Ibid*. P. 451.
- 11.- Montes de Oca, Francisco. *Ocho siglos de poesía*, Introducción y compilación de Francisco Montes de Oca, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION “SEPAN CUANTOS...”, 8), Séptima edición, 1978, 1a. edic., 1961, p.124.
- 12.- *Rubén Darío. Poesías completas...*, p. 1020.
- 13.- Rivera. *La bohemia...*, Primera época, p. 312.

Carlos Ramos

¡AVE RUBIA!
(1898)

A...

Llevan tus ojos azules y tu rubia cabellera, (*)
y las curvas celestiales de tu talle de palmera,
mi esperanza y mi desvelo;
yo iré cantando tus triunfos con mi cítara amorosa
y llevaré a los altares de mi virgen cariñosa
el perfume de mi anhelo.

Los ojos negros me inspiran para cantar mis dolores,
mis amargos sufrimientos y mis hondos sinsabores,
mis vigiliass y pesares;
los ojos tristes, tan tristes como caricias pasadas,
los que tienen las pupilas tan profundas y abismadas
como el fondo de los mares.

Ojos negros cual la tumba de mis íntimos desvelos,
tan oscuros y sin lumbre como el caos de los cielos
en las noches enlutadas;
los que tienen las pupilas como vírgenes que imploran,
como vestales que gimen, como recuerdos que lloran
las ilusiones pasadas.

Pero tus ojos azules como el ancho firmamento
cuando ha barrido las nubes con sus plumeros el viento:
tus ojos do vaga inquieta
la caricia y la ternura; donde irradia tu mirada
celestial y cariñosa como una estrella incrustada
en un cielo de violeta:

tus ojos, en donde brilla la terneza y la delicia,
tus ojos llenos de fuego, de ternura y de caricia...
Esos me inspiran cantares
que van saliendo en desfile de mis íntimos latidos,
que te hablarán de mis ansias, y en perfumes convertidos
irán hasta tus altares.

Cantos que tienen aroma de azucena y jazmín-rosa
y que brotan a raudales de mi lira cariñosa
al calor de tus miradas;
dales luz y no te importe que se cieguen o deslumbren;
son de sombras y por eso, que amorosas los alumbren
tus pupilas azuladas.

¡¡TAN!!... ¡¡TAN!!...
(1898)

A Claro-Oscuro.

I

Media noche en el cielo de mi alma
y llaman a las puertas de mi alcoba,
¿Quién se atreve a robarme así la calma?
¿Quién es el que la calma así me roba..?

II

¡Piedad, Señor! El único delito
por el cual al tormento me condenas
fue abrigar un amor tan infinito
como todo lo inmenso de mis penas.

III

Amé como ninguno, y sin embargo,
para hacer más horrible mi suplicio,
llevo en el alma mi dolor amargo
y la eterna señal del sacrificio...

IV

¡Tan..! ¿Quién llama? La noche está sombría
y brumosa: los astros se escondieron.
¿Quién llama con acento de agonía?
¿Son esperanzas que de amor murieron..?

V

Señor: ayer cuando la vida ingrata
me brindó sus mentidas ilusiones,
fue mi lira soberbia catarata
que en vez de espumas arrojó canciones.

VI

Mas hoy, al golpe del destino adverso,
mientras el mundo de mi mal se mofa,
es un libro de llanto cada verso
y una historia de pena cada estrofa.

VII

Sin encontrar un ser que me comprenda
he marchado en la tierra con asombro,
y voy como el Jesús de la leyenda
con la cruz del martirio sobre el hombro.

VIII

¡Tan..! y vuelve a llamar; ¿quién a deshora
viene a turbar la paz de mi reposo?
Parece voz de huérfano que llora
llamando con acento lastimoso.

IX

¿Quién abandona la enlutada tumba
y viene a relatarme sus querellas..?
Afuera el viento de la noche zumba
y está el cielo sin luna y sin estrellas.

X

Pero esta voz no es una; son gemidos
que en coro vienen a turbar mi calma,
son acentos de espectros ateridos
y parece que nacen de mi alma.

XI

Es media noche y el inmenso espacio
es un sepulcro trémulo y sombrío,
duerme Diana en su espléndido palacio
y os compadezco porque arrecia el frío.

XII

Penetrad a la alcoba sin fragancia
donde duerme rendido el pensamiento,
y en el sitio más hondo de la estancia
id tomando cada uno vuestro asiento.

XIII

Pasad... ¿y quiénes sois? Así vestidos
 aumentáis el pesar de mis dolores.
 “Somos las sombras de tus sueños idos,
 los recuerdos de todos tus amores.”

XIV

¿Mis recuerdos..? “Aquéllos que nacieron
 de tus ansias más férvidas y bellas;
 tus recuerdos, aquéllos que murieron
 cuando a la tumba descendieron ellas.”

XV

“Somos aquéllos que arrojó el pasado
 en el sepulcro de la fe perdida.
 Los que abrigaste ayer enamorado
 sin comprender la farsa de la vida.”

XVI

¡Dejadme, por piedad! Toda esa historia
 ha sido un libro de traición y dolo;
 salid por compasión de mi memoria.
 vosotros me matáis... ¡Dejadme solo!

PLEGARIA

(?)

¿Por qué, Señor, en la mundana vida
 has permitido que el dolor me hiera?
 Aun no juzgas mi culpa redimida
 con el martirio que al nacer me diera?
 ¿No consideras la misión cumplida
 con tanto mal que en mi redor impera?
 ¿Por qué esta vida miserable y triste
 para hacerme sufrir me concediste?

Yo era bueno: cruzaban por mi mente
mil siluetas de mágicas visiones
y en su cielo clarísimo, esplendente,
pasaban a tropel mis ilusiones;
pero hoy, Señor, que queda solamente
un espectro de aquellas concepciones;
¿por qué en mi frente marchitada y triste
el sambenito del dolor pusiste?

Tú lo sabes mejor: mi riente sino
sembró mi senda de aromadas flores,
pero luego la mano del destino
con su séquito horrible de dolores
llenó de cardosantos mi camino
y mi dicha agotó con sus rigores;
y hoy la vida, Señor, me importa tanto
como a un muerto le importa el camposanto.

Por eso vengo ante tu altar, descreído, (**)
sin mirar tu poder omnipotente,
y si soy altanero y atrevido
que caiga tu poder sobre mi frente;
pero tanto sufrir me ha convertido
de humilde esclavo en bardo irreverente
porque esta vida miserable y triste,
perdóname, Señor, tú me la diste.

AYER Y HOY

(?)

“Canta” le dije a mi pasión, “entona
para la sacra virgen tus endechas”,
y brotaron del pecho y de mi alma
mil cascadas de estrellas.

“Canta”, le dije a mi pasión, “arrulla
con los ritmos del arpa tu belleza”,
y derramó sobre el altar de su ángel
el collar de sus perlas.

“Canta”, le digo a mi pasión, “entona
como antes tus gallardas cantilenas”,
y sólo brotan de su numen roto
mil cascadas de penas.

“Canta”, le digo a mi pasión, “arrulla
con tus acentos su gentil belleza”,
y sólo lleva ante el altar de su ángel
el raudal de sus quejas.

*Salvo por algunas erratas que elimino, sigo en general ahora, respecto de los poemas de Ramos aparecidos en *La bohemia...* (que son los dos primeros), la versión de *Poesías*. El autor superó allí algunas leves deficiencias de su anterior publicación como, por ejemplo, ciertos arcaísmos. Difieren tales poemas, por tanto, no sólo de los antologados por Rivera, sino incluso de los originales.

**Verso problemático: le sobra una sílaba.

Marcos E. Becerra
(Teapa, 1870 - México, D.F., 1940)

En un artículo que publiqué en *Manglar*, número 4, (1) dije lo siguiente:

A los hombres como don Marcos E. Becerra, Andrés Iduarte les decía "hombres múltiples". Es decir, aquéllos que, por tener una personalidad apta para desenvolverse en distintos planos de la relación humana, ejercen, en consecuencia, varios oficios. Marcos E. Becerra ejerció los suyos siempre con una maestría consecvente con su talento descomunal.

Por su parte, Carlos Navarrete, quien estudia a don Marcos como antropólogo, refiere que en Nicaragua llaman "pensadores" a estos hombres, y particularmente lo califica como "un ilustrado del Sur". (2)

En efecto, este literato que hizo poesía, teatro y biografía, fue además profesor, lingüista, historiador, botánico, antropólogo, geógrafo y funcionario público en el ramo de la Educación en Chiapas y a nivel nacional, así como Secretario General de Gobierno en Tabasco. En todas sus actividades hizo un papel importante. Independientemente de que no parece haber participado de modo directo en la lucha revolucionaria, esto es, empuñando un arma, don Marcos no dejó de participar con su trabajo múltiple en ella y en la reconstrucción posterior de México. Magaña Esquivel y Lamb expresan así esa clase de situaciones:

Cuando la política y las armas constituyen el apremio, en esta época de conformación nacional, el ejercicio del espíritu, de las letras, no es sino tregua momentánea entre un motín y un golpe de Estado, entre un combate y un plan político. Los hombres representativos de la Independencia y la Reforma (y de la Revolución, hay que añadir para este caso) suelen ser a un tiempo escritores y políticos, historiadores y militares, poetas, novelistas, dramaturgos y hombres de Estado... (3)

Al margen de varios trabajos inéditos que Marcos E. Becerra dejó, respectivos a algunas de sus ramas de actividad, publicó en vida por lo menos cuarenta y cinco, entre ellos dos libros de poesía. Permítaseme ahora extenderme un poco en un cierto aspecto de aquél de sus oficios no literarios que guarda mayor cercanía con las letras: el de lingüista. En el mismo artículo de *Manglar* daba yo cuenta de que en 1954 Julio Casares, entonces Secretario Perpetuo de la Real Academia Española, escribió una carta a uno de los hijos del poeta. En ella que le agradecía el envío que éste le hiciera del libro de su padre titulado *Rectificaciones i Adiciones al Diccionario de la Real Academia Española*. (4) Es éste un volumen póstumo en el que (como en toda su obra, siguiendo la escritura de académicos o filólogos españoles e hispanoamericanos como Andrés Bello, a base de *i* en vez de *y* como conjunción -sobre todo-, así como de una distinta interpretación ortográfica de ciertos vocablos extranjeros, lo mismo que luego harían en Tabasco Santamaría y otros autores ilustres) don Marcos hace aportaciones que se aprovecharían, según Casares, en la siguiente edición del Diccionario. Al menos desde su edición de 1984, éste, efectivamente, ha comenzado a incluir tales aportaciones, junto con otras hechas por Santamaría.

Como poeta, don Marcos hizo filas en los números 2, 4, 5 y 7 de la primera época de *La bohemia*... con tres sonetos y un poema de diecinueve cuartetas escritas en serventesios, y no volvió a participar en la revista. Pudo haberse disgustado porque su última colaboración apareció sin título y a verso seguido. (5) Me refiero a "Excélsior", que aparecería ya debidamente estrófico y con título en la muestra completa de su literatura, reunida por Francisco Valero Becerra. (6) Esta apreciación, que pudiera parecer fútil, encierra la posibilidad de contribuir a la definición ideológicoliteraria de los "bohemos": usado en el siglo XVI por fray Luis de León, dije ya, respecto de Carlos Ramos, el serventesio no se generalizó hasta el romanticismo, según Navarro Tomás lo afirma. En distintas partes de su obra temprana, como se observa incluso al término del propio poema que refiero, Marcos E. Becerra parece declararse en contra del modernismo, cuya característica fundamental fue (y era entonces abiertamente) la de hacer poesía por medio de un lenguaje trabajado "con arte":

*La ruda estrofa que mi numen labra
i en la que todo su vigor emplea,
no es alarde trivial de la palabra:
¡es el solemne triunfo de la idea!*

El hecho simple de publicar un poema en serventesios entre los poemas derivados de esa forma, pero evolucionados ya hacia una combinación de versos blancos (no rimados) con versos rimados por su parte ya no en consonantes, sino en

asonancias, que era la modalidad preferida por ciertos “bohemos” como Juan Ramírez (quien además había escrito el texto “Primavera” anunciando “nuevas estrofas”), revela a Marcos E. Becerra como un romántico consciente o como un romántico en consciente evolución, al igual que, en sus comienzos, el por todos respetado y por varios imitado Gutiérrez Nájera. Y, aunque los “bohemos” que dirigían la revista (y el que formaba su ala “izquierda”: Juan Ramírez) habrían pronto de homenajear al Duque Job igual que los demás colaboradores, es probable que en algún momento no estuvieran de acuerdo en que se siguieran los primeros pasos de Nájera, sino nada más los últimos. Es decir, los ya francamente modernistas, y no los románticos. Ese momento pudo ser aquel en el que Becerra presentó su poema en serventesios. Sin embargo, cabe aquí recordar que, curiosamente, para escribir “Excelsior” Becerra parece haberse inspirado en “Sursum”, poema temprano de Díaz Mirón escrito asimismo en serventesios pero que, a diferencia de otros de igual estructura, también de la juventud del veracruzano (como “Date Lilia” o “A Gloria”), no había aparecido en cuartetas sino en estrofas de veinte versos. ¿Creyeron los “bohemos” que ese ejemplo bastaría para que Becerra aceptara la aparición de “Excelsior” a renglón seguido, lo que resolvería de paso los obvios problemas de cupo en ese número de la revista?

Marcos E. Becerra no se unió al homenaje que *La bohemia...* hizo a Gutiérrez Nájera. Por su parte, escribió un soneto a su memoria en el que parecería referirse a los “bohemos”. Si ese fue el caso, los acusaba allí de histeria, “femenil enfermedad”, así como de estar inspirados por una musa absurda y esnob (“pitonisa desgreñada que se revuelca en convulsión sagrada”, o sean los excesos en que para don Marcos pudieron estar cayendo los “bohemos”, excesos iguales o peores que los del romanticismo final, contra los que bien a bien se levantaba el modernismo). Se trataría, para don Marcos, de lo que Sheridan ha llamado posteriormente “aventurerismo estético”, (7) y que, según este mismo autor refiere, José Gorostiza llamó por su parte “embriaguez verbal”. (8) En la breve prosa de corte epistolar que cierra su propio poema humorístico “Ausencia”, el que lleva por título específico “Estrambote prosaico”, don Marcos habría de aclarar, más tarde, su posición al respecto:

Joven aspirante a poeta (si no es usted todo eso, borre esta última parte): no es lo malo de sus versos tantas faltas hasta ortográficas en la forma. Lo malo es ese tono gemebundo i desengañado que ya pasó de moda... (9)

Es curiosa la coincidencia entre esta diatriba jocosa de don Marcos y las que sus coterráneos José Gorostiza y Carlos Pellicer lanzarían tiempo más tarde, en 1921, ya no tan jocosas, dirigidas exactamente a la misma clase de poetas. Dijo Gorostiza acerca de uno de ellos: “Como casi todos los jóvenes de estos días... manifiesta una vejez inexplicable, una grave desilusión, un dudar infinito que llegan a límites

verdaderamente penosos...” (10) Para Pellicer, en general, en aquél mismo año y según cita el propio Sheridan,

...resulta del todo imperdonable la afiliación a una poesía “de llantos niagarescos” cuando ha llegado la hora “de abrir un poco más los ojos hacia el corazón espléndido de la América Nueva... Cuando un poeta llega a confesar que su vida es un abismo, y llora femeninamente y cita nombres de mujeres vulgares está perdido.” (11)

Su soneto “Manuel Gutiérrez Nájera”, Becerra lo dedica a “Andrés Calcáneo”, otro “bohémio”, como casi todos los demás, de la “prudente derecha” del grupo. Con el acto múltiple de haber dedicado poemas a Calcáneo (quien además usaba el apellido materno: “y Díaz”) y a otros muchos “bohémios”: Joaquín Pedrero Córdova, Carlos Ramos, Felipe Margalli, Manuel Merino, Ismael Christén, Rafael Domínguez y Manuel Mestre Ghiggliazza, e incluso, aunque sólo para reconvenirlo por un poema suyo contra Sor Juana (contra las mujeres), a Justo Cecilio Santa-Anna, Marcos E. Becerra parece haber querido obviar que no mantenía una relación de amistad con Ramírez ni con Lorenzo Calzada. El primero pudo haber manipulado al jefe de redacción para que alterara la estructura formal de “Excélsior”. ¿Contó de todos modos más tarde en el ánimo de don Marcos la adopción del humor en su poesía, y la de ciertas formas más libres, para acercarse al modernismo? Quiso él que su libro de poemas, si llegaba a reunirse, llevara por título (como hoy lo lleva, en efecto) *El penúltimo poeta. Versos a destiempo*. En la segunda cláusula de esta frase se subraya la posición conscientemente romántica del poeta; pero como la primera parece derivarse del título *El último capítulo*, (*) la última obra de teatro de Manuel José Othón, el antimodernista que por su parte había comenzado a hacer poesía con un poema de tendencia precisamente modernista llamado “Primavera”, que fue en el que en el que pudo haberse inspirado Ramírez para escribir el artículo sucedáneo del “editorial” del primer número de *La bohemia...*, todo se complica; pero todo parece también aclararse:

Marcos E. Becerra, como casi todos los demás “bohémios”, habrá comenzado a evolucionar hacia el modernismo en los tiempos en que dio inicio la publicación de la revista. Pero él, por su sabiduría y temprana madurez, habrá preferido evolucionar tranquilamente, sin declararse revolucionario de las formas poéticas de su tiempo ni menos desear un rompimiento con los valores que éstas encerraban pese a haber devenido ya “exceso y vejistorio”. Ramírez, al otro lado de la mesa, habrá abanderado una actitud de las que llevarían a los redactores del *Diccionario* a incluir en su décimotercera entrega la siguiente definición de “modernismo”: “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, en especial en arte y literatura”. (12) Don Marcos, en cambio, habrá asumido una actitud contraria, más acorde con la que llevaría a Max Henríquez Ureña a decir de aquel movimiento que “...no revelaba menosprecio por las cosas antiguas y antes bien iba a buscar

frecuentemente en ellas motivos de inspiración”. (13) En resumen, la liga de Marcos E. Becerra con los “bohemos”, con adelanto de este poeta en particular sobre el grupo, habría quedado marcada por el propio desarrollo general del modernismo, que el citado Henríquez Ureña describe así:

...se inició con el anhelo de alcanzar una nueva y refinada forma de expresión, brindó acogida al amor de lo exótico y al cultivo del juguete elegante, y por un momento pareció que el amaneramiento preciosista representaba la voluntad de estilo del modernismo; después, sin embargo, se acentuó dentro del movimiento la tendencia a dar preferencia a temas de hondo subjetivismo lírico frente a los problemas de la naturaleza y el destino... (14)

Más tarde, hacia 1910, don Marcos E. Becerra dirigiría en la capital de la República la revista *Arte y labor*, en cuyas páginas habrían de aparecer, junto a obra o referencias de antiguos “bohemos” como Andrés Calcáneo y Díaz y José María Pino Suárez, reproducciones o aun colaboraciones directas de Rubén Darío o Pedro Henríquez Ureña. Un artículo editorial de Ramón Mena, “El modernismo en la literatura”, sobre el poeta Alfonso del Carral, confirma, en el número 3 de la revista, que don Marcos acabó abriéndose del todo hacia el movimiento de “la forma nueva” si es que, como he supuesto en páginas anteriores, sintió al principio cierta reticencia hacia él. Recordaré ahora que en algún número de *Arte y labor* aparece la “odita” “¿Dónde estás?”, de Darío, como prosa rimada, o como verso prosado; ¿se habría resentido Darío con Becerra, como éste con los “bohemos” años antes, si es que las cosas fueron como antes elucubré y si don Marcos hizo prosa del referido verso dariano?

Por lo que hace a su condición de poeta, obviamente menguada en lo cuantitativo por su quehacer múltiple (como sucedió a otros “bohemos” y, antes, a José Eduardo de Cárdenas y a Manuel Sánchez Mármol), estimo que Marcos E. Becerra alcanzó de todos modos alturas tan significativas como los propios Juan Ramírez y Carlos Ramos, y que, sin duda, es el poeta más sólido de aquel grupo, y en quien se registra un nivel alto con mayor constancia que en otro cualquiera. Su respeto al oficio y al idioma, hermanado a su conocimiento de los mismos, sólo es comparable, entre los “bohemos”, a los de Juan Ramírez y José María Pino Suárez. El volumen al fin y al cabo reducido de su obra nos hace lamentarnos, como respecto de todos sus compañeros de movimiento; pero en casi todos los casos, en el de don Marcos sobre todo, esto nos ocurre precisamente porque no podemos gozar de más obra suya, igual que respecto de Cárdenas o de Sánchez Mármol, y no porque necesitemos de una prolongación cuantitativa de la misma para convencernos de su calidad. En el humor, por ejemplo, es claro que con “Ausencia” y otros poemas este Becerra supera a los correspondientes versificadores tabasqueños, de su generación y posteriores a él, aunque no goce en lo más mínimo de su popularidad, y que bien

puede igualarse con el guanajuatense Margarito Ledesma, “decano” del género en todo el país; en cuanto a la poesía “hogareña”, sus sonetos “A mis hijos” o “¡Madre mía!” se evidencian cercanos a “Duelo”, de Díaz Mirón, y a “Phocás el campesino”, de Darío y, por tanto, resultan superiores a cualquier poema de Juan de Dios Peza, a quien nadie escatima su lugar en la historia literaria de México; por lo que hace a la poesía amorosa, don Marcos escribió dos de los mejores sonetos modernos de esa vertiente: “Divinas manos” y “Desfallecimiento”. Respecto de la poesía política, en la que se inició desde muy pronto junto con su después repudiado Justo Cecilio Santa-Anna, (15) es, al lado de José María Pino Suárez, quien quizás mayor altura poética haya alcanzado durante el siglo anterior y principios de éste en ese subgénero de la poesía mexicana que el propio Becerra justifica así en su poema “A un gobernante”:

*Preciso es que el numen, cuyo aliento
da resonancia a todos los problemas
que agitan la razón y el sentimiento,
digno de su misión y del momento,
trate del tuyo entre sus arduos temas. (16)*

Antólogo, para mayor ejemplo de lo que afirmo, los poemas antes mencionados y otros que se inscriben en la épica y en la expresión de lo íntimo: “Canto a Morelos” y “Soledad”, en el que pudiera haber, como en el “¡Tan, Tan..!” de Carlos Ramos, y en algunos otros del propio Marcos E. Becerra (“Flores nocturnas” y “Apóstrofe”), preludios gorosticianos a los que volveré más adelante, así como en “Furtiva lágrima” los hay del Carlos Pellicer del que yo llamo “Soneto fuente”, uno de los más importantes de la obra pelliceriana y que abordaré en el espacio específico de este trabajo. Dijo Marcos E. Becerra:

*¡Oh bendecida lágrima! ¡No hai canto
en que pueda expresarse la dulzura
que libo con deleite en la amargura
de esa furtiva gota de tu llanto!. (17)*

mientras que Pellicer dijo:

*...Y lo aparto de mí tras este llanto
para que tu alma venga a desprenderlo
del árbol sacudido de mi canto. (18)*

