

SIGNOS LITERARIOS

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

•
La poesía mexicana moderna entre cuatro antologías

•
País de sombra y fuego: lecturas, apropiaciones

•
Dos antologías de traductores mexicanos

•
Vestido para engañar: don Juan y el problema del mal

•
La novela picaresca, pastoril y de caballerías

SIGNOS LITERARIOS

DIRECTOR

César A. Núñez

SECRETARÍA TÉCNICA

Jesús Martínez Villarreal

CONSEJO DE REDACCIÓN

María Guadalupe Correa

Mayuli Morales Faedo

Alejandro Higashi

Gustavo Illades Aguiar

Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Alma Mejía González

Lillian von der Walde Moheno

COMITÉ EDITORIAL

Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante) • Danny J. Anderson (Trinity University) • Oswaldo Estrada (The University of North Carolina at Chapel Hill) • Rosa García Gutiérrez (Universidad de Huelva) • Alfonso García Morales (Universidad de Sevilla) • Luz Elena Gutiérrez de Velasco (El Colegio de México) • Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires) • George Peale (California State University, Fullerton) • Sara Poot Herrera (University of California) • Gloria Prado Garduño (Universidad Iberoamericana) • Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne, Paris IV) • Ignacio Sánchez Prado (Universidad Washington en San Luis) • Joseph T. Snow (Michigan State University) • Maarten Van Delden (University of California) • • • • •

•

•

•

•

•



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD IZTAPALAPA

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Juan José Ambriz García

SECRETARIO

Mtro. José Régulo Morales Calderón

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Sonia Pérez Toledo

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186

Col. Leyes de Reforma, 1a. sección,

Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México,

09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex y CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM), Conacyt.
 - Formación: María Guadalupe Rodríguez Sánchez
 - *Signos Literarios*, año 18, vol. XVIII, núm. 36, julio-diciembre de 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09310, Ciudad de México, Teléfono 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>], correo electrónico: sll@xanum.uam.mx. Editora Responsable: Mtra. María Guadalupe Rodríguez Sánchez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: 1870-4050, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 13339 y Certificado de Licitud de Contenido número 10912, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por Librería de la UAM-Iztapalapa ubicada en Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09310, Ciudad de México. Impresa en los Talleres Gráficos de la Dirección de Publicaciones y Promoción Editorial de la Rectoría General de la Universidad Autónoma Metropolitana, Boulevard Adolfo Ruiz Cortines, úm. 5157, Col. Guadalupe, Tlalpan, C.P. 14610, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en Ciudad de México, marzo de 2023, con un tiraje de 150 ejemplares.
 - Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
 - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.
 - Colaboraron en este número los alumnos del servicio social: Giovanni Alejandro Montiel Salgado, Alicia Stephanie Sánchez Hernández y Brenda García Díaz.
 - Hecho en México.

Precio por ejemplar: \$ 110.00

SIGNOS LITERARIOS

•

•

•

•

•

36

julio-diciembre, 2022

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

- 8 **Las antologías de poesía mexicana que construyeron nuestra idea de patria y modernidad**

EVA CASTAÑEDA Y ALEJANDRO HIGASHI

ARTÍCULOS

- 18 **La poesía mexicana moderna entre cuatro antologías de mediados del siglo XX**

ALEJANDRO PALMA CASTRO

- 58 ***País de sombra y fuego*: lecturas, apropiaciones y reescrituras de “La suave Patria” en la poesía mexicana contemporánea**

MARIANA ORTIZ MACIEL

- 88 **Entre la estabilidad y la renovación: dos antologías de traductores mexicanos**

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ARTÍCULOS LIBRES

- 138 **Vestido para engañar: don Juan y el problema del mal (siglo XVII)**

LEONARDA RIVERA

- 164 **Continuaciones y ciclos: rasgos de la ficción áurea en la comedia celestinesca, la novela picaresca, pastoril y de caballerías**

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

RESEÑAS

- 204 **Feng Menglong (2022), *Li, el Inmortal Desterrado, inspirado por el vino, compone la misiva que hace temblar a los bárbaros*, traducción de Radina Dimitrova, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, 101 p.**
PAOLA CASTILLO MANZANO

- 208 Normas editoriales

PRESENTACIÓN

LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA MEXICANA QUE CONSTRUYERON NUESTRA IDEA DE PATRIA Y MODERNIDAD

En el núm. 30 (julio-diciembre, 2019) de esta misma revista, tuvimos la oportunidad de preparar un conjunto unitario de artículos que nos permitieron explorar la interacción entre las antologías y los procesos de construcción del prestigio en ese canon líquido que tomaba la forma del vaso que lo contenía: en ocasiones, un prólogo afortunado para una compilación de poemas, una revista de grupo que funcionaba como manifiesto estético, un premio reputado, una antología justiciera y otros sucedáneos de una historia literaria todavía pendiente. Desde esa perspectiva, la antología como género fue un engrane más de la maquinaria canonizante de la poesía mexicana contemporánea; los lentes a través de los cuales se leyó, interpretó, estudió y problematizó, atenuada y tangencialmente, el canon de la poesía mexicana contemporánea —a veces más para hacerse un lugar en él que para, propiamente, explicar el fenómeno—. En consecuencia, ese número estuvo centrado en analizar la función de la antología como una forma de autopromoción de una persona, de una generación o de una estética determinada. La publicación de nuestro monográfico coincidió con la de otro libro de mayor amplitud y envergadura, *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*, editado pocos años antes por Antonio Cajero Vázquez, lo que confirmó que se trataba de una vía de exploración original y relevante para ese momento. La raíz de ambos impulsos, por supuesto, puede rastrearse en estudios como el de Susana González Aktories, todavía fundamental, en donde la autora enfatiza que las antologías fueron: “[...] una manera indirecta de escribir la historia literaria; indirecta, porque su meta no es ahondar

en la historia misma, sino encauzar la lectura crítica hacia cómo debe de interpretarse y estudiarse la poesía en los distintos momentos de su evolución” (1995: 239).

Además de lo anterior, entregamos un bosquejo histórico del desarrollo de las antologías modernas desde quienes pensaron en una *Poesía en movimiento* (1966) (Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, bajo la vigilancia de Arnaldo Orfila en la editorial Siglo XXI), quienes vieron en la poesía mexicana un canon perdurable (como Jaime Labastida en *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, de 1969) o uno inclusivo, abierto y cambiante (como Gabriel Zaid en su *Ómnibus de poesía mexicana*, de 1971), hasta los ejercicios más recientes, empeñados en reorientar el canon y ensanchar sus márgenes con nuevas obras. Las antologías que siguieron a estos títulos fundadores también estuvieron orquestadas por poetas y terminaron por reflejar las aspiraciones de distintas generaciones para entrar al revuelto mercado editorial de la especulación canónica, donde el valor estribó en pertenecer o no a la antología de moda.

En un país donde se lee muy poco o no se lee, las antologías fueron la piedra de Rosetta que sirvió para reconstruir, a partir de recortes antológicos mal unidos entre sí, un canon de la poesía mexicana más imaginado que real. En vez de revelar el amplio y despejado horizonte de la región más transparente del aire, se mostró el estrecho paisaje de la claraboya antológica. Leer la tradición de la poesía mexicana a través de sus antologías nos disculpó de leer muchos libros más extensos, muchos autores y autoras no antologados y, en fin, de conocerla de primera mano. Nos eximió de estar al frente del volante, de visitar las incómodas gradas o el palco para ver un confuso ir y venir de ruidosos motores por las pistas; la Fórmula 1 siempre se ve mejor a través de la pantalla de televisión y con la asistencia de un cronista que cuenta las cosas como él las ve y las vive. Desde esa

comodidad hemos preferido apreciar el desfile de la poesía mexicana de los últimos años.

Cuando abrimos la discusión crítica en 2019 no pretendíamos agotar el tema; hoy, en este segundo número monográfico, el Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea se ha propuesto explorar la función que tienen algunas de estas antologías en la formación de una identidad cultural —una perspectiva menos frecuentada por la crítica, pero no por ello menos relevante—. Por su naturaleza panorámica y miscelánea, a veces por la transparencia con la que se expresan sus criterios de selección y descarte, la mayor parte de las colecciones de poesía publicadas durante la segunda mitad del siglo xx y lo que va del xxi representaron, como una suerte de efecto colateral, conceptos que hasta entonces se habían repetido de modo más bien abstracto y que sólo se definieron como entidades concretas a partir de un elenco de ejemplos. Las antologías que mostraban el adjetivo *moderno* en sus diferentes títulos efectivamente representaron a la *modernidad* en el imaginario cultural de su momento; tanto, que la intelectualidad mexicana no pudo dejar de advertir los efectos perniciosos de esta compleja relación metonímica y, en muchos casos, recalibró de inmediato sus herramientas de medición. Cuando Octavio Paz reseña *La poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1953, no sólo buscaba su lugar en el canon y, de paso, el relevo generacional de una crítica que lucía esclerótica y desmejorada (ambos temas tratados por Evodio Escalante, 2019); también fue el justo reclamo de un poeta joven que no vio en ella la *modernidad* prometida en el título. ¿Qué le faltaba? Ese gesto crítico que explicitaría Octavio Paz en el prólogo a *Poesía en movimiento* cuando renunció a llamar *tradición* a secas al listado de obras de una antología, y propuso el nombre, en el fondo pleonástico, de *tradición de la ruptura*. A partir de aquí, la *modernidad* ya no fue un concepto estático, sino un sistema dinámico en continuo movimiento, un presente en fuga, una posibilidad imposible, una paradoja sin solución.

Las antologías son impulsos colectivos sólo en apariencia, porque a menudo la selección depende del criterio de sus antologadores. Pese a ello, cuesta trabajo sobreponerse a la primera impresión de pluralidad. Esto ha promovido que también, y sin habérselo propuesto en la mayor parte de los casos, la selección haya contribuido a definir lo que entendemos hoy por *mexicana* en la etiqueta *poesía mexicana*. Su complejidad ya se había explicitado desde *Poesía en movimiento*; escribía Paz a propósito: “la expresión *poesía mexicana* es ambigua: ¿poesía escrita por mexicanos o poesía que de alguna manera revela el espíritu, la realidad o el carácter de México? Nuestros poetas escriben un español de mexicanos del siglo xx, pero la mexicanidad de sus poemas es tan dudosa como la idea misma de genio nacional” (1966: 3). Esta duda razonable sirvió para ampliar las fronteras de lo mexicano hasta las poesías latinoamericana y europea, confirmando las aspiraciones globalizantes de un Alfonso Reyes que pensaba que “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo” (1958: 439). Para Paz, la evidencia resultaba inapelable: “la obra de López Velarde tiene más de un parecido con la del argentino Lugones que, a su vez, se parece a la del francés Laforgue”, y le permitía concluir que “no es el genio nacional sino el espíritu de la época lo que une a estos tres poetas tan distintos entre sí” (1966: 3).

Estos temas se tratan en esta nueva selección de artículos preparada por el Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea para el presente número monográfico. El artículo de Alejandro Palma, aunque parezca modesto por su título (“La poesía mexicana moderna entre cuatro antologías de mediados del siglo xx”), tiene alcances mayores, pues muestra cómo se redefinen las aristas de un término tan complejo como el de *modernidad*, a través de un culto al proceso modernizador vivido en el país desde, al menos, la primera década del siglo xx. Con el análisis de prólogos y listados de autores (a menudo, con ausencias flagrantes de la poesía escrita por mujeres), Palma identifica el papel de estas antologías en la redefinición y divulgación de un concepto clave para el medio siglo, más que como

promotoras de un grupo, así como el ánimo inclusivo con el que se recopilan obras que circulaban fuera de la Ciudad de México, lo que reconfigura el mapa de la poesía mexicana de su momento y en la actualidad. La mexicanidad moderna surgida de estas antologías permite asimilar el mestizaje como un principio no sólo estético, sino también económico y político, y que no se limita a un folclorismo superficial, sino que se extiende a la relación de México con otras culturas también modernas y presentes.

Por su parte, el artículo de Mariana Ortiz Maciel, “*País de sombra y fuego: Lecturas, apropiaciones y reescrituras de La suave patria en la poesía mexicana contemporánea*”, hace un repaso crítico sobre la noción de *patria* como concepto problemático en la poesía mexicana contemporánea. A partir de la propuesta antológica de Jorge Esquinca —quien realiza la selección y el prefacio de *País de sombra y fuego* y cuyo punto de partida es la pregunta sobre la vigencia del poema más conocido de Ramón López Velarde en el México de 2010— es posible percibir el desfase entre las interpretaciones de *La suave patria* como un poema nacionalista y celebratorio a principios del siglo xx, el impulso crítico en la revisión de la idea en un poema como “Alta traición” de José Emilio Pacheco, y la relectura que los poetas seleccionados en esta antología efectúan de dicha tradición. Esta investigación ofrece una mirada actualizada a uno de los tópicos que atraviesa nuestro canon poético de los últimos 100 años: la idea de patria como “fulgor abstracto” que se trastoca en una “patria espeluznante”, habida cuenta del contexto de violencia que, a partir de 2006, fue creciendo en el territorio nacional. Si *La suave patria* históricamente se ha interpretado como el gran poema nacional del siglo xx, pese a ser, en el fondo, un texto crítico de su presente —caracterizado por un nacionalismo posrevolucionario nacido en 1921—; si “Alta traición” resulta una denuncia al desgaste y vaciamiento de sentido que ese mismo nacionalismo padecía en la década de 1950; *País de sombra y fuego* resulta entonces la puesta al día del mismo ejercicio crítico y revisionista, a un tiempo, de su pasado poético y su presente histórico, donde el concepto de *patria* como manifestación discursiva de un nacionalismo resquebrajado por la

violencia como producto de una decisión individual (el deseo de un hombre que asume la presidencia del país de manera fraudulenta y recurre al combate frontal y violento con los cárteles de la droga para intentar legitimarse) es el acicate para la reescritura, la resignificación y el sampleo de los dos textos vertebrales del canon poético mexicano asociados a la noción de *poesía patriótica*.

Finalmente, el artículo de Diego Alcázar Díaz, “Entre la estabilidad y la renovación: dos antologías de traductores mexicanos”, permite observar el proceso dialógico entre la construcción de una probable modernidad poética nacional y una posible integración de ésta en la idea de *cultura universal* a través del análisis del corpus de autores traducidos, traductores participantes y la serie de factores editoriales que atraviesan las decisiones y elecciones de los poetas que fraguaron las dos antologías consideradas en este texto. El estudio de Alcázar Díaz se apoya en aspectos teóricos provenientes tanto del campo de la traducción y la literatura comparada como de la sociología literaria, para enmarcar los elementos que rodean esta otra forma de construcción de la idea de *modernidad* asociada ya no sólo al diálogo con la tradición propia, sino en relación con su entorno occidental y mundial. Si bien las decisiones en torno al armado de estas dos antologías se originan de criterios ponderados por parte de los antologadores, inevitablemente notamos la incidencia que tienen en la configuración de una idea perceptible en el ejercicio de traducción: elegir y traducir un poema concreto de un determinado autor, así como colocarlo en diálogo con los otros que conforman la antología, redundan en una propuesta intencionada destinada a un público que leerá esta serie de elecciones como un proyecto unitario. Si a ello agregamos que los poetas-traductores ejercen su propio criterio estético al momento de trasladar a la lengua de llegada el texto original, se comprenderá que este ejercicio no tiene nada de inocente; por el contrario, se trata de otro de los modos en el que las antologías inciden y determinan la interpretación de una tradición poética como la mexicana.

Como puede apreciarse, los tres artículos que conforman este número monográfico en torno a las antologías de poesía mexicana contemporánea son propuestas diversas en cuanto a su perspectiva

con respecto al fenómeno que estudian, pero coinciden en su lectura de una idea múltiple y mutable de la tradición mexicana frente a conceptos como *patria*, *identidad* o *modernidad*. Si el primer monográfico informaba sobre la incidencia de las antologías en la formación de una idea de canon, este segundo ensancha la mirada y arroja luz sobre aristas complementarias que deberán considerarse si es que queremos empezar a comprender nuestra tradición poética como un fenómeno en constante transformación. En suma, creemos que la historia en construcción de la poesía mexicana contemporánea debe tomar como parte ineludible de su desarrollo la problematización que puede extraerse de los ejercicios antológicos de las más diversas tendencias, y este par de números pretenden ser la aportación del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea a la discusión.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1971), *Omnibus de poesía mexicana (siglos XIV a XX: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea)*, presentación, compilación y notas de Gabriel Zaid, México, Siglo XXI.
- AA. VV. (1969), *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, prólogo y selección de Jaime Labastida, México, Instituto Politécnico Nacional.
- AA. VV. (1966), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI.
- AA. VV. (1953), *Antología de la poesía mexicana moderna*, selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 12.

- Escalante, Evodio (2019), “La ‘polémica’ de Octavio Paz *versus* Antonio Castro Leal (1954)”, *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, julio-diciembre, pp. 58-73.
- González Aktories, Susana (1995), “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, pp. 239-250.
- Reyes, Alfonso (1958), “A vuelta de correo”, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo VIII, pp. 427-449.

EVA CASTAÑEDA

ORCID.ORG/0000-0002-0335-3050

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

evacarrera@hotmail.com

ALEJANDRO HIGASHI

ORCID.ORG/0000-0002-2154-9030

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

higa@xanum.uam.mx

D. R. © Eva Castañeda, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

D. R. © Alejandro Higashi, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

ARTÍCULOS

MODERN MEXICAN POETRY AMONG FOUR POETRY ANTHOLOGIES OF MID-20TH

ALEJANDRO PALMA CASTRO

ORCID.ORG/0000-0002-8414-7602

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

alejandro.palmaffyl@gmail.com

Abstract: *In this article I establish an overview of Modern Mexican Poetry over four poetry anthologies: Antología de los 50 (1952) and Poetas jóvenes de México (1955), both compiled by Jesus Arellano; Antonio Castro Leal's La poesía mexicana moderna (1953) and Max Aub's Poesía mexicana 1950-1960 (1960). The main result of reading different poets and its poems in an historical context is the arisen of a Mexican modernity. Each one of the anthologies reveals an original view of modernity in poetry depending upon a specific objective and social position. I consider this type of studies to be of importance in the field because of the diversity in creation and its criticism that points out, one such which came to be dismissed the very next decade with the edition of another anthology: Poesía en movimiento (1966).*

KEYWORDS: JESUS ARELLANO; ANTONIO CASTRO LEAL; MAX AUB; ANTHOLOGIES

RECEPTION: 09/11/2021

ACCEPTANCE: 14/01/2022

LA POESÍA MEXICANA MODERNA ENTRE CUATRO ANTOLOGÍAS DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

ALEJANDRO PALMA CASTRO

ORCID.ORG/0000-0002-8414-7602

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

alejandro.palmaffyl@gmail.com

Resumen: En este artículo se propone una lectura de la poesía mexicana moderna de mediados del siglo xx a partir de cuatro antologías: *Antología de los 50* (1952) y *Poetas jóvenes de México* (1955), ambas compiladas por Jesús Arellano; *La poesía mexicana moderna* (1953), de Antonio Castro Leal, y *Poesía mexicana 1950-1960* (1960), de Max Aub. En este corpus se descubre una lectura de los poetas y de sus respectivos poemas según el contexto histórico al cual atienden, donde se propone la consolidación de una modernidad mexicana propia del contexto económico y social de las décadas de 1940 y 1950. Cada antología comporta una variante de lectura de acuerdo con un objetivo y una posición específicos, aunque coinciden en trazar un rasgo modernizador instaurado desde el modernismo, cuya adaptación definitiva se percibe en la poesía más contemporánea. Considero que éste es un punto de partida para reconocer la diversidad de la poesía y su crítica en el México de la primera mitad del siglo xx, proceso de lectura que, muy pronto, fue dejado de lado por la aparición dominante de otra antología en la siguiente década: *Poesía en movimiento* (1966).

PALABRAS CLAVE: JESÚS ARELLANO; ANTONIO CASTRO LEAL; MAX AUB; ANTOLOGÍAS

RECEPCIÓN: 09/11/2021

ACEPTACIÓN: 14/01/2022

En 1977, Andrew P. Debicki publica su *Antología de la poesía mexicana moderna* debido a que —según explica el antólogo— “la falta de asequibilidad de la poesía mexicana moderna en España me ha impulsado a preparar esta antología, y también ha determinado algunos de sus rasgos” (1977: 7). Este volumen cierra una época de antologías con, supuestamente, la misma factura, iniciada con el compilado *La moderna lírica mexicana. Antología de poetas modernos de México* (Cvltvra, 1920). Un cuestionamiento aparentemente ingenuo, pero necesario, que podría formularse al respecto es si, en el periodo de 57 años que media entre ambos títulos, la poesía mexicana atendió al mismo discurso de la modernidad, es decir, ¿el último poeta antologado en la recopilación de Cvltvra, Rafael Lozano, es igual de moderno que Homero Aridjis, quien cierra la de Debicki? La respuesta, obligadamente, nos lleva a replantear el discurso de la modernidad como un flujo evolutivo que se presenta en diversos momentos históricos y de manera constante, y que da como resultado la época contemporánea.¹

La prevalectencia del discurso de la modernidad en la poesía durante más de 50 años bien puede explicarse a partir de la idea expuesta por Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna siempre es distinta” (1988 [1974]: 18). Por eso podemos encontrar una constante cadena de tradiciones modernas en la historia literaria de la poesía en México, vinculadas al modernismo y retomadas de manera constante hasta la década de 1960, en la que la modernidad, gradualmente, dio paso a la contemporaneidad. Debicki, un cuidadoso académico dedicado a

1 Esta manera de comprender la modernidad en Latinoamérica obedece a las lecturas críticas que del modernismo literario y la literatura y cultura de las décadas siguientes han realizado críticos como Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot (2004) o Julio Ramos (2009 [1989]), en quienes me baso para establecer la noción de *modernidad* que habría prevalectido en las antologías que estudio (las referencias detalladas se consignan en la bibliografía).

la poesía española e hispanoamericana, debió haber considerado esto² para, deliberadamente, apelar a un título que ya se había usado en 1920 y que poseía una fuerte tradición a partir de antologías como la firmada por Jorge Cuesta en 1928 o la preparada por Maples Arce en 1940. El inicio de su nota introductoria puede ser la pauta de lectura de la poesía mexicana moderna:

Delimitar lo que constituye poesía “moderna” será necesariamente un proceso arbitrario. Existen razones, sin embargo, para ver la obra de los autores modernistas de fines del siglo XIX como el comienzo de la época moderna —una época que luego podremos dividir en dos períodos, el modernista y el contemporáneo (los cuales pueden a su vez subdividirse)—. Como cualquier clasificación histórica, ésta simplificará varios fenómenos literarios y agrupará obras diferentes entre sí. (Cualquier poema valioso, después de todo, tiene que trascender la clasificación que se le atribuye.) Pero nos permitirá ver los principios teóricos y las características generales que forman un fondo para la poesía incluida en este tomo. (Debicki, 1977: 11)

El distinguido profesor de la Universidad de Kansas asume la arbitrariedad del término *modernidad* y fija una lógica argumental para la poesía mexicana a partir del modernismo y de su posterior demarcación contemporánea. Por lo tanto, debemos asumir que la selección realizada por Debicki para conformar su antología obedece a la idea de difundir una imagen de la modernidad mexicana a partir de un proceso cultural que va del modernismo a la antesala de lo contemporáneo. La agudeza del profesor habrá advertido, tras la lectura de *Poesía en movimiento* (una antología de 1966), que la poesía mexicana entraba entonces en un proceso distinto, el de la tradición de la ruptura —según el criterio de Octavio Paz—, cuya influencia sería definitoria en el panorama de la poesía mexicana de finales del siglo XX. Este hecho no parece ser menor, como se percibe en la antología de Debicki, pues su apretada nómina incorpora a los

2 Casi paralelamente a su antología, en 1976, publica en Gredos una serie de ensayos bajo el título de *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, que comienza con un texto sobre José Martí y finaliza con otro acerca de la poesía de José Emilio Pacheco. Lo anterior evidencia una relación entre los términos *moderno* y *contemporáneo*.

poetas incluidos en *Poesía en movimiento* (incluso a los cuatro antologadores de ésta); eso sí, la elección de las obras difiere en su mayoría, apenas posee ligeras coincidencias. Además, Debicki se extiende hasta un periodo anterior, encabezado por Manuel Gutiérrez Nájera, mientras que, en el “experimento” de Paz, una “corriente” —según la llama él mismo— comienza con José Juan Tablada (Paz *et al.*, 1980 [1966]: 7-9). Es decir, la antología de Debicki se mantiene consecuente con la línea historiográfica común tendiente a fijar la tradición de la poesía hispanoamericana del siglo xx a partir del modernismo. Esta diferencia permite distinguir dos procesos de lectura de la poesía mexicana: uno que se cierra y otro que se abre bajo la influencia de Paz.