Por cierto que, también parecidamente a lo que Pellicer haría tiempo después, y a lo que Darío había hecho antes, aunque desde luego que no de un modo tan “programado”, Marcos E. Becerra parece haber “puesto” conscientemente “mensajes dobles” en algunos de sus poemas. Se trataría (en el caso de don Marcos) de

juegos como el del error “cometido a propósito” para que, como dijera Gillo Dorfles, la obra que se muestra no se crea hecha por Dios, sino por un hombre, como solían hacerlo los antiguos tejedores persas al poner siempre mal un hilo en sus maravillas de tapicería. (19) Del mismo modo, en Marcos E. Becerra la preocupación por medir sus versos correctamente es tan clara que recuerda, en este sentido, más que cualquier otro poeta de Tabasco (salvo quizás Ramírez y Pino Suárez, lo he dicho ya), a Gonzalo de Berceo. De tal modo, sus defectos de métrica, que sólo en tres ocasiones presenta (uno de ellos discutible, además de todo, por ser de la misma naturaleza del que revisaremos con cierta extensión al hablar de Rogelio Ruíz y Rojas), parecen obedecer siempre a la propia voluntad del poeta. Ejemplifico con el que aparece en el cuarto verso del quinteto decasilábico “Colombia, Venezuela y Ecuador”, del “Homenaje a España”, por el que dicho verso no es de diez sino de once sílabas. Pero el “tema” de ese verso parecería exigir su propia irregularidad métrica para reafirmar “subliminalmente” la situación excepcional (heroica, para el autor) en que la raza española se halla en América, según el propio verso reza:

*Del gran Bolívar somos aureola,
gloriosas patrias de Jorge Isaacs,
Bello i Montalvo: raza española
que en las Américas va por sí sola
creciendo en gloria y en libertad. (20)*

Mucho más podría decirse de la poesía de Marcos E. Becerra, el mejor sin duda, insisto (no el más prolífico), de los poetas de *La bohemia tabasqueña*. Podría hablarse de su ocasional leísmo y de su más persistente “enclitismo”; de su también ocasional tolerancia “modernista” a los extranjerismos; de la conjunción de su poderío poético y su erudición léxica y retórica en varios de sus poemas; de su satisfacción de ser poeta, de su pacifismo, que le inspira el excelente poema “Tierra próspera”; de sus semejanzas con Miguel Hernández (como en el caso de Lorenzo Calzada) y con Ruyard Kypling, así como de sus deudas evidentes a Góngora y a Sor Juana, a Guevara, a Nervo, a Acuña, a Gutiérrez Nájera, a Díaz Mirón o al mismo Darío, sin evadir después a López Velarde, todas las cuales nos hablan de un hombre que ejerció el oficio de poeta con similar responsabilidad y profesionalismo con que hizo todo aquello a que se dedicó en su vida y por lo que, como en todo aquello, pudo destacarse. Pero baste pues ahora, en aval de lo que afirmo, referirme a que ya en el citado artículo de *Manglar* comenté el breve poema “Sombras y silencio” (que, por tanto, ya no incluiré en la parte antológica), de los últimos de don Marcos y que entonces tuve la oportunidad de dar a imprenta por primera vez, comparándolo con una estrofa de uno de los de Jorge Luis Borges que aparecen en su libro también póstumo *Los conjurados*. La coincidencia del discurso es notable y vuelve al

tabasqueño del todo contemporáneo nuestro y de Borges; pero, sobre todo, creo que de esta comparación resulta que la calidad del poema de Marcos E. Becerra no desmerece ante la del poema del argentino, si tomamos en cuenta que el modernismo calificó por lo general directamente:

Dijo Borges:

*Somos el tiempo, el río indivisible,
somos Uxmal, Cartago y la borrada
muralla del romano y el perdido
parque que conmemoran estos versos., (21)*

en tanto que Becerra había dicho:

*Thebas, Palenque, Menphis. ¿Quién pudiera,
al golpear de milagrosa vara,
que de sus ruinas una voz surgiera,
de aquella edad, i con verdad sincera
su prodigiosa historia nos contara.*

*Mas de los tiempos en el hondo arcano
sumergidas están. Inmóvil piélago
de silencio i de sombras. Océano
de lo impalpable, en donde agita, en vano,
la hipótesis sus alas de murciélago. (22)*

A continuación, deseo glosar el brillante prólogo que Felipe Garrido hace a *El penúltimo poeta*, cuando dice de Marcos E. Becerra que “El modernismo, en boga entonces, apenas deja huella en su obra.” (23) Esto es claramente cierto; pero creo necesario agregar que tanto don Marcos como los demás “bohemitos” hicieron una obra poética suficientemente corta para que, por igual el modernismo que el anterior romanticismo, en el que Garrido ubica a Becerra, hubieran dejado en ellos una huella vasta. Y, sin embargo, todos ellos son románticos en transición hacia el modernismo, y algunos incluso llegan a hacer gala de postmodernistas y a lucir momentos que preludian a (o que coinciden con) López Velarde y los “contemporáneos” tabasqueños, Pellicer y Gorostiza. De otra parte, no estoy tan seguro de que, como el prologuista dice, don Marcos haya estado siempre aislado de las manifestaciones poéticas universales de su época como consecuencia del ya aquí visto aislamiento tradicional de Tabasco. Precisamente, *La bohemia...* representó un esfuerzo histórico en sentido contrario, por cuanto varió el indolente curso de la vida cultural de la entidad. Las acotaciones que sobre los parentescos poéticos de los “bohemitos” vengo haciendo, y el hecho de que Pedro Henríquez Ureña enviara al menos un

poema “en exclusiva” a don Marcos en 1910, para *Arte y labor*, (24) hablan de que estos poetas estaban al día y se desenvolvían respecto de la “actualidad” literaria, sin desconocerla nunca del todo, de acuerdo con sus distintas capacidades y aun de acuerdo con sus distintas posibilidades económicas. Como veremos después, Manuel Mestre Ghiliazza traducía a Teófilo Gautier, lo cual nos dice que pudo haber conocido bien a los modernistas franceses. Creo que, principalmente, lo que contó para la en general escasa producción de los “bohemitos” fue el hecho de que, como dice Rivera, apenas un corto tiempo después de haber comenzado su movimiento literario, “el pensamiento de... (estos) bardos apuntaba ya hacia otros ideales”. (25) En el caso concreto de don Marcos, sin que haya él dejado de abrigar también inquietudes revolucionarias, que es a lo que Rivera se refiere, y que lo hicieron participar posteriormente en la alta política de Tabasco y en la actividad educativa de Chiapas y del país entero, contó sobre todo su ya señalado oficio plural. Esto, creo yo, no le quita ni un ápice de maestría en cada una de las modalidades concretas que asumió y lo proyecta hasta nosotros como un ejemplo de pluridimensionalidad de la que no sólo en el futuro, sino ya en el presente, se requeriría para el ejercicio verdadero del humanismo. (**)

Ahora bien, sin que el primero de los poemas a los que voy a referirme deje de tener otros valores, como el horaciano juego del principio a lo fray Luis de León, vale insistir en que, al igual que Carlos Ramos y otros poetas tabasqueños, don Marcos pudo haber influido en José Gorostiza para su “Muerte sin fin”, con estos mezclados conceptos de sus poemas “Flores nocturnas” y “Apóstrofe” (éste de la serie “Canto a Morelos”), que aquí antologó. En estrecha relación con la idea de la muerte de Dios, percibida a través de la estrella vacía de la cual sólo recibimos la luz, dice el primero de estos dos poemas de don Marcos:

*Señor: nuestro amor es planta
que ahora, después de tu muerte,
florece para ofrecerte
el perfume en que recanta.
Tu luz, inefable i santa
hoy ya ausente en apariencia
fue un sol de hermosa presencia
que antes de doblar la cumbre
fecundizó con su lumbré
la savia en nuestra conciencia. (26)*

Y, emparentada con la de los versos gorosticianos que rezan:

...cuando el hombre descubre en sus silencios

*que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema confuso en la garganta,
exhausto de sentido..., (***)*

tenemos estos del segundo poema que refiero:

*¡Lava que surge líquida, en la altura
apenas brota cuando ya se enfría
i es informe peñasco en la llanura! (27)*

Antologo asimismo el soneto “Malintzin”, que me ha reafirmado para reconvenir a Justo Cecilio Santa-Anna y que es el ejemplo claro, además de la caballerosidad de don Marcos, de su avanzada posición ideológica.

Finalmente, por lo que hace a la actividad teatral de don Marcos, Navarrete refiere que hacia 1893 “Escribía pequeñas obritas... y hacía de apuntador en una comparsa estudiantil que actuaba en Teapa”. (28) En *El penúltimo poeta... aparece Doña Marina (drama histórico)*, en tres actos y escrito en prosa, cercano en espíritu a la “Oda a Hernán Cortés” y a varias de las obras que componen los *Romances históricos mexicanos*, de José Peón y Contreras. Este, nos dice González Peña, “imitando al Duque de Rivas...” se inscribía en una tradición de poesía indígena “que iniciaron Pesado y Roa Bárcena, con primor y fluidez de versificación, aunque, como aquéllos, sin poder evitar lo que el género tiene en sí de artificial y retórico”. (29) Supongo que, al decir esto último, el historiador pensaba sobre todo en el artificio que consiste en hacer hablar en verso a individuos, quienes habitualmente hablan en prosa. Aunque estoy de acuerdo, habrá que matizar tal imputación más adelante, cuando veamos a Límbaro Correa Merino. Por lo pronto, he dicho que *Doña Marina*, de Marcos E. Becerra, está escrita en prosa. Se libra, así, de buena parte del problema. Si acaso, a este respecto, habría que señalar algún enclítico filtrado en un parlamento. También puede señalarse a esta obra de don Marcos, por lo que hace a su “tema”, cercanía con el drama histórico *Xóchitl*, de Alfredo Chavero. Incluso comparte con él varios de los personajes y, sobre todo, el espíritu nacionalista. Pero la obra de Chavero es “un típico drama históricorromántico”, (30) todavía escrito en verso, mientras que *Doña Marina*, en prosa, parece derivar esta característica formal, de importante contenido revolucionario para el teatro mexicano, de la respectiva innovación realista (eliminación de “apartes” y “monólogos”) que junto a otras hizo en 1860 José Antonio Cisneros en su drama *Mercedes*. Sería ésta una prueba más de que los “bohemitos”, y en especial Marcos E. Becerra, no estaban aislados de lo que en el mundo literario ocurría de importante. El propio país en su conjunto pasó por alto la anticipación de Cisneros a Enrique Ibsen, (31) quien sólo

nueve años más tarde introduciría dichos valores en el teatro universal, a través de su drama *La unión de la juventud*. (32)

La obra de don Marcos está hecha para exonerar del cargo de traición a los tlaxcaltecas y a doña Marina (se emparenta así con el soneto de este último nombre), pues actuaron, según el teapaneco, igual que “Los griegos -ora espartanos, ora atenienses- (cuando) en sus seculares contiendas por la hegemonía, recurrieron frecuentemente al auxilio de los persas”. (33) En cuanto a la estructura dramática, *Doña Marina* revela un excelente manejo de la escena, y el propósito de Becerra de reivindicar el habla popular, en este caso unido a su conocimiento del español de los conquistadores.

En contraste con el osado manejo realista de prácticamente toda la escena, llama especialmente la atención el simbolismo del final de la obra, por el que el autor se integra a la corriente nacionalista mexicana de la primera mitad del siglo. Dicho final recuerda la tónica posterior de un Federico Fellini, quien acostumbraba terminar sus filmes con danzas que incluían a todos sus personajes, con presencia de la esperanza simbolizada por niños, o del Ingmar Bergmann de *El séptimo sello*, quien hace culminar dicha película con una procesión de los personajes hacia el “Más allá”.

La marcada asimetría de esta estructura no iba a resolverse hasta después, mediante la pluma de José Gorostiza, quien no incluyó sólo el “Baile” final en su “Muerte sin fin”, sino una serie de canciones previas, equilibradoras, hacia la mitad de ese poema.

NOTAS DE MARCOS E. BECERRA

- 1.- “Dos poemas inéditos de Marcos E. Becerra y una carta de Julio Casares acerca de su diccionario.” Andrés González Pagés, *Manglar*, revista literaria de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, número 3, octubre/diciembre de 1987, pp. 19-24.
- 2.- Navarrete, Carlos. *Los primeros antropólogos chiapanecos. 1.-A. Culebro. 2.- M. E. Becerra*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, Secretaría de Educación y Cultura (COLECCION EL DISCO VERDE, SERIE “LOS INICIADORES”, 1), 1986, p. 39.
- 3.- Magaña Esquivel y Lamb. P. 66.
- 4.- Becerra, Marcos E. *Rectificaciones i adiciones al Diccionario de la Real Academia Española*, Prólogo de Francisco J. Santamaría, Prefacio e Índice alfabético de palabras de Francisco Valero Becerra, SEP, México, 1984, Tercera edic., 1954.
- 5.- *La bohemia...* Primera época, núm. 7, p. 72.
- 6.- Becerra, Marcos E. *El penúltimo poeta (versos a destiempo) y Doña Marina (drama histórico)*, Presentación, compilación y notas de Francisco Valero, Prólogo de Felipe Garrido, Gobierno del Estado de Tabasco/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Segunda edición, 1988, pp. 87-89.
- 7.- Sheridan. P. 11.
- 8.- *Ibidem*. P 13.
- 9.- Becerra, Marcos E. P. 49.
- 10.- Sheridan. P. 95.
- 11.- *Ibidem*. P. 97.

*Desde luego, hay otras posibilidades, como los poemas de Balbino Dávalos que se titulan “La última alondra” y “Última hoja” o, más cercana y precisamente, “El último poema”, sin olvidar del otro Dávalos, Marcelino, el autor teatral, su drama *El último cuadro*, obras todas de la época y que bien pudo conocer don Marcos.

12.- Henríquez Ureña, Max, ob. cit., p. 161.

13.- *Ibidem*. P. 162.

14.- *Ibid*. P. 114.

15.- Rivera, Gerardo. *La poesía y los poetas de Tabasco en la Revolución*, Villahermosa, Cía. Editorial Impresora y distribuidora, S.A., 1988, p. 7.

16.- Becerra, Marcos E. P. 115.

17.- *Ibidem*. P. 28.

18.- Pellicer. *Obras. Poesía...*, p. 323.

19.- Dorflies. P. 66.

20.- Becerra, Marcos E. P. 98.

21.- Borges, Jorge Luis. “Elegía de un parque”, en *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 39.

22.- “Dos poemas inéditos...”, p. 24; Becerra. P. 116.

23.- Becerra, Marcos E. P. 9.

24.- Henríquez Ureña, Pedro. “El pinar”. *Arte y labor*, No. 4, 1o. de mayo de 1904, p. 5.

25.- Rivera. P. 18.

**Algunos otros detalles abundarían en la evidencia de que los “bohemos” no trabajaron aislados de la literatura de su tiempo, ni ajenos a las ideas críticas que entonces se manejaban. Un ejemplo es la nota editorial de “J. de las M. Z.” que lleva por título “La novela moderna”, en la que se nos informa indirectamente

de que Justo Cecilio Santa-Anna sostenía correspondencia con el Perú, concretamente con la crítica Mercedes Cabello de Carbonera, quien sorprende con juicios tan modernos sobre el arte de novelar como los que en nuestros días han sustentado, digamos, el movimiento francés de los *Temps modernes* o Julio Cortázar: “La escritora cree y nuestra opinión es la misma, que el objeto de la novela es no sólo divertir, sino ayudar al perfeccionamiento de las sociedades...” U otros, respectivos al eclecticismo novelístico de hoy y a la naturaleza fundamentalmente crítica del género de marras, como “La novela del porvenir (o sea la de hoy) se formará sin duda con los principios morales del romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista y llevando por único ideal la verdad pura que dará vida a nuestro arte realista; esto es, humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista...”

26.- Becerra, Marcos E. P. 85.

***Versos 562 a 565 de “Muerte sin fin”, de José Gorostiza.

27.- Marcos E. Becerra. P. cit.

28.- Navarrete. P. 40.

29.- González Peña. P. 230.

30.- Magaña Esquivel y Lamb. P. 89.

31.- *Ibidem*. P. 72.

32.- Popperwell, R. G., y Alberto Adell. “Ibsen, Henrik”, en *Diccionario de literatura Penguin/Alianza. 2. Literaturas europeas*, Traducción y adaptación de Alberto Adell, Madrid, Alianza Aditorial, S.A., 1982, p. 365.

33.- Becerra, Marcos E. P. 128.

Marcos E. Becerra

A MIS HIJOS
(c. 1900)

Sed fuertes: en las luchas de la vida
el que más puede o el que más resiste
triunfa más, la lección es algo triste,
pero ¡ai, del imprudente que la olvida!

Sed sabios: la corona apetecida
del único placer que acaso existe,
sólo el sabio será quien la conquiste
tras contienda titánica i reñida.

Mas poco vale la potencia humana.
¡Es toda ciencia deficiente i vana
en los que son a la virtud ajenos;

Por eso, más que fuertes o que sabios
os aconsejan mis amantes labios
ser humildes y dignos, que es ser buenos!

¡MADRE MIA!
(1915)

No estuve allí para cerrar tus ojos
con mis amantes besos, madre mía,
o para que endulzando tu agonía
ellos me vieran junto a ti de hinojos.

No con los míos -túrbidos i rojos,
ai, de llorar- te contemplé aquel día,
ni de tu carne inanimada i fría
me abracé sollozando a los despojos.

¡Qué dolor para ti, si en el instante
supremo, con mirada agonizante
buscaste en vano mi filial ternura!

¡I qué dolor más cruel i más intenso,
oh, madre de mi amor, cuando lo pienso,
a mi oprimido corazón tortura!

DEFALLECIMIENTO
(c. 1915)

A mi esposa.

De mi espíritu a veces se apodera
una invencible lasitud. La dura
lucha por el deber es tan oscura,
que de su triunfo a veces desespera.

Me siento decaer. Quien nada espera
nada tampoco merecer procura.
Móviles sin valor, gloria i ventura
son para el alma donde el tedio impera.

¡El tedio, mar inmóvil i profundo
en que inactivo a mi pesar me hundo
sin que haya tempestad ni cataclismo!

¡Ah, no me dejes perecer! En vano
soi más fuerte que tú. ¡Dame la mano
antes que me sumerja en este abismo!

DIVINAS MANOS
(c. 1915)

No han menester tus manos nacaradas,
suaves i breves, tibias i odorantes,
la falsa aristocracia de los guantes
para ser en mis versos ponderadas.

Manos como las manos de las hadas,
que con sólo tocar, buenas i amantes
pueden tornar las guijas en diamantes
i las cuevas en grutas encantadas.

¡Cuán feliz el mortal en cuya frente
caer las dejes, amorosamente,
calmando de su fiebre los excesos!

¡I más feliz aquel que las oprima
contra su corazón i les imprima
la temblante caricia de sus besos!

MALINTZIN ()*
(c. 1915)

A Félix F. Palavicini.

Un anatema inmenso i despiadado
en la portada de tu historia imprimen
los que te acusan por el negro crimen
de haber sido mujer i haber amado.

¡Alza la frente ya! ¡Que no hai pecado
irremisible para los que gimen!
¡Faltas de amor con llanto se redimen
i hai lágrimas de sobra en tu pasado!

¡I si te acusan, di que no estás sola!
Fundiste sangres tuya i española
i símbolo de unión entre ambas eres.

¡I yo, que de ambas a la vez desciendo,
soi hidalgo, señora, i te defiendo
de cobardes que insultan a mujeres!

AUSENCIA

(Parte central de “Estafeta” de Chiapas Nuevo) (**)
(1916)

*En tu ausencia, mujer, no sé lo que haga
(i se metió a hacer versos, ¡suerte aciaga!)*

*para calmar los sufrimientos crueles,
pues ya me mata de tu amor la llaga
que estampaste en mi ser con tus cinceles.*

(Uf, llaga, i estampada, i con cinceles:
¡vaya una Fidias, o una Praxiteles!)

*Ya te vas, ya te alejas orgullosa,
sin conmoverte mi dolor fatal,*

(i sin decir: ¿mandás alguna cosa?)
*haces bien en gozar (¡se va gozosa!),
haces bien en gozar de mi ardorosa
pasión sobre la tierra sin rival.*

(¿Sin rival es la tierra?, ¿entiendo mal?)

*¿Porque te amo, mujer? ¿Porque me mata
la llama del amor, la amarga ausencia,*

(Eso: diga *por qué*, conteste en plata,
pero con ortográfica decencia.)

*si cuando estabas aquí, fuistes ingrata
con el hombre que implora tu clemencia?*

(El ingrato es su oído de hojalata
que en el verso de *fuistes* no percata
una sílaba más... pero paciencia.)

*Yo no sé qué me pasa, es un delirio
el blasfemar de semejante modo;*

(¡blasfemar!, ¿pero, en dónde? ¿Está borracho
usted, o nos engaña sin empacho?)

*perdóname mujer, es el martirio
que me vence y me mata, soy un beodo,*

(ah, ya: delirium tremens; ¿no lo dije?,
la cruda suerte suya nos aflige.)

*horrible sufrimiento me hace trizas
prolongando el fastidio de mi mal,*

(pro...longan... ya comprendo: ¡longanizas!)

*o me das el encanto de tus risas
o me muero en inmenso bacanal*

(¡En bacanal!, ¡i macho!, ¡qué inmoral!)

Me dijeron que amar es delicioso,

(el que lo dijo no es un mentiroso)

que la vida se extingue en el contento.

(Eso sí no: váyase usted con tiento.)

*Y creyendo que así era, muy celoso
me entregué del amor a su portento.*

(Amor que empieza en celos, mal principio;
verso con *muy celoso*, muy mal ripio.)

No encontré las delicias que vuscaba

(búsquelas más, ¡pero con be de baba!)

*ni el contento que ancioso ambicioné,
(de ansia, con ese, ansioso, no con ce.)*

*me encontré en el fastidio, que me ahogaba;
¿me mintieron tal vez? Yo no lo sé.*

(Sí, lo engañaron, como a un *Chuang Tse*.)

Estoy cansado de llevar la carga

(Ya se comprende; no es usted chamula,
i aunque lo fuera, pido que sea nula
tal profesión, mui propia de una mula.)

*de mi pasión, que ya llegó al exceso;
llevo una vida amarga, muy amarga,
después de ser un opulente Creso.*

(Pues, al trabajo... no hai remedio... i cuente
en ser de veras *Creso i Opulente*.)

*Qué triste es encontrarse avandonado
en el inmenso océano del dolor,
así estoy yá... y cansado, muy cansado
por vuscar las delicias de tu amor.*

(*Abandonado* es con be,
océano no lleva diéresis,

ni acento ya, i más sindéresis
poética, i sin ripios, ¿eh?)

Dame tu aliento para aumentar mi aliento,

(mejor un fuelle para ese kilométrico
verso de doce, tan chucco y asimétrico.)

tiñe mi vida de un azul turquí;

(éste sí es de once, ya lo creo que sí...
pero... ¿una vida de un color así?)

*deja que unido al convoy del pensamiento
extienda el vuelo hasta llegar a ti.*

(Veamos eso del convoi:
i vaya la métrica al diablo;
de métrica hablar no quiero;
pero, señor, ¿dónde estoi?,
¿es un poeta a quien hablo,
o es con algún cocinero?)

Estrambote prosaico:

Joven aspirante a poeta (si no es usted todo eso, borre esta última parte): no es lo malo de sus versos tantas faltas hasta ortográficas en la forma. Lo malo es ese tono gemebundo i desengañado que ya pasó de moda. Lo primero se remedia estudiando, lo segundo, si no se corrige a tiempo, lo convertirá en un poetastro.

Filipo.

SOLEDAD (1916)

Solo estoi. De los seres que amo,
ai, cuán lejos, cuán lejos me encuentro,
sólo escucho su voz aquí dentro
de mi alma, en amante reclamo.

¿Dónde están? De la tierra en las fauces

duermen unos. En vano los nombra
mi cariño. ¡Tan sólo en la sombra
me responde el rumor de los sauces!

Sí, yo sé que del cuerpo querido
que fue un tiempo ilusión de mis ojos
ya no queda en aquellos despojos
más que polvo en el polvo perdido.

Sé mui bien que el espíritu -esencia
delicada i sutil- a su paso
por la frágil materia del vaso
jamás puede fijar su presencia.

Lo sé bien. Pero ¿a dónde en mi anhelo
dirigir, persiguiendo su huella,
la mirada? ¿En qué límpida estrella
viven ya, de las que hay en el cielo?

¿Por ventura, ella es quien cintila
en el astro lejano, i me envía
su sonrisa de luz, como un día
me miró con su dulce pupila? (***)

FLORES NOCTURNAS
(1911)

A la memoria del maestro don Alberto Correa.

Sé de una flor que tardía- (****)
mente su broche despliega
i a cuyo cáliz no llega
jamás un rayo del día,
mas cuando la noche umbría
apaga todo fulgor,

abre su cáliz la flor,
 sus pétalos desentume
 i su embriagante perfume
 desparrama en derredor.

Empero, nada se mueve
 en el mar en que palpita
 el cosmos, oh luz bendita,
 sin ti a quien todo se debe.

¡Flores que abris en la nieve
 nocturna o polar el raso,
 no sois hijas de un acaso
 ignorado e inconsciente,
 hijas sois de un sol fulgente
 que tuvo un rápido paso!

Señor: nuestro amor es planta
 que ahora, después de tu muerte,
 florece para ofrecerte
 el perfume en que recanta.
 Tu luz, inefable i santa
 -hoi ya ausente en apariencia-
 fue un sol de hermosa presencia
 que antes de doblar la cumbre
 fecundizó con su lumbre
 la savia en nuestra conciencia. (*****)

APOSTROFE

(Segunda de las siete partes que componen el "Canto a Morelos")
 (?)

¡Cantarte, sí! Mas... ¿yo? ¿No es por ventura
 para mi voz intento temerario
 pretender modelar de tu figura
 el relieve sin par i extraordinario?

¿Do el himno que modula con su aliento
 cuando ensaya en el bosque centenario

sus formidables cóleras el viento?

¡Oh! Cuando rauda por mi mente pasa
tu egregia sombra, lo que el bosque siento
cuando el fragor del huracán le arrasa.

¡Lava de hirviente pórvido, el poema
del cráter de mi espíritu rebasa
el borde entonces, i mis labios quema!

Pero, ai, en vano la palabra ansfa
tomar la forma artística i suprema
con que asombrar al mundo debería.

¡Lava`que surge líquida, en la altura
apenas brota cuando ya se enfría
i es informe peñasco en la llanura!

A UN GOBERNANTE

(?)

Cuando cada uno juzga de tus hechos
conforme a su pasión; cuando resultas,
ante la exaltación de tales pechos,
que eres el creador de los derechos
o el que los aniquilas i sepultas.

Cuando, después de tu afanosa i ruda
labor, aún se agazapa tras el juicio
de quien te vilipendia o te saluda,
como una oscura insinuación, la duda
de si has sido un tirano o un patricio.

I cuando de alabanza i vituperio
el complejo rumor crece imponente
i es ya clamor indescriptible i serio
que llega, trasponiendo un hemisferio,
hasta el otro lejano continente.

I cuando el tiempo, acaso, se aproxima
 en que has de dar a la terrestre escoria
 el tributo de un cuerpo que aún anima
 recio vigor e inteligencia opima,
 i una carga de oficios a la historia.

Preciso es que el numen, cuyo aliento
 da resonancia a todos los problemas
 que agitan la razón y el sentimiento,
 digno de su misión i del momento,
 trate del tuyo entre sus arduos temas.

Forzoso es que la sagrada musa,
 que ama i ensalza la virtud tan sólo,
 mientras su aplauso, con desdén, rehúsa,
 o, con sañuda indignación, acusa
 al torpe vicio, o al error, o al dolo;

de tu vida i tus hechos analice
 la singular i culminante historia,
 i en sinceras estrofas sintetice
 cuanto de ti se piensa i no se dice:
 nuestra mutua vergüenza, o nuestra gloria.

*Prueba de que con este soneto Becerra se opone a aquél por el cual Santa-Anna “impugna” a Sor Juana Inés de la Cruz, es que dedica a ese autor el poema “Nueva lei”, que se refiere al pasaje bíblico en que opera la frase: “El que esté libre de pecado...”

**Nombre del bisemanal polístico que don Marcos dirigía en 1916 en Tuxtla Gutiérrez. Publicó este poema en su columna “Buzón literario”, que firmaba con el pseudónimo “Filipo”.

***Relación evidente, las de estas tres últimas cuartetas, con uno de los asuntos de “Muerte sin fin”, de José Gorostiza.

****Es éste el juego a lo Fray Luis de León a que antes me referí. La penúltima estrofa de “Vida retirada”, comienza así: “Y mientras miserable-/mente se están los otros abrasando en sed insaciable...” Respecto de estos cortes del adverbio terminado en mente, nos dice Angel Custodio Vega que son “hoy un

defecto intolerable, pero (que) en la Antigüedad, así latina como griega y más la castellana, era(n) una gracia o figura de dicción.” (Fray Luis de León. *Poesías*, p.12.) Carlos Bousoño remite a la “Epistola ad Pisones”, de Horacio, como “autoridad remota”: *quam lingua, Latium; si non ofenderet unum/ quenque poetarum limae labor, et mora.* (*Teoría...*, I, 477).

*****Se antoja decir lo mismo que en ***.

Andrés Calcáneo y Díaz
(Frontera, 1874 - San Juan Bautista, 1914)

Escribo la semivocal “y” entre los dos apellidos de este poeta nacido en Frontera, porque así firmó al pie de sus colaboraciones en *La bohemia...* (*)

Su caso alcanza el orden de lo patético. En primer lugar, también él desatendió su obra en aras de la actividad política, siendo que evidentemente, como Sánchez Mármol, “tenía arrestos para mucho más”. Por la injusticia que sobre él pesó, en el Tabasco actual se lo siente, digamos, como a Van Gogh. Su fusilamiento por una supuesta traición a los carrancistas, nunca comprobada, ha hecho que varios autores traten aquella circunstancia, y las de la aprehensión y encarcelamiento previos de Calcáneo y Díaz, con vívidas imágenes. Tal es el caso de Rivera, (1) que interpreta muy bien el sentir de los tabasqueños al respecto. Este compilador se basa en la narración alusiva original de José Carlos Becerra, quien, como antes dije, dio en ella muestra fehaciente de que pudo haber sido un narrador de altos vuelos, como el poeta que fue. El asunto es que, sabiéndose como se sabe bien en Tabasco el caso de Calcáneo y Díaz, prácticamente al detalle, José Carlos Becerra mantiene al lector, igual que Gabriel García Márquez en su *Crónica de una muerte anunciada*, en un creciente interés hasta el final del texto.

Calcáneo y Díaz, como él mismo señala en el artículo que en *Arte y labor* dedicó al también “bohemio” José María Pino Suárez, fue poeta desde muy joven. En dicho escrito refiere que, en Mérida, cuando los dos estaban estudiando, se leían o recitaban recíprocamente sus poemas “a la primera novia”. Luego fue luchador social, hasta el punto de haber sido él, acompañado por Andrés González Aguilera, uno de los primeros que entraron en la cárcel en los albores revolucionarios de

Tabasco. Esto le ocurrió por repartir de propia mano una hoja volante en la que prevenía al gobernador porfirista Abraham Bandala sobre las represalias que el pueblo iba a tomar si se dañaba a otro “bohemio” y rebelde político, Manuel Mestre Ghigliazza, a quien el gobernador mismo tenía preso. Más tarde, al triunfo del maderismo, éste último sería gobernador de Tabasco, y Calcaneo y Díaz diputado local. Igual que ocurrió con Pino Suárez, de seguro el brillo del fronterefío hubiera sido mayor, tanto en política como en poesía, de no habérselo asesinado. El de Tenosique, su amigo de la juventud, ofrecerá lógicamente ciertos paralelismos en su producción poética cuando veamos la de Calcáneo. Rivera se refiere así al doble aspecto de la personalidad del de Frontera:

Lo claro... es que sus vidas, paralelas en cuanto a creación y militancia política, no se contradicen: (Calcáneo) vive aferrado a su empeño, altisonante y enérgico, pese a su precaria situación económica; pide la subversión del orden social. (2)

En seguida, y como ejemplo de esas “vidas paralelas”, Rivera cita en prosa, con alguna errata, la cuarteta con que nuestro autor participó en el testimonio que los “bohemos” en prisión dejaron al pie de una fotografía:

*La cárcel no envilece al que la sufre
porque fue de las leyes defensor:
al entrar al obscuro calabozo,
con él entra el honor! (3)*

Respecto sólo del terreno literario, hace también Rivera alusión a ciertas palabras de José Carlos Becerra acerca de que “las dos vertientes que influyen al poeta (Calcáneo y Díaz) son Salvador Díaz Mirón y José Asunción Silva, de donde surge, afirma (Becerra): ‘la preocupación poética por los problemas de su país o los prejuicios creativos del artista frente a la realidad’.” (4) Realmente, Becerra sugiere también la lectura, por parte del fronterefío, de “algunos románticos franceses y españoles, algunos modernistas latinoamericanos”. En tal sentido, encuentro en Calcáneo y Díaz influencia de los románticos Gaspar Núñez de Arce y Vicente Wenceslao Querol, como lo veremos más adelante. Asimismo, pienso que de la lectura de la poesía del de Frontera se deduce el conocimiento del latino Horacio (o del renacentista Fray Luis de León, que se basó en aquél para algunos trabajos propios de adaptación, o, de más reciente presencia, del contemporáneo de Fray Luis, imitador suyo, de Horacio mismo y de otros, que fue Francisco de Medrano). También puede advertirse en Calcáneo y Díaz la lectura del español Marqués de Santillana y del cubano José María de Heredia. Todas estas deudas, por lo general bien asimiladas, confluyen para hacer de este autor, en más de un poema,

el más moderno de *La bohemia*... Es el que llega a alcanzar, por ejemplo en “A mi madre”, “Madrigal” o la ulterior continuación de éste, el igual de romántico “Blanco y negro” -poema que muestra asimismo bien asimilada la influencia de Urbina-, un lenguaje expresivo más perdurable hasta nuestra época, aun más que el de Ramírez o Pino Suárez (relevante en cierto aspecto de la poesía, como veremos), y sólo equiparable al del Marcos E. Becerra de “Sombras y silencio”. Cabe observar, por otro lado, que Calcáneo y Díaz no tiene el rigor métrico que sus mencionados coterráneos conservan por lo general, aunque José Carlos Becerra lo considere “impecable” en tal sentido. (5). Ahora que, respecto de esto último, y por lo que en los poemarios de nuestro autor pudiera encontrarse, debo aclarar que no he tenido frente a mí ninguno de los dos: *Covadonga, canto épico*, de 1908, ni *Algunos versos*, edición póstuma de 1931. Lo que he revisado, primero, es el material reproducido por Rivera, (6) el cual (once poemas) rebasa con mucho las publicaciones del poeta en las páginas de *La bohemia*...: dos en la primera época, números 3 y 5, y uno en la segunda, número 11 (el último), éste no reproducido por Rivera: “Despedida”. (¿Tuvo algo que ver para tan parca colaboración la salida de Marcos E. Becerra de la revista?) He contado también con el largo poema “Nocturno trágico”, que Santamaría reprodujo en su mayor parte (7) junto con “Madrigal” y con “Noche”, sonetino que parafrasea (o traduce) otro de igual nombre, del italiano Lorenzo Stacchetti, probablemente traducido antes por Balbino Dávalos para la *Revista Moderna* o, aun antes, para *Azul*, y que provocó varias de tales paráfrasis o nuevas traducciones entre los “bohemitos”. Igualmente, al decir de Santamaría, la provocó en don Luis Cabrera. Yo recuerdo que así ocurrió también con Casasús. Obviamente, el poema largo que cito de Calcáneo y Díaz tiene origen en el “Nocturno” de José Asunción Silva, al que ya me referí al hablar de Juan Ramírez. Fue reproducido después por José Carlos Becerra en su compilación de la obra del fronterero que precede a su “Fotografía...”, la cual también he podido revisar.

Por cierto que a este poema es que debe de haberse referido José Carlos Becerra al decir que el de Frontera tuvo influencia de Silva. Pero si esa influencia es clara en cuanto a las formas caprichosas usadas por el colombiano, al igual que en Juan Ramírez, no aparece respecto del “tema”. O, mejor, respecto de la “atmósfera”, del “espíritu”. Estos, sí, podrán ser semejantes (de hecho, lo son en general) en la poesía de José María Pino Suárez. No creo descabellado pensar que todos los “bohemitos” pudieron haber conocido la obra del colombiano; pero sólo Ramírez y Calcáneo y Díaz parecen haberse entusiasmado con esas “músicas de alas” (la forma, que incluso entusiasmó a Darío), y sólo Pino Suárez se habrá puesto la “camisa manchada de sangre” (al decir de José Carlos Becerra: el “tema”, la “búsqueda de la muerte”, el suicidio de Silva). (8) También es posible que José Carlos Becerra no haya conocido la obra de todos los “bohemitos”, y de ahí su forzado acomodo del espíritu del colombiano al del fronterero.

Por lo que hace a otra afirmación de José Carlos Becerra, en el sentido de que

Calcáneo y Díaz “No tuvo desde luego amplios horizontes literarios, no tuvieron sus versos proporciones confiables y mucho menos sorprendentes, aunque su versificación era impecable, concisa...”, (9) me permito, con toda mi admiración y mi respeto hacia y por el joven maestro de *El otoño recorre las islas*, matizar estas palabras suyas, sin que deje de estar de acuerdo en algo con ellas. Creo que Calcáneo y Díaz es un buen poeta (“con arrestos para mucho más”), como los que hasta ahora he comentado y otros que comentaré después, ninguno de los cuales, desde luego, alcanza el rango de José Gorostiza, Carlos Pellicer o el propio José Carlos Becerra. Pero creo con firmeza que hoy por hoy su obra no puede ya desatenderse, como la de los demás autores que digo, por las razones que ya expliqué en diversos puntos de las “Generalidades” de esta antología.

Siguiendo con el comentario del de Frontera, diré en primer término que todas esas posibles deudas suyas abundan en mi idea expresada al hablar de Marcos E. Becerra acerca de que los “bohemitos” no trabajaron del todo aislados del mundo literario.

Por ejemplo, en “Imposible” se hace presente el típico modernismo de resabios románticos común a los “bohemitos”, basado en una combinación de heptasílabos y endecasílabos de rimas cruzadas, modalidad de aquella adopción horaciana, la lira, de la que hablé párrafos arriba y que, habiendo introducido en nuestro idioma Garcilaso de la Vega a principios del Siglo XVI, según Navarro Tomás, hizo Fray Luis de León:

*Amor le dijo: “Entona
un himno a sus encantos vencedores
y su alba sien corona
de verde mirto y de fragantes flores.”,*

dice Calcáneo y Díaz, cuando, por ejemplo, Fray Luis había dicho:

*Alaba, oh alma, a Dios. Señor, tu alteza
¿qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de belleza
y luz resplandeciente. (10)*

Más aún, Francisco de Medrano había ya variado la combinación AbAb por aBaB, como lo hizo Calcáneo y Díaz:

*Gran dote es la belleza
y honestidad allí de los mayores;
al pecar, gran vileza,*

y su precio, morir con los favores. (11)

Al final de “Imposible”, el fronterero revela la insatisfacción tan común a todo poeta y a todo artista por el supuestamente pobre logro de sus intentos de recrear el mundo. En este caso, se trata de la supuesta ineficacia para recrear la belleza femenina:

*...con anhelante empeño
prosigue en vano el armonioso canto...
¿Quién pudo de un ensueño
copiar feliz el celestial encanto?*

En “Ofrenda”, de metros fluctuantes como en la antigua silva (en “Ofrenda” versos de diez, seis, nueve y doce sílabas en hemistiquios), el modernismo formal de Calcáneo y Díaz se reafirma en el romanticismo conceptual ya referido:

*...Mas mis versos no aspiran tal gloria;
son siervos tan sólo de tu alta prosapia
que anhelan rendirte su tierno homenaje
besando tu planta...*

*¡Qué triunfo más cierto,
qué dicha más grata,
que aquéllos que logran las flores que mueren
bajo el pie de la noble sultana! (12)*

Esta postura romántica había sido expresada así por el cubano Heredia, en quien, en el caso presente, Calcáneo y Díaz parece basarse:

*...¿qué voz humana describir podría
de la sirte rugiente
la aterradora faz? (13)*

Siguiendo con la línea lírica de nuestro autor, tenemos que también, como lo he dicho ya, él escribió un “Madrigal”, el que se antoja ligado a aquel de Pino Suárez que el propio Calcáneo y Díaz exaltó en *Arte y labor* y, probablemente, en privado, aun en *La bohemia...*, si es que también él lo dio allí a publicación. Se trata, del fronterero, de una variante de la lira (imitación de la estrofa horaciana), que tanto Núñez de Arce como el también hispano Vicente W. Querol (un poeta del hogar, como nuestros Juan de Dios Peza o Miguel Guardia) trabajaron primeramente, claro que luego de Fray Luis de León (como vimos párrafos arriba, al hablar del

poema “Imposible”) y San Juan de la Cruz, continuadores de Garcilaso de la Vega.

La combinación en la lira, introducida en el español por este último, era de endecasílabos y heptasílabos rimados así: aBabB; aquí, Calcáneo y Díaz sustituye dos heptasílabos por endecasílabos, para dejar sólo uno a la mitad de cada una de las dos estrofas de su poema, con rimas ABaAB:

*Al estrechar tu mano con la mía
tu mano de marfil, cándida y breve,
la hallé tan mustia y fría,
que, a su contacto, la ilusión me hacía
de que era un lirio modelado en nieve.*

Desde luego, tanto esta quintilla como la otra del “Madrigal” de Calcáneo y Díaz parecen representar una reducción estructural consciente de la “Metamorfosis” de Luis G. Urbina, que es una audaz estrofa de quince versos de rimas más bien irregulares, pero de sectores crecientes, prácticamente simétricos: cuatro endecasílabos, cinco heptasílabos y seis endecasílabos. Las palabras “mano”, “lirio” y “nieve” en esta primera estrofa, y la quevedeana frase “beso enamorado” en la segunda, sugieren, por evidentes, el tratamiento del asunto en el terreno del homenaje, y en última instancia en el de la experimentación, antes que en el del inopinado epigonismo o en el francamente protervo del plagio.

De otra parte, derivada con obviedad de “Ojos verdes”, de Díaz Mirón, y entablando una cierta discrepancia con lo hecho por Carlos Ramos por cuanto a los colores de ojos se refiere, el fronterero hizo esta bella variación de las décimas o espinelas, en octosílabos (que rimaban abba:ac:cddc). Su leve arcaísmo no se aleja mucho del que presentaba ya el modelo del veracruzano. Dijo Calcáneo y Díaz:

*Ojos de dulce expresión,
tan negros y tan brillantes;
ojos que sois dos diamantes
de divina irradiación:
tened de mí compasión;
en los míos suplicantes
posad sólo unos instantes
vuestras miradas de fuego;
¡escuchad mi triste ruego,
ojos que sois dos diamantes!..., (14)*

Cuando Díaz Mirón había dicho:

Ojos que nunca me veis

*por recelo o por decoro,
ojos de esmeralda y oro
fuerza es que me contempléis;
quiero que me consoléis,
hermosos ojos que adoro:
estoy triste y os imploro
puesta en tierra la rodilla.
¡Piedad para el que se humilla,
ojos de esmeralda y oro! (15)*

Otra paráfrasis muy cercana la escribió el también “bohémio” Salomé Taracena, “El Negro Melenudo”:

*Ojos negos, hechiceros,
ojos llenos de ilusión,
ojos de ébano y carbón
con pupilas de luceros.
Ojos que sois los primeros
que inflaman mi corazón,
tened de mí compasión
y cuando triste sucumba,
llorad en mi humilde tumba
ojos de ébano y carbón. (**)*

La debilidad de las dos versiones tabasqueñas ante el original diazmironiano se advierte sobre todo en las dos triples repeticiones anafóricas inmediatas que Taracena hace en dos de sus décimas, teniendo tres el poema entero, y la que Calcáneo y Dfáz hace en la segunda y última del suyo, mientras que el maestro se había cuidado bien de no pasar de una doble en la cuarta y última décima de “Ojos verdes”.

Con la misma combinación de heptasílabos y endecasílabos que ya vimos, en su poema “A mi madre” -por el que evoca a su progenitora desde el exilio-, el porteño muestra un cierto eco de las coplas de pie quebrado del Marqués de Santillana, quien las hacía en octosílabos y en tetrasílabos. El español rimaba en este caso doce versos, cruzando las rimas: abab, etc. Calcáneo y Dfáz rima aquí únicamente los versos pares, además de que si bien hace dos estrofas de doce versos, como aquél, lleva la penúltima de sus cuatro a veinte, mientras que reduce la última a seis. Veamos ésta, en cuyo final hay algo para el recuerdo biográfico del poeta:

*Mas se rompe el encanto:
palpo de nuevo la verdad ingrata,
y las lágrimas vuelven a mis ojos
y el rebelde sollozo a mi garganta...
¡Y, envuelta en mis gemidos,
oh, madre de mi amor, te mando el alma!*

Rivera nos refiere el testimonio de Manuel Rosado G., según el cual Calcáneo y Díaz retoma este último verso al final de la carta que le escribe a su padre momentos antes de ser fusilado: “Recoge mis libros y guárdalos como un recuerdo de tu hijo que al morir te manda el alma.” (16) José Carlos Becerra, por este y otros detalles igual de estremecedores, dice que el de Frontera, “al arrebatarles su muerte a sus victimarios”, la manejó “con la intensidad de una obra maestra”. (17)

“Nocturno trágico”, pese a su atractiva irregularidad modernista de metros, pese a su rima continua de los versos pares, muchas veces muy bien lograda a lo largo de la centena y media de versos que lo componen, me parece de todos modos un poema fallido, por dar cabida a la contienda entre un tono metafísico sobrio y otros de fáciles signos y cursis o ramplonas expresiones, al servicio de un simbolismo que suele desbarar, degradándose. A ratos recuerda el “¡Tan..! ¡Tan..!”, de Ramos, pero sin el continuo rigor de este último. Aun así, hay en él varios buenos momentos, como este del principio, que merecía no sucumbir entre la inconsistencia de sus cuatro versos finales:

*Es de noche, noche oscura, noche lóbrega y siniestra,
sin estrellas en el dombo
ni gorjeos en las ramas...
Tropezando como un ebrio -mi embriaguez bebí en un cáliz
de amarguras y de lágrimas-
entre riscos y malezas
voy camino de la playa
con un féretro
a la espalda:
el sarcófago que encierra
en sus fúnebres mortajas
a dos blancas virgencitas
que murieron de nostalgia;
la mayor de ojos azules, de ojos verdes la pequeña...
¡la Ilusión y la Esperanza!... (18)*

Derivado de las “endechas reales”, que eran dos estrofas de cuatro versos, siendo el cuarto y el octavo endecasílabos y, los demás, versos de seis o siete sílabas, y estando rimado asonantemente algún verso de cada estrofa, siempre el mismo, Calcáneo y Díaz hace una “Elegía” a su difunto amigo Gustavo A. Suzarte. Su poema consta de catorce estrofas -de las que Rivera sólo reproduce siete-, formadas cada una de tres heptasílabos y un endecasílabo. La decimotercera estrofa parece contener un presagio de la muerte cruel que el poeta sufriría años más tarde:

*¡Acaso ni gocemos
la plácida ventura
de hallar, como tú hallaste,
a nuestro lado cariñosa tumba.*

Por último, de los dos poemas de contenido político que Rivera consigna de nuestro autor, “In eternum”, (sic) en recuerdo de don Francisco I. Madero, nos deja necesitados de otro a la memoria de José María Pino Suárez, compañero de martirio del presidente y, además, poeta como el de Frontera, tabasqueño como él y, por añadidura, amigo suyo cuando menos desde la juventud. Se trata de un soneto en alejandrinos, con dos versos defectuosos, de trece sílabas, débil en general hasta el punto de acabar en un tono panfletario. He aquí el último terceto:

*...pero tu limpio nombre, coronado de gloria,
brillará eternamente al través de la Historia
en las más altas cumbres de la conciencia humana. (19)*

Por esta muestra casi única, puede pensarse que la “poesía de combate” no era el fuerte de Calcáneo y Díaz. Creo que más hubiera valido, al menos aquí, la “maniática precisión” que José Carlos Becerra, emulando a Octavio Paz, reprocha en general a la obra diazmironiana. Creo necesario sólo incluir en este volumen los poemas del fronterero que más pueden avalar mi creencia en su buena calidad general, por lo que omito los dos últimos y “Ojos negros”, que, además de estar ya aquí reproducido, es sólo un simpático juego de imitación.