Ahora bien, entre ambas nociones existen testimonios olvidados con el paso de los años que conviene rescatar. Por lo anterior, en este artículo, propongo una lectura de la poesía mexicana moderna a partir de cuatro antologías distintas: *Antología de los 50* (1952) y *Poetas jóvenes de México* (1955), ambas de Jesús Arellano; *La poesía mexicana moderna* (1953), de Antonio Castro Leal, y *Poesía mexicana 1950-1960* (1960), de Max Aub. Planteo que en estos compilatorios se revela una lectura de la modernidad poética mexicana consecuente con una diversidad de poetas y corrientes que avanzan del modernismo hasta la década de 1950. Lamentablemente, estas compilaciones pronto cayeron en el olvido, lo cual queda demostrado por los escasos estudios y referencias que existen sobre éstas en la actualidad. Por ello, esta investigación se dedica principalmente a hacer una descripción de sus respectivos contenidos y alcances, así como a exponer la situación cultural en la cual se articuló su lectura con el fin de demostrar este proceso de la poesía mexicana moderna que, de alguna manera, fue el antecedente de la poesía mexicana contemporánea.

Concluyo el texto señalando las consecuencias generadas por la dominante aparición de la antología *Poesía en movimiento* en el campo de la poesía mexicana; una de ellas, el establecimiento de una sola ruta de lectura sobre la modernidad poética mexicana, cuando, en realidad, contamos con un amplio repertorio de testimonios de una poesía que casi no se lee o se lee muy poco, y bajo el filtro de un apretado canon. Retomar esta parte de la historia en la literatura mexicana permitirá comprender cómo, hasta la mitad del siglo xx, se siguió un proceso de exploración y asimilación proveniente de las corrientes europeas y estadounidense, consistente en partir del modernismo y las vanguardias para, posteriormente, reformularse en una expresión propia y acorde

con los cuestionamientos propios de México, del continente y de la incertidumbre experimentada en Europa después de la Segunda Guerra Mundial.

I. CONSIDERACIONES CRÍTICAS SOBRE LA FACTURA DE UNA ANTOLOGÍA “MODERNA” A MEDIADOS DEL SIGLO XX

En un artículo contemporáneo a estas cuatro antologías, “Teoría y proceso de la antología” (1959), Estuardo Núñez nos recuerda que, en los países hispanoamericanos, la escasa posibilidad editorial alienta la conformación de antologías:

Para ese material literario que pasaría a la situación de incógnito, la antología cumple un papel difusor de singular importancia dentro del proceso cultural. Otras veces la antología cumple misión distinta, esto es, la de separar la hojarasca de los tallos, la fronda de la esencia, y asume la tarea de escoger y seleccionar las páginas más significativas de autores y grupos, salvándolas del olvido o el desconocimiento, haciendo posible que el público tenga acceso a lo esencial de una nutrida producción. (1959: 259)

En el fondo, ésa parece ser la intención de estas antologías, aunque habría que matizarla. Para comenzar, la década de 1950 presenta una serie de condiciones relevantes respecto al campo cultural de la escritura y la publicación de la poesía en México. En primer lugar, la generación predominante, los Contemporáneos, se encuentra prácticamente diluida: Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen ya han muerto, y José Gorostiza y Salvador Novo han publicado el grueso de su obra poética. Esto hace necesario un relevo generacional que, de acuerdo con estas antologías, recae sobre todo en Efraín Huerta, Octavio Paz y Alí Chumacero.

En segundo lugar, las aspiraciones culturales mexicanas empiezan a transformarse. El proyecto posrevolucionario comienza a caducar políticamente, así como su agenda cultural: el muralismo y la literatura mexicana “viril”. Producto del crecimiento económico en la década de 1940, sobreviene una industrialización que apuesta por un nuevo nacionalismo. A decir de Medin, “la mexicanidad en tanto nacionalismo desarrollista se basó en un consciente impulso a la iniciativa privada en función de los principios liberales y con el

pleno apoyo del Estado, que tomó la primacía económica en aquellos sectores económicos en los que no podía funcionar la iniciativa privada” (1999: 10). Esta mexicanidad alemanista empata con la filosofía de lo mexicano promovida por el grupo Hiperión,³ y da lugar a la noción de un *mexicano moderno*.

En tercer lugar, ante el desencanto europeo por el proyecto de modernidad luego de la Segunda Guerra Mundial, México se ubica en una situación favorable en lo económico y en lo social. Leopoldo Zea escribirá en “El mexicano como posibilidad”:

En esta nueva manera de enfrentamiento con la realidad, el mexicano se encuentra perfectamente entrenado. Mejor preparado para lo imprevisto; para ese futuro imprevisto que ahora mantiene en angustiosa expectativa a muchos pueblos. Mejor preparado para un futuro que muchos suponen sea de muerte total o de vida más justa. Mejor preparado por varios siglos de permanente espera de lo inesperado, de un inesperado cotidiano y por cotidiano permanente. Mejor preparado porque esta espera de lo inesperado en lugar de mantenerle irresoluto le ha hecho actuar siempre de acuerdo con las inesperadas situaciones que se le han ido presentando. (2002 [1952]: 208)

Para este filósofo, cualquier hombre tenía la posibilidad de desarrollar la nueva moral mexicana. Desde esta coyuntura, podemos justificar la noción de *jóvenes poetas* o de *poesía moderna* en las cuatro antologías como una manera de aventurar la consolidación poética en México. Así, aparecen constantemente nombres como Jesús Arellano, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Enriqueta Ochoa, entre otros, quienes irán tomando un mayor protagonismo a lo largo de la década de 1950.

Culturalmente, esta modernidad aparece como respuesta al agotamiento de las vanguardias artísticas. En su texto *Del modernismo a la modernidad*, Ramón Xirau definirá claramente este proceso según se comprendía casi generalmen-

3 El grupo Hiperión impulsó una filosofía de lo mexicano a partir de finales de la década de 1940. Lo encabezaba Leopoldo Zea, y tenía como afiliados a Jorge Portilla, Emilio Uranga, Luis Villoro, Salvador Reyes Nevares, Joaquín Sánchez McGregor y Ricardo Guerra. Muchas de sus reflexiones al respecto fueron publicadas en *Cuadernos Americanos*.

te aún en la década de 1970:⁴ “Entenderé por modernidad una pulsación relativamente breve en el tiempo pero rica en obras: la que nace —término extrañamente guerrero— con las llamadas literaturas y artes de vanguardia: el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo, el mal llamado formalismo ruso o el surrealismo” (Xirau, 2013 [1974]: 20). La consideración del poeta y filósofo encuentra un paralelo con la posterior propuesta planteada por Jesús Martín-Barbero en su texto “Modernidad, postmodernidad, modernidades”, para quien “Será la segunda guerra la que hará visible el divorcio entre la modernidad como proceso económico y como movimiento cultural, entre modernización y modernismo [...] El modernismo deja de ser experiencia crítica que alienta movimientos para convertirse en ideología y culto a lo moderno” (1995: 15). De esta manera, las cuatro antologías se instalan desde una ideología que promueve un estado ideal y consolidado de la expresión poética que, a su vez, rinde culto al proceso modernizador que se ha vivido, al menos, desde la primera década del siglo xx. Esta modernidad es un *continuum* en la poesía hispanoamericana que parte del modernismo, pasa por la vanguardia y se consolida como la expresión poética latinoamericana más representativa.⁵ Citamos, por ilustrativos, los casos de Pablo Neruda y, en

4 Para ajustarme al contexto que refiero, transcribo la versión de la conferencia de ingreso de Xirau a El Colegio Nacional, en 1974. Asimismo, cito la contestación a cargo de Octavio Paz, quien no pudo dejar pasar por alto su desacuerdo respecto al sentido de la modernidad: “Cierto, para mí la ‘modernidad’ —una palabra que, como si fuese mercurio, se nos escapa cada vez que intentamos definirla— abarca toda la era moderna, desde mediados del siglo xviii hasta nuestros días. Llamo ‘vanguardia’ a lo que Xirau llama ‘modernidad’, es decir, al período que se inicia poco antes de la primera guerra mundial y ahora expira ante nosotros” (Paz *apud* Xirau, 2013: 53-54). Desde esta diferencia ya se puede leer el cambio de lectura crítica propuesto por Paz en *Poesía en movimiento*, desde donde se anula esta otra serie de lecturas que comportaron las antologías poéticas mexicanas que se estudian aquí.

5 He sostenido esta idea al analizar, en anteriores investigaciones, la poesía ideográfica de Tablada, así como textos de Pablo Palacio y Carlos de Oquendo de Amat. El centro de su interés no es la modernización, sino la experimentación literaria como “una forma de transición a nuevos modos de mediación con la modernidad” (Palma Castro, 2012: 86). En el caso de estas antologías, la modernidad es el centro desde donde se establece una

México, de José Juan Tablada, según lo entiende Xirau: “Pocos se sitúan como él dentro del modernismo y ya también en la modernidad” (2013 [1974]: 32).

En este contexto, podemos percatarnos de la función que cumplen estas antologías como difusoras de un naciente momento cultural, más que como promotoras de un autor o de un grupo. Las cuatro compilaciones que se estudian aquí coinciden en un ánimo inclusivo, lo cual, con el paso del tiempo, nos ayuda a conocer la diversidad poética del momento. Incluso es importante destacar que, exceptuando la antología de Aub, las otras tres buscaron representar lo mexicano, no sólo con obras circulantes en la Ciudad de México, sino también en la provincia. Éste me parece un paso previo fundamental para consolidar una poesía mexicana contemporánea que se perfilaría hacia la siguiente década.

La modernidad propuesta por estos compilatorios trata de reflejar la consolidación de una tradición poética con una impronta expresiva de largo alcance. Más que mirar la modernidad como un proyecto mundial encabezado por Europa occidental y por Estados Unidos, México observa hacia su realidad inmediata y busca particularizar su propio proceso desde los elementos identitarios que lo constituyen. Julio Ramos prevé esto al presentar una modernización “desigual” entre los lenguajes modernos de Europa y Estados Unidos respecto a la América Latina de finales del siglo XIX:

Se trata de un hecho fundamental en la historia de los discursos latinoamericanos: la desigualdad de la modernización y los desplazamientos que en América Latina sufren los lenguajes, en este caso modernos del “Primer mundo”, resultan en apropiaciones *irrepresentables* por las categorías de la historia europea o norteamericana. Esos desplazamientos, a su vez, por momentos anticipan las críticas de las categorías y discursos que posteriormente se darían en su contexto primario. Ese fue el caso de la literatura como institución en América Latina, cuya falta de bases materiales, cuyo itinerario de viajes de los centros de la cultura occidental a las zonas periféricas, posibilitaron su emergencia como

posición estética, pero, aun así, en lugar de un rompimiento, se plantea una tradición de orden evolutivo cuyo afortunado cauce es la mitad del siglo XX.

un discurso intensamente heterogéneo, siempre abierto a la contaminación.
(Ramos, 2009 [1989]: 155)

En las cuatro antologías, esta heterogeneidad se representa en la diversidad de corrientes poéticas y en la selección de los distintos puntos de partida, es decir, de los poetas fundadores de este largo proceso modernizador. Si, en un principio, el modernismo queda sujeto a la institución literaria del simbolismo y, luego, las vanguardias se leen en términos de una apropiación estética “irrepresentable” para la realidad latinoamericana, será a finales de la década de 1940 y, sobre todo, en la de 1950 cuando se asuma una modernidad propia en México.

Pero, retomando a Martín-Barbero, habría que considerar que esta modernidad está disociada de lo económico y lo cultural. Mientras que el modelo de desarrollo de infraestructura para el crecimiento económico se logra a partir del endeudamiento y la inversión extranjera en desmedro del ámbito rural, en lo cultural se recurre a lo mexicano prehispánico como mediación, desde la idea del mestizaje, para representar a una clase media que incrementa su capacidad de compra y, con ello, también ejerce el control del conocimiento. Esta clase se legitima, en primer lugar, porque tiene una posición económica que le permite cierto poder adquisitivo —que, además, la identifica socialmente a través de diversas prácticas—. En segundo lugar, se caracteriza una “mexicanidad” o un “modo mexicano de ser ante el mundo” cuya base se sustenta en lo prehispánico como articulador de una moral y comportamientos sociales particulares. Los productores de esta conciencia de clase son los filósofos mexicanos, originalmente convocados en Hiperión, pero también escritores como Octavio Paz o Carlos Fuentes a través de obras alusivas.

Lo anterior justifica que algunas antologías, como las de Arrellano (1955) o Castro Leal (1953), sean amplias y diversas, pues, más que destacar a un poeta o una obra, buscan reflejar la consolidación de la modernidad cultural desde diversas poéticas. Los antologadores, incluso, distinguen diversos niveles de oficio poético entre sus antologados y, en ocasiones, trazan líneas óptimas de desarrollo para las generaciones más jóvenes. Esto implica que se trata de una modernidad en curso, es decir, que va construyéndose a la par que lo hace el mismo país en busca de un estado de bienestar y desarrollo general.

De acuerdo con Núñez, ésta es una nueva forma de integrar antologías en el continente americano respecto a los compilatorios del siglo XIX: “Al empi-

rismo dominante en el siglo anterior, o a la intención política sigue ahora la intención técnica de reflejar un momento o una época de la evolución cultural en sus tónicas dominantes, en sus esfuerzos significativos y esenciales” (1959: 266). Resulta interesante notar que se contraponga la técnica al empirismo, ya que puede traducirse en una relación entre objetividad y subjetividad. Precisamente, estas antologías asumen, desde sus notas introductorias, un estudio de la situación tendiente a reflejar el proceso de modernidad imperante, y, para ello, echan mano de expresiones más técnicas, como, por ejemplo:

[...] podemos decir que un clima casi general pero que por fortuna tiende a desaparecer, domina algunas de sus obras; clima narcisista y peligroso porque algunos, de tanto ensimismarse, olvidan que el mundo exterior necesita su verdad poética relacionada estrechamente con todas las otras realidades, para un más saludable progreso de la humanidad. (Arellano, 1955: 6)

También Castro Leal y Aub apelan a una relación directa del poema con su realidad, lo cual implícitamente niega el posible lirismo romántico para procurar una relación más objetiva con lo humano en general. Es lo mismo que Núñez parece distinguir entre antologías que se configuran de acuerdo con gustos personales y sin ningún cuidado específico durante el siglo XIX y los compilatorios que siguen un método para forjar un criterio sobre “la visión presentista o ‘porvenirista’, por decirlo así, de determinadas agrupaciones, generaciones o individuos más o menos dirigentes del proceso intelectual y cultural” (Núñez, 1959: 260). Estas antologías cobran gran importancia en la actualidad, porque se convierten en testimonio de la visión presente que se tenía de la poesía mexicana a mediados del siglo XX, así como del porvenir que se leía a través de ellas.

Mario Benedetti escribió en 1987 un artículo titulado “El Olimpo de las antologías”, donde critica el desempeño antológico de cuatro compilaciones recientes (en las que, cabe agregar, no aparece el poeta uruguayo): “Muestra de la poesía hispanoamericana actual” (1975), de Pedro Lastra para la revista *Hispanérica*; *16 latinoamericanoi poietes* (1980), antología en griego de Rigos Kappatos; *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)* (1984), de Jorge Rodríguez Padrón, y la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1985), de Juan Gustavo Cobo Borda. Más que servir para desahogar un resentimiento,

su análisis acertó en señalar algunos de los vicios comunes de las antologías que me parece importante retomar para la consideración de las compilaciones aquí estudiadas.

En una primera instancia, el poeta uruguayo describe las escasas investigaciones y trabajos de selección que, en ocasiones, se traslucen en una serie de antologías que reiteran nombres y poemas: “Si se echa un vistazo a antologías posteriores que llegan a la más estricta actualidad, uno tiene la impresión de que los antólogos de hoy son más perezosos que los de ayer, ya que en vez de espigar en las varias obras de múltiples autores, prefieren hacer antologías a partir de otras antologías” (Benedetti, 1987: 134). Esta práctica, asentada en el creciente panorama de las antologías durante el siglo xx en Hispanoamérica, permite, aun, establecer “familias de antologías”, es decir, compilados comunes que reiteran la selección hasta, incluso, llegar a ubicar determinados poemas como “antologables” de tanto que aparecen en cada selección. Este tipo de práctica parece olvidar el espíritu original que anima una antología moderna, a decir de Núñez:

Las antologías responden a una doble inclinación del espíritu humano: de la inteligencia, por la ordenación de los valores, y de la sensibilidad estética por la selección de lo bello. En cada antología se armoniza así una necesidad de poner orden dentro de la producción literaria, sobre la base de recoger o compilar esa producción, con la de escoger o seleccionar el material recogido. Según se desprende de esto, no toda recopilación de fragmentos literarios constituye “antología”, puesto que al concepto y realidad de “compilación” debe ir unida la idea de “selección”. (1959: 260)

De tal suerte que, en el caso de la poesía mexicana, podemos contar una cantidad considerable de compilatorios de poesía que han obviado la selección al replicar los criterios establecidos por alguna antología previa. Esto provoca que se conviertan en instrumentos conformadores y perpetuadores de un canon poético, olvidando que, en realidad, ordenan y seleccionan lo más representativo. Por ello, quienes se fían de las antologías para reconocer un periodo o una corriente histórica no han leído sino apenas una muestra sesgada y poco representativa. Como lo demuestro más adelante, esto es lo que ocurrió con *Poesía en movimiento*, cuya ruta de lectura se replicó a través

de las siguientes antologías, como si se tratara de una lectura comprensiva de la poesía mexicana del siglo xx. Tanto poetas como poemas pueden encontrarse reiterados en diversos compilados que, a su vez, se toman como juicios totales para la lectura de una obra poética cuando, en realidad, muchos de éstos están sesgados.

En el caso de las antologías que nos ocupan, notamos esa preocupación por el ordenamiento y selección del material. Para Castro Leal, por ejemplo, es imperante la organización desde un criterio cronológico de acuerdo con el año de nacimiento del poeta.⁶ Arellano, por su parte, en su *Antología de los 50*, recopila poemas que se hayan escrito alrededor de la década de 1950,⁷ por lo que no incluye la poesía más representativa de Carlos Pellicer, por mencionar sólo un caso, sino aquella producida durante esa década. En su siguiente antología, se ocupa de lo que denomina *poesía joven*, que abre con Alberto Quintero Álvarez, nacido en 1914. Si hacemos cuentas, su criterio de juventud comienza a partir de los 41 años de edad, periodo en el cual también Aub parece concentrarse para su antología *Poesía mexicana 1950-1960*. Esto nos hace pensar que la idea de *poesía joven* de Arellano alude, más bien, a una marca de distinción generacional representada, sobre todo, por Octavio Paz, Efraín Huerta, Margarita Michelena y Alí Chumacero. Aunque Aub coincida con Arellano en ciertos nombres, la selección poética difiere completamente en estos casos. Esta lectura permite suponer que las cuatro antologías se encuentran armadas sobre el propósito común de representar un movimiento de la modernidad cultural en México, pero, aun así, sus argumentos (es decir, la selección de textos) son distintos. A partir de dichas diferencias podemos establecer la premisa de una mirada diversa sobre la modernidad, aun entre antologías de una misma década.

6 Este criterio, aunque muestra una lógica de organización posible, en ocasiones resulta relativo, pues la fecha de nacimiento, en muchos casos, no es tan relevante como la época del comienzo de la trayectoria literaria, que, a veces, se determina por la publicación del primer libro. Por ejemplo, pese a que Miguel Guardia es mayor que Rosario Castellanos o Jaime Sabines, publica su primer poemario con posteridad a ellos.

7 En ese sentido, Aub hace algo similar al limitar la lectura de obras publicadas durante la década de 1950.

Otro de los aspectos relevantes manifestados por Benedetti en su crítica a las antologías es el hecho de que estas obras deben poner ante el lector los límites y el tipo de lectura que se desea destacar:

[...] hay antologías específicas cuyos responsables reducen deliberadamente sus límites y así lo declaran desde el título: antología de tal o cual generación, de tal o cual país; de poetas nuevos, o novísimos, o posnovísimos; de poesía femenina o social o romántica o surrealista. Esa reducción es perfectamente legítima, porque se hace a la vista del lector. (1987: 136)

Por lo anterior, resulta poco creíble que una antología pretendidamente “mexicana” o “hispanoamericana” pueda ser, en sus páginas, comprensiva, aun aquella que busca referir un periodo específico (como el siglo xx). Para el caso de estudio que presento, evidentemente se ha tratado de acotar, de alguna manera, el propósito de lectura. Uno de los más ingeniosos sería el de Arellano, quien se ha puesto como límite proponer a no más de 50 poetas: “el nombre de esta obra, alguno había que tener, *Antología de los 50*, presenta cincuenta poetas de los últimos 50 años” (1952: 12). Algo arbitrario si se quiere, pero, a fin de cuentas, un criterio que se pone ante la vista del lector.