NOTAS DE ANDRES CALCANEY Y DIAZ

*En el número 11 de *La bohemia... Segunda época*, del 24 de abril de 1904, p. 85, aparece el poema "Despedida", en endecasílabos y heptasílabos, firmado por "Andrés T. Calcáneo". Este es el único caso en que el poeta de Frontera parece haber firmado de tal modo, aunque ninguno de sus compiladores da cuenta de ello.

- 1.- Rivera. *La bohemia tabasqueña...* Primera época, pp. 25-35.
- 2.- Rivera. P. 36.
- 3.- "Fotografía...", p. 36.
- 4.- Rivera. *Ibidem*.
- 5.- "Fotografía...", p. 8.
- 6.- Rivera. Pp. 39-50.
- 7.- Santamaría. *La poesía...*, pp. 66-69. El poema, de 159 versos, aparece interrumpido tres veces por renglones puntuados, lo que hace suponer una mayor extensión original del mismo.
- 8.- "Fotografía...", *Ibidem*.
- 9.- *Ibidem*.
- 10.- Navarro Tomás. *Arte...*, p. 103.
- 11.- *Ibidem*. P. 104.
- 12.- Rivera. P. 40
- 13.- Heredia, José María. *Poesías completas*, Estudio preliminar de Raimundo Lazo, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION "SEPAN CUANTOS...", 271), Primera edición en la Colección "Sepan Cuantos..." 1974, 1a. edic., 1832, p.46.
- 14.- Rivera. P. 47.

15.- Díaz Mirón, Salvador. *Poesías completas*, Edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION DE ESCRITORES MEXICANOS, 12), Séptima edición, 1978, 1a. edic., 1945, pp. 101-102.

**Comunicación personal de Rivera. En la transcripción de referencia falta el noveno verso de la primera décima.

16.- Rosado G., Manuel. *¡Alto ahí, quién vive! ¡Vámonos a la Revolución!*, Villahermosa, Imprenta "El Arte", 1976, pp. 105 y 106.

17.- "Fotografía...", p. 11.

18.- Santamaría. P. 66.

19.- Rivera. P. 41.

Andrés Calcáneo y Díaz

IMPOSIBLE
(1898)

Amor le dijo: “Entona
un himno a sus encantos vencedores
y su alba sien corona
de verde mirto y de fragantes flores.”

“Mira: en su busto regio,
los contornos purísimos resumen
el paradigma egregio
que el arte noble reveló a tu numen.”

“¿Qué otro poder iguala
al de su dulce y cándida belleza..?
En ella todo es gala
y derroche de artística pureza.”

“Pulsa tu lira tierna
y en su homenaje vierte su dulzura.
¡Tu estrofa será eterna
si en ella retratares su hermosura!”

Y el inspirado bardo,
el trovador genial que en moldes de oro
de su numen gallardo
vaciará ayer el rítmico tesoro,
con anhelante empeño
prosigue en vano el armonioso canto...
¿Quién pudo de un ensueño
copiar feliz el celestial encanto?

OFRENDA
(1898)

A María Becerra.

Van mis versos buscando en tus ojos
el calor y la luz que les falta,
como va la fugaz mariposa
en pos de la llama.

¡Qué feliz si, salvando el olvido, (*)
piadosa tu mente su ritmo guardara
como suele en su tersa corola
guardar al insecto la rosa galana!

¡Qué feliz si tu acento armonioso,
como al viento las eólicas arpas
les brindara la música dulce
que palpita en tu fácil palabra!

Mas mis versos no aspiran tal gloria;
son siervos tan sólo de tu alta prosapia
que anhelan rendirte su tierno homenaje
besando tu planta...

¡Qué triunfo más cierto,
qué dicha más grata,
que aquellos que logran las flores que mueren
bajo el pie de la noble sultana!

DESPEDIDA
(1904)

Versos leídos en la velada filarmónico-literaria que el 10 de diciembre de 1903 ofrecieron los habitantes del "Campamento general de la Vega (2a.R)" al Sr. General José María de la Vega.

¡Cómo agobió la inesperada nueva,
con dolorosa rapidez cundiendo
por la naciente villa!
¡Cuál de los pechos que estrujara, eleva
sus hondos ayes! Con dolor gimiendo,
grave respeto o afección sencilla! (**)
Hasta del mar la linfa mugidora,
al desgranarse en la menuda arena,
participa del duelo y de la pena
y parece que llora!
¿Y cómo no, si la robusta mano
que abrió al enjambre humano
la entraña virgen de la selva muda
y en caserío transformó el pantano,
en nombre de un dolor cruel y tirano,
va a retirarle su valiosa ayuda?

El que lleno de nobles ambiciones
de los rebeldes trajo a la guarida,
no tan sólo cañones
y bélicas legiones,
sino elementos de trabajo y vida;
el qu, al par que destruye
el aduar primitivo del salvaje
que a las montañas huye,
levanta el andamiaje
de la ciudad futura,
abre el taller, que a su labor se entrega,

de rieles atraviesa la llanura
y la marisma siega;
y todo sin encono ni violencia,
pero con fe indomada,
como cumpliendo una misión sagrada,
es digno de imperar en la conciencia
de pueblos que ha sacado de la nada.

Por eso es que doliente,
al saber que se ausenta de esos lares
quien ha sido su Genio providente,
el corazón del Campamento siente
que la garra de hondísimos pesares
le destroza y le oprime,
y, uniendo su sollozo al de los mares,
por su orfandad, inconsolable gime!

A MI MADRE
(?)

De los tristes cantares
que brotan de mi arpa,
en alas del alisio, madre mía,
a ti los ecos moribundos vayan,
al nido abandonado,
al tutelar albergue de mi infancia.
Suspiros de mi pecho,
mensajeros de mi alma,
te lleven de mi amor la ofrenda pura
desde el confín de la arenosa playa
donde, al rigor de mi destino adverso,
paso la vida derramando lágrimas...

¡Quién me diese cruzar, madre, contigo,
los campos de esmeralda
que fecundizan con perenne riego
las ondas murmurantes del Grijalva!
¡Cómo pudiesen contemplar mis ojos
junto a la margen las donosas palmas,
abriendo en plena luz sus abanicos

al beso fugitivo de las auras;
 y el arroyuelo manso
 que entre alfombras de grama
 desliza sus cristales,
 cual leve cinta de movible plata!

¡Ah! ¡Cuántas veces al soñar contigo,
 por el afán vencida la distancia,
 siento en mi rostro tus amantes labios
 y el casto resplandor de tus miradas;
 y cuántas, a la luz de las estrellas,
 en la noche callada,
 vago por mi heredad: miro sus valles,
 sus lagos con sus juncos y sus garzas,
 sus ríos opulentos
 y mi casita blanca..!
 Y, al poder inefable de esos éxtasis,
 en tropel se levantan
 del santuario feliz de la memoria
 los dormidos recuerdos de la infancia,
 —aquella edad que se perdió en la bruma
 de las cosas lejanas;
 y experimento el bien de tus caricias,
 y oigo la vibración de tus palabras,
 como en aquellos días venturosos
 en que al pie de la cuna me arrullabas...

Mas se rompe el encanto:
 palpo de nuevo la verdad ingrata,
 y las lágrimas vuelven a mis ojos
 y el rebelde sollozo a mi garganta...
 ¡Y, envuelta en mis gemidos,
 oh, madre de mi amor, te mando el alma!

MADRIGAL
 (?)

A Eva.

Al estrechar anoche con la mía
 tu mano de marfil, cándida y breve,

la hallé tan mustia y fría,
que, a su contacto, la ilusión me hacía
de que era un lirio modelado en nieve.

¡Y pensar que mis labios la han sellado
con su ósculo de amor, dulce bien mío..!
¡Quizás murió apagado
el fuego de mi beso enamorado
entre tanta blancura y tanto frío..!

BLANCO Y NEGRO

(?)

I

Tú eres la blanca nieve de la altura
que el sol levante con sus rayos dora,
la inhollada, la pura
que con una diadema de blancura
la adusta frente del volcán decora.

Y yo, ¿qué soy?... Del valle en lo más hondo
un solitario y lóbrego pantano,
charca de negro fondo
que tras mi linfa cenagosa escondo
fango y reptil: lo fétido y lo insano.

II

Hasta mí no descieras, nieve pura,
por el levante sol tornasolada;
no bajes de la altura
a fundir en mi cieno tu blancura
¡oh nieve de las cimas inhollada!

La tierra baja, yo, sólo podré
no más brindarte lo que soy: mi lodo...
Aléjate, alma mía;
donde estás, siempre luce claro día,
donde estoy, siempre es noche... ¡negro todo!

*Entre otras erratas que son insignificantes, hay que reconocer la que por omisión del condicional reduce este verso a nueve sílabas en la edición de Rivera.

**Recordé antes que al modernismo fue cara la modalidad de no abrir signos de admiración o de interrogación, o de abrir el verso, la cláusula o la estrofa con admiración y cerrarlos con inrterrogación, y viceversa, con el claro objeto de representar un estado de ánimo que fluctúa al desarrollarse la idea. Pudiera ser éste uno de tales casos, igual que el del último verso del poema. En el caso de la obra aquí consignada de otros “bohemios”, no encuentro una constancia suficiente de esta posibilidad; por lo mismo, completo el signo que supongo faltante. En este poema de Calcáneo y Díaz parece más clara dicha intención, salvo en el primer verso. Pongo, necesariamente, la mayúscula que faltaba en la preposición del quinto.

José María Pino Suárez
(Tenosique, 1869 - México, D.F., 1913)

Pino Suárez, sería el ejemplo más claro de lo que afirmé en el espacio correspondiente a Marcos E. Becerra, por lo que hace a la dispersión que impidió a los “bohemios” (y antes a Cárdenas y a Sánchez Mármol) realizar una obra vasta e incluso, en general, alcanzar una mayor calidad literaria. Abogado, periodista, comerciante, poeta y político, hubo de reducir su aplicación a cada una de tales actividades a lapsos que le resultaron siempre cortos. En el terreno de la política -nos es dable suponerlo- hubiera alcanzado una mayor realización que la de su breve desempeño como vicepresidente de la República, de no haber sido por el cuartelazo huertista. Y, quizás, también hubiera alcanzado una mayor realización poética.

Por lo que se desprende de un dato que proporciona Ignacio Ancona Horrutyner (1) (redactor de la Segunda época de *La bohemia...*), quien prologó el poemario *Melancolías* (1905), de Pino Suárez, el tabasqueño ejerció su arte durante dieciocho años, de 1890 a 1908. Como más tarde Pellicer, Pino Suárez tuvo la buena costumbre de fechar sus poemas -a don Carlos se le pasaron algunos- y aun de ubicarlos. Según Rivera, los primeros poemas de este autor datan de 1887, (2) no obstante que ninguno de los recogidos en sus libros proviene de antes de 1890, conforme a lo dicho por Ancona Horrutyner. Este, además, da para el caso la misma fuente que Rivera: el semanario yucateco *Pimienta y mostaza*.

Nuestro poeta participó en *La bohemia...* sólo una vez, en el número 1 de la Segunda época, de 1904, con el corto y fino poema “Madrigal”, que en la parte antológica reproduzco. Sería, por ello, el menos “bohemio” de los “bohemios”, así como de Pellicer diría después José Luis Martínez que fue el menos “contemporáneo” de los “contemporáneos”. Y la justificación que Martínez da para el caso de Pellicer

y su grupo es de la misma índole profunda que podemos ahora esgrimir respecto de Pino Suárez y los “bohemitos”. Volveré a esto en breve.

En la cuarta de forros de la segunda edición de *Melancolías y procelarias*, del Gobierno del Estado de Tabasco (1985), se dice que “Este libro de poemas, publicado con el mismo nombre en 1930, reúne los dos que Pino Suárez publicó en vida: *Poesías* (1896, aumentado en 1905 y publicado entonces como *Melancolías*) y *Procelarias* (1908).” Es curioso que el poema que cito, “Madrigal”, el que habría de aparecer luego en *Melancolías*, tenga fecha de 1892. Posiblemente haya aparecido ya en el primer libro de nuestro poeta, el que yo no conozco. Lo curioso, digo, es que teniendo ya entonces otros poemas igual de buenos, pero más recientes, Pino Suárez haya dado a *La bohemia*... precisamente aquél. ¿Lo habrán publicado los “bohemitos” de motu proprio, buscando ganarse a Pino Suárez para la revista? El amigo suyo desde la infancia, Andrés Calcáneo y Díaz, volverá a reproducir “Madrigal” en el número 3 de *Arte y labor* (1910), con un cálido artículo que dedicó al de Tenosique. (3) Quizás Pino Suárez no haya respondido nunca a tales llamamientos, si es que lo fueron, y no sería entonces “bohemitio”. Sin embargo, su inclusión en el grupo, a cargo de Rivera, es de todos modos positiva. Vuelve a recordarnos algo que, como nación, tendemos a olvidar: aquél buen político fue también un buen poeta.

Pero, *profunde* (digo, porque nuestro autor no despreciaba los latinismos), Pino Suárez no participó del carácter del grupo; su pesimismo romántico predominante, ahora sí a lo José Asunción Silva, queda muy lejos de las declaraciones optimistas de los demás miembros, y lo hace además aparecer, junto con Límbaro Correa Merino (éste no por una tristeza inherente a su imagen de poeta, sino por las características formales y el espíritu romántico de su obra), como el menos modernista de todos aquellos literatos, igual que el colombiano lo parece respecto del ámbito hispanoamericano. Incluso las modalidades poéticas que Calcáneo y Díaz adjudica al de Tenosique en el artículo antes citado, el “epinicio” y el “salmo”, son equívocas, pues el primero es un canto triunfal y el segundo una alabanza a Dios. Lo que Pino Suárez hizo mediante sus poemas sociales o religiosos fueron más bien -sin que en efecto dejara de alabar a Dios alguna vez- protestas y plegarias. Y esta es la verdadera causa -su tristeza vital- que haría de Pino Suárez un poeta no perteneciente a los “bohemitos”. Ahora que, no obstante su natural ensimismado, el tenosiqueño contaba con otras cualidades de carácter (o de cultura) tales las que llevaron al propio Calcáneo y Díaz a nombrarlo, “como (a) Bayardo, el caballero *sans peur et sans reproche* de la amistad”. (4) En otro sentido, el de Tenosique debió de ser muy admirado, no sólo como hombre y amigo, sino como poeta. Rivera refiere que toda la intelectualidad de Mérida fue a celebrarlo, un día de 1898, por la inclusión de varios poemas suyos en la antología *Trovadores de México*, publicada en España por aquel entonces. (5) Tan honroso pero largo alias como el que Calcáneo le impusiera tenía que devenir cortadad más cómoda con el tiempo, y así ha quedado

reducido al de “Caballero de la lealtad”, como de todos modos hoy Tabasco lo honra. Además de su “carencia” de miedo, que debió de ser notable, en su poesía se advierte una inquietante espera de la muerte. (O, ¿es en cierto aspecto lo mismo?) El hecho es que varios poemas suyos son motivados por la muerte de amigos, o de personas importantes de la época, y que, pese a ser varios de aliento optimista (“A Felipe Ibarra y Regil, en la muerte de su padre”, por ejemplo), tanto en algunos de ellos como en otros poemas más Pino Suárez parece referirse a su propio sacrificio futuro, y a la dignidad del mismo:

*¡Oh pobre luchador!, la dura suerte
llenar no quiso tu ambición de gloria,
mas, ya tienes ganada la victoria,
el triunfo de los buenos es la muerte. (6)*

Más terriblemente premonitorio de ese sacrificio suyo al lado del presidente Madero, resultó el terceto final del soneto “En derrota”, de 1906:

*mas, hirióme también, ¡oh dura suerte!,
de la traición de Bruto el arañazo,
y, como César, me entregué a la muerte.*

Muy aplicable al tabasqueño resulta la siguiente apreciación que, no mucho antes de publicar éste los anteriores versos, hiciera Darío sobre José Martí:

*Hay en el poeta siempre algo profético. Una obsesión le acompaña,
tiene el presentimiento y se diría el amor de la muerte. No la terrible muerte
cristiana, sino más bien la Thanatos griega, una muerte atrayente y her-
mosa. (7)*

La idea de una capacidad extraordinaria de “presentir” el futuro por parte de Pino Suárez no dejaría de verse alimentada, respecto del más vasto plano de la política intrnacional, a partir de estos versos de otro soneto, “Al Czar de Rusia”, que, excepto por lo que hace a una posterior referencia a la actitud de “victimario de la libertad”, más bien parecerían hechos para tiempos más modernos:

*...Ni dobles la cerviz indomeñable
al egoísmo artero y alevoso
de la pérfida Albión, ni ante el coloso
de América, te muestres miserable.*

No quiero dejar pasar la oportunidad de referirme a un terceto más, el primero del soneto “Año nuevo”, poema lírico fechado en 1894:

*Mas ¡ay! las ilusiones que se alejan,
del árbol de la vida son las hojas
que arranca el huracán todos los años...*

Ocurre que una de las primeras estrofas que un tabasqueño como el que esto escribe se aprendió de memoria, allá por los primeros años de su vida, fue la que después de este párrafo transcribo. Siempre la creí original de Carlos Ramos, por parecerse mucho a algunas de sus composiciones; pero no está en la compilación de su poesía, a la que ya antes me referí. He llegado a pensar que pudo tratarse de un poema inédito del teapaneco, que yo extraje subrepticamente del “baulón” de mi abuela y perdí para siempre. Hoy, su relación con la anterior cita de Pino Suárez me dice que hubiera podido servir para algo más que mi recuerdo, de no haberlo extraviado:

*Las ilusiones perdidas,
hojas son, ¡ay!, desprendidas
del árbol del corazón.*

De otra parte, más que en “Madrigal” y en otros poemas de lacrimógena tendencia, veo el romanticismo que también se adjudica a Pino Suárez en su preocupación social, la que, habiendo asomado ya en varias composiciones de su primer libro (“Cinco de mayo”, 1890; “En la muerte de José Salazar”, 1897; “A Antonio Maceo”, 1897, etc.), cobra prevalencia en el segundo, con una mayoría de obras “de combate”, para decirlo con palabras de cierto título del postromántico español Gaspar Núñez de Arce, que bien pudo influenciar a Pino Suárez tanto en lo formal como en lo “temático”. Esta idea se reforzará al recordar que también Calcáneo y Díaz la tiene, aunque más bien formalmente, como la tiene de José Asunción Silva, y que los dos tabasqueños trabajaban juntos en su juventud. En Pino Suárez el romanticismo combativo resulta del todo congruente, si recordamos que por los tiempos de la publicación de su último poemario estaba ya por entero involucrado en la lucha revolucionaria de nuestro país. En este sentido, se destacan en su obra algunos poemas obviamente antiporfiristas, como el soneto “A Juárez”:

*Y creíste, señor, en la victoria,
...y confiaste, sereno, en la grandeza
futura de tu pueblo; y en la gloria,

transfigurado hundiste la cabeza...
más, despierta, señor, contempla el caos,
y otra vez di a tu pueblo: ¡Levantaos!,*

o como “A un tirano”, en el que sin duda se dirige directamente a don Porfirio:

*... Vilipendiaste de la patria el nombre,
y Padre de la Patria te proclamas...*

*... morir no puede el pensamiento humano;
que al tomar tu registro de partida
con tinta roja escribirá: Tirano.*

En otra tesitura, la erótica, Pino Suárez escribió varios poemas sin duda de buena factura entre los que el soneto “Ven...” mereció formar parte de la antología de Salvador Novo *Mil y un sonetos mexicanos*. (8) Quizás por volver su lenguaje “más actual”, el “contemporáneo” hizo comenzar con minúscula la palabra “Señora”, que el de Tenosique había escrito con mayúscula, agregando a dicho vocablo una carga psicológica y moral que ya no tiene en la versión de don Salvador:

*Ven a mis brazos, mi gentil Señora;
quiero un beso imprimir sobre tu frente
y al sentir en la mía abrasadora
el de tu boca púdica y ardiente,
olvidar mi tristeza matadora,
y olvidarme del mundo eternamente... (9)*

En la ya citada cuarta de forros se dice también que Pino Suárez “Aborda... una amplia gama de formas clásicas, desde el soneto hasta el poema largo de versos alejandrinos, lo cual revela su conocimiento de la corriente modernista americana...” Es cierto; pero debo aclarar que el término “desde el soneto” es equívoco, pues, si bien nuestro autor escribió más que nada sonetos, los modelos más antiguos sobre los que trabajó fueron la copla y el cosante, poema, este último, de origen gallegoportugués aparecido, según Shipley, (10) durante el último tercio del Siglo XIV. El cosante consiste en una serie de versos pareados, rimados y de métrica fluctuante, en la que el primer verso de cada par es el mismo que el segundo del anterior. Pino Suárez varía esta forma haciendo “Para la señorita Rita Villamil” un elogio en decasílabos, de rima distinta en cada par:

*Rosada aurora de la mañana,
gentil capullo, rosa temprana.*

*Cómo cantarte pudiera el bardo
que lleva en su alma clavado un dardo...;*

quizás haya seguido así al Darío de “El canto errante”, quien se expresó entonces en eneasflabos también rimados por pares:

*El cantor va sobre la tierra
en blanca paz o en roja guerra... (11)*

En efecto, el tabasqueño recorrió distintas formas clásicas, pero también gustó de las románticas, como el serventesio, y de algunas postrománticas como las que hacen su poema “Nostalgia”, de 1890. Se trata, en este último caso, de una combinación de endecasflabos y heptasflabos a lo Núñez de Arce (que sin duda lo influenció también para el ya citado poema “Cinco de mayo”, ahora por lo que hace al tema), quien por su parte escribió así a finales del siglo pasado. A su vez, Núñez de Arce pudo haber seguido, para reacuñar dicha forma métrica, al neoclasicista o prerromántico Juan María Maury, según Navarro Tomás sugiere. (12) Pino Suárez pudo haberla conocido, también, en Gutiérrez Nájera. Arma así su poema el tabasqueño:

*Cuando recuerdo la feraz llanura
cubierta de verdura
de mi tranquilo y venturoso prado,
y el rumoroso y cristalino río,
que en loco desvarío
corre bañando de mi pueblo un lado...*

A Acuña, al “Duque Job” y a Díaz Mirón, Pino Suárez los sigue alguna vez muy de cerca; tales los casos, respectivamente, de “Post umbra”:

Y bien, ya estás ahí, rasgóse el velo..., (13)

“Morir, y joven”:

*Morir y joven, cuando todo halago
nos encuentra y nos cerca y nos sonrío..., (14)*

y “Penumbra”:

No intentes asomarte al hondo abismo...; (15)

sin embargo, y por fortuna, este epigonismo no fue constante. Para un soneto como “Sursum”, Pino Suárez regresa a Núñez de Arce, reelaborando las cuartetas de endecasflabos abrazados del “Sursum corda” del español, antes que seguir al Díaz Mirón de “Sursum”, que en este último poema, cuyo nombre es el que toma el tabasqueño para el suyo, había hecho veinte estrofas de serventesios, como ya vimos al hablar de Marcos E. Becerra.