El último punto que deseo destacar sobre la factura de antologías, según la crítica de Benedetti, consiste en el culto al nombre de un autor. Muchas antologías se han convertido en el culto a la personalidad de un autor cuando, en realidad, deben ser compilatorios de obras representativas del cometido que las guía. Así, por ejemplo, para cualquier antología contemporánea de la poesía mexicana, no incluir a Octavio Paz implicaría cometer un grave delito contra la literatura mexicana, cuando, realmente, puede ser que los criterios de selección no requieran de su obra para cumplir con su objetivo, por lo que su omisión se encontraría debidamente justificada. De hecho, éste es uno de los ejercicios de pseudocrítica más comunes cuando se publica cualquier antología: pasar lista al índice, a veces obviando la nota introductoria y la selección poética, y entonces marcar las omisiones como la falta más grave para imputar a la labor de un antologador. Más que destacar las ausencias o desacreditar ciertas presencias, la crítica de las antologías debe opinar sobre los procesos de lectura asumidos para su elaboración. Los resultados de esa lectura revelan información importante sobre la situación del campo cultural y la posición de diversas fuerzas. Una de ellas, indefectible, es la preferencia

del nombre del autor sobre la obra misma. A veces, el antólogo, anticipando la crítica a su criterio de selección de nombres por encima de los textos, intenta utilizar parámetros como la inclusión, la representatividad o lo institucionalmente canónico, no obstante que, quizá, no empaten con el criterio de selección propuesto. Las antologías han sido erróneamente consideradas como responsables de subsumir un periodo o, incluso, una historia literaria, cuando realmente son muestras de una lectura individual o colectiva que se supone crítica. Con razón Benedetti dirá: “Un poeta no es mejor ni peor por estar o no incluido en una antología. En todo caso, su inclusión o exclusión va en realce o en desmedro del antólogo” (1987: 137).

Una vez que he propuesto las consideraciones críticas sobre el discurso de modernidad predominante en la época en la cual se conforman estas antologías, así como algunas ideas sobre la *praxis* antologadora y su repercusión en estos compilados, pasaré a describir con mayor detalle cada una de ellas para proponer una lectura crítica sobre su ordenamiento y selección. Aunque ya he advertido que es algo riesgoso asumir cualquier antología como guía de conocimiento de un periodo o historia literaria, creo que el conjunto de estas cuatro antologías brinda datos interesantes sobre lo que habrá sido el presente de la poesía mexicana en la década de 1950.

II. LA *ANTOLOGÍA DE LOS 50* (1952), DE JESÚS ARELLANO

En la introducción a la edición de *El Canto del Gallo. Poelectrones* del Archivo Negro de la Poesía Mexicana, Heriberto Yépez es tajante:

En la historia literaria oficial mexicana Jesús Arellano no existió. Aprovechando la desmemoria generalizada y que la historia de la literatura iba a ser controlada, durante las siguientes décadas, por los secuaces de Paz, Martínez, Carballo, los equipos de *Vuelta*, *Nexos*, *Letras Libres* y la intelectualidad organizada (salinista) aliada a funcionarios del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el nombre y contribuciones de Arellano, efectivamente, desaparecieron del mapa. (2018: 41)

No obstante, Arellano fue un poeta activo⁸ y editor a lo largo de tres décadas hasta su muerte, en 1979. Además de coordinar el par de antologías ya mencionadas, fue director de revistas como *Fuensanta* (con tres épocas entre 1948 y 1954), *Litterae, Poesía y Letras* y *Metáfora* (1955-1958) —esta última fue un órgano crítico en contra del *cultural establishment* de la época, a través de varios ensayos y breves notas colocadas en la parte del colofón.⁹

Arellano concibe la *Antología de los 50* con el objetivo de presentar “la panorámica más real para que se conozca y justiprecie la poesía de este medio siglo, así como la de cada uno de los poetas incluidos” (1952: 13). Con ese afán, orienta su selección a mostrar, de manera prospectiva, lo que se viene para la poesía mexicana a partir de medio siglo:

Conclusión a la que hemos llegado: sí hay poetas dotados para la poesía, son pocos como se puede ver, pero sí hay. Ahora vienen los jóvenes empujando y es imperdonable que no tengan orientadores, maestros propios a seguir; y así tendrán que ir lógicamente, de retraso en retraso, a no ser que venga un superdotado a salvarnos, cosa que hasta ahora no hemos visto en México. (Arellano, 1952: 14)

Arellano, quizás, intuye la profesionalización en el campo de la escritura creativa que se viene consolidando desde la década de 1940 y que tendría

8 La década de 1950 fue determinante para su producción poética, pues publicó: *La señal de luz* (1950), *Poemas: Ahora y en la aurora* (1951), *Poemas de amarga posesión* (1953), *Nuevo día* (1956), *Desatadura* (1958), *Palabra de hombre* (1959), *Diálogo* (1960).

9 Boyd Carter señala la polémica desatada en 1956 cuando, a lo largo de tres números de *Metáfora*, se atacó duramente lo que llamaron “la dictadura literaria de Alfonso Reyes”. Hubo defensores de un bando y de otro en diversas publicaciones. La revista fue perdiendo patrocinio, debido al creciente tono satírico que adoptó hasta su virtual desaparición, misma que se comunicó con la siguiente nota de despedida: “En decúbito, mástil al aire y sobre un charco de negra tinta, serena faz y alta la frente, fue encontrado el cuerpo de ‘Metáfora’. He ahí lo que habéis hecho, bardócratas y maricas de la cultura; ¡mafia de víboras!... Enorme, gran regocijo causará mi muerte; pero también inmedible tristeza entre todos aquellos que de veras luchan por las letras” (*apud* Carter, 1962: 468).

un decidido empuje con la fundación del Centro Mexicano de Escritores en 1951. Aunque su campo de acción fue restringido, esta institución logró legitimarse rápidamente entre el medio literario mexicano al otorgar becas y organizar talleres de escritura. Éste fue un signo de la modernidad cultural para México, junto a la creación de diversas revistas y suplementos culturales,¹⁰ tanto en la Ciudad de México como en provincia, que conformaban un bloque amplio y representativo del quehacer literario. Finalmente, desde finales del siglo XIX, cuando el poeta luchaba por encontrar un lugar dentro de la sociedad burguesa, esta época parece reconocer el oficio de la escritura poética sin que deban ser sujetos segregados de la sociedad.¹¹

Este contexto es el que me hace pensar que la antología se aventura a establecer una especie de red o de tradición de la poesía mexicana afincada, sobre todo, en el sector más joven del momento. Por eso un corte posible dentro de la antología puede establecerse a partir de Manuel Ponce, justamente el vigésimo quinto poeta mencionado, nacido en 1913. Arellano trata de guardar un equilibrio en la antología agrupando casi el mismo número de poetas nacidos durante las primeras tres décadas del siglo XX; sin embargo, es perceptible un corte generacional. Por un lado, los maestros van desde Carlos Pellicer hasta Concha Urquiza; por el otro, se abre una nueva generación a partir de Manuel Ponce.¹²

10 Destaco algunas de las revistas cuya incidencia fue determinante en la conformación de estas antologías: *Taller*, *Tierra Nueva*, *Ábside*, *El Hijo Pródigo*, *América*, *Estaciones*, *Letras de México*, *Rueca*, *Fuensanta*, *Metáfora*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad de México*, así como el suplemento cultural “México en la cultura” del diario *Novedades*.

11 Al respecto, tanto Gutiérrez Girardot como Ramos han tratado la situación del escritor hispanoamericano en el modernismo como un “relegado de la sociedad” (Gutiérrez, 2004: 68). Paulatinamente se convertirá en un intelectual ocupado en la consolidación nacional de Hispanoamérica durante las primeras décadas del siglo XX para dejar de estar en función de un propósito y dedicarse al oficio de la poesía. Éste es otro signo de la modernidad, según el juicio crítico de Arellano.

12 Estos cortes basados en la fecha de nacimiento son relativos. En el caso de Ponce coinciden con él, en año de nacimiento, Juan Ramón Juárez y Vicente Magdaleno; un año antes, 1912, aparece Miguel Bustos Cerecedo, cuya obra destaca por su temática revolucionaria

Este argumento puede reforzarse a través de la selección poética que plantea el antologador, basada en lo que denomina “la emancipación espiritual de la poesía” (Arellano, 1952: 11). Se trata de una constante en la búsqueda poética de Arellano durante dicha década, donde se alude a la separación de un *yo* lírico, a veces en exceso narcisista, para integrarse a un sentir colectivo; a éste se refiere cuando apuesta por una selección poética: “debería haber una estética propia que alimentara la raíz de la poesía de México” (1952: 13). Bajo esta línea de lectura debe comprenderse que, si bien considera que el grupo de los Contemporáneos es “el nexo que nos une con los siglos anteriores y el árbol a cuya sombra nace, crece y se reproduce otro de los grupos que más llamó la atención en los últimos años” (Arellano, 1952: 12), trata de diluir su protagonismo retomando a algunos poetas ignorados por el grupo, como Leopoldo Ramos, Elías Nandino o Manuel Maples Arce.¹³ Asimismo, recupera a Enrique González Rojo y obvia a Gilberto Owen sin dar alguna justificación.

La única razón de ciertas exclusiones se argumenta a partir de la falta de material poético con el cual trabajar: “Cabe mencionar aquí que poetas como Casanueva, Mazo, Martínez Ocaranza y Manuel Calvillo no fueron incluidos por no tener a la mano sus poemas” (Arellano, 1952: 13). Si completó la lista de los cincuenta, cabe preguntarse de qué otros poetas hubiera prescindido para incluir a estos tres en caso de haber contado con sus libros. Su criterio de selección entre serio y sarcástico queda expuesto en la siguiente cita:

Indudable que en un medio donde los que escriben en verso se cuentan por cientos, resulta difícil seleccionar no diez ni veinte, sino hasta cincuenta, a pesar de la amplitud. Para esto elegimos primero a aquellos que más se han distinguido por su innegable poesía. Después a los que con no mucha depuración la solicitan con fe, por creer que pueden con perseverancia, poseerla, luego a

de factura similar a la de Manuel Maples Arce. Ponce, sin embargo, se inaugura con el grupo alrededor de la revista *Ábside*, que promovió parte de la poesía joven de las décadas de 1940 y 1950.

13 La lectura de este estridentista por parte de Arellano resulta interesante: “De igual manera es significativo Manuel Maples Arce por su revolucionario estridentismo al que se debió el nacimiento del grupo de Contemporáneos” (Arellano, 1952: 14).

algunos que siendo amigos, hay que incluirlos a como dé lugar.¹⁴ Y, finalmente, a los de la más reciente promoción que, aunque nada se puede afirmar por estar en vivo desarrollo, sí se debe marcar, como nos hemos propuesto, el primer paso de su trayectoria poética, de alguna utilidad por lo menos para la historia literaria. (Arellano, 1952: 12-13)

Es complicado (y hasta ocioso) tratar de distinguir en la antología quiénes cuentan con la innegable poesía, quiénes la solicitan con fe y quiénes son los amigos; lo que sí podemos es asegurar que el punto de partida de esta poesía moderna está en poetas como Efraín Huerta, Octavio Paz y Alberto Quintero Álvarez. Más adelante, distingue una promoción reciente, donde compila a Margarita Paz Paredes, Dolores Castro, Miguel Guardia, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Enriqueta Ochoa, para incluirse también a sí mismo.

Esto me permite sostener que se trata de una antología prospectiva que difunde una poesía diversa para caracterizar su profunda raíz mexicana. Lo moderno de esta selección viene dado por una diversidad de poéticas que atenta contra la estrechez del panorama poético prevaleciente en su tiempo; que busca establecer un balance entre el lirismo exacerbado y la poesía vinculada con determinadas realidades. Así, por ejemplo, Arellano atenúa los cantos revolucionarios de Bustos Cerecedo o destaca “Himno entre ruinas” de Paz como modelo a seguir. Entre los más jóvenes, selecciona los poemas que considera un acierto como rumbo promisorio; puede ser el caso de “A veces llora el hombre”, de Margarita Paz Paredes, donde se privilegia lo social sobre lo individual, o la depurada selección de Jaime Sabines. De alguna manera, esta antología abre la década en busca de la nueva poesía moderna escrita por

14 Este criterio será parafraseado tiempo después a manera de burla por José Luis Martínez, en la nota que Emmanuel Carballo dedica a la antología y donde reproduce un diálogo entre Aub, el susodicho Martínez y otros contertulios: “Aquella frase famosa de Chucho Arellano en el prólogo de su *Antología de los 50* —José Luis se remonta con zumba, al pasado inmediato— parece cínica pero encierra mucho de verdad, primero se incluye a aquellos que es necesario incluir, son los dioses mayores; luego a los de Jalisco; por último a los amigos” (Carballo *apud* Valender, 2005: 278).

las promociones presentes. Unos años más tarde, será aun más incisivo en el asunto al proyectar una reunión exclusiva de *Poetas jóvenes de México* (1955).

III. LA POESÍA MEXICANA MODERNA (1953), DE ANTONIO CASTRO LEAL

A diferencia de Arellano, Castro Leal contaba con vasta experiencia como antologador,¹⁵ por lo que parece lógico suponer que su empresa, consistente en compendiar la poesía mexicana del siglo xx, contara con una numerosa cantidad de fuentes. Entre la poca atención que recibió este trabajo por parte del medio, destaca el ensayo de Octavio Paz, “Poesía mexicana moderna”, publicado, en primera instancia, en el suplemento “México en la cultura” (1954) bajo el título “Poesía mexicana contemporánea”, y posteriormente refundido con otro ensayo de 1942, “Émula en la llama”, en *Las peras del olmo* (1957). Sin embargo, a decir de Evodio Escalante en su artículo “La ‘polémica’ de Octavio Paz *versus* Antonio Castro Leal (1954)”, este texto bastó para cimbrar la tradición de la poesía mexicana.¹⁶

A diferencia de las otras antologías, la de Castro Leal se extendió bastante en el modernismo a partir del precursor Manuel Gutiérrez Nájera, además de

15 Hasta antes de 1953, en su haber pueden destacarse las siguientes antologías: *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)* (Cvltvra, 1919), *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* (Porrúa, 1935), y *Las cien mejores poesías mexicanas modernas* (Porrúa, 1939) —las dos últimas, con varias reediciones.

16 El artículo de Escalante presenta puntualmente los elementos de esta polémica, por lo cual recomiendo su lectura completa. Refiero aquí sólo los efectos generados por la respuesta de Paz a la antología de Castro: “1) *cambió la idea general de la poesía mexicana*, que hasta ese momento se consideraba una poesía fina, de medio tono y de color gris perla; 2) *trastornó el escenario crítico de la época*, al propiciar el declive de Castro Leal y sustituir su figura por al menos una triada de oficianes más jóvenes, entre los que se encontraban José Luis Martínez, Alí Chumacero y, sobre todo, el impetuoso Emmanuel Carballo; 3) *alteró de modo irreversible el canon de la poesía mexicana*, que hasta ese momento consideraba que Carlos Pellicer era el nombre del poeta vivo más importante, al acabar sustituyéndolo por el de un nuevo vanguardista llamado Octavio Paz, y 4) *sepultó la Antología de Castro Leal*, que nunca fue reeditada por el Fondo de Cultura Económica” (Escalante, 2019: 63-64).

que incluyó a poetas poco frecuentados por compilaciones anteriores, como Jesús Valenzuela o Francisco González León. El fundador de la *Revista Azul* le parece al antólogo figura medular en la renovación de la poesía mexicana: “Es el inequívoco amanecer de la poesía mexicana moderna” (Castro Leal, 1953: viii). La base de esta renovación será complementada con Salvador Díaz Mirón —aunque Castro Leal lamenta su conversión luego de salir de prisión: “el poeta abandonó la causa del pueblo y la justicia, y se reconcentró en un lirismo castigado y precioso, según lo prueba su libro *Lascaas* (1901)” (1953: x)—, Manuel José Othón y Luis G. Urbina, celebrados por cerrar el clasicismo y el romanticismo poéticos —respectivamente— para dar entrada al modernismo de otra generación: la de Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Balvino Dávalos y Rubén M. Campos. La lectura de la introducción, así como de la selección de poetas y poemas en esta antología, nos da la idea de que Castro Leal no compagina con el modernismo más extremo, aquel que linda con el denominado *decadentismo*. Acaso por esa razón incorpora a Jesús Valenzuela, quien, a pesar de ser el mecenas de la *Revista Moderna*, “escribía versos, en los que nunca aplicaba al pie de la letra las nuevas doctrinas” (Castro Leal, 1953: xv), como se muestra, por ejemplo, en la elegía dedicada a la memoria de Gutiérrez Nájera, donde se le caracteriza de la siguiente manera:

[...]
 Poeta de la luz y de las flores,
 del bien y de los blancos ideales,
 que bordaste tus versos de colores
 para hacerte un sudario con sus chales;
 [...]

(*apud* Castro Leal, 1953: 34)

Castro Leal parece resaltar, con esta elegía, lo verdaderamente precursor de la poesía moderna: la luz, las flores y el colorido, en contraste con los oscuros y taciturnos versos “decadentistas”. Este tipo de poesía le parece superada por dos grandes figuras: Ramón López Velarde y Carlos Pellicer: “Nuestra poesía, ya superado definitivamente el modernismo, se labraba en ese momento dos nuevos cauces: la exaltación de la vida provinciana y los conflictos del alma

devota, de Ramón López Velarde, y la música verbal y la fiesta de los sentidos, de Carlos Pellicer” (Castro Leal, 1953: xx). El antologador ha hecho aparecer a estos dos poetas como contemporáneos para establecer los eslabones de una poesía moderna que le interesa señalar: aquella que se escribe no sólo en la Ciudad de México, sino también en la provincia; el reconocimiento de la poesía escrita por mujeres, la cual “vive de las iluminaciones del espíritu” (1953: xxx); la revitalización de la poesía religiosa y el llamado a los poetas jóvenes a reformular una poesía atenta a los problemas de “esta hora nerviosa que vivimos” (1953: xxxv), la cual debe ser marcada por un “imperativo social”:

[...] su expresión poética tendrá que venir, porque esos valores sociales se sienten cada vez más y porque han entrado ya en la vida del hombre y acabarán por insertarse en su mundo poético; pero es evidente que la solución tendrá que encontrarse por el camino de la poesía misma y que nunca tendrá verdadero sentido sino para aquellos para quienes tenga sentido la poesía. (Castro Leal, 1953: xxxvi)

Ésta es la idea central que sustenta la antología de Castro Leal, quien vive su momento presente apoyado en la búsqueda de una nueva moral mexicana, así como de la mexicanidad de mediados de siglo xx. Su lectura de la poesía mexicana moderna es la más fundamentada de entre las tres restantes antologías de la época. Esto se debe, en primer lugar, a su experiencia y conocimiento de la poesía mexicana, pero también al ánimo de fundamentar una poesía diversa que comprende una base sólida desde finales del siglo xix y se ramifica en diversas propuestas en las siguientes décadas para dar paso a una expresión poética acorde con el proceso modernizador, según lo caracteriza Xirau en su lectura de Tablada: “moderno porque precisamente una de las vías de la modernidad —y del poema moderno— es esta capacidad de girar sobre sí, alrededor de un sol que es de todos los tiempos” (Xirau, 2003 [1974]: 37). Por eso se justifica la amplitud y el ánimo inclusivo de su selección poética: “No creo haber dejado fuera ninguna manifestación poética de valor que haya llegado a mi conocimiento. A pesar de que pasan de cien los poetas incluidos, sé muy bien que faltan todavía algunos” (Castro Leal, 1953: xxxviii). En este proyecto modernizador se trata de asentar una imagen más amplia de lo mexicano, capaz de referir, por ejemplo, a la provincia y a las mujeres; que no acote

las corrientes literarias a movimientos hegemónicos, como el modernismo o el grupo de los contemporáneos, y que, más bien, se comprenda como una secuencia de poéticas más amplias y diversas tendientes a la vitalidad.

En este sentido, la crítica de Paz a la antología es parcial, pues omite la lectura de estos argumentos centrales para destacar, en mayor proporción, lo que atañe al trabajo poético, para lo cual no duda en implicar al grupo que conformó la revista *Taller*. No obstante, para 1953, él mismo reconoce: “Todos hemos cambiado. Algunos han muerto, otros han renunciado. Las posiciones de los que hemos quedado —eso que llaman ‘ideología’— nos colocan a veces en bandos distintos. El grupo se desgarró. Nosotros mismos, por dentro, estamos desgarrados” (Paz, 1954: 58). Sin embargo, para el mencionado grupo, asume cierta uniformidad de impulsos y deseos, como, por ejemplo, considerar que:

Nada más natural que en ese estado de espíritu volviésemos los ojos hacia ciertos poetas de nuestra lengua tocados por el surrealismo y que encarnaban con brillo sin igual estas tendencias: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti. Creo que ellos influyeron más profundamente en nuestra generación que los “Contemporáneos”. (Paz, 1954: 57)

Ésa, agregaría, es la lectura personal de Paz en su búsqueda poética y la manera en la cual se relaciona con el grupo *Taller*, pero no, definitivamente, la estética común de un grupo disforme.¹⁷ Por lo tanto, más que una crítica

17 En una serie de conferencias que Efraín Huerta dictó en el Instituto Cultural Hispano Mexicano y que, posteriormente, se publicaron bajo el título *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, no duda en reconocer que se trata de una reacción individual de Paz respecto a la antología: “A Octavio le importaba tanto descifrar la frase de Castro Leal sobre él: ‘Poco a poco, acaso por la influencia que el superrealismo tuvo sobre él durante sus años en París, su poesía ha ido perdiendo esta dimensión’ (la simpatía ‘por las causas sociales y la solidaridad de los hombres’); le importaba a Octavio desbaratar esa apreciación, tanto como reprocharle a Castro Leal indistintas mutilaciones y omisiones” (1983: 31). Este comentario puede darnos una idea de lo personal que se convirtió para Paz el comentario

a la antología de Castro Leal, Paz realiza una superposición de otra lectura posible de la poesía mexicana moderna que germinará, como bien concluye Escalante, en la “verdadera génesis de *Poesía en movimiento* (1966)” (2019: 64). Esta consideración, viniendo de un poeta moderno de alta estima como Paz y apoyado por críticos como José Luis Martínez o Emmanuel Carballo, provocará que la lectura de la poesía moderna de Castro Leal pronto pierda vigencia y quede relegada e infravalorada desde el momento en el cual se formuló.

IV. POETAS JÓVENES DE MÉXICO (1955), DE JESÚS ARELLANO

Retomo una impresión de Efraín Huerta sobre esta segunda reunión poética coordinada por Arellano sólo tres años después de publicada su *Antología de los 50*: “El mismo año de 1955, Jesús Arellano, uno de los dos tigrillos de *Metáfora*, tuvo una de sus típicas humoradas: publicó un librito muy ameno titulado *Poetas jóvenes de México*, encabezado por tres poetas que, de vivir aún uno de ellos, hoy formaríamos una pintoresca tercia de cincuentones” (1983: 25). A Huerta le parece una humorada que una antología de poesía joven comenzara con Alberto Quintero Álvarez (ya fallecido), Octavio Paz y él mismo cuando rayaban ya los 41 años. Sin embargo, dado el contexto que he planteado anteriormente, la posición del antologador era congruente con la idea manifiesta de promover un cambio generacional de poetas encabezados por el grupo *Taller*. Como he propuesto, la fundación de esta poesía moderna a mitad del siglo xx conlleva la expresa idea de asentar una nueva moral para la sociedad mexicana en su faceta de sociedad consolidada¹⁸ que

de Castro Leal sobre su desapego al “imperativo social”, y de cómo lo convirtió en el centro de la polémica para distinguir una lectura “superficial” y plantar una posición de poesía moderna desde donde “el mundo se ordenará conforme a los valores de la poesía —libertad y comunión— o caerá en la barbarie técnica” (1983: 58).