Respecto de los títulos definitivos de sus libros, éstos revelan, en general, el temperamento idealista de su autor. En *Melancolías* abunda dicho sentimiento, y seguramente así quiso destacarlo Pino Suárez, quien llevó al comienzo del volumen el poema que le da título y que es posterior (1905) a muchos de los que quedaron después; lo mismo hizo el autor con su segundo libro, donde, además, el poema casi finalista “A la juventud”, exalta a ésta, que lleva, casi con palabras de José María Heredia,

...en el cerebro, empuje de oceano proceloso.

La “melancolía”, principalmente consignada en el primer volumen, se torna mayoritariamente agitación espiritual en el segundo, de acuerdo con la vida de luchador social y político a la que ya para entonces Pino Suárez se entregaba con toda intensidad. Respecto de la forma general de los dos libros, se advierte en ellos, como en la obra de Ramírez y de Marcos E. Becerra, un meticuloso cuidado del idioma y una rigurosa observancia de las leyes de la métrica. De otra parte, la dedicatoria en prosa que el de Tenosique hace de su segundo libro al también tabasqueño Joaquín D. Casasús (cercano a Porfirio Díaz), además de ser una valentísima demostración de humanismo y convicción patriótica, es una buena muestra del gusto de Pino Suárez por hacer una prosa de altos vuelos, la que, en general, nuestro autor alcanzó también en el periodismo:

Acéptelo, porque este libro es libro de amor a la patria y a la humanidad, en la verdadera concepción de ambas entidades. La patria: libre, grande, generosa y fuerte, cubriendo la indigencia del individuo con el manto protector de leyes justas, sabias y apropiadas; no el misterioso fetiche inventado por el despotismo para inmolar en sus aras los sacrosantos fueros de la libertad y la conciencia humana, con la farsa ridícula de un necio “patriotismo”... (16)

Finalmente, por lo que hace a las formas poéticas típicas del modernismo, destaco de este autor sus obras “Les bijoux”, de *Melancolías*, así como los ya mencionados “A la juventud” y “Tropical”, de *Procelarias*. El primero, además del título francés, a lo Rubén Darío, nos presenta un tratamiento elástico de octosílabos llanos y agudos, de rimas asonantadas; el segundo está escrito en alejandrinos abrazados (ABBA). Los dos, por tanto, recuerdan diversos modos de poetizar preferidos por el modernismo. El tercero de estos poemas, en heptasílabos y pentasílabos, de rimas asonantadas en los versos pares, se muestra incluso como muy ligado a “A una amiga”, de Darío, si bien con una mayor libertad rítmica, derivada de la omisión del acento en la tercera sílaba del tercer verso:

*En la luz de tus ojos,
niña gentil,*

*como las mariposas
quiero morir,*

dice Pino Suárez, en tanto que el maestro Rubén había dicho:

*No de recuerdo ingrato
llevés la huella,
¡maga de lindos ojos,
mil veces bella! (17)*

Una influencia generalizada sobre los “bohemos” parece haberla ejercido de uno u otro modo precisamente el “primer romántico latinoamericano” (18), el cubano independentista José María Heredia. Ya lo cité aquí una página arriba, al referirme al verso que destaqué del poema “A la juventud”, del de Tenosique. Creo conveniente agregar que la célebre identificación del cubano con la naturaleza, evidente en su poema “Niágara”, pudo haber inspirado en cierta medida los dos sonetos que Pino Suárez hizo a los dos grandes ríos de su tierra, “El Usumacinta” y “El Grijalva”. También pudo haber inspirado el poema largo “En el álbum de Leonor”, que asimismo se refiere al segundo de estos ríos en una becqueriana combinación continuada de endecasílabos y heptasílabos, la que no deja de sugerir los meandros de aquella poderosa corriente, así como su última estrofa, de seis endecasílabos, no deja de sugerir su gran desembocadura en el mar. Más tarde sería que José Juan Tablada introdujera de lleno el dibujo visual en la poesía mexicana. Por lo pronto, el “tema” de Pino Suárez en este poema resulta más congruente con su forma que otros formalmente similares o muy parecidos, pero de distinto asunto, tales los titulados “El canto del cisne”, de Pedro C. Paz, (19) y “Asonancias”, de M. A. Jiménez. (20)

Este par de versos clasicistas de Heredia:

*...en tinieblas pasó, sin que mi frente
brillase con su luz..! Niágara undoso..., (21)*

encuentran claro eco de imagen y palabras en varios poemas pluviales de Pino Suárez, como “En el album de Leonor:

*...de los pensiles de tu hermosa patria
a la margen risueña
del undoso y florífero Grijalva...*

Con la primera cuarteta de su soneto a este mismo río, Pino Suárez parece contravenir a Justo Cecilio Santa-Anna, quien, apegado más de lo debido a Heredia, llega a traicionar el paisaje tabasqueño, carente de caídas de agua violentas. Dijo Pino Suárez:

*No en cascadas brillantes se despeña
tu limpio oleaje de bruñida plata,
ni arrollas cual inmensa catarata
el árbol y el esquife entre la breña...*

en tanto que Santa-Anna había dicho:

*Vienes desde remotas soledades
azotando, al pasar, montes y breñas,
y espumante y convulso de iespeñas
con el fragor de roncadas tempestades..., (22)*

siendo que Heredia había dicho:

*Sereno corres, magestuoso; y luego
en ásperos peñascos, quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado,
como el destino irresistible y ciego... (23)*

Recordemos que Carlos Pellicer batió contra los poetas que todavía en 1921 se apoyaban en “Niágara”, de Heredia, haciendo por tanto una poesía anquilosada y “llorona”. En el caso de Pino Suárez estamos hablando de finales del siglo pasado.

Finalmente, quiero referirme a la conciencia que Pino Suárez tenía de su grandeza, como la tuvieron Cárdenas, Marcos E. Becerra y el propio Carlos Pellicer, cuyos poemas relativos a este hecho ya comparé o compararé con otros de Cervantes, de Dante o de Darío (siempre con la debida proporción guardada).

En el caso de Pino Suárez, no podemos asegurar que él mismo se haya querido trascendente sólo en el ámbito de lo político, si bien es de seguro en tal sentido que escribió a sus hijos estos otros tercetos, del soneto que a ellos dirige:

*Triunfaréis, ¿por qué no? Lleváis impreso
de mi lucha viril el sello fuerte,
y vuestra madre os dio con embeleso

los tesoros de amor que su alma vierte.
Ya triunfé, yo también, sintiendo el beso
de la inmortalidad tras de la muerte.*

Incluyo en esta antología, por las razones expresadas, todos los poemas de Pino Suárez a los que he hecho referencia.

NOTAS DE JOSE MARIA PINO SUAREZ

- 1.- Pino Suárez, José María. *Melancolías y procelarias*, Prólogos de Ignacio Ancona Horrutyner y Gonzalo Pat, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, Segunda edición, 1985, 1a. edic., 1930, p 16.
- 2.- Rivera, Gerardo. *La bohemia tabasqueña. Autores y obras. Segunda época*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1987, p. 155.
- 3.- “José María Pino Suárez”. Calcáneo y Díaz, Andrés, *Arte y labor*, No. 3, México, D. F., 24 de abril de 1910, p. 8.
- 4.- Calcáneo y Díaz. *Ob. cit.*
- 5.- Rivera. P. 155.
- 6.- Pino Suárez. “En la muerte de José Salazar”. *Melancolías...*, p. 65.
- 7.- (Citado por) Iduarte, Andrés. *Martí, escritor*, México, Editorial Joaquín Mortiz, S.A., Tercera edición, 1982, 1a. edic., 1945, p. 84.
- 8.- Novo, Salvador. *Mil y un sonetos mexicanos*, Selección y nota preliminar por el compilador, México, Editorial Porrúa, S. A. (COLECCION “SEPAN CUANTOS...”, 18), 1977, p. 42.
- 9.- Pino Suárez. P. 64.
- 10.- Shipley, Joseph T. Traducción de Rafael Vázquez Zamora, con la colaboración de J. Romeu Figueras, *Diccionario de la literatura mundial, Crítica-Formas-Técnica*. Barcelona, Ediciones Destino, 1962, pp. 118-119.
- 11.- Darío. P. 701.
- 12.- Navarro Tomás. *Arte...*, p. 111.
- 13.- Pino Suárez. P. 76.

14.- *Ibidem*. P. 150.

15.- *Ibid*. P. 42.

16.- *Ibid*. Pp. 93 y 94.

17.- Darío. P. 120.

18.- *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana*. Edición al cuidado de Philip Ward, Traducción castellana y adaptación de Gabriela Zayas, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, p. 377.

19.- *La bohemia...* Primera época. Número 8, 29 de enero de 1899, p. 85.

20.- *Ibidem*. Número 11, 12 de marzo de 1899, p. 118.

21.- Heredia. P. 45.

22.- Rivera. *Album lírico...*, p. 50.

23.- Heredia. P. 46.

José María Pino Suárez

MADRIGAL
(1892)

No importa que tu labio pudoroso,
que sólo brota virginal plegaria,
en su inocente y tímido recato
me diga que no amas;

si tus ojos tan bellos, tan hermosos,
en el lenguaje místico de mi alma,
han hablado a la mía muchas veces
de amor y de esperanza.

NOSTALGIA
(1890)

Cuando recuerdo la feraz llanura
cubierta de verdura
de mi tranquilo y venturoso prado,
y el rumoroso y cristalino río,
que en loco desvarío,
corre bañando de mi pueblo un lado;

y los hermosos y fugaces días
de gratas alegrías
que allí pasara en mis primeros años,
cuando en el seno del hogar paterno
ni aun sonara el infierno
de los negros y crueles desengaños;

hoy que mi pecho acongojado y triste
la pena no resiste,
al recordarte llena de poesía,
deja ¡oh patria! que eleve el triste canto
que humedecido en llanto
brota inacorde de la lira mía.

CINCO DE MAYO
(1890)

Pasaron Moctezuma Ilhuicamina,
Cuauhtémoc y Cortés con sus hazañas,
la indomable ambición de las Españas,
la enamorada, intrépida, Marina.

El águila de Anáhuac, peregrina,
vuelve altiva a posarse en sus montañas;
mas, ¡oh patria infeliz!, huestes extrañas
vienen, después, a pretender tu ruina.

Oponiendo la fuerza a tu derecho,
hollar quieren tu honor republicano,
pero encuentran un héroe en cada pecho,

un Cuauhtémoc en cada mexicano...
Y al dar a Francia la lección severa,
respetó el universo tu bandera.

EL USUMACINTA
(1891)

Besando pasa la risueña falda
de mi pueblo tranquilo y venturoso
y deslízase, luego, voluptuoso,
por inmensas llanuras de esmeralda.

Sus márgenes anuncian en guirnalda
flores mil que fecunda allí el coloso,
copiando en sus cristales, magestuoso,
los colores azul, violeta y gualda.

El sauce que se inclina en la ribera, (*)
préstale sombra grata en el estío,
y el *camalote* (**) y la gentil palmera

dulces rumores a mi undoso río...
¡Quiera el cielo propicio, cuando muera,
bañen sus aguas el sepulcro mío..!

A FELIPE IBARRA Y DE REGIL
en la muerte de su padre
(1892)

Cese tu pena cruel, calma tu duelo;
que tu padre no ha muerto, porque en vano,
al que es esclarecido ciudadano
pretende airado arrebatarse el cielo;

y la noche del tiempo, en raudo vuelo,
al cernerse fatídica en lo humano,
no podrá en el recuerdo de ese anciano
del olvido jamás tender el velo.

La sociedad verá que en ti revive,
si sigues de tu padre el alto ejemplo,
el árbol de virtudes que afanoso

cultivara en el mundo; y si él hoy vive
de lo inmortal en el augusto templo,
ahí en sus naves te dará reposo.

VEN...
(1896)

Ven a mis brazos; mi razón vacila;
me quiero convencer de mi ventura,
enlazando tu mórbida cintura,
bañándome en la luz de tu pupila.

Ven, no temas; acércate tranquila,
que ante el casto rubor de tu ternura,
seré esclavo y no rey de tu hermosura,
seré como Sansón ante Dalila.

Ven a mis brazos, mi gentil Señora;
quiero un beso imprimir sobre tu frente
y al sentir en la mía abrasadora

el de tu boca púdica y ardiente,
olvidar mi tristeza matadora,
y olvidarme del mundo eternamente...

EN LA MUERTE DE JOSE SALAZAR
(1897)

¿Ubi est, oh mors, victoria tua?

¿Conque, también, tu generoso brío (***)
rendirse pudo en la azarosa brega?
¿Conque, al fin, tú también, en la refriega
sucumbiste al dolor, amigo mío?

Y bien, ¡oh muerte!, tu puñal agudo
¿por qué lo esgrimes contra el pecho noble,
contra el que, enhiesto y corpulento roble,
el huracán de la pasión no pudo?

Pudieras, siempre, tu invencible saña
 descargar en la frente envilecida
 del duro criminal, y envanecida
 pasear entonces tu feroz guadaña.

Pero esa es tu misión, frente al problema,
 una vez más el pensamiento humano
 escudriña las leyes del arcano
 en busca del porqué del anatema.

Tú ya lo sabes, cariñoso amigo,
 que al dejar las tristezas de esta vida,
 has hallado la calma apetecida
 de tus virtudes y tu fe al abrigo.

¡Oh pobre luchador!, la dura suerte
 llenar no quiso tu ambición de gloria,
 mas, ya tienes ganada la victoria,
 el triunfo de los buenos es la muerte.

Y perdona si aun turba tu reposo (****)
 el eco triste del dolor humano:
 es la voz del amigo, del hermano,
 ¡duerme en paz, *ni envidiado ni envidioso!*

A ANTONIO MACEO
 (1897)

¿Y pudiste caer, al fin, herido,
 al rudo golpe de alevosa mano..?
 ¿Y pudo, al fin, el bárbaro tirano
 cebar en ti su saña, fermentido?

Cafste luchador... más no vencido,
 que al domarse las iras del Hispano,
 cantará las victorias del Cubano
 con el triunfo de un pueblo redimido.

Mientras tanto, patriota, duerme al peso
de tu gigante gloria conquistada,
al arrullo inmortal del dulce beso.

De la ola que se rompe enamorada
sobre la augusta playa, que al exceso
de tu pasión, soñaste libertada...

EL GRIJALVA
(1898)

No en cascadas brillantes se despeña
tu limpio oleaje de bruñida plata,
ni arrollas cual inmensa catarata
el árbol y el esquife entre la breña.

En la exúbera margen ribereña
tu tranquila corriente se dilata,
como el terso cristal en que retrata
sus mil hechizos la beldad costeña.

Astros y flores llevas en tus ondas,
nostálgica tristeza en tus rumores
y en el susurro de tus verdes frondas,

el eco de la dulce poesía
que derramara el dios de los amores
allá n el suelo de la patria mía.

LES BIJOUX
(1903)

*Para la señorita Carmen Cámara
Valdés (en una tarjeta que lle-
vaba grabadas unas joyas).*

Qué alhajas de más valor,
ni qué joyas más preciadas,

que tus grandes ojos negros
y tu alma sencilla y blanca;

que si a precio se pusieran
el perfume de tu alma,
y las perlas de tu boca
y el fulgor de tu mirada;

pienso que no habría en el mundo
tesoro con qué pagarlas;
ni alhajas de más valor,
ni joyas más estimadas;

pues la gracia que el buen Dios
te puso en la linda cara,
tan sólo, Carmen, refleja
las alburas de tu alma.

Para la señorita
RITA VILLAMIL
(1903)

Rosada aurora de la mañana,
gentil capullo, rosa temprana.

Cómo cantarte pudiera el bardo
que lleva en su alma clavado un dardo;

quien sólo tiene, para su daño,
la nota triste del desengaño.

Venga a tus puertas, venga en buena hora, (*****)
el bardo ilustre de arpa sonora;

y del ingenio viertan las flores
ante tus plantas los trovadores,

que así tan sólo tu alma tendrfa
lo que no puede brindar la mfa.

Rosada aurora de la mañana,
gentil capullo, rosa temprana.

SURSUM
(1905)

A mi musa.

No más versos de amor y desencanto;
que ni al doliente corazón acallan,
ni esforzados se yerguen y batallan
contra la dura pena y el quebranto.

Broten, de hoy más, en el rebelde canto
las tempestades que en el alma estallan
y del poder hacia las cumbres vayan
las voces del derecho sacrosanto.

Cuando las multitudes irredentas
se revuelven en potros de tormento,
y de justicia y de piedad sedientas,

alzan en vano el desgarrado acento,
los ayes de las liras son afrentas:
no lancemos, de hoy más, quejas al viento.

A JUAREZ
(1907)

En medio de horroroso desconcierto
surgiste como un alba redentora,
y nos guiaste a la cima salvadora
al través del Mar Rojo y el desierto.

Y dictaste magnánimo y experto
 las tablas de tu ley benefactora,
 y poniendo a la luz la blanca prora
 señalaste a la patria rumbo cierto.

Y creíste, señor, en la victoria,
 y confiaste, sereno, en la grandeza
 futura de tu pueblo; y en la gloria,

transfigurado hundiste la cabeza...
 mas, despierta, señor, contempla el caos,
 y otra vez di a tu pueblo: ¡Levantaos!

A UN TIRANO
 (1907)

*Para el Excmo. Sr. Lic. D.
 Manuel Estrada Cabrera.*

Vilipendiaste de la patria el nombre,
 y Padre de la Patria te proclamas;
 hollaste la República, y te llamas
 héroe y caudillo de inmortal renombre.

No hay proditorio crimen que te asombre
 si al poder en sus hombros te encaramas,
 y cuando el nombre de justicia infamas
 te das de justiciero el sobrenombre.

Y todo gime a tu poder opreso,
 y cede ante tu afán liberticida;
 mas, de tu oprobio y tu baldón al peso,

morir no puede el pensamiento humano;
 que al tomar tu registro de partida
 con tinta roja escribirá: Tirano.

AL CZAR DE RUSIA
(1905)

No temas a la fuerza incontrastable
del japonés heroico y victorioso,
ni te importe el vejamen vergonzoso
que ha de imponer a su altivez culpable.

Ni dobles la cerviz indomeñable
al egoísmo artero y alevoso
de la pérfida Albión, ni ante el coloso
de América te muestres miserable.

No temas al puñal del asesino,
ni al terrible explosivo del sectario
que atormentan tu vida de continuo...

¡Mas, depón tu actitud de victimario
de libertad, al resplandor divino,
y humíllate, infeliz: es necesario!

EN DERROTA
(1906)

Para Carlos R. Menéndez.

Y clavé la mirada en la alta cima
donde tiene el ideal sólido asiento;
y volcó su capullo el pensamiento
en eclosión de luz sobre la rima.

La cruenta lucha que el deber sublima,
acometí con vigoroso aliento;
y erguido resistí todo el tormento
de la atracción terrible de la cima.

A la canalla vil y al vulgo necio
 que cual buitres se alzaron a mi paso,
 les tendí el puntapié de mi desprecio;

mas, hirióme también, ¡oh dura suerte!,
 de la traición de Bruto el arañazo,
 y, como César, me entregué a la muerte.

A MIS HIJOS
 (1906)

Venid a mí; que en vuestras frentes lea
 al través del cristal de mi ternura,
 la página de gloria que perdura,
 cual de mi vida singular presea.

Venid a mí; que en vuestros ojos vea,
 tras del azul del cielo en que fulgura
 vuestra inocencia candorosa y pura,
 de un nuevo sol, el orto que chispea.

Triunfaréis, ¿por qué no? Lleváis impreso
 de mi lucha viril el sello fuerte,
 y vuestra madre os dio con embeleso

los tesoros de amor que su alma vierte.
 Ya triunfé, yo también, sintiendo el beso
 de la inmortalidad tras de la muerte.

A LA JUVENTUD
 (1908)

*Para los jóvenes literatos
 de la sociedad Lord Byron.*

Dichosos, ¡oh vosotros!, los que vivís soñando
 en ideales de arte y anhelos de gloria,

y por florida senda penetráis a la historia,
a la belleza augusta y a la virtud cantando.

Que como errantes pájaros de vuelo poderoso
al sol tendéis las alas, llevando en la pupila
fulgores más intensos que los que el sol rutila;
y en el cerebro, empuje de oceano proceloso.(*****)

Que con la frente erguida miráis la enhiesta cumbre
donde el volcán desata su furia vengadora,
y en donde el rayo prende su luz deslumbradora
que ciega y que fulmina a ignara muchedumbre.

¡Oh juventud excelsa! Bien haces, cuando, altiva,
los insistentes ojos elevas a la altura:
la luz de los ideales muriente ya fulgura,
y a ti tan sólo toca salvarla rediviva.

Por el dormido campo, que el sol apenas dora,
un hálito de vida vibrante se derrama;
inflámase el cerebro, el corazón se inflama,
y el céfiro murmura: ¡levántate, ya es hora!

Cuando del viejo mundo la faz se convulsiona
al formidable soplo de la pujante idea
que en el derruido muro, sin compasión golpea,
mirando con deleite que al fin se desmorona;

cuando al romper sus ligas, la humanidad esclava
barriendo el parapeto de viejas tradiciones,
ya no demanda al cielo sus dulces tradiciones
ni teme del infierno la incandecida lava;

no es bien que de estos campos ubérrimos de América,
que han sido cuna egregia de libertad un día,
se yerga audaz la sombra de odiosa tiranía,
sin el castigo irónico de alguna estrofa homérica;(*****)

no es bien que levantemos idílicas canciones
al rayo de Selene, o al murmurar de un lago,
mientras resuena lúgubre el formidable estrago
que causa de los déspotas las locas ambiciones.

¡Oh juventud excelsa!, el porvenir es tuyo;
 será tu gloria inmensa, como es tu poderío;
 mas, sé, para tu patria, cual caudaloso río,
 que fecundiza el prado mientras le da su arrullo...

Por el dormido campo, que el sol apenas dora,
 un hálito de vida vibrante se derrama;
 inflámase el cerebro, el corazón se inflama,
 y el céfiro murumura: ¡levántate, ya es hora!

TROPICAL
 (1908)

*Letra para música de Cirilo
 Baqueiro (Chan Cil).*

En la luz de tus ojos,
 niña gentil,
 como las mariposas
 quiero morir.

Que tu ardiente mirada
 con sus fulgores,
 disipa la tiniebla
 de mis dolores.