18 Tampoco habrá que descartar la mercadotecnia editorial vinculada a este proceso, pues la fusión Libro-Mex (un proyecto coordinado entre Bartomeu Costa-Amic, Pedro Frank de Andrea y Fidel Miró) creó la colección Biblioteca Mínima Mexicana con el objeto de

debe, no obstante, cuidarse de la incertidumbre y la creciente hostilidad de la Guerra Fría.

Así, pues, Arellano conforma una antología centrada en aquellas voces cuyo protagonismo era evidente en el medio literario mexicano; a éstas se suma la joven promoción de su antología anterior, con la actualización de unos cuantos nombres. En términos de configuración de un campo intelectual, como lo proponen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano a partir de Pierre Bourdieu, el antologador tiene como objetivo fijar una nueva nómina de poetas activos desde donde se trazan diversas opciones o fuerzas: “Dominantes o no, las posiciones y las problemáticas de un campo intelectual tienden a instituirse ocupando ‘foros’ e instancias de opinión literaria ya existentes, o bien generando formaciones nuevas, más o menos estables y de variable estatuto formal, como es el caso de los llamados movimientos” (Altamirano y Sarlo, 2001 [1983]: 158). Las exclusiones fueron pocas,¹⁹ por lo que podría decirse que *Poetas jóvenes de México* representó una toma de posición más centrada y específica sobre lo que Arellano proponía leer como la poesía joven.

En lugar de dividir generacionalmente las distintas promociones de poetas jóvenes antologadas, apuesta por distinguir entre dos grupos: al primero le preocupa “de muy diversas maneras, con variados matices y giros personales, la realidad del mundo que pisan; con sus angustias, zozobras, problemas y alegrías, ya particulares, ya universales, agitados por tónicas trascendentes y en relación —repetimos— directa con los objetos circundantes y sus causas esenciales” (Arellano, 1955: 7); mientras que al segundo, a cuyos miembros “mueve y conmueve un imán subjetivo, interno y vigilante de sus actividades, en relación con los problemas del ser frente a sí mismos al escudarse en halagüeños —las más de las veces— escarceos de índole generalmente metafísica o anímica”, le preocupa aclarar, “también cada cual según su luz,

promocionarse en el ámbito literario nacional; un año después de esta antología, Carballo publicó otra de cuentos, titulada *Cuentistas mexicanos modernos*.

19 En el comparativo de nombres, si partimos de Quintero Álvarez en adelante, han quedado fuera de esta compilación: Manuel Lerín, Rafael del Río, Adalberto Navarro Sánchez, Guadalupe Amor, Miguel Castro Ruiz y Ramón Mendoza Montes.

las cosas que más afectan su mundo interior” (Arellano, 1955: 11). De manera separada, expone a un subgrupo: “Javier Peñaloza, Cárdenas Peña y un servidor nos afanamos, como los anteriores, por enriquecer las experiencias líricas, muy por encima de intereses ocultos, mal intencionados y que niegan sistemáticamente la existencia de la poesía que no está dentro de sus círculos” (Arellano, 1955: 14).

En esta lectura se distinguen, en primer lugar, quienes han logrado expresar una afectación de la realidad y de los objetos desde un tono particular que trasciende hacia un sentimiento colectivo. De entre ellos, Arellano destaca a Paz, Huerta, Margarita Michelena, Emma Godoy, Jorge Hernández Campos, Miguel Guardia y Horacio Espinosa Altamirano —el poeta más joven de la antología—, de quien selecciona el texto “Poesía”:

De verso a verso, un acto, un día
que se hace instante
de luz, poesía.
De línea a línea, un viento, un mar
un saber opulento
que al saberlo se va...
(En el fondo: el hombre
abierto a la eternidad).
(*apud* Arellano, 1955: 117)

Más que el estilo, para Arellano se trata de encontrar un lenguaje capaz de compenetrar al ser humano con su realidad a través de la experiencia del poema. Esta línea se percibe en la selección poética que ha realizado respecto a este grupo.

El siguiente colectivo interioriza sus afectaciones sin poder desprenderse de un lirismo personal; esto se ejemplifica con la queja que Arellano dirige a Jaime Sabines:

[...] posee una emoción directa, tan lírica, que del más insignificante suceso del día hace un poema embebido en fervores ya místicos ya sexuales, espontáneos, románticos, y al mismo tiempo, cuajado de modernísimas y audaces metáforas. Sin embargo, debería dejarse llevar por temas algo más afines a los problemas que aquejan al universo. (1955: 13)

Este comentario implica que la poesía de este segundo grupo no es tan contundente como la del primero, pero que está en vías de consolidarse como una poética trascendente que conduzca hacia una espiritualidad para el futuro hombre mexicano. Asimismo, a través de los tres poetas mencionados separadamente (entre los cuales se nombra a sí mismo), denuncia los circuitos cerrados y exclusivos en determinados suplementos culturales y revistas. Por eso su labor de antólogo y editor de revistas representa un testimonio importante sobre los mecanismos de legitimación que se establecían en el medio literario en la década de 1950. Pese a la marginalidad desde la cual Jesús Arellano escribe y difunde poesía, es evidente, por estas obras, que se trata de una figura de renombre en la literatura de mediados del siglo xx, incluso resulta curioso revisar que sus antologías no dejan de ser mencionadas, aunque poco estudiadas, durante las siguientes décadas.²⁰

V. POESÍA MEXICANA 1950-1960 (1960), DE MAX AUB

Esta antología, a cargo del exiliado español Max Aub,²¹ cierra una década importante para la poesía mexicana y, dado su carácter retrospectivo, hace

20 Lo hace el mismo Debicki, como ya he expuesto; luego, Carlos Monsiváis utiliza las obras para preparar su antología *La poesía mexicana del siglo xx*. Asimismo, Ángel José Fernández (1999) cita a Arellano en su artículo “Recordatorio de Jaime Sabines”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 112, octubre-diciembre, pp. 83-89; posteriormente, Alejandro Higashi e Ignacio Ballester Pardo (2018) lo retoman en la presentación al *dossier* sobre poesía joven en México para la revista *América sin Nombre*, núm. 23, diciembre, pp. 17-23, y recientemente Diana del Ángel (2019) lo refiere en su artículo “Antologías contemporáneas de poetas mexicanas: ¿recuento, escaparate o reescritura del canon?”, en *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, pp. 74-101.

21 Luego de un periplo por varios campos de concentración franceses desde 1940, arriba a México en octubre de 1942. Pronto se involucra con el medio literario mexicano y publica en *Letras de México* y en *Cuadernos Americanos*; para 1948, y hasta 1951, sostiene una revista donde sólo colabora él, *Sala de Espera*, lo que da cuenta de su inquietud creativa en narrativa, poesía, teatro, crítica literaria y ensayo político. En 1956 se naturaliza mexicano y, para

las veces de una suerte de balance de dicha producción. James Valender ha realizado un minucioso resumen e interpretación del prólogo a esta antología en “Max Aub y su antología de *Poesía Mexicana (1950-1960)*”, por lo cual prefiero remitir a este texto, ya que comentar aquí algo al respecto sería repetir lo que ya está dicho. En cambio, me interesa centrarme en dos aspectos de importancia para contextualizar la lectura que Aub propone en esta antología.

El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que, a diferencia de las otras antologías que reviso en este artículo, ésta fue encargada a Aub directamente por la editorial, lo cual supone la existencia de un conjunto de estrategias y decisiones mercadológicas al margen de los criterios del antologador. El segundo punto corresponde al propósito del antologador por aprovechar el fragor de esta renovada mexicanidad para insertar a poetas extranjeros bajo el amparo del mestizaje.

La editorial española Aguilar, fundada en 1923 por Manuel Aguilar, logró —después de adaptarse a los diversos cambios producidos por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial— expandirse hacia Latinoamérica gracias al establecimiento de sedes en Argentina y México en 1947. No sorprende, por tanto, que la misma editorial creadora de colecciones como “Crisol” o “Biblioteca Premios Nobel” buscara incursionar en el mercado mexicano tal como lo había hecho en el español: publicando su serie *Antología de la poesía española* desde 1955.²² El hecho de que *Poesía mexicana (1950-1960)* estuviera alentada por una cuestión de mercado editorial puede advertirse en el mismo prólogo, cuando Aub reconoce el corte establecido —una década— como un criterio impuesto: “El decenio, impuesto a esta antología, no puede dar al lector una idea cabal de la poesía mexicana contemporánea, aunque sí, lo

1960, con apoyo de José Luis Martínez, ocupa la Dirección de los Servicios Coordinados de Radio, Televisión y Grabación de la UNAM (*Fundación Max Aub*, “Biografía de Max Aub”).
 22 Paralelamente a ésta, se encontraban las series de *Antología del humor*, *Antología del teatro* y *Antología del teatro mexicano* —esta última, a diferencia de la de poesía, tuvo una secuencia hasta la década de 1970—. Por su parte, Aub había realizado un ejercicio similar para la UNAM sobre poesía española: *Una nueva poesía española (1950-1955)* (1957).

espero, de lo que ha sido durante este tiempo” (1960: 16).²³ Asimismo, en la entrevista que Carballo le realiza a Aub, éste justifica la presencia de Guadalupe Amor en la antología de la siguiente manera: “El caso de Pita es más obvio: no podía excluir a un autor de quien Aguilar le edita sus poesías completas” (2005 [1960]: 278).

Esta declaración demuestra que no todas las decisiones corrieron libremente a cargo del antologador, pues debió sujetarse a ciertos criterios más encaminados a conformar una antología vendible —es importante anotar que se trata de una edición de 2 000 ejemplares—.²⁴ En dicho sentido, la selección poética se obliga a promover una idea de la poesía mexicana moderna apegada al gusto de ciertos criterios culturales, sociales y hasta políticos; por ejemplo, Aub dedica varias líneas a convencer a los lectores de que, derivado de la consolidación y estabilidad política mexicana, sus poetas no solamente trabajan dentro de las mismas instituciones estatales, sino que florecen los certámenes “provinciales y provincianos” (1960: 16); además de que su rebeldía, propia de la poesía actual, “se hace retórica, metafísicamente oscura, ahondando la protesta” (1960: 16). Esto se encuentra en directa correspondencia con una selección que obedece más a nombres de poetas que a títulos de obras, y, sobre todo, a un ánimo de consagración con los grupos culturales hegemónicos del momento.

La línea de lectura en la antología de Aub es la más sencilla y económica: todo comienza con Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, continúa con los Contemporáneos, sigue con *Taller* y *Tierra Nueva* y finaliza en los jóvenes que “todavía andan, a tientas, buscando su camino” (1960: 18). Resulta inau-

23 Valender comenta al respecto: “Las razones de esta actitud de reserva ante la calidad de la nueva poesía mexicana seguramente tienen que ver, en primer lugar, con el periodo cronológico que la antología propone representar; 1950-1960; un periodo que, por lo visto, no fue escogido por el propio Aub, y que él mismo nunca hubiera propuesto [...]” (2005: 268-269).

24 Esto era algo poco usual para la edición de poesía mexicana por parte de editoriales comerciales; solamente el Fondo de Cultura Económica realizaba tiradas amplias de poesía (por ejemplo, la antología de Castro Leal tuvo un tiraje de 5 000 ejemplares).

dito el hecho de que Bonifaz Nuño, Castellanos o Sabines, todavía en 1960, sean considerados como jóvenes en busca de su camino, como si estuvieran al lado de Hugo Padilla o José Emilio Pacheco —quien apenas publicaría *Los elementos de la noche*—. Para entonces, estos tres poetas ya habían probado su valía con varios poemarios, pero quizás no estaban tan involucrados con los grupos culturales del momento, a diferencia de Jaime García Terrés o Emmanuel Carballo.

La lectura de esta antología se infiere en un tiempo presente, 1960, incluso para los fallecidos, como Enrique González Martínez, Alfonso Reyes o Gilberto Owen. Se trata de una edición ligera, manejable, similar a un breviario de la poesía mexicana moderna, cuya finalidad consiste en enterar al lector interesado y generarle la ilusión de que, con este compendio, conocerá el campo de la poesía mexicana del siglo xx (exceptuando los lamentables casos advertidos por el propio prologuista: Xavier Villaurrutia y José Gorostiza).

El aspecto más revelador de esta antología, con respecto a las anteriores, es la inclusión de una selección de poetas centroamericanos y españoles radicados en México. Valender concluye al respecto lo siguiente: “lejos de articular ningún subterfugio nacionalista, el prólogo de Aub entabla un sugerente diálogo que invita a los poetas y críticos mexicanos a reconocer, no la superioridad de la lírica española del exilio, sino simplemente la estrecha vinculación que la une a la vida cultural de su país” (2005: 268). Habrá que retrotraernos al contexto de la *mexicanidad* de la década de 1940 —a la cual varios exiliados, centroamericanos y españoles, se habían unido gustosos— a partir de la siguiente lista de títulos alusivos: *Canto a la independencia de México* (Salomón de la Selva), *Crónica de México* (Alfredo Cardona Peña), *Apolo y Coatlicue* (Luis Cardoza y Aragón), *Cornucopia de México* (José Moreno Villa), “Quetzalcoátl” (Luis Cernuda), otro *Quetzalcoátl* (Agustí Bartra), etcétera. En varios de estos textos se vislumbraba la necesidad de explicar lo mexicano desde un imaginario prehispánico para fundirlo con el actual sentir del extranjero. Se accedía al hermetismo mexicano por la vía de su cultura, la cual estaba, a partir de la década de 1940, en vías de constituirse como un discurso moderno con el mestizaje como base. Aub caracteriza este concepto, lo *mestizo*, en una nota al pie en su prólogo:

Cuando hablo de mestizaje no me refiero sólo a lo físico. Hoy, aun los que tienen orgullo de sus castas —tanto montan españoles, franceses, norteamericanos, libaneses o judíos— teniendo en menos casarse con personas de otro grupo, ven sus hijos, quieran o no, hechos mestizos; producto híbrido de su origen con la tierra que los cría, sin que, naturalmente, la sangre tenga nada que ver: el mestizaje es producto de la tierra, del aire, de la historia. En México se plantan pimientos dulces españoles, y, al segundo renuevo, pican. (1960: 12)

Si, para Aub, “la poesía mexicana actual admite parangón con la que sea, sin desmerecer; aparte, al aire del tiempo general” (1960: 12-13), ello es consecuencia del proceso de mestizaje al cual la lírica mexicana ha estado expuesta en décadas pasadas, debido a la llegada de españoles exiliados y al asilo de varios centroamericanos. La sección de los “poetas extranjeros trasterrados” (Aub, 1960: 20) es, entonces, el complemento obligado a una antología de poesía mexicana de mediados del siglo xx, pues su lectura comporta el reconocimiento de una realidad diversa.

Éste es, quizás, el mayor acierto de la antología de Aub: aunque la sección de los poetas mexicanos se presente como la consolidación de una hegemonía cultural, la compilación adquiere mayor valor al dejar documentado el proceso de influencia e integración de otras poéticas extranjeras en esta poesía mexicana moderna. El antologador selecciona “A los danzantes de las ferias”, un poema de Rosario Castellanos, que resulta ilustrativo al respecto:

Como mi raza, bailo, enmascarada,
en el atrio del templo;
los pies dicen palabras
en un idioma lento:
“Madre a la que golpeo,
despierta”.
El coro de estos hombres
es fugitivo de las grandes piedras
perdidas en los bosques,
olvidadas, dispersas.
¡Hermano de otros siglos,
dueño de la embriaguez y señor del silencio,

enséñame tu rostro,
 alza mi corazón a tu secreto!
 (*apud* Aub, 1960: 212)

Tanto mexicanos como extranjeros se encuentran en el mismo proceso de mestizaje para acercarse al otro —al indígena—. No sólo los centroamericanos o los exiliados españoles utilizan una máscara frente a las circunstancias; también los mexicanos como Castellanos y, aun, Paz —modelo indiscutible en esta antología—. Apenas unos años después, en 1963, Elsa Cecilia Frost entregaría su tesis de licenciatura en Filosofía titulada *Las categorías de la cultura mexicana*, donde, al tratar el complejo proceso de mestizaje, estableció lo siguiente:

El indio se convierte, pues, en símbolo de lo ancestral, de lo hereditario y se opera un proceso de reversión histórica mediante el cual el mestizo intenta recuperar el pasado indígena y convertirlo en cosa propia, ya que considera que, una vez logrado esto, podrá alcanzar la estabilidad necesaria para llegar a la realización de sus posibilidades creadoras. (2014 [1972]: 117)

Tanto el poema de Castellanos como el estudio de Frost apuntan a mostrar uno de los cometidos de esa mexicanidad moderna que consistió en asimilar el mestizaje como punto de estabilidad no solamente creativa, sino también social y política. Este proceso de modernización hace uso nuevamente del mestizaje, una vieja consigna que se remonta al siglo XIX y se encumbra en el proyecto posrevolucionario. En ese sentido, no parece que haya algo nuevo bajo el Sol para la década de 1950, salvo que la asimilación de lo indígena proviene de una clase media bien asentada en el orden económico modernizador y es reproducida por el campo intelectual (filósofos y escritores), para quien el sentido del mestizo representa la nueva moral mexicana.

Sin embargo, este arriesgado gesto de Aub fue poco valorado e imitado en los siguientes años. Las antologías continuaron conformándose separadamente, las de los “mexicanos” y las de los exiliados españoles, a pesar de que las compilaciones de Arellano y Castro Leal, de algún modo, habían preparado el camino hacia la diversidad de expresiones poéticas. Quizás otro hubiera sido el resultado de haber contado Aub con absoluta libertad para exponer su lectura de la poesía mexicana moderna.

VI. A MANERA DE CONCLUSIÓN: ¿Y CÓMO LLEGAMOS, OTRA VEZ, A HABLAR DE *POESÍA EN MOVIMIENTO*?

Más que plantear una comparativa entre estas cuatro antologías, me ha interesado destacar aquí las lecturas de una poesía moderna a mediados del siglo xx desde una perspectiva que parece haberse perdido u olvidado en las siguientes décadas. Rogelio Guedea, para su libro *Poetas del medio siglo: mapa de una generación* (2007), toma una muestra representativa de mexicanos que nacieron en la década de 1920 y comenzaron a publicar hacia la década de 1950: Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia y Jaime García Terrés. Excepto Lizalde y Segovia, los demás se encuentran dentro de casi todas las antologías de mediados del siglo xx que se han revisado. Guedea, en su lectura general y comparativa de esta muestra, destaca, entre otros puntos, “el escepticismo, el desencanto y, por consiguiente, la ironía, el sarcasmo, el escarnio y cierta irritabilidad producida por una *realidad* en crisis que, sin el menor rubor, cancela toda posibilidad de esperanza, pero, a su vez, exige conciencias críticas” (2007: 30).

A la vista de lo que hemos podido revisar en las presentes antologías —tanto la selección como las opiniones de los antólogos—, me parece que la lectura de Guedea es más bien un juicio derivado de la década de 1960 que de la de 1950. A estos poetas se les lee de manera general en las antologías que he presentado como jóvenes promesas de la consolidación poética mexicana, resultado de un largo trayecto desde el modernismo. El año 1950 parece el punto de llegada a una modernidad deseada, donde el poeta ya no se encuentra “relegado de la sociedad” (Gutiérrez Girardot, 2004: 68), sino integrado a una clase social productiva y en un campo intelectual definido (Altamirano y Sarlo, 2001 [1983]), desde donde se promueve una nueva moral mexicana. Aunque Arellano recale en el tecnicismo de Bonifaz Nuño o en el lirismo excesivamente subjetivo de Sabines, evidencia, a partir de otros poetas —como García Terrés—, la existencia de una poesía que, como considera Aub: “acepta en general la forma y métodos de gobierno” (1960: 16).

Si bien es perceptible que se plantea una realidad en crisis en la obra de estos poetas, lo cierto es que, desde la perspectiva de la mayoría de estas antologías, se representan como la esperanza de la década de 1950. Por lo anterior, sus poemas se leen como un ensayo de la expresión de la poesía mexicana moderna que, pronto, en la década de 1960, se enfrenta con esos escepticismo y desencanto. Sólo durante una década, la de 1950, se vive una esperanza refle-

jada en el desbordado optimismo de Aub en su prólogo. La cortedad de esta ilusión, sin embargo, no merece que la olvidemos u obviemos, pues, aun así, explica varias conformaciones del medio poético mexicano contemporáneo.