Tienes fuego en el alma,
 fuego en los ojos,
 y un incendio despiden
 tus labios rojos.

Por eso es que al sentirte
 mi corazón,
 por tí, niña querida,
 muere de amor.

Y como es imposible
 que tú me quieras,

le he mandado a mi alma
que por tí muera.

Ques es tormento muy hondo
vivir sin tí,
y por eso, mi encanto,
voy a morir.

*Rivera hereda la indudable errata “cauce” en vez de “sauce”, que aparece cuando menos en la edición de *Melancolías y procelarias* hecha en 1985. La corrijo ahora.

**Según Santamaría (*Diccionario de mejicanismos*, p. 189), se trata de una planta gramínea (pastos de cañas) que crece hasta dos metros en las riberas de los ríos del Sureste de México, sobre todo en Tabasco y Chiapas. Es alimento para el ganado.

***En la referida edición de *Melancolías y...* se separan “con” y “que”, tanto el del primer verso del poema como el del tercero. Es obvio que la intención del autor fue la que se expresa por la conjunción que incluyo y no por aquellas otras voces.

****Omito el acento de “aun”, que aparece en *Melancolías y...* (p. 66), para conservar las once sílabas necesarias.

*****El vocablo “bien”, que en vez de “buena” aparece en *Melancolías y...* (p. 84), no tiene justificación: o es arcaísmo, o es errata. Creo más en lo segundo, pues Pino Suárez es de los “bohémios” más modernos en el uso del lenguaje sin que deje de poner a veces los ojos poéticos en el pasado y, como aquí, rompa el ritmo.

*****Omito el acento de “oceanó”, para que se cumpla el alejandrino.

*****Curioso verso en que el autor quiere reducir a alejandrino, con base en dos vocablos esdrújulos puestos al fin de cada hemistiquio, las dieciséis sílabas que lo forman. Igual ocurre, en parte, en el último verso de la siguiente estrofa, que se queda en quince sílabas.

Límbano Correa Merino
(San Juan Bautista, 1873 - México, D.F., 1905)

Rivera señala que “Toda (la) vena poética” de este autor nacido en San Juan Bautista “es una herencia de uno de los mejores sonetistas (su padre) que ha dado esta tierra (Tabasco)”. (1) Yo debo decir que Límbano Correa Merino me parece muy superior. Como antes vimos, ya Rafael Domínguez consideró a éste “...poeta de verdad, exquisito, romántico, del siglo de Verlaine y de Alfredo Musset, no mero versificador como su padre...” (2) Lo mismo debo decir, por cuanto la ocasión se presta, del que para Santamaría es “el poeta más completo y más uniforme que hemos tenido”: (3) Justo Cecilio Santa-Anna, quien me parece sobre todo un poeta convencional y en algún momento, como vengo insistiendo, lamentablemente pedestre, inculto. Creo su poesía desabastecida de expresión real y, por lo mismo, ejemplo de esa limitante que el español Eduardo L. Chavarrí repudió muy bien, ya en tiempos de *La bohemia...*, al afirmar que “el arte moderno” (el de su época, incluido el modernismo literario) tenía por característica precisamente “la expresión: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta.” (4)

De Correa Merino, Rivera refiere que “escribió de todo. Hasta un cuento que hizo época.” Santamaría dice de este autor: “Era una promesa de gran escritor y literato. Cuentista, escribió ‘Los borreguitos de algodón’, cuento inmortal que entraña una honda, terrible tragedia. Un cuento a la altura de Tolstoy, de Chejof o de Dostoyewski.” (5) Lástima que a nuestro compilador no se le haya ocurrido (o que no haya tenido tiempo de) hacer una antología de la narrativa tabasqueña, como lo hizo con la obra poética producida hasta su tiempo en el estado. Conoceríamos así esa obra de Correa Merino, presumiblemente escrita en prosa, como debe estarlo todo cuento, y quizás otras igualmente significativas del género. Y aunque Santamaría

-dicho sea con todo respeto, pero también con toda la necesaria justeza- exagera mucho a veces el valor literario de quienes comenta, es de lamentar la pérdida del cuento de marras, pues en poesía Correa Merino hace un papel decoroso y como autor de teatro en verso -dentro del anacronismo románticista que ello significa- alcanza un rango verdaderamente notable.

De él, también, se conoce poca obra. Rivera cita una “copia mecanografiada” por Santamaría, consistente en poemas inéditos de Correa Merino, con título de *Literatura varia*, “en poder de la biblioteca José Martí, de la UJAT”. (6) De ese ejemplar, que es plusogémico, Rivera tomó los materiales que tuvo el acierto de reproducir en su segunda antología y que aumentan de modo importante los que su antecesor antologara: el poema en cinco décimas “-¡Omnia... Nihil..!” que se advierte ingenuo por haber sido hecho quizás en la adolescencia, única obra de Correa Merino aparecida en *La bohemia...* (por lo cual presentaría la misma problemática de Pino Suárez para ser considerado parte del grupo) y el brevísimo monodrama *El primer baile*. (7) Rivera incluye aún otro monólogo: *Nube que pasa*, ya de 400 versos (quince minutos de lectura, puesta en escena de treinta); el poema titulado “Décimas” que, en efecto, consta de seis de ellas y, finalmente (pero sobre todo muy acertadamente), el drama en tres actos *Amor vulgar*, que tuvo consecuencias mitad felices y mitad tristes en el Tabasco de su época, si bien extraliterarias estas últimas. En el caso del sanjuanense, esta poca obra basta para saber que nos hallamos ante un autor digno de rescate. Debo advertir que en la segunda compilación de Rivera sobre *La bohemia...* aparece como de Correa Merino la serie de poemas en heptasílabos trocaicos “Al artista de la guitarra Francisco Quevedo” (también “bohemio”), original de Pino Suárez. Es ésta una errata de necesaria corrección en el futuro. Pero nada fuera de lo común: en la página 495 del monumental libro *Métrica española...*, de Tomás Navarro Tomás, que aquí vengo citando, se adjudica a Carlos Pellicer “Una serie de seguidillas, con estribillo después de cada tres coplas, (que) forma la parte quinta de *Muerte sin fin...*”

Las décimas del sanjuanense, de igual sabor de adolescencia que “-¡Omnia... Nihil..!” se ajustan en efecto, salvo un rápido momento de excepción, a la estructura de la forma clásica que las nombra. A no ser por ese momento excepcional y por algunas licencias que se permitió en su teatro en aras de la verosimilitud de la trama, habría que agregar el nombre de Correa Merino al de los “bohemos” que he asimilado dentro del espíritu de perfeccionismo formal de Gonzalo de Berceo. Del primero de estos poemas, precisamente el llamado “Décimas”, puede decirse también que está compuesto por versos octosilábicos dactílicos (acentos en la primera, cuarta y séptima sílabas), mixtos (acentos en la segunda, cuarta y séptima) y polirrítmicos (combinación de los anteriores con octosílabos trocaicos, o sea de acentos en las sílabas impares) por lo cual se deriva de las “canciones líricas” que, si bien siguen teniendo vigencia en el romanticismo y en el modernismo, provienen del periodo neoclásico. Las frecuentó, por ejemplo, el español Leandro Fernández

de Moratín en *Los padres del limbo*. (8) Veo en esto otro elemento neoclasicista de Correa Merino, además del que Rivera sugiere respecto de su teatro y que veremos más adelante. Pero el elemento romántico contenido en la abrumadora mayoría de versos agudos, sobre todo en las tres primeras estrofas, remite de nuevo a las palabras de Domínguez en igual sentido:

*Viendo las aguas correr
y que corren si parar
que van a dar a la mar
y que no pueden volver...*

La obvia paráfrasis a Jorge Manrique en este principio, por estar hecha con versos agudos parecería incluso una declaración del tabasqueño a favor del romanticismo. Recuérdese que el español (amén de que escribió mucho antes de estas posiciones estilísticas) comenzó sus *Coplas...*, no con los versos agudos ulteriormente románticos que corresponden a la estrofa parafraseada por Correa Merino, sino con aquellos actuales versos graves de modernísima perspectiva:

*¡Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando... (9)*

De otra parte, en ciertos momentos de *Amor vulgar* parecerían oírse ecos de algunos parlamentos insignes de nuestro idioma. Del *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, pongamos por caso, sin que con tal afirmación pretenda yo relacionar en lo más mínimo estas dos obras directamente. Son sólo la verosimilitud y la elegancia de los diálogos de Correa Merino los que producen ese efecto que, por lo demás, cada lector podrá hermanar con la obra “clásica” que se halle más cercana a él.

La segunda mitad de las “Décimas” de Correa Merino, que continúan “temáticamente” el planteamiento del comienzo -esa principal angustia metafísica del ser humano que es la muerte-, es mucho más fluida y convincente que la primera:

*¿Podrá en la nada parar
El hombre? Tal pensamiento
Lo rechaza el sentimiento
Intimo del corazón...*

Tan buen efecto se debe, sin duda, no sólo a la combinación ya continua de versos agudos y versos graves, sino a la frecuencia de encabalgamientos sirremáticos, como los tres ligados que se observan en esta parte de la cuarta estrofa.

Recordemos que el verso agudo contribuye en buena medida a transmitir las sensaciones de algo inacabado y de insatisfacción muy afines a la necesidad expresiva romántica de inconformidad con lo existente. Pero observemos también que el romanticismo podía verse exacerbado y bajar de nivel (desvirtuarse) no sólo por lo mórbido, melifluo o lacrimógeno del discurso, sino, precisamente, por la inclusión abusiva de tales vocablos agudos.

En “-¡Omnia... Nihil..!” los recursos formales son, en cambio, menos romanticistas por lo que hace al final de los versos: no hay en este poema ninguno agudo. Pero en él sorprende la audacia de comenzar con un peligroso diminutivo que ya, “temáticamente”, era también peligroso, propio de ese romanticismo extremo y enfermizo, en este caso, de la miel que se derrama:

*La gotita de rocío
sobre un pétalo de rosa...*

Pero Correa Merino endereza luego el asunto y su tratamiento para dejarnos leer hasta el último verso de este poema, nihilista en efecto, después de tremendista -romántico, en resumen-, como se verá en la parte antológica. Nos dice que el hombre

*...de toda sospecha extraño
fórgase mil ilusiones
que vuelan, hechas girones,
al soplo del desengaño.*

La excepción a que antes me referí es indicio de cierta elasticidad de Correa Merino -misma que volveremos a encontrar, más elaborada, cuando me refiera a su teatro-; se da entre el segundo, tercero y cuarto versos de la segunda décima. Debiendo haber aquí, como en la estrofa anterior del mismo poema y como en todas las de “Décimas”, la estructura típica de la décima o espinela: abbaaccddc, tenemos en cambio la formación ababb...:

*De yerba en mullida alfombra
duerme el venado fugaz,
bajo un árbol que su sombra
le presta en lánguida paz;
pero su dicha falaz...*

El asunto sigue por la dariana cacería que siega la vida y, más adelante, por la fatalidad que los elementos pueden llegar a representar, el viento que hace trizas un nido, en este caso. Por sus asuntos y por el tratamiento que les da, Correa Merino es, junto con Pino Suárez, el poeta más romántico de los “bohemios”. O sea que

cumple bastante con el conocido precepto definitorio de esa actitud cultural según se desarrolló en nuestro medio: “Como en ningún otro país, el romanticismo tiene en México una base de impaciencia, de melancolía, de desilusión, de desencanto del mundo exterior, de negación y ansia de libertad.” (10) Su anterior excepción formal, como toda actitud antirromántica, evasiva, “En rigor es -dirían Magaña Esquivel y Lamb- otra forma del romanticismo mexicano”. (11)

Correa Merino asume en Tabasco el teatro escrito en verso que en nuestro país había sido revitalizado por Manuel Eduardo de Gorostiza allá por los tiempos de la Revolución de Independencia (él, sí, en un total neoclasicismo moratiniano), y que se continuó luego en las plumas ya románticas de Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván y otros dramaturgos anteriores al innovador José Antonio Cisneros, quien asimismo perteneció a aquella “primera generación” de oficiantes del nuevo estilo. Desde luego, Correa Merino puede situarse aún más cerca de la “segunda generación” de románticos, tales como el yucateco José Peón Contreras, el norteño Manuel Acuña y, sobre todo, el veracruzano Rafael Delgado. Este, antes de derivarse hacia la narrativa, escribió en prosa un “monólogo para actriz”, (12) titulado *Antes de la boda*, cuyo espíritu pareciera regir algunos momentos de *El primer baile* y de *Nube que pasa*, monodramas del tabasqueño escritos también para ser representados por una mujer. Como muchas de las obras de los autores que menciono, las de Correa Merino lucen una fluida versificación en octosflabos, que era casi la principal característica formal de la poesía de aquella clase de teatro:

*-¡Las nueve! Llegó el momento
de realizar mi esperanza.
Vamos a ver si en la danza
hallo lo que yo presiento...*

(El primer baile) (13)

(Al público)

*Vamos a ver, ¿debo yo
ser objeto de un desaire?
Vamos, una cana al aire,
¿debe ser..? (Con intención) ¿Verdad que no?*

(Nube que pasa) (14)

Concretamente de *Amor vulgar*, como de la hoy perdida *El torneo*, de Calderón, puede decirse que “es un buen drama, con una versificación hermosísima” y que “su representación ‘tuvo bastantes alternativas’”. (15) Estas significaron, al

menos en el caso del estreno, el salir hasta cuatro veces el autor al escenario, una vez corrido el telón, por los aplausos que el público le tributaba. Pero he dicho antes que *Amor vulgar* tuvo consecuencias mitad felices y mitad tristes en el Tabasco de la época, esto es, hacia 1904. Dentro de las primeras estuvieron los aplausos mencionados y trescientos pesos de ganancia para Correa Merino, los que le habían sido entregados “para que remediara su pobreza”. (16) Respecto de las segundas, Rivera refiere que los trescientos pesos “esa misma noche... le fueron sustraídos de su vivienda bohemia, como dice Francisco J. Santamaría, por uno de sus mismos compañeros de habitación”. (17) Termina así Rivera este lamentable pasaje: “Afortunadamente para Límbano Correa, murió un año después, pobre, como había vivido.”(18) Quienes aún hoy tienen que lamentarlo, sin duda, son las letras tabasqueñas.

Rivera transcribe la nota que el “Abate Rouge” hace en el número 8 de la segunda época de *La bohemia...*, cuatro días después del estreno de *Amor vulgar*. Además de referirse allí al éxito de la puesta en escena y hacer grandes elogios a su compañero “bohémio” que era el autor, el comentarista sintetiza la obra. En ella, un individuo de mala índole se hace pasar por médico para seducir a Lucía, una de las hijas de un sastre ciego a quien promete devolverle la vista. Desde luego, interviene una celestina y hay un novio en entredicho, hombre honesto que sostiene la casa con su trabajo. Descubierta el engaño, el impostor va a la cárcel junto con la celestina, “concluyendo todo con el triunfo de la inocencia”. (19) El libreto es sencillo, típico de los dramas románticos, pero en él se nota ya la proximidad de Correa Merino al teatro realista, al menos por lo que hace al asunto. Quizás hubiera llegado a él más adelante. El manejo de los personajes populares de cualquier ciudad mexicana de la época es todo un ejemplo de fluidez y, como en *El pasado*, de Acuña, la obra mantiene su eficacia “pese al empleo de monólogos y apartes”. (20)

Una rápida coincidencia de Correa Merino con el futuro Federico García Lorca, que en sus comienzos también hizo “drama romántico”, no deja de estimular un mayor respeto por el frustrado sanjuanense:

*-¡Ay qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero..., (21)*

diría el español en los elegantes versos ya del todo “lorquianos” de su poema “Es verdad”, cuando el tabasqueño había dicho en unos menos elegantes, pero de igual espíritu y acertadamente hechos para su “asunto” teatral:

*-¡Ay, qué sudores me cuesta
redondear este trabajo... (22)*

Valga aún otra relación (que no comparación) con el granadino. Es sabido que García Lorca alcanzó en su teatro varios niveles simultáneos de significación, los que

se expresan asimismo por diversos tratamientos o estilos. De tal modo, algunos de sus dramas de madurez, como *Bodas de sangre* resultan a un tiempo “realistas, simbólicos y poéticos”. (23) En *Amor vulgar*, de Correa Merino, pueden diferenciarse por aquí y por allá, según la trama lo requiere, tres estilos de lenguaje poético. Estos se antojan el embrión de un tratamiento más complejo, que nuestro autor hubiera podido alcanzar posteriormente:

a) Un lenguaje concino, o sea “Bien ordenado y compuesto, armonioso... elegante”, (24) pero hasta ahf; de “diccionario” “sistémico” y normativo”, sin implicaciones literarias, como corresponde al realismo general de la trama:

*ROSA: Oyeme, sé reflexiva;
todo lo hago por tu bien
y sólo ansío tu dicha
y la de ese pobre anciano
a quien debemos la vida... (25)*

b) Un lenguaje familiar, cotidiano, el “habla” en la que se advierte la tendencia realista que antes señalé al teatro romántico del tabasqueño:

*ERNESTO: (entrando). Muy buenas.
ROSA: Buenas, Ernesto.
ANSELMO: Ya sentía yo impaciencia
por tus doce horas de ausencia,
dime, ¿a qué se debe esto?
(Todos sentados.)
ROSA: No viniste a mediodía.
ERNESTO: Estuve muy ocupado.
ANSELMO: ¿En el taller?
ERNESTO: No. He tratado
de una cosilla muy mía... (26)*

c) Un lenguaje poético propiamente dicho, metafórico e imaginista -ya no sólo mera versificación, como en los dos casos anteriores-, por el que además el padre ciego accede al “homolenguaje”, romanicista factor, aquí, de unificación social:

*(Rosa se acerca corriendo y besa a su padre)...
(Lucía se acerca contrariada; la abraza don Anselmo y quedan los tres formando un grupo).*

ANSELMO:...Angeles que me dio el cielo,

*única luz de mis ojos,
ante ustedes mis enojos
huyen en rápido vuelo... (27)*

Quienes sin prejuicios raciales tuvimos la oportunidad de ver *Bodas de sangre*, de García Lorca, representada por el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena del Estado de Tabasco, que tres años lo patrocinó el Gobierno Federal y hoy patrocina de nuevo el Gobierno del estado, sabemos bien que sus miembros vibraron e hicieron vibrar al público a un grado propio de cualquier espectáculo teatral de alta dignidad. Siempre consideré que esta obra, más que otra cualquiera de las del amplio repertorio que el LTCI llegó a tener en su primera época, había sido escogida con un claro acierto: parecía escrita precisamente para representar cierta faceta cruel de la realidad tabasqueña que afecta a una gran cantidad de hogares, los cuales han perdido, no sólo “por líos de faldas”, pero también por eso, al padre, al hermano o a uno o a varios de los hijos. En ello insistirá en cierto modo, como en su momento veremos, parte de la novelística de Josefina Vicens.

Es curioso que se den estas coincidencias que señalo entre el granadino y el sanjuanense, toda proporción guardada respecto de la altura que aquél llegaría a conquistar, ahora sí en medio de un ambiente intelectual muy superior al del Tabasco de finales del diecinueve.

Pienso que Correa Merino supo interpretar ciertos valores subyacentes en la identidad de su pueblo, los que habrían encontrado expresión artística en ese multiestilismo que sus distintos momentos poéticos muestran, así como el propio pueblo tabasqueño, la comunidad chontal particularmente, los encontró hace poco en el triple nivel expresivo de García Lorca, manifiesta en *Bodas de sangre*.

Reproduzco aquí, pues, los poemas mencionados de nuestro autor, así como el tercer acto de *Amor vulgar*, en el que prácticamente se dan todos los elementos formales y de contenido a que he hecho referencia.

NOTAS DE LIMBANO CORREA MERINO

- 1.- Rivera. *La bohemia...* Segunda época, p. 35.
- 2.- Domínguez, Rafael. *Añoranzas del Instituto Juárez*, Nota biográfica "Rafael Domínguez Gamas", por Pepe Bulnes, Villahermosa, Consejo Editorial del Estado de Tabasco (SERIE "AÑO CENTENARIO INSTITUTO JUAREZ", COLECCION DE ARCHIVO, 7), Segunda edición, 1979, 1a. edic., 1940, p. 58.
- 3.- Santamaría. *El movimiento...*, p. 19.
- 4.- Chavarri, Eduardo L. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en Litvak, *El modernismo*, p. 24.
- 5.- Rivera. *Ibidem*, p. 37.
- 6.- Rivera. P. 39.
- 7.- Santamaría. *La poesía...*, pp. 97-100.
- 8.- Navarro Tomás. *Arte...*, p. 44.
- 9.- Manrique, Jorge. "A la muerte del Maestro de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre", en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*, México, Editorial Porrúa, S.A.(COLECCION "SE-PAN CUANTOS...", 137), Tercera edición, 1978 , 1a. edic., 1970, p. 2.
- 10.- Magaña Esquivel y Lamb. P. 67.
- 11.- *Ibidem*.
- 12.- *Ibid*. P. 94.
- 13.- Rivera. P. 44.

14.- *Ibidem*. P. 47.

15.- Magaña Esquivel y Lamb. P. 64.

16.- Rivera. Pp. 36 y 37.

17.- *Ibidem*. P. 37.

18.- *Ibid*.

19.- *La bohemia... Segunda época...*, No. 8, 27 de marzo de 1904, p. 64. En realidad la celestina muere en su habitación, sin ir a la cárcel.

20.- Magaña Esquivel y Lamb. P. 85.

21.- García Lorca, Federico. *Poesías completas de Federico García Lorca*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., Segunda edición, 1983, p. 255.

22.- Rivera. P. 77.

23.- “García Lorca, Federico”. *Diccionario Oxford de literatura...*, p. 327.

24.- *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Real Academia Española, Vigésima edición, 1984, 2 Tomos, Tomo I, p. 352.

25.- Rivera. P. 100.

26.- *Ibidem*. P. 82.

27.- *Ibid*. P. 81.

Límbano Correa Merino

¡OMNIA... NIHIL..!
(1903)

*Al distinguido estudiante
Alfonso Ortiz Palma.*

La gotita de rocío
sobre un pétalo de rosa,
tiembla púdica y graciosa
al beso del sol de estío.
Su cuerpo diáfano y frío
se calienta y se colora
y al rayo que la enamora,
recibe con embeleso...
Mas el fuego de aquel beso
la aniquila y la evapora.

De yerba en mullida alfombra
duerme el venado fugaz,
dajo un árbol que su sombra
le presta en lánguida paz;
pero su dicha falaz
bien pronto se desvanece;
un cazador aparece,
apúntale con anhelo,
suena el tiro y en el suelo
el venado desfallece.

Canta el ave enamorada
entre el follaje escondida,
las flores bríndanle vida,
fresca sombra la enramada;
tranquila, al borde posada
de su nido encantador,
acaricia en dulce amor
a su compañera amante
que con cariño constante
da a sus hijuelos calor.

Mas sopla el viento furioso
y el tremendo rayo suena;
dobla el tallo la azucena...
Quiébrase el árbol frondoso...
El pajarillo amoroso
de espanto tiembla escondido
tornando el canto en gemido;
los polluelos muertos yacen...
Y vuelan... y se deshacen
las finas hebras del nido.

Y el hombre, el ser poderoso
entre los demás el fuerte
¿tiene acaso mejor suerte
para estar tan orgulloso?
Sueña en ser feliz, dichoso,
y envolviéndose en su engaño,
de toda sospecha extraño
fórgase mil ilusiones
que vuelan, hechos girones,
al soplo del desengaño.

DECIMAS
(?)

Viendo las aguas correr
y que corren sin parar,
que van a dar a la mar
y que no pueden volver,
debemos reconocer
que vemos el tiempo huir,
y, comparando, decir
que el día que ya pasó
en un abismo cayó
para nunca más salir.

¿Cuándo podremos decir
sin riesgo de desacierto,
que ya estamos a cubierto
De los males por venir?

¿Cuándo se podrá vivir
 sin achaque ni dolencia,
 sin temor a la indigencia,
 sin quejarse de la suerte,
 sin que el miedo de la muerte
 amargue nuestra existencia?

¿Para cuándo hay que saber?
 ¿Para cuándo hay que inquirir?
 Harto breve es el vivir,
 poco permite aprender.
 Mas, ¿deberemos creer
 que no queda un más allá,
 donde la tristura irá
 a salir de incertidumbre,
 hallando allí nueva lumbre
 que aquí en la tierra no está?

Mucho tiene que pensar
 ese profundo problema,
 y no habrá más digno lema
 de un constante meditar.
 ¿Podrá en la nada parar
 el hombre? Tal pensamiento
 lo rechaza el sentimiento
 íntimo del corazón,
 lo condena la razón
 y choca al entendimiento.

Pero, ¿cómo comprender
 del hombre la nueva forma,
 si es que la muerte transforma
 y no aniquila su ser?
 Esta cuestión hay que ver
 como superior al juicio,
 y evitar el precipicio
 de buscar su solución
 a la luz de la razón,
 pues fuera vano ejercicio.

No razonemos en vano,
ni hagamos punto de ciencia
lo que está con evidencia
fuera del discurso humano.
Respetemos ese arcano
con ciega conformidad,
bastándonos la verdad
que sabemos y sentimos,
de que el ser con que vivimos
dura por la eternidad.

AMOR VULGAR
(1904)

(Escenas XII a XV del tercer y último acto)

Escena XII

Lucía sola. (Queda sollozando. Poco a poco los sollozos se truecan en risa; luego vuelve a sollozar; por último, se reanima.)

LUCIA: No más llorar... el momento
de terminar ha llegado;
en el sepulcro, callado,
dormiré mi sufrimiento.
Allí miserias del mundo
jamás podrán alcanzarme;
sólo allí puedo librarme
de este sufrir sin segundo (*Pausa*).
Vida impía, te abandono
en mis más floridos años...
¿Qué me diste?... Desengaños,
martirio... desprecio... encono.
(*Pausa.*) ¿Por qué tiemblo? ¡No... adelante!
Al dolor hay que dar freno.
(*Saca el frasco y lo contempla.*)
Tú... desgarrador veneno,
me darás dentro un instante

la quietud, la paz dichosa
que me niegan, insensatos.
Ya no quiero amar a ingratos,
ni a nadie ser enojosa!

¡Oh, padre, yo que era un día
la única luz de tus ojos,
hoy tus injustos enojos
dan fin a la vida mía.
Adiós. Si dolor te he dado,
pon a tu rencor olvido;
yo también mucho he sufrido,
y siempre, siempre te he amado.
Adiós, padre de mi alma;
no llores con desconsuelo;
allá te espero en el cielo
a gozar de eterna calma!
Adiós, mi adorada Rosa,
dulce hermana y compañera:
Dios te bendiga, y El quiera
que Enrique te haga dichosa!
Y tú, Ernesto, mi tesoro,
mi víctima y mi verdugo,
adiós, al cielo no plugo
realizar tus sueños de oro..!
Sé feliz, alma de mi alma,
no recuerdes mi dolor;
busca, bien mío, otro amor
que te dé ventura y calma...
Tú eres mucho para mí;
tal vez ya lo presentía,
y por eso el alma mía
torpe se alejó de ti.
Perdón, Ernesto, la suerte
fue quien me hizo delirar...
Ya me puedes perdonar...
Todo acaba con la muerte!
¡La muerte! Dulce consuelo
que a gozarle me convida...
Adiós, seres de mi vida,
prendas del alma, hasta el cielo!

(Lleva el veneno a la boca, cuando entra Ernesto delirante de alegría. Lucía, al verle, deja caer el frasco, sin haber probado.)

Escena XIII

Lucía, Ernesto.

ERNESTO: ¡Lucía!

LUCIA: ¡Ah!

ERNESTO: (*Arrodillándose.*) ¡Perdón!

LUCIA: (*Como fuera de sí*) ¡Ernesto!

No... No es verdad lo que miro...

¿Tomé el veneno?... ¿Deliro?...

¡Oh, virgen santa!, ¡qué es esto!

ERNESTO: Esto es realidad, Lucía;

tuyo seré hasta la muerte;

al fin se cansó la suerte:

aquella infeliz mentía!

LUCIA: (*Haciéndole alzar y atrayéndole hacia ella.*)

Deja que te toque, ven:

Eres mi Ernesto, no hay duda.

ERNESTO: El mismo: la suerte ruda

hoy se convierte en edén.

LUCIA: Pero, ¿cómo has alcanzado?

Cuéntame, lo quiero oír.

ERNESTO: A la hora de morir

la infeliz ha confesado!

LUCIA: ¡Confesó! ¡Dios la reciba

en el seno de su gloria!

ERNESTO: Lo que en el mundo fue escoria,

ser ángel no puede arriba.

LUCIA : Voy a contar mi ventura;

espera. (*Yéndose.*) ¡Padre del alma,

al fin gozarás de calma,

después de tanta amargura! (*Se va.*)

Escena XIV

Ernesto solo.

ERNESTO: ¡Ah, Dios mío, esto es un sueño!
 ¡Si mentira me parece..!
 Ella mía... se estremece
 todo mi ser. Yo soy dueño
 de su amor... ¡Oh, qué contento!
 Si sufrí para alcanzarlo,
 si lloré para lograrlo,
 bendigo aquel sufrimiento.
 Del dolor la saña impía
 que antes desgarró mi pecho,
 bien poco fue, si ya el hecho
 es que es mía, sólo mía..!
 ¡Loco estoy! Es travesura
 con que se entretiene amor;
 antes loco de dolor,
 ahora loco de ventura!

Escena XV

Ernesto y Lucía. Luego Rosa y don Anselmo.

LUCIA: (*Saliendo muy agitada.*)
 Ernesto, ven, que me asusta
 de mi padre el triste estado;
 luego que le hube contado
 de mi alegría la justa
 razón, se puso encendido...
 luego pálido se puso...
 ERNESTO: Y..!
 LUCIA: Un tanto ya se repuso,
 pero está muy conmovido.
 En su expresión algo encuentro
 que ver tranquila no puedo...
 ERNESTO: La emoción...
 LUCIA: ¡Yo tengo miedo!
 ERNESTO: Vamos, vamos allá adentro.

(Van a entrar cuando Rosa y don Anselmo aparecen. Este caminando con dificultad: presenta el aspecto de los enfermos del corazón.)

LUCIA: Aquí están.

ERNESTO: *(Corre hacia ellos, abraza a don Anselmo y da la mano a Rosa.)*

¡Maestro, Rosa!

ROSA: ¡Hermano! *(Entre todos hacen sentar a don Anselmo en la poltrona.)*

LUCIA: *(Aparte.)* ¡Triste alegría!

ERNESTO: *(Aparte.)* Me inquieta su faz sombría.

LUCIA: *(Aparte.)* Oh, suerte más dolorosa!

ANSELMO: *(Con mucho trabajo.)*

Cuéntame, que saber quiero
cómo al fin Dios se ha apiadado...

ERNESTO: Veréis; cuando hube marchado
para traer el dinero,
hacia mí llegó jadeante
el hombre de mejor juicio;
ya sabréis quién...

ROSA Y LUCIA: ¡Don Mauricio!

ERNESTO: Y de emoción palpitante
me dijo que agonizaba
la bruja, y arrepentida,
al abandonar la vida
anhelosa me llamaba.

(Durante esta escena don Anselmo permanece sumamente conmovido y como en suspenso, hasta que la escena lo pida.)

Con rapidez increíble
a donde estaba llegamos,
y al entrar nos encontramos
cuadro repugnante, horrible;
allá en un rincón oscuro,
sobre jergón asqueroso,
la infeliz su doloroso
mal sufría. Olor impuro
al entrar se respiraba;

dos viejas con voz chillona
 rezaban, en la poltrona
 un sacerdote se hallaba.
 Como en el caso es de fijo
 sobre un cajón que allí había
 un cirio pálido ardía
 delante de un crucifijo...
 Ella, trémula y violenta,
 gruñendo se revolcaba
 y por su boca asomaba
 espuma sanguinolienta.
 ROSA Y LUCIA: ¡Qué horror!
 ERNESTO: Apenas me vio
 hizo un movimiento rudo;
 quiso hablarme, mas no pudo,
 y por señas me llamó.
 Acerqueme hasta su lado;
 tomó temblando mi mano
 y en esfuerzo sobrehumano
 dijo, con acento ahogado:
 “Perdón, Ernesto, la hora
 ha llegado de mi muerte;
 al mundo traje por suerte
 ser indigna y pecadora...
 Ante un ministro de Dios
 y el Señor Crucificado,
 me arrepiento del pecado
 que te hirió con golpe atroz.
 Tu perdón calma la pena
 de esta alma que un cuerpo exhala;
 Ernesto, yo fui muy mala...
 Lucía siempre fue buena!”
 Luego su vista quedó
 como envuelta en densa bruma,
 su boca echó más espuma
 y la mano me soltó.
 Ya más no quise esperar;
 salime de allí llorando,
 nuestra dicha a saborear...

(Don Anselmo hace esfuerzos por incorporarse, mas no puede y se desploma en la poltrona.)

ANSELMO: ¡Me ahogo! *(Comienza a morir.)*

LUCIA: ¡Jesús..!

ERNESTO: ¿Qué es esto?

ANSELMO: Ya nada en la vida quiero,
¡soy feliz..!

ROSA: ¡Padre..!

ANSELMO: ¡Me muero..!

LUCIA: ¡Padre de mi alma!

(En esta escena se arrodillan Ernesto y Lucía, de cada lado de don Anselmo. Este toma en sus manos las de los dos. Rosa queda en pie.)

ANSELMO: ¡Ernesto!

La misión ha terminado...

Sé el amparo de las dos.

A mí... ya me llama Dios...

Y alegre... vuelvo... a su lado...

Siento... infinito... placer... *(Muere.)*

ERNESTO: ¡Ha muerto ya..!

ROSA: ¡Padre mío..!

ERNESTO: ¡Adiós, Maestro..!

ROSA: ¡Qué impío
destino!

LUCIA: ¡No puede ser..!

¡Padre..! ¿No me oyes? ¡Soy yo;

Lucía, tu hija querida!

¡Muerto..!

ROSA: ¡Hermana de mi vida!

¡Para siempre nos dejó! *(Se abrazan.)*

ERNESTO: *(Separándolas.)*

¡No hay que aumentar el dolor
ni entregarse al desconsuelo;
que si el mártir se fue al cielo,
aquí les queda mi amor!

TELON

Manuel Mestre Ghigliazza
(San Juan Bautista, 1870 - México, D.F., 1954)

Hemos visto ya que este “bohémio” fue además historiador de la entidad. Según Rivera, es considerado como el padre de la Historia local, (1) si bien don Manuel mismo otorga este honroso lugar al presbítero y tocayo suyo Manuel Gil y Sáenz, a quien pronto otros tabasqueños complementaron. (2) No obstante, Santamaría también lo considera el padre de la Historia del estado. De él toma Rivera ese concepto. (3) Dice además Santamaría que su obra *Documentos y datos para la Historia de Tabasco*, de la cual el Tomo IV estaba entonces en prensa gracias a la colaboración económica de los amigos de Mestre Ghigliazza, es un “monumento de gloria” para la entidad. (4)

Enemigo del Tabasco oscuro y deshumanizado, el que teme y rechaza reconocerse y superarse en la memoria de sí mismo, Mestre Ghigliazza cuenta entre sus no pocos logros de concientización, como ya he referido, el rescate de la figura y la obra de nuestro primer poeta, José Eduardo de Cárdenas. Por otro lado, él fue el primer tabasqueño en entrar en la cárcel por oponerse al régimen de Porfirio Díaz, y por él fue a dar a la cárcel por primera vez su compañero “bohémio” Andrés Calcáneo y Díaz, al inicio de un proceso histórico que ya no podía detenerse. Hay que agregar además que Mestre Ghigliazza fue médico, periodista, político, investigador y bibliotecario. (5) Llegó a ser Miembro Correspondiente de la Real Academia Española de la Historia. Dos veces gobernador de la entidad y más adelante director de la Biblioteca Nacional, su condición de heredero de los funcionarios hidalgos de la época de Juárez lo llevó a morir en la pobreza a los ochenta y cuatro años, cuando seguía dando clases de medicina para sostenerse, y

cuando seguía en la “brega periodística de trabajador forzado y a sueldo”, (6) pues ya no le alcanzaba ni para vivir modestamente la pensión que algunos años antes Santamaría había tenido a bien asignarle desde la gubernatura que asimismo éste ocupó.

Respecto de la creación literaria, Mestre Ghigliazza fue uno de los más doctos y constantes colaboradores de *La bohemia...*, en cuyas dos épocas hizo armas poéticas y culturales, casi que sólo como Lorenzo Calzada. Durante la primera firmó por lo general con el pseudónimo “Leopoldo Grijalva” (7), salvo en el número 13, donde aparece con su nombre de pila como traductor de Teófilo Gautier, de quien es posible que haya tomado directamente algunos elementos decadentistas que, claro, también pudo el tabasqueño haber derivado de Verlaine. (“Fino espíritu francés”, le dice Santamaría, no sin chovinista sarcasmo.) (8) Durante la segunda época usó el emblema “***”, sobre el cual luego habría de poner su firma de puño y letra al pie de seis poemas, en el juego que apareció en la Universidad de Berkeley, California, el que fue propiedad del propio Santamaría y que el Instituto de Cultura de Tabasco intuyó, rastreó y encontró en 1987.

Por la razón de que Rivera, al aparecer el juego de la segunda época de la revista, no volvió a hablar de los “bohemos” que habían aparecido en el juego de la primera, sólo consignó él en su primer libro los ocho poemas que don Manuel firmó como “Leopoldo Grijalva”, seis de ellos sonetos. (9) Pero esta limitante resultó positiva, porque puede establecerse así la primera de cuatro etapas del poeta, en la que lo vemos evolucionar tímidamente (o cautelosamente, como pudo haberlo hecho Marcos E. Becerra) desde un romanticismo un tanto intimista, stendhaliano, pero sobre todo convencional, hacia un modernismo de apertura orientalista, dariana, que finalmente resultó en un tono poético propio, si bien no existen muchas muestras al respecto. Dicho tono se dio, en la última etapa de Mestre Ghigliazza, junto con su reincidencia en el romanticismo intimista del que había partido. Dos poemas de esa parte de su obra: “Oh la dicha inefable haber sabido...” y “Por tu carta”, transmiten ya una tranquilidad de espíritu que por sí solos ni el dicho estilo ni el modernismo hubieran podido dar al poeta.

Ya para el segundo soneto de la primera etapa, “A una camelia roja”, a cuyo primer verso hicieron falta las consabidas diéresis para hacer las once sílabas de rigor, el sanjuanense rompe en una ocasión la “idea por verso” y arquitectura este encabalgamiento sirremático (segundo y tercer versos del primer terceto) que, pese al hipébaton, hace fluir de mejor modo la imagen poética:

*Un filósofo acaso exclamaría:
“Presto marchitará la muerte fría
de la purpúrea flor hechizo tanto”...*

Adelantándose a cierto asunto (que no al tratamiento formal) caro al futurismo, siempre para amoldarlo a su modo romántico de expresión, y haciendo ahora filas

junto a los humoristas de la revista, Mestre Ghigliazza medita en torno “A los coches de alquiler”, cuyo

*...ruido bienhechor dejó apagados
los besos que en tus labios imprimía!*

En este soneto aparece por primera vez en el tabasqueño el “tema” de las alas, amable aquí, dariano por galante, el que resurgirá en otras oportunidades más cercano al fray Luis de León del “vuelo quebrado”, y preludiando quizás al José Gorostiza de las “alas rotas”. Dice Mestre Ghigliazza por ahora:

*Al generoso abrigo de sus alas
la musa del amor prestó sus galas...*

El último soneto de esta primera época, “Mil y una noches”, se muestra precisamente como esa variación de la apertura orientalista que el modernismo de Darío había ya sembrado por todo el orbe poético de Europa e Hispanoamérica:

*¡Oh libro encantador!, cómo proclama
del modo más galano y elocuente
que el sol esplendoroso del Oriente
a todo presta su divina llama.*

Se hace visible luego, además, ya no sólo la otra idea que más tarde trabajaría Gorostiza, como ocurre en algún momento de la poesía de Marcos E. Becerra, sino el desusado y solemne verbo “agostar”, que realmente no se “notará” hasta después, en “Muerte sin fin”:

*Hoy que se agosta mi cansada vida,
enfermo el corazón, la fe perdida
con tristeza estas páginas devoro...*

dijo Mestre Ghigliazza, para que Gorostiza dijera estos ya también aquí recordados versos:

*Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto...*

El endecasílabo sáfico (acentos en cuarta, octava y décima sílabas) del primer verso del terceto anterior de Mestre Ghigliazza convence, no tanto por su acertada

aplicación rítmica al lirismo en un momento clave del poema, como lo hacían los buenos poetas españoles de esa corriente en el siglo XVII, (10) sino porque da pie a otro más, el último:

...tan sólo sueños cuya muerte lloro!,

con el que el tabasqueño se adelanta al comienzo de la bella traducción que Antonio Castro Leal y Manuel Altolaguirre hicieron del “Adonais”, de Shelley:

Murió Adonáis, y por su muerte lloro...(11)

En uno de los poemas de esta primera época que no son sonetos (la serie de tres estrofas en dodecasílabos titulada “Pluviosa”), no puede dejar de entusiasmarlos la anticipación, lo mismo en el asunto que en su tratamiento anafórico, que don Manuel hace del Manuel José Othón de “Idilio salvaje”. Dijo Mestre Ghigliazza, pues, en dodecasílabos:

*¡Qué pluviosa tarde de enero tan triste!
¡Qué pluviosa tarde tan fría y tan pálida!
¡Qué cielo plomizo que vuelve tan fúnebre
a la tierra toda como una mortaja!...,*

lo que poco más tarde sublimaría Othón en endecasílabos:

*¡Qué enferma y dolorida lontananza!
¡Qué inexorable y hosca la llanura!
Flota en todo el paisaje tal pavura,
como si fuera un campo de matanza... (12)*

Este lance de comparatística saldrá reforzado si recordamos que el primer verso del segundo terceto de “Idilio salvaje”, de Othón, reza:

...En un cielo de plomo el sol ya muerto... (13)

Una repercusión local de este poema del tabasqueño la encontramos en el “Poema de la paz”, de su coterráneo Ramón Mendoza H.:

*Qué deambular de estrofas de paz sobre los parques!
Qué risueña quietud sobre las hojas!
Qué tímidas las hojas de la noche!
En mi paisaje interior nada se agita.*

*La margarita de los vientos
sube a los ojos de la hora pluvial... (14)*

El otro poema del Mestre Ghigliazza de esta época, que no es soneto: “En el álbum de la Srita. H. V.”, el cual consta de tres estrofas de dieciséis, veinte y doce endecaslabos respectivamente, me servirá más tarde para justificar una apreciación estilística sobre otro poema suyo menos antiguo.

La segunda etapa de la poesía de este tabasqueño, la que se da precisamente en las páginas de la segunda época de *La bohemia...*, consta de seis poemas de distintos metros. En general, éstos deambulan en tono menor, de simples ejercicios de versificación y humorismo (aunque aspirando a la altura del “decadentismo” o de lo “epigramático”, tendencias o escuelas que al fin y al cabo también contaron con esos elementos para su definición). Por ellos, Mestre Ghigliazza no se diferencia mucho de otros miembros de la revista que siempre trabajaron en ese tono. Si acaso, quizás su habilidad y su erudición lo hagan destacarse en “A Madame”, audaz soneto de versos de dieciséis sílabas, con cierto asunto específico del “decadentismo”, y en otros dos normales, en endecaslabos, sobre todo resueltos con inteligencia: en primer término, “Por la Venus Calípiga”, en el que el narrador del poema evade explicar a su amada la característica distintiva de la tal Venus (sus bellísimos glúteos), y en segundo término en “Palinodia”, donde ocurre la aceptación, por parte del narrador, de cierto giro “culterano” que otro poeta dio al escote de su dama y que el narrador mismo había despreciado, pero que al fin resulta igualmente aplicable al de la suya. Acerca de la voluptuosa modalidad de la diosa en cuestión, dice picarescamente Mestre Ghigliazza:

*...Y lo que más temor me causaría
es tu hermosura ad hoc, pues bien podría
tu pudor sublevarse con la historia,*

*y enojarte conmigo: no lo intento.
A tu curiosidad sólo un contento:
sobre esa Venus tienes la victoria.*

Se demuestra aquí lo que Santamaría llamó (el) “talento en el soneto galante de Mestre”. (15)

La tercera etapa poética de este autor puede ser más conocida que las anteriores. Los poemas que a ella corresponden, al fin y al cabo, pudieron quedar en los tres volúmenes que según Santamaría y Rivera el tabasqueño publicó a principios de siglo, aunque yo no he podido encontrar ningún ejemplar: *Flores de sombra* (1907), *La amiga de Gambetta* (1908) y *Cantos a Blanca* (con el pseudónimo de “Carlos Floreal”, 1909). (16) Pero el propio Santamaría antologa de ellos un poema

de cuatro serventesios, y luego tres sonetos. De éstos reproduzco aquí el titulado “Mi sepulcro”, en el que don Manuel ostenta su típica irreligiosidad de liberal decimonónico a la vez que su devoción por los tópicos del neoclasicismo. También se evidencia aquí su apego a los temas románticos, en este caso al de su supuesta incapacidad personal de realizarse como poeta.

Ahora bien, de los poemas de la que llamo la cuarta etapa, o sea a la que pertenecen los que veremos a continuación y que fueron escritos cuando el autor pasaba ya de los cincuenta años (en 1921), junto con otros que guarda la bailarina Gloria Mestre, hija del poeta, y que no he tenido aún oportunidad de revisar pese a su amable disposición, dos han sido publicados o dados a conocer apenas muy recientemente y otros dos llegan ahora por primera vez a los lectores. En el primer caso se encuentran los ya citados “Oh la dicha inefable haber sabido...” y “Por tu carta”. El original del primero está expuesto en la vitrina que sobre los “bohemos” y su revista se montó en la Biblioteca Pública del Estado “José María Pino Suárez”, de Villahermosa, en 1988. De este poema esboqué algo en un artículo publicado en el número 5 de *Manglar*. (17) Aquel artículo fue escrito en especial para el segundo de estos poemas, el soneto “Por tu carta”, que entonces presenté junto con uno del José Gorostiza adolescente y que, como ya anuncié, volveré a comentar aquí en su momento. Algo dije también entonces de “A mi Carmen, obsequiándole las ‘Rimas’”, aunque no publiqué ese poema, lo que ahora sí hago. Por último, es de igual modo muy probable que por primera vez aquí se publique “A mi Carmen, el día de nuestra boda”, cuya existencia anuncié asimismo desde el referido artículo y del que sólo agregaré que, heroicamente, sigue mostrando una de las características principales del romanticismo: la insatisfacción vital, representada por la sensación de algo incompleto que transmite la palabra aguda puesta al final de un verso cualquiera.