El juicio de Guedea retoma una lectura crítica de la poesía mexicana que nos ha sido impuesta a la mayoría de los lectores después de la década de 1960 a partir de dos hechos fundamentales: la publicación de la antología *Poesía en movimiento. México 1915-1966* y las revueltas estudiantiles que culminaron con la masacre de Tlatelolco como epítome de una nueva juventud mexicana. Es lugar común plantear que José Juan Tablada y Ramón López Velarde fundaron la modernidad poética mexicana consolidada posteriormente por el grupo de los Contemporáneos; así lo señala, sin dudar, Debicki en la introducción, agregando sólo la figura de Alfonso Reyes:

El país ha dejado atrás una época de estrecha vida cultural por una parte, y una lírica que se expresaba en lenguaje convencional y se anclaba en la realidad externa por otra. Se está abriendo el camino a una nueva poesía que aparecerá en esta década de los 20 y que culminará con la obra de los “Contemporáneos”. (1977: 18)

Pese a que el académico estadounidense ha tenido a su disposición una serie de materiales consignados en la bibliografía de su introducción —donde, por cierto, se refieren estas cuatro antologías—, prefiere continuar la línea de lectura de la poesía mexicana del siglo xx sugerida por *Poesía en movimiento*. Ésta puede ser otra muestra de la influencia que dicha antología tuvo en el panorama crítico posterior a la segunda mitad de dicha centuria, relegando otras lecturas de la modernidad poética. Visto así, resulta paradójico que, lo que se presentó como un “experimento” de lectura de la poesía mexicana (Paz *et al.*, 1980 [1966]), haya devenido en un canon prácticamente ininterrumpido durante el resto del siglo xx.²⁵ La idea de articular una poesía moderna mexicana con la modernidad mundial a partir de la noción de la obra abierta

²⁵ Todavía en un artículo reciente, Jorge Aguilera dirá de *Poesía en movimiento*: “este libro, cincuenta años después de su publicación, aún representa una imagen general de la poesía mexicana del siglo xx” (2019: 112).

es original y contagiosa, pero no la única forma de revisar la poesía mexicana que se acota a un brevísimo catálogo de poetas y expresiones en una perpetua búsqueda de lo “nuevo”. Por ello, me parece acertada la lectura de Susana González Aktories sobre las antologías de poesía mexicana:

Del auge antológico de las compilaciones poéticas en México se puede deducir que, aunque éstas han tendido cada vez más a representar la visión “nueva”, es decir, lo joven y contemporáneo, este término se ha logrado flexibilizar, hasta el grado de destacar la importancia tanto de las nuevas voces como de lo perpetuamente “nuevo” en los grandes maestros. (1995: 246)

Asimismo, la gran influencia de esta antología en las décadas siguientes puede explicarse desde un “perfil pedagógico”, como lo propone Alejandro Higashi:

Poesía en movimiento quizá fue tan exitosa porque se tomó la molestia de educar a quien leía respecto a su propuesta y, cumplió con tal perfección este papel formativo, que hasta la fecha son pocos los y las poetas jóvenes que han logrado superar la plataforma didáctica desplegada en ella y lo normal es que, en su gran mayoría, continúen el camino abierto por una *tradicción de ruptura*. (2015: 30-31)

Es así como la antología elaborada por Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis se hace presente ante todo panorama crítico que se plantee de la poesía mexicana moderna y contemporánea. No obstante, debemos cobrar conciencia de que siempre traza una lectura parcial de la poesía moderna mexicana. Higashi lo señala claramente:

En el fondo, *Poesía en movimiento* se formó para cumplir con un propósito mayúsculo desde la reducida esfera de acción que podría tener una antología en una situación contingente como la suya: demostrar que en el abanico poético de Tablada a Aridjis, poetas de México que no habían coincidido en tiempo ni en espacio escribían bajo el mismo principio de una estética de ruptura (la gran mayoría, por supuesto, sin saberlo ni habérselo propuesto). (2015: 96)

A esta estética de la ruptura habrá que añadir una visión de la modernidad en la poesía mexicana que se percibe desde estas cuatro antologías que he revisado. Como se ha demostrado en la descripción de cada una de ellas, su idea modernizadora converge en un contexto mexicano de optimismo, aunque no tan exacerbado como lo plantea Aub, aprovechando la coyuntura de la posguerra mundial en Europa para mirar hacia adentro y proponer una moral mexicana como alternativa de salida a la crisis y desasosiego. La virtud de estas antologías radica en la búsqueda por establecer una tradición moderna, desde el modernismo hasta su época actual, argumentando una apropiación viable de ésta por vía del mestizaje. Paz, como hemos visto en la refutación que realiza a la antología de Castro Leal, se opone a dicha tradición, pues su idea de *modernidad* parte de un sentido más amplio y mundial, mientras que las cuatro antologías buscan una expresión formulada desde las mismas circunstancias mexicanas. Entonces, para estos compilados, la poesía moderna podría comenzar con Gutiérrez Nájera (Castro Leal) o con Alfonso Reyes (Aub) o, incluso, con Carlos Pellicer (Arellano), mientras que la más joven, con Octavio Paz (Arellano). Esta modernidad (en el sentido de un amplio mestizaje que mira hacia lo prehispánico, pero también hacia las relaciones más preponderantes con otras lenguas y culturas) se manifiesta en varios poemas recopilados en las antologías, lo cual muestra una gran diversidad de la poesía mexicana que se escribió desde la provincia; se retoma la importancia que, en dicha década, tuvieron poetas como Jesús Arellano o Miguel Guardia; nos enteramos —aunque sea parcialmente— de la agorista María del Mar; releemos a otra Rosario Castellanos, previa a “Autorretrato” o “Memorial de Tlatelolco”; reconocemos al Emmanuel Carballo poeta por encima del crítico, o la verdadera juventud de Marco Antonio Montes de Oca.

En suma, la lectura de dichas antologías abre un panorama más amplio del campo literario mexicano en la década de 1950, además de que evidencia la etapa de transición que condujo a la profesionalización de la escritura a través de un nutrido circuito de revistas y suplementos culturales, becas de escritura y otras oportunidades de desarrollo desde el oficio del escritor. Esto lo deja entrever Arellano en la introducción a *Poetas jóvenes de México* y lo plantea claramente Aub. Por otro lado, las posiciones manifiestas en las antologías nos permiten ubicar, en el centro de la poesía joven, a Efraín Huerta, Octavio Paz

y Alí Chumacero, principalmente. Es posible comprender entonces que *Poesía en movimiento* no reposiciona a Paz y Chumacero en el campo literario, pues ya se encontraban legitimados como artífices de la poesía mexicana moderna consolidada desde una década anterior; lo que se posiciona, más bien, es una lectura específica de mediados del siglo xx de la poesía que, por las diversas causas que acabo de describir, termina convirtiéndose en una dominante para fijar un canon desde una serie de “familias de antólogos” (Benedetti, 1987: 134).

Volver a estas antologías, previas a la década de 1970, y realizar una lectura detenida y crítica de ellas permitirá reconocer una tradición más amplia de la poesía mexicana que se asumió moderna, pero desde otra vía: la del largo proceso de exploración y apropiación de las corrientes europeas desde el modernismo, para, finalmente, expresarse desde un mestizaje capaz de asentar una moral mexicana acorde con su tiempo presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera López, Jorge (2019), “De poéticas hegemónicas y marginales en México. Legitimación y canon en las antologías de poesía mexicana”, *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, julio-diciembre, pp. 102-127.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (2001 [1983]), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, edición digital.
- Ángel, Diana del (2019), “Antologías contemporáneas de poetas mexicanas: ¿recuento, escaparate o reescritura del canon?”, *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, julio-diciembre, pp. 74-101.
- Arellano, Jesús (comp.) (1955), *Poetas jóvenes de México*, México, Libro-Mex.
- Arellano, Jesús (pról., sel. y fichas) (1952), *Antología de los 50*, México, Ediciones Alatorre.
- Aub, Max (sel., pról. y notas) (1960), *Poesía mexicana 1950-1960*, México, Aguilar.
- Benedetti, Mario (1987), “El olimpo de las antologías”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, núm. 25, pp. 133-138.
- Carballo, Emmanuel (2005 [1960]), “Recuento de poetas”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 273-280.

- Carter, Boyd (1962), “Jesús Arellano y la Revista *Metáfora*”, *Hispania*, vol. XLV, núm. 3, septiembre, pp. 467-471.
- Castellanos, Rosario (1960), “A los danzantes en las ferias”, en Max Aub (sel., pról. y notas), *Poesía mexicana 1950-1960*, México, Aguilar, p. 212.
- Castro Leal, Antonio (sel., estudio preliminar y notas) (1953), *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Debicki, Andrew P. (sel., introd., comentarios y notas) (1977), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Londres, Tamesis.
- Escalante, Evodio (2019), “La ‘polémica’ de Octavio Paz versus Antonio Castro Leal (1954)”, *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, julio-diciembre, pp. 58-73.
- Espinosa Altamirano, Horacio (1955), “Poesía”, en Jesús Arellano (comp.), *Poetas jóvenes de México*, México, Libro-Mex, p. 117.
- Fernández, Ángel José (1999), “Recordatorio de Jaime Sabines”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 112, octubre-diciembre, pp. 83-89.
- Frost, Elsa Cecilia (2014 [1972]), *Las categorías de la cultura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, ebook.
- Fundación Max Aub*, “Biografía de Max Aub”, disponible en [<https://maxaub.org/biografia-max-aub/>], consultado: 21 de octubre de 2021.
- González Aktories, Susana (1995), “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, pp. 239-250.
- Guedea, Rogelio (2007), *Poetas del medio siglo. Mapa de una generación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Higashi, Alejandro (2015), *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades.
- Higashi, Alejandro e Ignacio Ballester Pardo (2018), “Presentación. Ser poeta joven en México”, *América sin Nombre*, núm. 23, diciembre, pp. 17-23.
- Huerta, Efraín (1983), *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martín-Barbero, Jesús (1995), “Modernidad, postmodernidad, modernidades: discursos sobre la crisis y la diferencia”, *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. XVIII, núm. 2, pp. 33.

- Medin, Tzvi (1999), “La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán. 1946-1952”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. I, núm. 1, enero, pp. 5-22, disponible en [<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1308>], consultado: 21 de octubre de 2021.
- Núñez, Estuardo (1959), “Teoría y proceso de la antología”, *Cuadernos Americanos*, núm. 5, septiembre-octubre, pp. 257-267.
- Palma Castro, Alejandro (2012), “Tradición experimental en las vanguardias históricas de Latinoamérica”, *Tradición*, núm. 12, diciembre, pp. 86-92.
- Paz, Octavio (2013 [1974]), “Contestación a Xirau”, en Ramón Xirau, *Del modernismo a la modernidad*, México, El Colegio Nacional, pp. 47-55.
- Paz, Octavio (1998 [1974]), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1987 [1957]), “Poesía mexicana moderna”, *Las peras del olmo*, 3ª. reimp., México, Seix Barral.
- Paz, Octavio (pról.), Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (comps.) (1980 [1966]), *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI Editores.
- Ramos, Julio (2009 [1989]), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.
- Valender, James (2005), “Max Aub y su antología de poesía mexicana (1950-1960)”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 253-273.
- Xirau, Ramón (2013 [1974]), *Del modernismo a la modernidad*, México, El Colegio Nacional.
- Yépez, Heriberto (2018), “Introducción”, en Jesús Arellano, *El canto del gallo. Poelectrones*, México, Malpaís Ediciones, pp. 5-44.
- Zea, Leopoldo (2002 [1952]), “El mexicano como posibilidad”, en Guillermo Hurtado (comp. e introd.), *El Hiperión. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 187-209.

Alejandro Palma Castro: Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, y doctor en Lingüística y Literatura Hispánica por la University of Kentucky. Su investigación se dedica a la poesía hispanoamericana del siglo XX y a la experimentación poética, así como a la teoría y la crítica del discurso poético. También trabaja con documentos de la literatura escrita en Puebla desde la colonia hasta la actualidad. En cuanto a su producción más reciente, cabe mencionar el artículo “En el pancracio ardiente: lucha y poesía, la ilusión de los hechos”, *Cincinnati Romance Review*, vol. 1, primavera, pp. 81-106, y los siguientes volúmenes que coordinó: *Bellatín en su proceso. Los gestos de una escritura* (Prometeo Libros, 2018), y *Deconstrucción del espacio literario en América Latina. 1996-2016* (Éditions des Archives Contemporaines, 2019). Forma parte del grupo internacional de investigación “Estudios sobre las culturas literarias: teoría y análisis crítico desde Hispanoamérica” (CULTAH). Es director editorial de *Amoxcalli. Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de CONACYT.

D. R. © Alejandro Palma Castro, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

**PAÍS DE SOMBRA Y FUEGO: READINGS, APPROPRIATIONS
AND REWRITES OF “LA SUAVE PATRIA” IN CONTEMPORARY
MEXICAN POETRY**

MARIANA ORTIZ MACIEL

ORCID.ORG/0000-0002-3845-5196

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

mariana.ortiz.m22@gmail.com

Abstract: *This article analyzes the relevance of a project like the one in the anthology País de sombra y fuego to elicit a series of readings, appropriations and rewrites of the poem “La suave patria” by Ramón López Velarde. The intention in the following pages is to lay out how “La suave patria” is received in contemporary Mexican poetry which in 2010 again questioned the meaning of the word homeland (patria) and why it is that certain poetic resources such as intertextuality, resignification and recontextualization are used by a number of poets to establish a dialogue about what has been considered until now the great national poem of Mexico, while at the same time the original meaning of the verses is being questioned, confronted and reinvented.*

KEYWORDS: RAMÓN LÓPEZ VELARDE; ANTHOLOGY; HOMELAND; RECEPTION; INTERTEXTUALITY

RECEPTION: 23/11/2021

ACCEPTANCE: 16/02/2022

***PAÍS DE SOMBRA Y FUEGO: LECTURAS, APROPIACIONES
Y REESCRITURAS DE “LA SUAVE PATRIA” EN LA POESÍA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA***

MARIANA ORTIZ MACIEL

ORCID.ORG/ 0000-0002-3845-5196

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

mariana.ortiz.m22@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la relevancia que la antología *País de sombra y fuego* tuvo en la generación de una serie de lecturas, apropiaciones y reescrituras del poema “La suave patria”, de Ramón López Velarde. Las siguientes páginas pretenden exponer cuál fue la recepción de esta composición en la poesía mexicana contemporánea —que, en 2010, vuelve a preguntarse por el sentido de la palabra *patria*— y cómo es que el empleo de ciertos recursos poéticos, como la intertextualidad, la resignificación y la recontextualización, permite a los poetas antologados establecer un diálogo con el que ha sido considerado, hasta la fecha, el gran poema nacional de México, al tiempo que se cuestiona, confronta y reinventa el sentido original de sus versos.

PALABRAS CLAVE: RAMÓN LÓPEZ VELARDE; ANTOLOGÍA; PATRIA; RECEPCIÓN; INTERTEXTUALIDAD

RECEPCIÓN: 23/11/2021

ACEPTACIÓN: 16/02/2022

En 2010 se llevaron a cabo una serie de festejos para conmemorar el bicentenario de la guerra de Independencia y el centenario del inicio de la Revolución mexicana.¹ Uno de los numerosos proyectos culturales surgidos a raíz de estas efemérides fue la antología *País de sombra y fuego*, coordinada por el poeta Jorge Esquinca, y cuya particularidad consistió en evidenciar que, como ocurriera cien años atrás, la situación del país desentona profundamente con los ánimos celebratorios.

Entre las peculiaridades del libro —el haber sido financiado por el grupo musical Maná y su fundación ecológica Selva Negra no es la menor de ellas— destaca el ser una antología temática, hecha “a pedido”, que reúne algunas de las respuestas dadas por la poesía mexicana contemporánea a preguntas como: “¿Existe todavía en el vocablo *Patria* —saqueado por la demagogia y el vandalismo verbal de la oratoria pública— un núcleo generador de significado?” (Esquinca, 2010: 16).

En dicha interrogante se cifra la gran diferencia entre este proyecto y una antología como *La patria en verso. Un paseo por la poesía cívica de México* (2012) —que forma parte de la colección Antologías de los Centenarios—.² Felipe Garrido, el antólogo, propone un recorrido por los poemas mexicanos que, desde el siglo XIX, han participado en la configuración de la noción de *patria mexicana*. La selección de Garrido incluye textos con una clara intención crítica —como “El mapa”, de Juan Bañuelos; “Tlatelolco 68”, de Jaime Sabines; “Revolución, tiendo la mano”, de Eduardo Lizalde; “Los muertos”, de María Rivera, e, incluso, algunos que también aparecen en *País de sombra y fuego*, como “El lazo y la trampa”, de Jorge Esquinca, y “Destierro”, de Carmen Villoro—; sin embargo, tanto el tono que guía la lectura de los poemas como las afirmaciones sobre lo que es y ha sido la *patria* poseen una

1 En 2005 el Senado aprobó el decreto que declaraba al 2010 como el “Año del Bicentenario de la Independencia Nacional y del Centenario de la Revolución Mexicana”; posteriormente, se creó la Comisión Organizadora encargada de coordinar los festejos —cuyo costo superó los tres mil millones de pesos.

2 La colección Antologías de los Centenarios es una coedición del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la editorial Jus, realizada como parte del proyecto “México 2010 (Bicentenario Independencia / Centenario Revolución)”.

intención didáctica y conciliadora que, como confirmaremos más adelante, *País de sombra y fuego* no persigue:

Llamamos México a nuestra patria —y a su capital—. Sabemos cuáles fueron las aspiraciones de quienes la fundaron, conocemos su historia, veneramos a los hombres y a las mujeres que le han ido dando forma. Sus tropiezos nos duelen en carne propia. Siempre la hemos querido libre, próspera y feliz. Este libro al que te invito ofrece una breve muestra —no un catálogo— de su poesía cívica; no para estudiarla, sino para buscar en ella, más que el pasado, el futuro de la patria. (Garrido, 2012: 12-13)

Por otro lado, si asumimos que, para los poetas mexicanos, hablar de *patria* implica hacerlo de México, la antología *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana* (2011), coordinada por Antonio Deltoro y Christian Peña, conlleva un propósito similar al de *País de sombra y fuego*. Curiosamente, al referirse a la primera de éstas, Christopher Domínguez Michael advierte de la necesidad de ampliar sus límites con el fin de observar cómo se trabaja el tema de México en la obra poética de autores más jóvenes:

El problema con esta antología es que no se basta a sí misma y exige, nada más al leerla, un segundo tomo que tome el verdadero riesgo de ir más allá de la seguridad del canon histórico y penetre en la apasionante averiguación de qué puede ser México, aplicando ese corte esencialista, identitario, en la lectura de los poetas nacidos en la segunda mitad del siglo xx. ¿Cómo se encontrará México en México leyendo, por ejemplo, a Coral Bracho, David Huerta, Jorge Esquinca, Tedi López Mills, José Luis Rivas, Julio Trujillo, Luis Felipe Fabre, etc.? (Domínguez, 2013)

La antología *País de sombra y fuego* fue publicada en 2010 —un año antes que *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana*—, y está dedicada, justamente, a la “averiguación de qué puede ser México” en la poesía de Coral Bracho, David Huerta, Jorge Esquinca, Tedi López Mills, José Luis Rivas y Luis Felipe Fabre, entre otros autores nacidos durante la segunda mitad del siglo xx.

Más allá del hecho curioso de que, al momento de escribir su reseña, el deseo de Christopher Domínguez ya estuviera cumplido de algún modo, vale la pena

comenzar a cotejar estas dos antologías poéticas, no sólo porque —como el mismo Domínguez Michael señala— una de ellas acude a la “seguridad” del canon histórico, mientras que la otra toma el “riesgo” de incluir a poetas de una generación más reciente, sino también por el papel central que poseen la figura y la obra poética de Ramón López Velarde en ambas recopilaciones.

LÓPEZ VELARDE EN DOS ANTOLOGÍAS DE POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Aunque tanto *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana* como *País de sombra y fuego* aprovecharon la atención puesta en la “historia patria” en 2010³ para exponer cómo se ha pensado a México desde el lenguaje poético, cada una recolecta un corpus lírico distinto: la primera recoge poemas del siglo xx y los organiza cronológicamente desde la obra de José Juan Tablada hasta la de José Emilio Pacheco, mientras que la segunda constituye, en palabras de este último, “el nacimiento verdadero de la lírica del siglo xxi en México” (Pacheco, 2010: 13).

El hecho de que la poesía de López Velarde sea percibida en ambas antologías como un referente clave de dos proyectos que centran su interés en un tema semejante, aunque con marcos temporales distintos, permite comparar el diálogo que la poesía mexicana ha establecido con “La suave patria” y observar la transformación de su lectura al atravesar por otro caótico cambio de siglo —aunque sin la Revolución que tocó tan de cerca la vida del poeta jerezano.

En la presentación de *Poesía en movimiento* (1966),⁴ Octavio Paz, escéptico ante la idea de una tradición nacional —a menos de que ésta sea comprendida como una “tradición de la ruptura”—, comienza por problematizar la ambigüedad de la expresión *poesía mexicana*: “¿poesía escrita por mexicanos

3 Algo similar sucede con el *Romancero de la Guerra de Independencia*, publicado en 1910 para conmemorar el centenario del inicio de la guerra de Independencia.

4 Es interesante advertir, desde el enfoque de este estudio, que entre los poemas seleccionados de Ramón López Velarde para formar parte de *Poesía en movimiento* no se incluye “La suave patria”.

o poesía que de alguna manera revela el espíritu, la realidad o el carácter de México?” (Paz *et al.*, 2004: 3), para concluir que, aunque los poetas incluidos en la antología escriben en un español de mexicanos del siglo xx, “la mexicanidad de sus poemas es tan dudosa como la idea misma de genio nacional” (Paz *et al.*, 2004: 3). Para ejemplificar este pensamiento, Paz acude al caso de López Velarde, ya que, aunque es concebido como el más mexicano de nuestros poetas, “su obra es de tal modo personal que sería inútil buscar una parecida entre sus contemporáneos y descendientes” (Paz *et al.*, 2004: 3).

En contraposición a estos argumentos, *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana* reúne, precisamente, textos poéticos emparentados por su “mexicanidad” y comprende a “La suave patria” como una creación poética con herederos directos en la lírica mexicana:

Descendientes de “El gran gallo tricolor”, de Tablada y de “La suave patria”, de López Velarde, los poemas de esta antología son mexicanos, porque se lo proponen o porque sin proponérselo llevan huellas de ser escritos en México, bien por cuestión de ingredientes locales, de mexicanismos, bien porque, más secretamente, recogen una forma nacional de sentir y pensar. (Deltoro, 2011: 12)

La presencia de “La suave patria” en *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana* resulta más que comprensible debido a que, además de la correspondencia de las fechas que motivaron su respectiva creación (el poema fue escrito en ocasión del centenario de la consumación de la Independencia, mientras que la antología fue elaborada, en parte, para conmemorar el bicentenario del mismo acontecimiento), “La suave patria” ha sido concebida, desde el momento de su publicación, como el más emblemático de los poemas que “recogen una forma nacional de sentir y pensar”.

Si bien la inclusión del texto “más mexicano” de López Velarde resulta una obviedad, la influencia de quien es concebido como el “pilar y santo patrón” de la antología en los poetas mexicanos del siglo xx es reconocida también a partir de otros enfoques. En la presentación realizada por Deltoro a la obra de algunos de los integrantes del grupo Contemporáneos —que, como es sabido, fue tan afín a la poética lopezvelardeana—, podemos encontrar algunos ejemplos de cómo este influjo se detecta en un sentido que apela, sobre todo, a una cuestión formal: “Xavier Villaurrutia logra hacer un López Velarde finísimo,

casi despojado de las audacias y exageraciones de su modelo” (Deltoro, 2011: 29), “como López Velarde, Owen es un maestro del toponímico y del verso enigmático” (Deltoro, 2011: 31).

Por otra parte, dentro de los textos elegidos por Antonio Deltoro y Christian Peña para formar parte de su antología, se incluyen varios dedicados a la memoria de López Velarde o que aluden ya a su obra, ya a su persona; entre éstos se encuentran: “Exvoto a López Velarde”, de José Juan Tablada; “Primero sueño”, de Bernardo Ortiz de Montellano; “Contralegía a Ramón López Velarde”, de Eduardo Lizalde, y “López Velarde”, de Marco Antonio Montes de Oca.

Mientras que la recuperación de la obra lopezvelardeana en *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana* consiste en una labor de selección que atiende a la “mexicanidad” de sus poemas y reconoce su trascendencia para la configuración de una tradición poética nacional, el encuentro entre “La suave patria” y los poemas que forman parte de *País de sombra y fuego* participa de una dinámica muy distinta.

La intención de Jorge Esquinca no fue únicamente la de reunir poemas con una temática en común, sino la de invitar a un grupo de poetas (33, como los años que pasó López Velarde en este mundo) a escribir o compartir un texto con el que respondieran a una serie de provocaciones compartidas. La primera directriz de este proyecto, como ya se mencionó, consistió en responder a la pregunta por la *patria*; la segunda, por otra parte, advierte en “La suave patria” no sólo un referente obligado para solucionar esta interrogante, sino la posibilidad de contrastar el México al que cantó López Velarde con el México del Bicentenario: “¿Cómo perciben los poetas mexicanos noventa años después de escrito el poema de López Velarde, a su país?” (Esquinca, 2010: 16).

LECTURAS DE “LA SUAVE PATRIA”

Para entender un fenómeno como el de la canonización de “La suave patria” casi al instante mismo de su publicación, no habría que perder de vista que, incluso con tan sólo dos poemarios publicados —*La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919)—, la figura de Ramón López Velarde ocupaba, aun antes de su muerte, un lugar importante en la escena literaria mexicana, no sólo por su relación cercana con algunos autores consolidados —como Enrique González Martínez y José Juan Tablada—, sino también por el prestigio de

las publicaciones que dieron a conocer sus textos:

Además, López Velarde colaboraba en diarios y revistas de renombre (*Revista de Revistas*, *Vida Moderna*, *Pegaso* y *México Moderno*, entre las más importantes) y publicó su primer libro en uno de los mejores lugares de aquella época, precisamente en las ediciones de *Revista de Revistas*, y el segundo en una edición de *México Moderno*, “la revista más distinguida de aquellos años”. (Mendiola, 2020 [2013]: 12)

Aunque es fundamental considerar estas circunstancias favorables, así como las constantes polémicas que bordearon la lectura de los textos poéticos de López Velarde entre sus contemporáneos, la difusión casi ininterrumpida de “La suave patria” en la escena cultural mexicana durante el último siglo obedece, en cierta medida, a motivos que poco han tenido que ver con los méritos literarios de su autor.

El año 1921, en el que se escribió “La suave patria”, forma parte de un momento histórico en el cual el Estado, movido por el interés de legitimarse, auspició las propuestas artísticas que defendieron la supremacía del “ser” mexicano, como el movimiento muralista —que, en ese mismo año, publicaría su primer manifiesto—, pues, a pesar de que la Revolución mexicana acababa de exponer la multiplicidad de realidades históricas, geográficas, culturales y sociales que configuraban México, la idea sobre la “esencia” de lo mexicano, surgida a la par de la lucha de Independencia (celebrada de algún modo en el poema de López Velarde), permanecerá intacta, como postula Edmundo O’Gorman en su libro *México. El trauma de su historia*: “subsistió como horizonte inalterable, la noción mitológica de que el pueblo mexicano poseía un modo de ser histórico, su ser propio y ‘verdadero’, de superior jerarquía moral y al que se le debía una fidelidad diamantina” (O’Gorman, 1977: 96).

El tema de “La suave patria”, la íntima patria, el México “verdadero”, coincide, en este sentido, con estos nuevos aires de la búsqueda de la identidad nacional, y, más allá del propósito de López Velarde al escribir este texto, el hecho de haber aparecido casi a la par de la trágica y prematura muerte de su autor fue aprovechado por la retórica oficial para proclamarlo como el poema épico de la Revolución.

A partir de entonces, la relación de “La suave patria” con sus lectores ha sido ambivalente: por un lado, se le considera “esa especie de segundo himno

nacional lírico, intocable y ya tradicional” (según refiere José Luis Martínez), presente en los incansables homenajes patrocinados por instancias gubernamentales al “poeta nacional”, impreso bajo el rótulo de “el gran poema patrio” en las ediciones masivas de los libros de texto distribuidos de manera gratuita por la Secretaría de Educación Pública (SEP), y recitado por niños y adultos que lo aprenden de memoria en ocasión de las fiestas patrias; por otro lado, están quienes comprenden que se trata de un texto de una complejidad poética e ideológica imposible de reducir a sus funciones patrias:

La Revolución murió sin que nadie la llorara en una elegía. Tampoco hubo una épica para celebrarla. [...] Así, no quedó más remedio que inventarse un poema patriótico declamable en las escuelas. Pero “La suave Patria” no es nada de eso. Su misterio no se ha agotado y aún invita a toda clase de interpretaciones. (Pacheco, 2003: 119)

Desde la obra ensayística de los integrantes del grupo Contemporáneos —grandes enemigos de la subordinación política del arte— dedicada a estudiar la obra poética de López Velarde⁵ hasta la fecha, no han parado de suscitarse estas numerosas interpretaciones sobre “La suave patria” de las que nos habla José Emilio Pacheco. Tanto Víctor Manuel Mendiola en su edición de *La suave patria/The Soft Land* (2020 [2013]), como Alfonso García Morales en su estudio introductorio “Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional y moderno de México” (2016: 7-148), hacen una revisión bastante completa de las mismas.⁶

Una de las propuestas de *País de sombra y fuego* fue volver a la lectura de “La suave patria” para replantearse su vigencia casi un siglo después de su publicación. Como respuesta a este ejercicio, varios de los poetas que participan en dicha antología sugirieron comenzar por reconocer, como una de

5 Véase *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos* (2008), compilado por Marco Antonio Campos.

6 También puede consultarse el Fondo Digital Ramón López Velarde, de El Colegio de San Luis (COLSAN), que reúne gran parte de los estudios críticos que se han escrito sobre la obra de este autor. Está disponible en [<https://fdrlv.colsan.edu.mx/>].

las principales extrañezas del poema de López Velarde, la forma de nombrar México, pues el contexto del país en 2010 difería del de los años de lucha armada, cuando se compuso el poema.

Algunos de los motivos para que López Velarde no refiriera, en su afamado poema, ese “durísimo presente de 1921 sino de un tiempo imaginario en que la guerra civil no ha tenido lugar” (Pacheco, 2010: 12) quizá puedan encontrarse en “Novedad de la patria” —otro texto suyo, pero escrito en prosa y publicado apenas unos meses antes que “La suave patria”—, donde el poeta comparte algunas de sus ideas sobre esa patria individual, “inmune a la afrenta”: “una patria no histórica, ni política, sino íntima” (López Velarde, 1987: 7). No obstante, más allá de las razones de López Velarde para escribir un poema como “La suave patria”, que tantas y tan diversas interrogantes ha provocado entre sus críticos, el propósito de las siguientes páginas consiste en exponer cómo sus versos llegan a convertirse en material poético, político e histórico para otros versos de la antología *País de sombra y fuego*.

“LA SUAVE PATRIA” Y “ALTA TRAICIÓN” EN EL PAÍS DE SOMBRA Y FUEGO

El título elegido por José Emilio Pacheco para el prólogo de *País de sombra y fuego*, “De la suave patria a la patria espeluznante”, sintetiza el contraste entre el México de “La suave patria” y “el escenario de una guerra omnipresente que acaba con todo y mancha de sangre y de terror todas las cosas” (Pacheco, 2010: 12), y al que atienden buena parte de los textos que conforman la antología.

Ya en la década de 1980, Pacheco, gran estudioso de la obra de López Velarde,⁷ descubre en el verso “y forjan una patria espeluznante” (López Velarde, 1983: 112), del poema “La lágrima”, el adjetivo preciso para referirse a un país que, a pasos agigantados, se distanció de aquel al que el poeta pidiera “sé siempre igual, fiel a tu espejo diario” (López Velarde, 1983: 160). Sus reflexiones sobre “La suave patria” en los ensayos “La patria espeluznante” (1983), “¿Suave patria o patria espeluznante?” (1988) y “López Velarde hacia

7 Véase Pacheco, 2018.

‘La suave Patria’ (2001)⁸ sientan, de alguna manera, un precedente teórico al ejercicio poético realizado en *País de sombra y fuego*, pues en ellos Pacheco advierte cómo es que las terribles transformaciones sociales, culturales y económicas sufridas en México a lo largo del siglo xx han afectado la lectura de un texto que, al presentirlas, nos deja la impresión de una nostalgia anticipada.

La presencia de José Emilio Pacheco dentro de la antología no se limita a este prólogo en el que, a manera de uno de sus inventarios, ilustra cuáles fueron las circunstancias políticas de México en 1921 y cómo repercutieron en la vida de López Velarde y en la escritura de “La suave patria”.

En *La patria en verso. Un paseo por la poesía cívica en México*, Felipe Garrido plantea que “Alta traición” (1966) “puede leerse como un resumen de ‘La suave patria’” (Garrido, 2012: 214); en absoluta oposición a esta idea, Alejandro Higashi atiende la relación que existe entre estos dos poemas a partir de una interpretación muy distinta:

Pese a la admiración que Pacheco ha mostrado siempre por la obra de López Velarde (como consta en su libro de 2003), al llegar a “La suave patria” no dudó en emprender una revisión crítica y parricida desde el título (una “alta traición” es aquella que se comete contra la soberanía, la seguridad y la independencia del Estado); en su primer verso, “No amo mi patria”, corroboraba su animadversión hacia esa “suave patria” intemporal e idealizada de los dos versos contiguos. (Higashi, 2017: 93)

Si el vínculo entre “Alta traición” y “La suave patria” es innegable —ya sea porque Pacheco busca también su íntima patria, ya porque pretende distanciarse de esa patria “intemporal” e “idealizada” a la que cantó López Velarde—, lo cierto es que los dos versos a los que se refiere Higashi, “Su fulgor abstracto / es inasible” (Pacheco, 2009: 73), reinventan, con su “traición”, la tradición literaria con la que Pacheco dialoga, y se convierten —como se reconoce en *País de sombra y fuego*— en el otro gran referente para los poetas que vuelven

8 En esta versión se recogen materiales de dos inventarios publicados en *Proceso*: “Pierrot en Tlaxcalantongo” (1987) y “Trueno de temporal” (1988).

a cuestionar el sentido de la patria⁹ en 2010, alejados de cualquier tipo de solemnidad o grandilocuencia.

Como un autor que defiende constantemente que toda escritura es, en realidad, un acto de reescritura y, por lo tanto, un acto de relectura, Pacheco es consciente de la “ironía dramática” involucrada en la manera en la que los cambios (casi siempre negativos) que ha vivido México y la “ciudad deshecha, / gris, / monstruosa” con la que comparte nombre, alteran el contenido de “Alta traición”, transcurridos veinte años desde su publicación:

Nuestra “ironía dramática” respecto a 1966 es inmensa (“Ironía dramática”: el contraste entre lo que saben los espectadores e ignoran los personajes del drama). Quien lea hoy “Alta traición” formará en su interior un poema muy distinto del que creí escribir hace veinte años. La ciudad es mil veces más “gris” por la contaminación y más “monstruosa” por la violencia, la injusticia, el hacinamiento y el desorden. Entonces se hallaba “deshecha” sólo por la especulación inmobiliaria. Hoy lo está literalmente por el terremoto de 1985. Ante la catástrofe de 1986 “Alta traición” es ahora sí, un poema patriótico. (Pacheco, 2017: 193)

A la pregunta sobre la patria y la manera en la que se percibe el país a noventa años de escrito el poema de López Velarde, Jorge Esquinca agrega una última interrogante: “cualquiera que sea esta visión de México ¿es abordable a través de los diversos modos expresivos conquistados por la poesía contemporánea?” (Esquinca, 2010: 16). Como se verá más adelante, entre los “modos expresivos” que caracterizan las propuestas poéticas de *País de sombra y fuego*, sobresalen los recursos de la resignificación, la recontextualización y la intertextualidad que posibilitan, entre otras cosas, dimensionar la ironía dramática que, para 2010, supuso la lectura de “La suave patria” y “Alta traición”.

9 La invitación realizada por la revista *Letras Libres* en 2009 a un grupo de poetas mexicanos para “apropiarse” de “Alta traición” y resignificar sus versos es un antecedente importante de la convocatoria hecha por *País de sombra y fuego*; así lo reconoce Jorge Esquinca en el prefacio de la antología, e incluye en ella un texto surgido de este proyecto: “Alta traición revisitada”, de Maricela Guerrero.

La intimidad que permite a López Velarde cantar a una patria “impecable y diamantina”, “inaccesible al deshonor”, es un lujo que la poesía mexicana contemporánea ya no puede o ya no quiere darse. Sin embargo, la propuesta de *País de sombra y fuego* provoca que esa intimidad estalle en una serie de lecturas que, al ironizar, recontextualizar, apropiarse y reescribir los versos de “La suave patria”, recuperan y modifican la potencia significativa de uno de los textos más populares y, a la vez, más misteriosos de la tradición poética mexicana.

“La suave patria” abre *País de sombra y fuego*, y, aunque interactuar de alguna manera con sus versos no es un requisito para participar en la antología, al menos 9 de los 32 poemas que la conforman —junto con el de Velarde y el de Pacheco—, lo hacen. A estos textos y a la forma en la que desestabilizan la lectura de este poema dedicaremos nuestra atención en las siguientes páginas.

OTROS VERSOS DE LÓPEZ VELARDE: EL OXÍMORON DE “LA SUAVE PATRIA”

El primero de ellos, “País Pixel”, de Josu Landa —uno de los textos más complejos e interesantes de la antología, descrito por Jorge Esquinca como “el controlado delirio del poema-palimpsesto”—, comienza así:

[...] la cabeza de López Velarde ya no está en su pedestal:
¿será que se metió en la estación de al lado?
¿será que voló al subterráneo, cuando sintió pasar su tren como
aguinaldo de juguetería?

[...] será que aquí se volatiliza el bronce: será que alguien con tierno corazón de vándalo, con tersa entraña de secuestrador, introdujo el bronce-poeta en el Reino de la Liquidez:

(Landa *apud* AA.VV., 2010: 31)

Recientemente Josu Landa declaró que compuso este poema “a propósito de un percance relacionado con López Velarde, que fue la desaparición del

busto que existía en el parque con su nombre”.¹⁰ A partir de esta anécdota, que otorga un sentido literal al verso “La cabeza de López Velarde ya no está en su pedestal”, Josu Landa establece toda una crítica al caos de la realidad mexicana a través de, en gran medida, una interacción con los versos “su tren como aguinaldo de juguetería” del poema “La suave patria”, y de la alusión al oxímoron de su título: “tierno corazón de vándalo, con tersa entraña de secuestrador”.

El juego en torno a los significados de la palabra “Liquidez”, que refiere también al robo y venta de los monumentos de bronce de la Ciudad de México, es aprovechado por el poeta para acometer en contra de los discursos patrios: “la historia es otra en el Reino de la Liquidez”, “la historia es otra, cuando manda la Bolsa de Valores” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 31), y el *bronce* de sus monumentos (y de sus poetas) vale más por su “materia fundida” (convertida en “liquidez”) que por su espíritu: “se acabó el licuado de bronce: se agotó la merengada de metales nutriendo / una dignidad: el puente hacia algo como dioses, pasando por la carne y la / piel curtida de los héroes” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 32).

En esta burla al mundo contemporáneo, “convertido en corral de corrales”, en donde imperan “los corralitos de dinero” e, incluso, la revolución es “un corral caduco” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 32), el texto de Landa conecta con una de las preocupaciones más evidentes de “La suave patria”: los peligros que harán desaparecer al México de sus imágenes: “La preferencia por el pasado quieto, pero pródigo de imágenes, al futuro que abre las ventanas hacia el jardín podrido del progreso y del dinero. Buscar ser más nosotros mismos que el señuelo del sueño americano. El paraíso en la tierra es el establo escriturado por el niño Dios, el infierno en la tierra son los veneros de petróleo” (Campos, 2018: 133-134).

10 Transcripción de las palabras pronunciadas por Josu Landa al presentar “País Pixel” en la mesa de clausura del Ciclo Ramón López Velarde en su Centenario (1921-2021), organizado por El Colegio Nacional del 7 al 11 de junio del 2021. Para esta mesa de clausura se invitó a Jorge Esquina a compartir el homenaje realizado a López Velarde en *País de sombra y fuego*, y a algunos de los poetas que participaron en la antología a leer sus textos.

La exclamación “ALELUYA – EVOHÉ – ALELUYA”, repetida para dividir los fragmentos de “País Pixel”, apuntala la exaltación, la densidad y el delirio con los que Josu Landa nos conduce por el “teatro” de la historia patria, remontándose hasta el mito del águila posada sobre el nopal y devorando una serpiente, y rogando a la suavidad de lo que ésta hiere (recreando nuevamente el oxímoron de “La suave patria”) que interceda por nosotros: “(suave garra del Águila sobre el nopal, rasga por nosotros / suave colmillo de la Serpiente en el Escudo, clama por nosotros / suave espina en el Cactus de Tenochtitlan, punza por nosotros)” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 32).

La cualidad “palimpséstica” de “País Pixel” consiste en evidenciar, a través de una enumeración caótica, la yuxtaposición de personajes (próceres, tiranos, mártires, traidores, líderes sindicales, presidentes, narcotraficantes, etcétera) y acontecimientos (conquistas, insurrecciones, revoluciones, huelgas, reformas, entre otras) que han forjado una historia de imposición, explotación y desigualdad condenada a repetirse:

En estas tierras nunca ha faltado un imperio: cientos de años esperando a la Serpiente Emplumada y lo que siempre sucede son imperios: cientos de años cebando la gloria de haber acabado con imperios que sustituyen a imperios: hay un mar de sudor y sangre en el fondo de ese afán, esa resonancia de gritos y cañonazos, aceros y ofensivas: República de Ecos desgranándose en voces de voces, insufflando una inocencia cuando no una desesperación. (Landa *apud* AA.VV., 2010: 33)

Recuperando, en cierto sentido, el verso “Suave Patria: te amo no cual mito” (López Velarde, 1983: 89), en “País Pixel”, el amar la patria por sus mitos —los mismos que han sido utilizados para legitimar gobiernos, símbolos patrios, libros de historia y nacionalismos—, desde la señal fundacional de Tenochtitlan y el retorno de Quetzalcóatl, hasta las batallas, los héroes y los dramas de cada “imperio”, se comprende como el mayor de los males que aquejan al país: “nunca se nos vendió tan fácil un Mito Venial”, “que tus dioses [...] hagan algo contra la hecatombe de tus mitos”, “errar tal vez huyendo de mitos residuales escritos con luz de telenovela” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 33, 34 y 35).

En esta recreación de la “República de Ecos” también participan las voces, los títulos y los versos de textos emblemáticos sobre la mexicanidad (*Tercera Tenochtitlán*, de Eduardo Lizalde; *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; “Piedra de sol”, de Octavio Paz, entre otros) que Josu Landa altera y recontextualiza. Al diálogo constante con “La suave patria” —véanse, por ejemplo, los siguientes versos: “¿quién puede ponerse épico en esa escena? / se quema ese esquema o es crema lo que va a llover, jugo de páginas gastadas / pese a los efluvios de color: / quién osa ahí hacerse el epidídico?” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 32)— se suma, por ejemplo, la devastación sufrida por el país referido en “Alta traición” cuarenta años después de publicado este poema: “México pinto y florido, se secan y se secan, se queman y se queman, los / tres o cuatro ríos y los bosques de pinos que redimió el poeta de la Alta / Traición”(Landa *apud* AA.VV., 2010: 34).

La crítica de Josu Landa en contra del “aleteo de los siglos en eco de polvo convertido” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 34) y la reproducción de símbolos y discursos caducos también se dirige a la apropiación y mitificación de López Velarde por parte de los discursos nacionalistas. Acorde al gran tema de “País Pixel”, la repetición, la última parte del poema vuelve a la imagen con la que comienza: “la cabeza de López Velarde ya no está en su cascarón de bronce” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 34), para concluir que, frente a las duras verdades de la patria, “el poeta tiene la cabeza en otra parte” (Landa *apud* AA.VV., 2010: 35).

De los 32 poemas que, junto con “La suave patria” y “Alta traición”, conforman el cuerpo de *País de sombra y fuego*, ocho no fueron escritos propiamente para la antología, sino publicados originalmente en diversos libros, revistas y blogs. El hecho de que tres de ellos (“hoy desperté con ganas de cantar la patria”, de Alejandro Tarrab; “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza, y “Patria de polvo, primera tirada”, de Efraín Velasco) acudan, por distintas razones y con diferentes efectos, a los versos de López Velarde, confirma que, independientemente del ejercicio propuesto por Jorge Esquinca, las lecturas del poeta jerezano tienen lugar en la poesía mexicana del siglo XXI.

En el caso de “hoy desperté con ganas de cantar a la patria”, incluido en el poemario *Litane* (2009), Alejandro Tarrab emprende una suerte de “psicoanálisis” del mexicano, del “amarillo mexicano morenito de sangre” (Tarrab *apud* AA.VV., 2010: 37), de sus vicios de carácter —“machitos insolentes”, “viene el placer bonito de cruzar el desconuelo / desde la contracción”— y

de lenguaje —“manchadito de oro todos diminutivos”— (Tarrab *apud* AA.VV., 2010: 38), al tiempo que subraya la conexión de esta “idiosincrasia” con dos textos canónicos para la tradición lírica mexicana: “Muerte sin fin” y “La suave patria”. Su apropiación de este último, a semejanza de lo que ocurre en “País Pixel”, consiste en evidenciar e ironizar la extraña acepción del adjetivo *suave* en relación con el sustantivo *patria*, sobre todo a la luz de lo que ocurría en el país en 2010, y en experimentar con esta suerte de oxímoron para crear nuevas imágenes: “somos todos flores suaves poetas / exquisitas partituras gritando *guerra* / ojerosos y pintados ídolos súper flexibles”, “vamos suavizando la lengua de nuestros calcinados / vamos prostituyendo esa risita travestida / *anocheciendo el sinsabor* hacia la muerte” (Tarrab *apud* AA.VV., 2010: 38).

OTROS VERSOS DE LÓPEZ VELARDE, ¿SON O SE PARECEN?

Una nota al pie en “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza, nos hace saber que, en el poema, participan los textos de Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto y la propia Rivera Garza. Recuperar las palabras con las que Luz María Dávila le reclama a Felipe Calderón por el asesinato de sus dos hijos en la matanza de Villas de Salvácar, así como la crónica periodística en la que Sandra Rodríguez Nieto relata el acto público donde ocurrió este discurso, reactiva la potencia de dos voces afectadas de manera directa por la terrible ola de violencia vivida en México. El porqué de la presencia de López Velarde en este ejercicio de intertextualidad, en cambio, responde a otra intención discursiva:

Hace dos años que se están cometiendo asesinatos
 Se están cometiendo muchas cosas
Cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un letárgico tremor
 Se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo.
 Y yo sólo quiero que se haga
 Justicia, y no sólo para mis dos niños
Los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los fúlgidos perdidos
 (Rivera Garza *apud* AA.VV., 2010: 74)

En una primera lectura del poema podríamos pensar que los versos que aparecen en cursivas pertenecen a López Velarde, puesto que Rivera Garza imita la mezcla insólita de adjetivos y sustantivos tan característica de su poética —como puede corroborarse en otro verso de “La reclamante” donde la poeta sí utiliza de manera textual imágenes lopezvelardeanas: “mi sed, les doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida ternura, mis fúlgidas aves” (Rivera Garza *apud* AA.VV., 2010: 75). A diferencia de lo que sucede en otros textos de *País de sombra y fuego*, en “La reclamante”, la poesía de López Velarde no representa un modelo para comparar una idea de México o de lo mexicano, sino que se usa como un referente de la capacidad del lenguaje poético para resignificar esas contradicciones que, en su territorio, dejan de serlo.