Concentro ahora lo que dije entonces sobre estos poemas, y agrego lo pertinente:

“ ‘Oh la dicha inefable haber sabido...’ es... una décima de corte dariano...” Me refería, desde luego, a la extensión a endecasílabos que el nicaragüense hizo de los octosílabos de la tradicional décima de Vicente Espinel, y que forman el conjunto de cinco más una cuarteta de envío que el propio Rubén llamó “Balada en honor de las musas de carne y hueso”. (18)

No me refería, en cambio, al ritmo variado de los versos darianos de ese poema, que imponen por aquí y por allá un efecto expresionista a la lectura con base en aparentes (pero sin duda buscados, tal sugerí al hablar de Marcos E. Becerra) errores rítmicos o de cacofonía, como el que salta en el cuarto endecasílabo de la primera estrofa, que para comenzar ostenta una rima interna pobre en sí misma. Métricamente, este verso es una combinación de dactílico y sáfico, con acento en la séptima sílaba, que resulta muy violento ya que el ritmo natural lo pide en la octava. Ello hubiera hecho un puro y tranquilo sáfico. Pero este pseudoerror (trabajo)

evidente podría simbolizar la defectuosa condición humana, atribuible a las musas “de carne y hueso” y no a las otras, las tradicionales, las de origen divino.

El poema del tabasqueño está, pues, escrito en endecasílabos, como el de Darío; pero los suyos son armónicos entre sí. Como dije párrafos arriba, se trataría de la síntesis estilística de Mestre Ghigliazza, presente en dos poemas de la cuarta etapa: una tranquilidad que ni la euforia romántica intimista (egotista, stendhaliana) ni la orientalista (modernista, dariana) podrían conferir a un poeta cercano a la vejez y aún necesitado de la relación amorosa. Sería éste un ejemplo formal, retórico, del cansancio “temático” anunciado años antes por Mestre Ghigliazza en “Mil y una noches”.

Como anuncié también párrafos arriba, “Oh la dicha inefable...” termina en otra marcada cercanía con José Gorostiza, digna de tomarse en cuenta:

...arrastran con dolor sus alas rotas.

Se reelerá para comprobarlo, he dicho antes (19) y lo recuerdo ahora, el sexto verso de “Muerte sin fin”:

...mis alas rotas en esquivlas de aire...

En este caso, como Mestre Ghigliazza y José Gorostiza fueron coetáneos, puede tratarse, como también antes dije, “ya de una influencia de Gorostiza en don Manuel, ya de otra coincidencia entre los dos poetas, si es que ‘Oh la dicha...’ fue escrito antes que el poema largo de don José. Pero desconocemos la fecha de aquel poema de Mestre Ghigliazza.” (20)

Junto a los anteriores poemas, que yo llamo “de la tranquilidad”, pues, otros dos como “A mi Carmen, el día de nuestra boda”, y “A mi Carmen, obsequiándole las ‘Rimas’”, se muestran como la pervivencia final de la etapa romántica en nuestro poeta, por cuanto, insisto, los vocablos agudos situados a final de verso (y sobre todo a final de poema) ofrecen una expresión insuficiente, acorde con la insuficiencia de la realidad que circunda al poeta romántico.

No cuento ahora con el otro poema de esta etapa: “Así...”, por lo que me limito a transcribir a continuación parte de lo que antes dije del soneto “Por tu carta”, en el que veo mayormente alcanzado el equilibrio de marras:

...tiene así mismo influencia dariana, aunque no por el uso inicial del ‘encabalgamiento sirremático’, o sea el recurso de continuar el sirrema (unidad sintáctica media, entre la palabra y la frase) final de un verso en el siguiente, pues este modo de versificar, que libera de rigidez al texto, fue más usado que por Darío por otros modernistas como, por ejemplo, el colombiano José Asunción Silva. Dice Mestre Ghigliazza:

*Movió el ángel tu pluma; no podría
dudarlo...*

Aunque menos acusados, el lector encontrará a lo largo del soneto otros casos de encabalgamiento, recurso que, por cierto, sólo fue puesto de nuevo en circulación por el modernismo, pues ya era frecuente en la poesía del Siglo de Oro y no muy infrecuente en la del romanticismo e incluso en la de Ramón López Velarde.

Más directa se nota la influencia dariana por cuanto don Manuel usa aquí en exceso (para su época) el extranjerismo, concretamente la palabra “tan” en los versos segundo y decimocuarto. El castizo hubiera sido la palabra “muy” en los dos momentos, puesto que en español el “tan” es uno de los vocablos del comparativo: “tan... como” y “tan... que...”, ya explícito, ya inexpresso. Desde luego, tanto el sustitutivo de “muy” (primer caso) como el ponderativo (segundo caso), son ya hoy de uso común y corriente en nuestra lengua; pero en el primer cuarto de este siglo eran aún influencia extranjera despreciable pese al testimonio modernista de que el purismo rígido agonizaba.

Sin embargo, el estilo general del soneto de don Manuel es más propio del romanticismo que del modernismo, sobre todo por el tono de “agradable melancolía” que subyace en su asunto.

Podría pensarse, en principio, en una influencia de Verlaine, quien, aunque se sumó a la reacción parnasiana contra el romanticismo y fue a la postre su principal poeta, conservó bastante de la actitud romántica, digamos, en su optimista libro La buena canción, donde el francés incluye poemas de amor dirigidos a su futura esposa. Pudo ser, también, que Mestre Ghigliazza recibiera los restos románticos de ese Verlaine a través de Juan Ramón Jiménez, quien escribió libros como Arias tristes y Jardines lejanos, que por su parte contienen no poco del Verlaine romántico y pudo ser, además, que los recibiera de López Velarde, sin que aceptara el sentimiento fúnebre del zacatecano, no aplicable a la idea de su soneto.

De otra parte, la primera imagen de “Por tu carta”: el ángel que ha movido la pluma de la amada, recuerda un bello antecedente del romanticismo: la pintura de Rembrandt que se titula San Mateo. En ese cuadro, otro ángel dicta el Evangelio al personaje bíblico, y en él se presenta la característica principal de la actitud romántica, que es la rebeldía, pues el evangelista duda antes de escribir (transcribir) la palabra divina. Se trata de la irrupción del punto de vista personal en una tradición mucho tiempo invariable. Se trata de la hoy llamada “situación fáustica”, ejemplo típico de inconformidad. Claro que Mestre Ghigliazza parece ceñirse, sobre todo, al relativo conformismo del romanticismo católico, o “catolicismo estético”, de Chateaubriand, según la atmósfera que se

respira en el ámbito entero de este soneto. Igualmente, insisto en ello, puede tratarse de la sobrevivencia en Mestre Ghigliazza del espíritu religioso propio de la poesía de López Velarde.

Y concluyo la probabilidad de que don Manuel “se haya inspirado” en Rembrandt para escribir ese primer verso del que hablo, no sólo por la cercanía de las imágenes descritas, la literaria y la plástica (cercanía muy cara, además, a otro cierto romanticismo, aquel que pretendía borrar las diferencias que existen entre las distintas artes), sino por la referencia que en poemas como “En el álbum de la Srita. V. H.” nuestro poeta hace a distintos pintores, Tiziano y Murillo en este caso.

El último verso del soneto reafirma la actitud romántica de don Manuel: los besos puros en la frente, que el poeta (o el narrador, agrego ahora) desea recibir siempre de su esposa, enmarcan el texto en un idealismo alejado de cualquier sugerencia carnal, característica, ésta, de otro cierto romanticismo exacerbado en el que, para no variar, se destaca el postmodernista (o último modernista, para otros) López Velarde. Claro que en el soneto de don Manuel, y en la serie completa (me refería a los poemas de la que hoy llamo “tercera etapa”), el sentimiento religioso a lo López Velarde se subordina de entrada a la idea de la relación de matrimonio, lo que hace a estos poemas superar finalmente el romanticismo ajeno a la normalidad sexual.

Los anteriores supuestos se redondearán si recordamos que Mestre Ghigliazza hace profesión de fe romántica al obsequiarle a su esposa, en el título del tercer poema de la serie referida, la Rimas de Bécquer, el romántico español por antonomasia. (21)

A riesgo de demasía en mi insistencia al respecto, terminaré el comentario a este tabasqueño señalando que hemos de encontrar luego otra coincidencia entre él y José Gorostiza, la del último verso del soneto “Por tu carta”:

...ni tus besos tan puros en mi frente!,

con el último del soneto “Final” de la “Suite en dolor de Luz Valderráin”:

...pondrá un beso de amor sobre mi frente.,

que en el apartado que corresponde a José Gorostiza reproduzco en su totalidad, junto con el comentario que ya también de él inicié en el número 5 de *Manglar*. Reproduzco por lo pronto, para el conocimiento de la poesía de Mestre Ghigliazza, las obras que refiero en las páginas anteriores.

NOTAS DE MANUEL MESTRE GHIGLIAZZA

1. Rivera. *La bohemia...* Primera época, p. 231.
2. Mestre Ghigliazza. *Documentos y datos...*, Tomo I, pp. xii y xiii.
3. Santamaría. *La poesía...*, p. 182.
4. *Ibidem*. P. 183. De este trabajo, el compilador agrega aquí que, hasta su momento, representaba “la única, la verdadera fuente de la vida política de aquel pueblo”.
5. Mestre Ghigliazza. P. 2 de la Presentación de Ramón Bolívar: “Manuel Mestre Ghigliazza, homenaje al talento de un hombre”.
6. Santamaría. P. 182.
7. Rivera. P. 231. Luego, Mestre Ghigliazza volvió a usar este emblema como firma algunas veces, en la segunda época de la revista.
8. Santamaría. P. 182.
9. Rivera. Pp. 234-242.
10. Navarro Tomás. *Arte ...*, p. 52. Este autor da el ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, de quien por su parte el *Diccionario Oxford...*, en su p. 844 dice que sus “espléndidas versiones e imitaciones de Anacreonte inspiraron a escritores del Siglo XVIII...”
11. Shelley, Percy B. *Adonís. Elegía a la muerte de John Keats*, Traducción de Antonio Castro Leal y Manuel Altolaguirre, México, Editorial Polis, 1938, p. 11. Por su parte, Juan Bañuelos comienza su homenaje también póstumo a Efraín Huerta, llamado “Oratorio bajo el volcán”, recordando ese mismo endecasílabo: *Murió Efraín y por su muerte lloro...*, en Mansour, Mónica, *Efraín Huerta: Absoluto amor*, Prólogo de José Emilio Pacheco, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984, p. 206.

12. Othón, Manuel José. *Poesías y cuentos*. Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa, S.A. (COLECCION DE ESCRITORES MEXICANOS, 5), Segunda edición, 1963, 1a. edic., con el título de *Poemas rústicos*, 1944, p. 145.
13. *Ibidem*.
14. Santamaría. *La poesía...* P. 176.
15. *Ibidem*. P. 182.
16. Rivera. P. 232. El segundo de estos volúmenes parece haber sido una traducción de M. Ghigliazza; los poemas originales serían de un autor llamado Francis Laur, según dice Santamaría en su *Bibliografía...*
17. "Sonetos inéditos de Manuel Mestre Ghigliazza y José Gorostiza." Andrés González Pagés, *Manglar...*, número 5, enero/junio de 1988, pp. 16-22.
18. Darío. Pp. 757 y 758.
19. "Sonetos inéditos..." P. 19.
20. *Ibidem*.
21. *Ibid*. Pp. 17 y 18.

Manuel Mestre Ghigliazza

PLUVIOSA
(1899)

A Graziela.

¡Qué pluviosa tarde de enero tan triste!
¡Qué pluviosa tarde tan fría y tan pálida!
¡Qué cielo plomizo que envuelve tan fúnebre
a la tierra toda como una mortaja!
¡Oh! ¡Qué triste el pájaro que olvidó sus trinos
y duerme y no alegra la coqueta jaula!
¡Oh!, ¡cuán aterida! ¡Oh!, ¡cuán melancólica
cual la tarde, el cielo y el pájaro, mi alma..!

Mas, ¡ay!, que mañana su luz esplendente
ha de mostrar Febo, el bello monarca,
que a la tarde, al cielo y al pájaro triste
vendrá a devolverle las perdidas galas.
Y otra vez la tarde dorada y serena,
y otra vez el cielo de zafir sin mancha,
y otra vez el pájaro inundando alegre
de arpegios divinos la coqueta jaula. (*)

Y sólo aterida, sólo melancólica
en lenta agonía quedarase mi alma
que a otro amado Febo más bello y radiante
ha tiempo que espera con febriles ansias.
Es el sol divino del amor, el astro
que lo dora todo, que todo lo esmalta;
es color y arpegio, es calor y vida,
es la primavera con que sueña mi alma..!

A UNA CAMELIA ROJA
(1899)

Orgullosa, feliz y sonriente
al sentirse en el trono que reinaba
en tu seno de virgen desplegaba
una camelia su corona ardiente.

Tu corazón en su latir vehemente
a la flor purpurina columpiaba.
Y yo, muerto de envidia, contemplaba
aquel triunfo tan bello y esplendente.

Un filósofo acaso exclamaría:
“Presto marchitará la muerte fría
de la purpúrea flor hechizo tanto”;

Mas cual ella la vida el bardo diera
por un instante de anidar siquiera
donde todo es aroma, todo encanto. (**)

A LOS COCHES DE ALQUILER (1899)

Cuán prosaicos parecen, ¡reina mfa!,
esos coches vetustos y estropeados,
por jamelgos flaquísimos tirados,
que algún grosero automedonte guía.

Mas, ¡cuántas veces en la noche umbría
todo en silencio, en tu balcón sentados,
su ruido bienhechor dejó apagados
los besos que en tus labios imprimía!

Al generoso abrigo de sus alas
la musa del amor prestó sus galas
a los prosaicos y vetustos coches:

Diga tu corazón adolorido
si hoy no palpita al escuchar el ruido
que mis besos ahogó en aquellas noches..!

EN EL ALBUM DE LA SRITA. H. V.
(1899)

Muy pocas veces a mi pobre asilo
vino la musa de las blancas alas,
la que inspira a sus bardos predilectos
las más sentidas y armoniosas cántigas.
En vano ha tiempo que la invoco, esquiva
ya no la mueven mis ardientes ansias,
y nunca, dulce amiga, como ahora
su célico favor necesitara,
que intento regalar de artista bella
los oídos con notas las más gratas
que mi ansiedad y admiración le lleven
como sentida ofrenda de mi alma.
Perdona, pues, si el corazón tan sólo (***)
ves palpar en esta pobre cántiga:
destemplada es mi lira y ya no viene
aquella musa de las blancas alas...

Del arte de Tiziano y de Murillo
eres sacerdotisa que inspirada
con líneas y colores en el lienzo
ánimas lo que sueñas o retratas.
Yo soy del arte el amador platónico
que en admirar lo bello se solaza,
ya que natura cruel negarme quiso
del artista las notas codiciadas.
¿Cómo podré juzgarte? Sólo siento
que tiene mi pincel verdad y gracia
y que en tus negros ojos brillar miro
la de la inspiración celeste llama.
Deja, pues, que tan sólo el voto quede
consignado de este álbum en las páginas
de que en suelo triunfal al fin arribes
de los dioses de tu arte a la morada.

¿Qué he de decir de la afectuosa amiga,
la de la dulce faz, la de alma blanca,
encanto de su hogar y sus amigos,

flor que todo lo alegra y embalsama?
Cadena de oro esplendorosa y firme,
eso es nuestra amistad, liga sagrada
que no la romperán, estoy seguro,
ni el tiempo destructor ni la distancia.
Si alguna vez las nieblas del olvido
cuando esté ausente mi recuerdo empañan,
en estos pobres versos que aquí dejo
hallarás el calor que ha de ahuyentarlas.
Tampoco yo te olvidaré, violeta:
desgraciado o feliz, doquier que vaya,
llevo en mi corazón agradecido
el recuerdo inmortal de tu fragancia.

MIL Y UNA NOCHES
(1899)

¡Oh libro encantador!, cómo proclama
del modo más galano y elocuente
que el sol esplendoroso del Oriente
a todo presta su divina llama.

A sus caricias tórridas se inflama
del novelista la inspirada mente,
y en sus mágicos cuentos un torrente
de poesía por doquier derrama.

Hoy que se agosta mi cansada vida, (****)
enfermo el corazón, la fe perdida,
con tristeza estas páginas devoro.

¡Amor, ventura, cándidos ideales:
sois Genios de leyendas orientales,
tan sólo sueños cuya muerte lloro..!

A MADAME
(1903)

Los exóticos perfumes, la opulenta pedrería
y el polícromo ropaje de la musa *decadente*
han tentado tu codicia, y me pides, exigente,
una trova así ataviada, ¡caprichosa reina mía!

Pero en vano que me brinde sus tesoros a porfía
nuestra espléndida natura: de arte extraño es rica fuente
para orfebres de la lira, mas confíesase impotente
y a explotarla no ha acertado mi menguada fantasía.

Cuán humilde ante tus plantas llega el alma que te adora
tal excusa a murmurarte; no la tomes, oh señora,
por velada rebeldía de un vasallo irreverente.

Tus perdones generosos da a la triste musa mía
que a brindarte no ha acertado con la rica pedrería,
el ropaje y los perfumes de la musa *decadente*.

POR LA VENUS CALIPIGA
(1902)

¡Vaya con el pasaje malhadado
que me coloca en tan terrible apuro!
Sabes que nunca miento y te aseguro
que tu pregunta me ha crucificado.

¡La Calípiga Venus! Fuera osado
referirte su historia: ¡te lo juro!
Tendría mi relato, aunque muy puro,
cuando menos un tinte sonrosado...

Y lo que más temor me causaría
es tu hermosura *ad hoc*, pues bien podría
tu pudor sublevarse con la historia

y enojarte conmigo: no lo intento.
A tu curiosidad sólo un contento:
sobre esa Venus tienes la victoria.

PALINODIA
(1902)

Un *decadente* vate americano
de erotismo febril ardió en la llama
e “intrépido descote” al de su dama (*****)
denominó en un verso culterano.

Me pareció aquel término rayano
en lindes de ridículo epigrama,
pero hoy mi lira con rubor proclama
que es sin par, por preciso y por galano.

Y, cómo no, señora y musa mía,
si la lucha admiré que sostenía
el tuyo, de tus pomas suave azote:

mediando entre el pudor y la hermosura
que por triunfar pugnaban, en bravura
no cede a aquel “intrépido descote”.

MI SEPULCRO
(c. 1909)

Cuando se acerque la eternal partida
quisiera preparar serenamente,
presa entre flores, tumba sonriente (*****)
en armónico juego con mi vida.

No de un Cristo de faz adolorida
que de mis deudos la aflicción aumente
pondría; ni siquiera la imponente
cruz, de mi paganismo no querida.

Al sepulcro sencillo coronara
un bello grupo en mármol de Carrara
de los dioses que amé con fuego vivo:

La de los ojos glaucos, Atenea,
Eros el niño, Venus Citerea
y Apolo, a mis demandas siempre esquivo.

POR TU CARTA
(1921)

A mi Carmen.

Movió un ángel tu pluma; no podría
dudarlo: ¡tu misiva es tan hermosa!
A mi alma perfumó como una rosa
y dio a mis labios célica ambrosía.

No la forjó embustera fantasía
para más fascinarme. ¡Cuán piadosa
siento en ella vibrar *tu alma de esposa*,
compañera soñada de la mía...

¡Cómo inundarme sabes de confianza!
¡Cómo inyectas raudales de esperanza
en este pobre corazón doliente!

Luz divina de amor es tu misiva:
¡no me falte esa lumbre mientras viva
ni tus besos tan puros en mi frente!

A MI CARMEN, OBSEQUIANDOLE LAS "RIMAS"
(1921)

Era Gustavo Bécquer un elegido.
Sus duelos y suspiros feliz logró
que, triunfante este libro del negro olvido,
vida eterna alcanzaran cual lo soñó.

¡Ay! No soy elegido de la áurea Gloria,

mas siempre favorito fui del Dolor:
¡de mis líricas quejas sólo memoria
guardará mientras vivas tu dulce amor..!

A MI CARMEN, EL DIA DE NUESTRA BODA
(1921)

Cansado luengos años mi espíritu afligido
de cruzar por los mares furiosos del Dolor,
hallé impensadamente un puerto bendecido,
oh Carmen de mi vida: ¡el de tu dulce amor!

Por ti sobre mis penas cayó piadoso olvido;
a mis heridas diste bálsamo bienhechor;
mi cabeza volcánica halló en tu seno un nido,
y miel bebí en tus labios de sonrosada flor.

Hoy por fin nos unimos: es acto de confianza,
de fe mutua, de célica, de bendita esperanza, (*****)
en días más serenos no vistos hasta aquí.

¡Que la luz de tus ojos desipe mis neblinas!
¡Que de tu senda arranque mi mano las espinas!
¡Yo para siempre tuyo, tú siempre para mí..!

OH LA DICHA INEFABLE HABER SABIDO
(?)

Oh la dicha inefable haber sabido
que tu genial modestia, en su ignorancia,
ni aun sospecha el afecto que, escondido, (*****)
brindó nocturna música a tu oído:
“Sin ver la flor sentiste la fragancia.”
Así está bien, mas piense tu alma pura
cuando nocturnas, musicales notas,
la arrullen otra vez con su dulzura
en tristes almas que en la noche oscura
arrastran con dolor sus alas rotas.

*Copio directamente de la revista (número 7, p.76), pues en Rivera hay empastelamiento en esta estrofa.

**Suprimo, como Rivera, el signo de admiración que cierra este verso en la revista (número 8, p.88), pues del otro modo se vuelve altisonante. Asimismo, suprimo los guiones largos o rayas que abren y cierran los versos segundo y tercero del primer terceto, por redundar con las comillas que, por sí solas, sugieren parlamento.

***Este verso está borroso en la revista (número 11, p.120). Rivera interpreta “Perdona, pues mi cantar tan solo”, que da diez sílabas y no es congruente con el que sigue.

****Reitero mi suposición de que aquí aparece por primera vez en la poesía tabasqueña el verbo “agostar”, que luego encontraremos en “Muerte sin fin”, de José Gorostiza (versos 563 y 589).

*****El autor usa las comillas para destacar este giro, tanto en este verso como en el último del poema (número 4 de la Segunda época de *La bohemia...*, p.28). Pero también pone dicho giro en cursivas, lo que yo omito por hallarlo redundante

*****He puesto las diéresis necesarias para alcanzar el endecasílabo, igual que lo hice en el primer verso de “A una camelia roja”, de la p. 251.

*****Como otros de los poetas que hemos visto, Mestre Ghigliazza quiere reducir, con un esdrújulo intermedio, a catorce sílabas este verso que es de quince.

*****Quito el acento de “aun” que aparece en el original para dejar el verso en las once sílabas de rigor.

COLOFON

Este primer volumen de la obra *Tabasco: el meridiano de la poesía* se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1994, el tiraje fue de 1,000 ejemplares la composición tipográfica estuvo a cargo de Susana Guzmán Sandoval y la edición al cuidado del autor.



LIC. MANUEL GURRIA ORDOÑEZ
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL DEL ESTADO
DE TABASCO

DR. AMADOR IZUNDEGUI RULLAN
SECRETARIO DE EDUCACION, CULTURA Y RECREACION

DRA. ROSA MARIA ROMO LOPEZ
DIRECTORA DE EDUCACION SUPERIOR
E INVESTIGACION CIENTIFICA