Por su parte, “Patria de polvo, primera tirada” lleva un epígrafe que nos da la clave para su lectura: “A manera de Alison Knowles, James Tenney / y (por supuesto) de Ramón López Velarde”. El “(por supuesto)” referido al último de los artistas vinculados al poema se debe a que Efraín Velasco toma de manera textual algunos versos de “La suave patria” y construye con ellos, al estilo de un *ready-made*, otro poema:

Una patria	de invisible alcohol
A la mitad del foro	
Iluminándose con	lo que se fue, lo que aún no toco
	y habitada por los tiros de la policía
	(Velasco <i>apud</i> AA.VV., 2010: 55)

La estructura mediante la cual Velasco somete los versos de “La suave patria” a una resignificación se repite de manera idéntica en las nueve estrofas que conforman “Patria de polvo, primera tirada”: [Una patria de _____/_____/ Iluminándose con / y habitada por_____]. Los espacios en blanco se llenan con las imágenes de un texto que originalmente festeja las virtudes de la patria; al “reordenarse”, estas imágenes delatan la realidad de una “patria espeluznante”:

Una patria de	crujir de esqueletos
El rostro en medio del suplicio	
Iluminándose con	el ave que el párvulo sepulta

y habitada por tu igual estatura de niño
 [y de dedal
 (Velasco *apud* AA.VV., 2010: 56)

Al ser, al mismo tiempo, tan conocidos y tan “mexicanos”, los versos de “La suave Patria” guardan un gran atractivo para un tipo de experimentación poética consistente en apropiarse de textos “ajenos”, recontextualizarlos y obligarlos a decir, además de lo que dicen, algo distinto. Si “País Pixel”, “hoy desperté con ganas de cantar a la patria”, “La reclamante” y “Patria de polvo, primera tirada” recurren a este ejercicio de intertextualidad, en cierta medida, para recuperar y resignificar la tensión que López Velarde supo crear entre los adjetivos y los sustantivos que construyeron sus afamados versos, otro grupo de poemas —conformado por los títulos “Devoción (Hoy, como nunca)”, de Francisco Magaña; “... Y otra vez a brindar con extraños”, de Ricardo Castillo; “Talavera”, de Santiago Matías, y “Anacrónicamente, absurdamente”, de Francisco Hernández— lo harán —con verdadera contricción o con lujo de ironía— para conjurar distintas formas de la nostalgia.

OTROS VERSOS DE LÓPEZ VELARDE: LAS NOSTALGIAS DE “LA SUAVE PATRIA”

En “Devoción (Hoy, como nunca)”, como su título advierte, Francisco Magaña levanta una oración por la patria que, “hoy, como nunca”, necesita ser encomendada. La segunda parte del poema abre con un epígrafe de López Velarde: “¿Es verdad que ha muerto mi quimera?”, como un primer guiño de lo que ocurre entre sus versos:

Hoy como ayer te canto y me entristezco.
 Si una lágrima viene
 es acaso la prueba de una adicción que no desea morir.
 Sí, como nunca: urge que tu paz me presida.
 Quiero que sea tu voz aliento de campanas
 que repitan sin fin: algarabía
 de ser un rostro diamantino
 pletórico de fiesta.

Porque hoy, sí, como nunca,
arrodillo mis rezos por tu paz. Imploro
por el aire transparente de la aurora,
por un tiempo en la calma de los tiempos,
por un llanto de fe, por un consuelo.

(Magaña *apud* AA.VV., 2010: 43)

Si el tema de “Hoy, como nunca”, de López Velarde, es el dolor frente a una amada que languidece, en su poema, Francisco Magaña recupera esa emoción y la traslada al amor a la patria. Trocar el adverbio *nunca* por el adverbio *ayer* en el verso “Hoy, como nunca, me enamoras y me entristeces”, y agregar una afirmación al verso “Hoy, como nunca, urge que tu paz me presida” convierten a “Devoción (Hoy, como nunca)” en una especie de actualización o validación del texto de *Zozobra* para referirse al presente.

Aunque “Hoy, como nunca” participa de una manera más textual en “Devoción (Hoy, como nunca)”, también se evoca a “La suave patria” por medio de una de sus imágenes más memorables: “la Patria es impecable y diamantina” (López Velarde, 1983: 156). En la primera parte del texto de Magaña, la relación con el poema lopezvelardeano sólo podría intuirse a partir del uso del adjetivo *diamantina*: “afinar el oído para escuchar / aquello lo que se esfuma / y esa inquietud diamantina” (Magaña *apud* AA.VV., 2010: 41). En la segunda parte del poema, en cambio, es más evidente la nostalgia por la patria alegre y “devota” a la que cantara López Velarde: “Quiero que sea tu voz aliento de campanas / que repican sin fin: algarabía / de ser un rostro diamantino / pletórico de fiesta”.

En su ensayo “En los cincuenta años de ‘La suave patria’”, José Emilio Pacheco hace el recuento de todos los elementos religiosos que forman parte del poema:

El catolicismo de López Velarde se manifiesta en por lo menos siete alusiones: el niño Dios, el “pan bendito”, la higuera de San Felipe de Jesús, “la cuaresma opaca”, la “respiración azul de incienso”, las palmas del Domingo de Ramos, el “ave taladrada en el hilo del Rosario”. (Pacheco, 2018: 20)

Difícilmente podríamos asegurar que la presencia del imaginario católico dentro de “La suave patria” sea una de las particularidades del texto con la que los poetas de *País de sombra y fuego* buscan dialogar; sin embargo, es muy significativo que en poemas como “País Pixel” y “El lazo y la trampa”, de Jorge Esquinca; “La patria natural”, de Luis Armenta Malpica, y el comentado “Devoción (Hoy, como nunca)”, el pensar a la patria conduzca al gesto piadoso, sarcástico o desesperado de rezar por ella.

Ricardo Castillo toma un verso de José Alfredo Jiménez para titular su poema “Y otra vez a brindar con extraños”; en él, a manera de una canción dolida, a la patria se le habla de lo que fue, de lo que ya no es y de cómo cala esa ausencia. Las imágenes de “La suave patria” sirven al texto para remarcar la extensión de un vacío que alguna vez fue ocupado por la patria que imaginó López Velarde, una de la que “ya casi sólo queda un chiste cruel”, como el del propio Castillo:

Por eso,
aquí,
en el terreno vacante que no puedes ocupar,
más que lejana,
o Fuensanta o diamantina,
te siento, patria patita,
áspera y ausente
sonoro rugir de la nada
que has dejado en tu lugar,
trueno de temporal
que al llegar al oído
nunca más será lo que es
imagen o vapor de un país
del que ya casi sólo queda
un chiste cruel sobre el pesebre orinado.
(Castillo *apud* AA.VV., 2010: 137)

En “Anacrónicamente, absurdamente” —al igual que en los poemas “Desierto”, de Carmen Villoro, y “La patria de la infancia”, de Raúl Bañuelos—,

a la patria se le relaciona con la “primera mirada” de la infancia. Francisco Hernández toma el título de uno de los versos del “Intermedio” de “La suave patria”: “Anacrónicamente, absurdamente, / a tu nopal inclínase el rosal” (López Velarde, 1983: 158), y proyecta el “anacronismo” de sus imágenes en su recuerdo del festejo del 15 de septiembre:

Las garzas no pasaban deslizándose ni los loros, con su relampagueo, nos deslumbraban.

Sin embargo, era 15 de septiembre y nuestra estatura de dedal nos retrataba como niños, y en el patio de la casa de mi abuelo materno —sin rosales ni árboles— nos sentíamos nerviosos y repletos de dudas, cuando dos empleados se disponían a soltar hacia el cielo globos de distintos colores, correspondientes a cada hijo, sobrino o nieto de la familia.

(Hernández *apud* AA.VV., 2010: 59)

Con el resto de su “relato”, Francisco Hernández expone cómo afectan las primeras asociaciones a la patria —en su caso, un globo ardiendo; en el de tantos, la declamación de “La suave patria”—, a la idea irreversible y hasta cierto punto “absurda” que guardamos de ésta:

Pasó el tiempo. Y cuando alguien declamaba en la noche del 15 “La Suave Patria” desde un balcón del Palacio Municipal, la patria era para mí algo rugoso con facilidad para arder, un gran vientre de coco donde descubrí la claustrofobia y un acicate que me obligaba a huir por mucho tiempo hacia un lugar donde alguien sanara mis septiembreres y julios de lunático.

No he podido lograrlo. Jamás he pasado más de dos meses fuera del País, lo que confirma mi cerebro de globo y mi pequeñez de dedal.

(Hernández *apud* AA.VV., 2010: 59-60)

El último de los poemas cuyo modo de relacionarse con “La suave patria” consiste en el recuerdo de un país que ya no existe —y, quizá, nunca existió— es “Talavera”, de Santiago Matías. Este texto breve y denso, emparentado con “País Pixel”, detona una ráfaga de texturas, colores, sensaciones y visiones

fragmentadas de las que participa el ansia y la desesperanza de una patria “mutilada hacia adentro, o áspera, honda de salvas y venenos”, “como un sol fantasma, / como verdes velardes en la punta de la lengua” (Matías *apud* AA.VV., 2010: 139).

Un proyecto como el de *País de sombra y fuego* permite averiguar qué temáticas prevalecen cuando se incita a la poesía mexicana contemporánea a preguntarse de nuevo por la patria; en la muestra que representa esta antología, por ejemplo, el éxodo de la población marginada de México y la incidencia del pasado prehispánico en su presente son dos de las más recurrentes. Entre los poemas que tratan el problema de la migración forzada (ya sea hacia la frontera norte, desde la frontera sur o rumbo al interior del país), se encuentran “Señas para un lugar de nacimiento”, de David Huerta; “Episodios Binacionales”, de Roberto Rico; “El Valle del altar”, de Luis Alberto Navarro, y “Desfile”, de María Rivera. Por su parte, los textos que se interesan por “el México enterrado pero vivo” (Paz, 2005: 253) son aún más numerosos: “País Pixel”, de Josu Landa; “El cenxontle”, de José Luis Rivas; “Estos son sólo fragmentos”, de Eduardo Milán; “El lazo y la trampa”, de Jorge Esquinca; “El corrido del Ahuizote”, de Luis Felipe Fabre; “Señas para un lugar de nacimiento”, de David Huerta, y “Desfile”, de María Rivera.

Aunque el tema de las ruinas, los dioses, los mitos y los símbolos prehispánicos es una constante en la tradición lírica mexicana del siglo XIX y de buena parte del XX (Jiménez Aguirre, 2004; Mendiola, 2004), su permanencia en la obra de poetas de generaciones más recientes cada vez es menos frecuente.¹¹ Si las alusiones al imaginario católico dentro de “La suave patria” pueden o no estar relacionadas con el hecho de que diversos poetas hagan de su texto una plegaria por la patria, el “Intermedio” que Ramón López Velarde dedica a Cuauhtémoc, el “único héroe a la altura del arte”, para conmemorar el cuarto centenario de la caída de Tenochtitlan, sin duda está implicado en una parte considerable de las reflexiones históricas y mitológicas que encontramos dentro de la antología.

11 Existen, claro, algunas excepciones, como el poemario *Nezahualcōyotl recorre las islas* (1996), de Kyra Galván, o algunos textos de *Tiempo de Guernica* (2005), de Iván Cruz.

La lista de los autores que, antes y después de López Velarde, se han interesado en el personaje de Cuauhtémoc es, también, muy amplia, y responde a la fascinación que, como explica Carlos Pellicer, ha ejercido la figura trágica del “joven abuelo” para los mexicanos:

De toda nuestra antigua gente que arrastró el choque europeo, ninguna alcanzó a tener el poder fascinante de Cuauhtémoc: la extrema juventud, la prestancia física, la imaginación creadora, la capacidad de mando, y sobre todo, esa llamarada de destino que lo hace quemarse de los pies a la cabeza, primero en la tremenda lucha por defender su hogar y luego, durante esos cuatro años de martirio en la soledad de su corazón, prisionero e inválido, rodeado constantemente por una realidad enemiga, trágicamente real. (Pellicer, 1956: 29)

El poema “Desfile”, de María Rivera, es un ejemplo de cómo se entrelazan el tema de la historia de México —en el drama insuperable de la Conquista—, el tema de la miseria que se origina en esa “noche triste” y perdura en todos aquellos que se ven orillados a “desfilar” hacia otra tierra, y una apropiación de “La suave patria” que traslada la tortura que sufrió Cuauhtémoc al cuerpo adolorido y “feroz” de la ciudad que los recibe, aunque a nadie le importe:

Viene detrás viene
¿con quién viene?
ese aire, esa piedra
diciendo:
“he llegado y no me iré,
he caminado desde joven”
viene
feroz la ciudad de México
torva, polvosa,
y en su pie adolorido,
en el arco,
vienen con fuego, sí
que vienen hambrientos,
esta noche triste
¿a quemar sus pies?
Vienen de Texcoco,

de Veracruz,
de Tepetlán,
diciendo
¡no! diciendo
¡no! como dijeron ayer.
Vinieron
de donde les dijeron
que venía su padre,
entre panaderías,
partida la pechuga
nacional,
si vienen ¿a quién
le importa
el lodo
en sus zapatillas?

(Rivera *apud* AA.VV., 2010: 16-17)

Finalmente, entre las lecturas de “La suave patria” que se realizan en *País de sombra y fuego*, se da el caso de “Naturaleza con desnudo, y un río que corre muy cerca”, de Javier Villarreal, en el que resultaría prácticamente imposible encontrar una alusión al poema de Velarde —aun cuando, en uno de los textos, la patria es percibida como una figura femenina, mientras que en otro la mujer amada es vivida como una geografía— si no fuera porque comparten una estructura idéntica: Proemio, Primer Acto, Intermedio y Segundo Acto.

CONCLUSIONES

Al atractivo inicial de *País de sombra y fuego*, la belleza del libro como objeto —debida al diseño editorial de Avelino Sordo Vilchis y al arte de Alicia Ceballos—, y al “apadrinamiento” de un autor de la talla de José Emilio Pacheco, se suma, de entrada, la posibilidad de conocer la reacción de 32 “poetas residentes en las distintas regiones geográficas de México” (Esquinca, 2010: 19) frente a un tema que, en el año de su publicación, resultó ineludible.

Si celebrar a lo grande los episodios trascendentes de la historia patria mexicana ante una realidad nacional como la que prevalecía en 2010 resulta

patético, aprovechar esta coyuntura para remover el tema patriótico —casi extinto— en la poesía mexicana (véase Higashi, 2017) permite comprobar el profundo malestar que produce la reflexión por la *patria* en la obra de diversos poetas nacidos en la segunda mitad del siglo xx: “no amo mi patria —pienso— la madre no es / más o menos madre por amada” (Guerrero *apud* AA.VV., 2010: 53), “Reconocer que es ardua / la patria, repasar sus espinas de maguey; / que el cacique se muda / en otro (igual de asesino, / pero con otro nombre)” (Rivas *apud* AA.VV., 2010: 124), “Yo no soy una buena persona, solo soy mi país. Y mi país se está / borrando” (Dorantes *apud* AA.VV., 2010: 132), “País de cruces como manos / separadas, abiertas en el viento, / en el desierto que avanza” (Esquinca *apud* AA.VV., 2010: 125), “Como herida más doliente que una herida / deletreo el sonido de la palabra México” (Castillero *apud* AA.VV., 2010: 45).

La necesidad de confrontar las evidencias de una realidad cada vez más atroz, asumiendo la relevancia de los temas políticos y sociales de México, es una constante de la producción poética de México en los últimos años, lo que puede constatar en libros como *Morir mejor* (2010), de Feli Dávalos; *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, o el *Libro Centroamericano de los muertos* (2018), de Balam Rodrigo (Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2018). En este sentido, lo que distingue los textos de *País de sombra y fuego* de otras apuestas poéticas recientes es la invitación a hacer de ellos “una visión de la patria que sea también una revisión de la poesía de tema patriótico, tan favorecida en otro tiempo, tan venida a menos en el nuestro” (Esquinca, 2010: 17).

Apropiarse de “La suave patria” y de la carga emotiva que tiene su lectura para los mexicanos a través de la resignificación y de la recontextualización de sus versos provoca, entre otras cosas, una lectura crítica de nuestra tradición literaria, implicada gravemente en la “poética” de nuestra historia patria. El hecho de que López Velarde decidiera no retratar la violencia de su tiempo en el poema que lo convirtió, por irónico que resulte, en poeta nacional, y el que los autores que recuperaron su obra y escribieron sus “otros versos” en 2010 lo hicieran para delatar con ella los horrores de una *patria* que no es íntima, sino histórica y política, es, además de una ironía dramática mayor, la comprobación de que ningún texto, ni siquiera cuando ha pretendido ser “mitificado” e “inmovilizado” por la retórica oficial, es “intocable”.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010), *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Maná/Selva Negra.
- Campos, Marco Antonio (sel. y epílogo) (2018), “Epílogo. López Velarde visto por José Emilio Pacheco”, en José Emilio Pacheco, *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, México, Ediciones Era, pp. 121-135.
- Campos, Marco Antonio (comp.) (2008), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas/Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde.
- Cuesta, Jorge (1991), “El clasicismo mexicano”, en *Ensayos críticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 435-449.
- Deltoro, Antonio (sel. y pról.) y Christian Peña (sel.) (2011), *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domínguez Michael, Christopher (2013), “México en México. Una reseña de *El gallo y la perla*, una reciente antología de poesía mexicana”, *Letras Libres*, disponible en [<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/mexico-en-mexico>], consultado: 21 de marzo de 2021.
- Esquinca, Jorge (sel. y pref.) (2010), “País de sombra y fuego”, en AA.VV., *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Maná/Selva Negra, pp. 15-22.
- Fondo Digital Ramón López Velarde* (s/f), coordinado por Israel Ramírez, El Colegio de San Luis, disponible en [<https://fdrlv.colsan.edu.mx>], consultado: 21 de marzo de 2021.
- García Morales, Alfonso (ed., introd. y n.) (2016), “Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional y moderno de México”, en Ramón López Velarde, *Obra poética (verso y prosa)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Poemas y Ensayos, pp. 7-148.
- Garrido, Felipe (sel. y n.) (2012), *La patria en verso. Un paseo por la poesía cívica en México*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Jus.

- Higashi, Alejandro (2017), “México, poesía y patria para el siglo xxi”, *iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico*, año 6, núm. 1, pp. 88-102.
- Jiménez Aguirre, Gustavo (comp.) (2004), *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, México, Artes de México.
- López Velarde, Ramón (1987), *Novedad de la patria y otras prosas*, México, Secretaría de Educación Pública/Asociación Nacional de Libreros/Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana.
- López Velarde, Ramón (1983), *La suave patria y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, José Luis (ed. y coord.) (1998), “Introducción”, en Ramón López Velarde, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, pp. xxv-L.
- Mendiola, Víctor Manuel (2020 [2013]), “El ángel que acompañó a Tobías”, *Taller Igitur. Revista literaria*, 13 de agosto, disponible en [<https://tallerigitur.com/ensayo/el-angel-que-acompano-a-tobias-por-victor-manuel-mendiola/3660/>], consultado: 01 de septiembre de 2021 [Publicado originalmente en Ramón López Velarde (2013), *La Suave Patria/The Soft Land*, México, Ediciones el Túcan de Virginia].
- Mendiola, Víctor Manuel (pról., sel. y n.) (2004), *El corazón prestado. El mundo precolombino en la poesía de los siglos XIX y XX*, México, Ediciones Cal y Arena.
- O’Gorman, Edmundo (1977), *México. El trauma de su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortiz, Mariana (2017), “*País de sombra y fuego*: una reflexión sobre la patria en la poesía mexicana del siglo xxi”, *Mitologías Hoy*, vol. xv, junio, pp. 317-332.
- Pacheco, José Emilio (2018), *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, selección y epílogo de Marco Antonio Campos, México, Ediciones Era.
- Pacheco, José Emilio (2017), “Alta traición”, en *Inventario. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Sinaloa/El Colegio Nacional/Ediciones Era, pp. 187-195.
- Pacheco, José Emilio (2010), “De la suave patria a la patria espeluznante”, en AA.VV., *País de sombra y fuego*, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Maná/Selva Negra, pp. 11-13.

- Pacheco, José Emilio (2009), *Tarde o temprano [poemas 1958-2009]*, edición de Ana Clavel, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, José Emilio (2003), “López Velarde hacia ‘La suave patria’”, en *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, compilación de Marco Antonio Campos, México, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, pp. 119-132.
- Paz, Octavio (2014), “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo III, pp. 160-210.
- Paz, Octavio (2005), *El laberinto de la soledad/Posdata/Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (pról.), Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (comps.) (2004), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, México, Siglo XXI Editores, pp. 3-34.
- Pellicer, Carlos (1956), “[Reseña de] ‘Danza para Cuauhtémoc’ de Raúl Leiva”, *Revista de la Universidad de México*, marzo de 1956, p. 29.
- Quirarte, Vicente (1993), “Decir la ‘Suave patria’”, en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones del Equilibrista, pp. 75-86.
- Sheridan, Guillermo (1989), *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zaid, Gabriel (1991), “Aclaraciones sobre López Velarde”, *Vuelta*, núm. 175, pp. 12-19.

MARIANA ORTIZ MACIEL: Profesora de Literatura en la Preparatoria de la Universidad Iberoamericana. Es maestra en Letras Mexicanas por la UNAM y candidata a doctora en Letras por la misma universidad. Ha publicado ensayos, reseñas y artículos críticos en diversos medios escritos y electrónicos; asimismo, ha participado en congresos, coloquios y jornadas académicas nacionales e internacionales. También colabora en el programa *Historia Viva* de la Universidad Iberoamericana. Se ha especializado en la poesía mexicana contemporánea y su relación con la cosmovisión mesoamericana, así como en la obra de Rubén Bonifaz Nuño y de José Emilio Pacheco. Es integrante y miembro fundador del Seminario de Investigación de Poesía Mexicana Contemporánea.

D. R. © Mariana Ortiz Maciel, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

BETWEEN STABILITY AND RENEWAL: TWO ANTHOLOGIES OF MEXICAN TRANSLATORS

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ORCID.ORG/0009-0005-9398-3046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

dalcazaridies@gmail.com

Abstract: *In this article, through a review of translation and canon theories, I analyse the configuration and the propositions of two poetry translation anthologies published in Mexico: El surco y la brasa. Traductores mexicanos (1974), by Marco Antonio Montes de Oca and Ana Luisa Vega, and Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959 (2011), by Tedi López Mills, in order to demonstrate how literary tradition looks to remain the same or to renew, through specific traits both in anthologies and in translation practices.*

KEYWORDS: POETRY ANTHOLOGIES; LITERARY TRADITION; MEXICAN CONTEMPORARY POETRY; POETRY TRANSLATION; TRANSLATION WORK

RECEPTION: 28/10/2021

ACCEPTANCE: 25/02/2022

ENTRE LA ESTABILIDAD Y LA RENOVACIÓN: DOS ANTOLOGÍAS DE TRADUCTORES MEXICANOS

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ORCID.ORG/0009-0005-9398-3046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

dalcazaridies@gmail.com

Resumen: En este artículo analizo, mediante la revisión de teorías de la traducción y del canon, la configuración y las propuestas de dos antologías de traducción de poesía publicadas en México: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* (1974), de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega, y *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (2011), de Tedi López Mills, con el fin de estudiar la manera en la que la tradición literaria busca perpetuarse o renovarse, a partir de los rasgos predominantes tanto en las selecciones antológicas como en las prácticas de la traducción.

PALABRAS CLAVE: ANTOLOGÍAS DE POESÍA; TRADICIÓN LITERARIA; POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA; TRADUCCIÓN DE POESÍA; TRABAJO DE TRADUCCIÓN

RECEPCIÓN: 28/10/2021

ACEPTACIÓN: 25/02/2022

I. PLANTEAMIENTO INICIAL

En el presente texto me ocuparé de los siguientes dos temas: *a)* la práctica de la traducción de poesía y *b)* su lugar y representatividad en México a partir de dos antologías. De éstos se desprenden y se plantean otros problemas que también trataré y que vertebran esta revisión: por ejemplo, cómo la selección y la presentación de dos antologías de poesía traducida en México pueden percibirse como una posible interpretación de la modernidad poética en este país y de su integración a la “cultura universal”. Estas antologías son: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* (1974), coordinada por Marco Antonio Montes de Oca (y que, para 1989, en otra colección, aparece firmada también por Ana Luisa Vega), y *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (2011), compilada por Tedi López Mills. Ambos volúmenes, como veremos, representan una comprensión particular de la poesía en otras lenguas que desembocan en la nuestra.

Me centro en estas recopilaciones editadas por el Fondo de Cultura Económica por el alto grado de reconocimiento y relevancia de sus nóminas y de sus antólogos dentro del campo literario mexicano, y porque permiten vislumbrar los mecanismos de conformación, conservación y replanteamiento del canon dentro de y para la poesía mexicana contemporánea. Por un lado, algunas ideas confluyen aquí para intentar columbrar la pertinencia de ambos trabajos antológicos —la declarada continuidad entre ambos proyectos; la recontextualización de los poemas una vez que se han extraído de su conjunto inicial; las influencias ejercidas por la selección y la traducción sobre el sistema expresivo de los traductores-poetas; la presencia de ciertos nombres y textos a causa de la fortuna, y el prestigio de algunas antologías—; por otro lado, están los distintos grados en los que los traductores acercan el texto a los lectores y el modo en el que modulan y moldean el paisaje que puede o que ha de contemplarse con unos objetivos específicos (por ejemplo, una nueva vuelta a los clásicos, la recuperación de un nombre olvidado, etcétera). Si la traducción literaria es susceptible a considerarse una actividad secundaria, servil y, por tanto, invisible, algo acaso contrario ocurre con la traducción de poesía, que, cuando no se tiene por imposible (el tópico recurrente), se juzga, cuando se lleva a cabo, infiel, imperfecta o una mera imitación de modelos ya establecidos.

Por lo anterior, podemos considerar una “fenomenología de la traducción”, como lo propone Clive Scott en *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology* (2012). Este nuevo término (que suple al de *Traducción*) trasciende la idea fija de que el genio creador únicamente puede ser traducido por un genio traductor, pues refiere, esencialmente, todo un proceso histórico y estético que también implica la forma en la que los poetas-traductores transmiten la percepción de lo literario, y cómo los potenciales lectores (críticos y lectores monolingües y multilingües) la reciben (éstos informan una potencial historia de la traducción que complementa, de forma natural, la literaria). Dicho lo cual, los traductores desempeñan una función mediadora, por lo que habría que reconocerlos como los responsables de muchos de los cambios dentro de un sistema literario, pues, muchas veces, al traducir, se oponen al gusto del lector, al del mercado y a la estética establecida de su tiempo (Roig-Sanz y Meylaerts, 2018: 1-3).

Es decir, al tratar la presencia de la triada compuesta por poetas-poemas-traductores en las referidas antologías, mi propósito consiste en ofrecer una lectura de la práctica traductológica y poética en México en dos momentos precisos de su historia literaria a través de, en primer lugar, una somera —si bien amplia— revisión de ideas y teorías en torno a la traducción, y de, en segundo lugar, un análisis de sus implicaciones en términos estéticos y estilísticos que —como se pretende demostrar en este texto— inciden en el campo literario (propuesta cercana a la sociología de la literatura): estrategias editoriales, percepción y conformación del canon, y otros ejercicios derivados de los que separadamente serán descritos aquí.

II. LA PRÁCTICA ANTOLÓGICA, O DEL GUSTO Y LA PERMANENCIA

Los textos y paratextos que nos encontramos con las traducciones publicadas en antologías pueden funcionar como otra posibilidad de reflexión en torno a la idea de la poesía mexicana contemporánea subyacente tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones*. Dentro de los cuestionamientos iniciales al momento de revisar las antologías está el del lugar que ocupa, ha ocupado o habría de ocupar dicha selección en un sistema literario, en tanto que puede permitirnos observar qué es lo que se presenta como nuevo y qué lo que busca recuperarse o conservarse en términos poéticos o estéticos. El gusto

literario y poético de una época está determinado, en mayor medida, por las propuestas de cada antólogo en función de los objetivos editoriales, críticos, literarios o comerciales. Al respecto, Susana González Aktories, en *Antologías poéticas en México* —volumen que se mantiene vigente en términos históricos, conceptuales y nominales—, juzga los ejercicios antológicos como una de las principales vías de acceso a la poesía. Quizá por ello la autora reclama dedicar mayor atención a las antologías, pues moldean el canon y representan una herramienta necesaria para la lectura y la divulgación de la poesía.

Como se verá en el caso de las traducciones y sus niveles de relevancia, la antología también podría cimentarse en una base triangular compuesta por autor, antólogo y lector. Por ejemplo, sobre los procesos de configuración de un canon o de los efectos de las antologías, Claudio Guillén apunta lo siguiente:

Hay que entender, por tanto, la antología como una forma colectiva intra-textual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura marca su punto de partida y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas y modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. (*apud* González, 1996: 72)

Cuando Anthony Stanton estudia la literatura mexicana en las primeras décadas del siglo xx y la función de las antologías en ese periodo, señala que los textos recopilados en una colección pasan por un proceso de intertextualidad y de recontextualización que permite la conformación —o la invención, como él lo define— de tradiciones (Stanton, 1998: 21-22). En esta línea, no podemos ignorar la labor realizada por los escritores del grupo de los Contemporáneos en sus publicaciones periódicas y antológicas, pues con ellas ayudaron a definir el gusto de la época y de las generaciones que los admiraron, emularon y estudiaron.

La advertencia constante de Susana González al hablar del estudio de las antologías se centra especialmente en las consideraciones de las falaces divisiones generacionales, o del carácter parcial del gusto o la preferencia de cada antólogo. Luego menciona la otra faceta de cada antología: si ya, por un lado, hacemos una lectura del horizonte desde el que se piensa y se

publica la antología, irremisiblemente debe considerarse su contraparte, es decir, su carácter premonitorio que “[r]evela en ocasiones un sexto sentido para pronosticar el devenir de los gustos literarios que, en los mejores casos, dan al lector una idea del porvenir de la literatura” (González, 1996: 13). La lectura diacrónica de este par de antologías mexicanas de traducciones de poesía muestra la pertinencia de la exploración del devenir y el porvenir de las prácticas literarias, y surge una pregunta común: ¿la antología (el antólogo y los textos que presenta) pronostica o diagnostica el estado de la literatura?

Cada antología oscila entre dos posturas: *a)* representar un instante de la cultura, el ambiente literario y quienes lo controlan, y *b)* buscar una futura permanencia de los textos recopilados. Considero que cada antólogo, de manera consciente o inconsciente, participa de una reconstrucción histórica de los elementos constituyentes de su presente con miras al porvenir, mas siempre lo hace mediante la iluminación de una parcialidad (hechos y textos considerados como imprescindibles) y el oscurecimiento de otras (ya genuinamente desconocidas, ya ignoradas de forma voluntaria). Más allá de la difusión de determinados textos y autores, la antología también sirve como generadora de grupos y consensos sobre lo literario; asimismo, en tanto hecho literario, posibilita una perspectiva teórica que permite observar una ambivalencia crítica que la modela (la ensayística y la académica). De todas maneras, ya sea el crítico o el escritor quien busque pertenecer a un canon (o *al* canon), esas diferentes perspectivas denotan una pugna por la supervivencia o “la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común” (Bloom, 2012 [1995]: 28) entre grupos dominantes, además de sesgos ideológicos y estéticos.

Lo dicho líneas atrás forzosamente habría de hacernos parar, mientras en los aspectos extraliterarios que pueden colegirse en la primera ojeada a una antología, es decir, en los “criterios de selección” tan diversos que generan esa red de lugares privilegiados mencionados por Vital (1996: 10-11), retomando las ideas de Philippe Hamon y Gérard Genette (antipatías o simpatías con autores o traductores, afinidad con una línea específica de poesía, cumplimiento de los autores con los plazos de entrega, derechos de reproducción de los textos, etcétera). Esto es lo que Frank Kermode llama *formas de atención* a partir de la dicotomía conocimiento/opinión, muy atractiva para revisar los mecanismos que fundamentan los cánones de las obras de arte. La opinión (amiga de la ignorancia, en palabras de Kermode) suele asociarse con la

ausencia de conocimiento, y es susceptible de tener un carácter doble en función de la conservación o la destrucción generadas dentro de un sistema artístico determinado. El crítico británico también señala que “[e]l proceso para seleccionar el canon puede ser muy largo, pero una vez terminado, los trabajos que quedaron dentro recibirán el tipo de interpretación que requieren para mantener su contigüidad con cualquier momento; es decir, mantener su modernidad” (Kermode, 1988: 115).

A lo largo de su exposición, Kermode añade otro par de elementos curiosos que se resiste a tratar: la fortuna y la virtud. Con estas cuatro características en mente, resulta inevitable pensar en el rasgo premonitorio que cada antología suscita con su lectura; más aun si se consideran las dos antologías estudiadas en el presente texto. Será necesario, sobre todo, revisar la manera en la que los antólogos de *El surco y la brasa* y de *Traslaciones* hacen uso de su conocimiento (y su gusto), y externan su opinión para proceder con la selección de los textos que leemos; por otra parte, convendría estimar el valor de los textos y de los autores reunidos según la virtud y la fortuna desprendidas de su incorporación o su recuperación en el canon literario.

Para el par de antologías que me ocupan ahora, cabría destacar en qué consiste su pertinencia y en dónde radica su originalidad. En un primer momento, surge el cuestionamiento sobre aquello que modula la antología y que otorga elementos clave para su lectura: ambos volúmenes fueron publicados por el Fondo de Cultura Económica y sus subtítulos responden a un afán de llamar la atención sobre quienes configuran dichas selecciones e, indudablemente, modulan las formas en las que se entienden estas publicaciones colectivas —aspecto que también han revisado Carmen Dolores Carrillo (2016) y Juan Carlos Calvillo (2017)—.¹ La voluntad y el trabajo del antólogo pueden verse, sin

1 Calvillo (2017) ofrece una lectura editorial de tres antologías de poesía en traducción: las dos estudiadas en este artículo y el *Cuaderno de traducciones*, de 1984. Para el autor, el ambiente de la traducción de poesía en México reside en la importancia que histórica, continental y editorialmente ha tenido el Fondo de Cultura Económica, y que ha provocado un ingente número de traducciones y traductores; por otro lado, destaca enfáticamente la profesionalización del oficio de traductor a partir de la nomenclatura que cada antología recibe (“traductores mexicanos” y “poetas traductores”). Previamente, Carrillo (2016) ha

embargo, limitados por los textos (y autores) que ha de seleccionar y presentar. En una antología de traducciones y traductores parece haber dos elementos en tensión aparente: se recopilan (por supuesto, con una nueva traducción) textos clásicos que ya han sido traducidos, o bien se presentan poetas-traductores cuya labor ha de destacarse en esa doble faceta de (re)creación con afanes de participar en la poesía moderna. A este respecto, Ignacio Infante, al hablar de la influencia de Ezra Pound en la poesía anglófona, entiende esta dinámica de circulación de la poesía moderna como “a complex transnational process of writing, reading, editing and publishing” (Infante, 2013: 5).

Después, hay una cuestión insalvable: ¿las antologías —al menos en la segunda mitad del proceso dicho por Infante— se caracterizan por una pretensión de totalidad o de representatividad? En esencia, y de forma paradójica, ambas ideas se conjugan, aunque los resultados son analizados en función de aquello que no está nombrado, como señala González Aktories, para quien ese proceso de completa incompletud “[t]ambién se define por sus omisiones, pues toda elección es siempre una negación de textos, que por su ausencia están condicionando indirectamente la antología. Se podría afirmar, incluso, que la antología ideal se constituye meramente por exclusiones” (González, 1996: 41). Al considerar ambas antologías de poesía en traducción, resulta importante el doble perfil que las conforma (o que posibilita la exclusión señalada por Susana González): la idea de poeta-traductor guía la selección, aunque existirá algún resquemor sobre las ausencias de traductores, de poetas y de obras traducidos.

Al trazar las líneas del gusto o la preferencia estética en una antología, se han de considerar las fluctuaciones de su público lector y, sobre todo, de quienes ahí aparecen o de quienes fueron apartados. Una antología de textos traducidos, entonces, podría marcar una serie de caminos y de preguntas recurrentes que habré de contestar en las páginas siguientes: ¿qué se lee o qué se sigue leyendo de la poesía en lenguas distintas a la lengua de llegada?,

empleado *El surco* y *Traslaciones* para dar cuenta de ciertas elecciones pósticas al momento de traducir, aunque especialmente se centre en los efectos producidos por los textos de dichas antologías, tanto en términos individuales de la lectura de cada poeta traducido y cada traductor, como en el panorama de la traducción de la poesía mexicana.

¿cuáles textos (y de qué modo) se han de re-traducir o presentar por vez primera en un formato de libro?, ¿de qué forma la lectura y la traducción configuran una escritura, una reescritura o una imitación que desemboque en el estilo de la poesía de un territorio específico? De ahí que convenga realizar un examen a las diversas muestras de selecciones y traducciones que delinear la poesía mexicana, para lo cual parto del hecho de que “[l]a nueva concepción y comprensión líricas cambian las exigencias de lectura y, por tanto, las pautas de selección del antólogo. Sin embargo, los contrastes que generan las distintas preferencias poéticas contribuyen al debate de las antologías, con el que se traza un panorama más certero de la poesía” (González, 1996: 57). El panorama presentado en *Traslaciones* y, antes, en *El surco y la brasa* ofrece una muestra clara de las inclinaciones estéticas de los traductores, en primer lugar, y de los antólogos, en segundo, debido a la importancia que tiene la práctica traductora para los poetas —percibida como una forma distinta y paralela de la actividad literaria.

Ante una traducción de poesía, los lectores libran varias batallas y casi siempre acuden desprotegidos a ellas, ya que la mayoría de las antologías de poesía en traducción no cuentan con el texto original para su necesario cotejo, o bien, para el aprendizaje deseado. Sin embargo, dicha ausencia es una buena estrategia inicial para saber la necesidad de la traducción y la fiabilidad del trasvase, ya que, de ese modo, nos podemos asegurar de que tenemos ante nosotros un texto valioso. Se ha dicho que, sin el poema original, “partimos de una carencia. Pero esa carencia se disuelve y transforma en la posibilidad de leer de verdad un poema, no la traducción de un poema” (Serrano, 2014: 37).

III. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA COMO ACTIVIDAD LITERARIA

La afirmación de que las traducciones participan en la conformación del canon literario se apoya en el hecho de que una traducción, al tratarse de una lectura, también es una forma de interpretar; no nos referimos a la mera transposición de un idioma a otro, sino a la plasmación del punto de vista (estético, literario, poético: es decir, la *Weltanschauung*) de cada traductor. Antes de proceder con la lectura de las antologías, quiero detenerme en las ideas acerca de la traducción de poesía a lo largo de las últimas décadas. Se verá cómo, en el caso de la antología preparada por Montes de Oca y Vega, imperan algunos principios de selección y de criterio estético que se diluyen

cada vez más conforme nos acercamos a la publicación de la antología de López Mills: ¿quiénes son los pilares de la poesía mexicana en cada uno de los contextos de edición y selección?, ¿cómo pueden servir sus obras para fortalecer una tradición o que sus traducciones ayuden a “completar el inventario de clásicos disponibles”? (Hoeffler, 2009: 121).

La traducción se ha entendido desde una perspectiva ontológica, pero sin dejar de lado la carga hermenéutica que recientemente sugerí:

[...] la tarea del traductor debe ser la de convertirse en lector, escritor e intérprete; fundir horizontes, comprender, amar, siendo consciente siempre de que, como ser humano, aporta, casi sin quererlo, una ideología, unas creencias, que afectan a la traducción. Hoy sabemos que traducir no puede garantizar copias —en el sentido platónico— sino simulacros —en el sentido de Deleuze— cargados de perversión y de desviaciones esenciales. (Vidal Claramonte, 1997: 107)

Esas desviaciones caracterizan a la traducción entendida como práctica literaria capaz de alterar o preservar el canon, de constituir una transformación en sí misma, y de formar una nueva lectura de la tradición. El escenario se torna interesante cuando, como ocurre en las antologías aquí analizadas, los traductores son poetas. Por ello, considero útil una recomendación centrada en la labor polivalente que el traductor debe cumplir y cubrir: “Il est certes souhaitable que le traducteur soit, d’abord, prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour” (Verhesen, 1998: 11). Convendrá, empero, estudiar quién traduce qué textos, y explorar las motivaciones tanto de la decisión de traducir como de determinadas elecciones plasmadas en los poemas.

Un aspecto que no podemos olvidar es el concerniente a la literatura comparada y a la importancia que para ella tienen el ejercicio (y la recepción) de la traducción. Enríquez Aranda, al estudiar un caso particular de traslados al español de poemas de John Keats, ofrece un vasto panorama para elucidar el camino tomado por la poesía cuando se traduce a una lengua distinta a su original (sus mecanismos, sus virtudes, sus idealizaciones). Enríquez recupera la clasificación planteada por Lefevere sobre las etapas de la traducción: 1) el concepto romántico del genio: los escritores geniales son traducidos por otros similares; 2) con Walter Benjamin y Pound, la renovación y una nueva vida de los textos originales; 3) la traducción pensada en centros académicos, y 4) la

recepción y la deconstrucción como corrientes literarias que privilegian a la traducción (Enríquez Aranda, 2005: 74-75).

Estas cuatro etapas ponen en juego una discusión que, cada vez más, se pone en entredicho debido a que resulta un tanto estéril por los recelos y las descalificaciones dirigidas de uno a otro extremo del ámbito traductor (el binomio poeta-creadores en oposición al de poetas-académicos), es decir, entre dos formas de entender el acontecimiento literario: por un lado, tenemos lo que ha solido llamarse “la escuela de la manipulación” —muy emparentada con la “anatomía de la influencia” de Bloom—, mientras que, por el otro, está la teoría del polisistema que sugiere que todo el conjunto de convenciones literarias y culturales influye en la toma de decisiones del traductor y domina sus juicios estéticos. Al respecto, Even-Zohar (Enríquez, 2005: 85-110), teórico del polisistema, distingue las traducciones en función de la tradición en la que se insertan entre centrales o periféricas, y afirma que ayudan a consolidar una idea de lo literario y a estrechar relaciones dentro de un sistema cultural y literario determinado. Quiero llamar la atención en un aspecto esencial que une lo anteriormente presentado con lo que viene a continuación (la lectura de ambas antologías). Más que la traducción de un texto, habrían de considerarse sus efectos, es decir, los ámbitos en los que se genera y se recibe. Contrario al concepto tradicionalmente asumido como *traducción*, sugiero, en la línea de lo argumentado por Clive Scott (influido, a su vez, por Benjamin y Roland Barthes), el término *trabajo de traducción*, más centrado en la posibilidad y la construcción de sentido generadas no tanto por la intención autoral como por la lectura de los receptores (Scott, 2012: 3-4). La discusión planteada por Scott es curiosa en tanto que niega una metáfora para enarbolar otra: no hay voz que pueda traspasarse de una lengua a otra, ya que sólo el lector se la confiere al poema en el acto de la lectura; prefiere, sin embargo, retomar la confusión babélica que busca y fomenta la diversidad, y que celebra el poliglotismo (Scott, 2012: 9-10) —que adquiere una dimensión más amplia en una antología de poesía en traducción.

En lo concerniente al aspecto fenomenológico y a la recepción, es imposible obviar la tarea del traductor, puesto que ofrece nuevas formas de lectura y de expresión mediante aquellos textos que conformaron o conformarán un canon. Si pensamos en el ámbito poético de Latinoamérica, notamos la existencia de una relación clara entre lo que se lee, lo que se escribe y en el entorno en

el que estas acciones suceden. Julio Ortega, al hablar de los procesos de formación de la poesía compuesta en español en relación con la conformación de las literaturas nacionales, recuerda los diferentes agentes de cambio de la literatura hispánica (por ejemplo, Garcilaso, Góngora y Darío, con el influjo del italiano, del latín y del francés, respectivamente), y añade que el hecho de “que la poesía se haga cargo del proceso de modernización como la forja de un lenguaje nacional, y haga de esa misma crítica su magnífica recuperación, demuestra la rara articulación entre poesía y formación nacional” (Ortega, 2017: 301). Como se dirá más adelante, el proceso de traducción de una literatura puede involucrar tres fases: 1) la simple transposición literal, 2) la búsqueda de paráfrasis textual, y 3) el texto que, en la segunda lengua, imita ciertos rasgos del original.²

Ortega, además, reconoce que la tradición también implica una subversión del idioma (recuerda casos como los de Juan Rulfo, José Lezama Lima, Severo Sarduy u Octavio Armand), y, por obvias razones, asume que:

La traducción es el género del formato desencadenante [de la diversificación del espectro literario]. La traducción es una rescritura, y postula una historia del conocimiento que define a cada época desde la conversión de un texto en

2 Si se trasciende esta perspectiva, el caso de Rubén Darío se explica naturalmente a causa de la influencia que ejerció la poesía francesa sobre su obra, tanto en lo rítmico como en lo conceptual, y su importancia en el ámbito hispanoamericano. Asimismo, se ha de considerar a Tablada como presentador, en tanto recurrencia, de dos formas fundamentales para entender la poesía mexicana del siglo xx: el haikú (recordemos la importancia de la traducción que Octavio Paz y Eikichi Hayashiya realizaron de *Sendas de Oku*, de Matsuo Bashō) y el caligrama, ya que las dos constituyen una expansión del catálogo de posibilidades poéticas, aunque sea en su carácter de pieza de museo. Considero relevante, por último, el papel de la obra de Jules Laforgue (sus rasgos métricos, sintácticos y expresivos) para dos poetas señeros contemporáneos y desconocidos entre sí: Ramón López Velarde y Thomas Stearns Eliot, cuya obra poética ha servido para establecer los límites temporales y estilísticos de la modernidad en la poesía de sendas lenguas, y, en el caso específico de México, su confluencia en las generaciones literarias desde el grupo reunido en Contemporáneos.

otro texto por medio del canal del lenguaje, que se retraduce a sí mismo. La traducción reprocessa, recicla, desecha, versiona, a través de lecturas en disputa, meramente históricas. La traducción es más valiosa que el original desde esta perspectiva del formato dentro de otro formato. No habiendo origen ni destino, la condición transicional de la traducción es el eje de la producción de formatos alternos. (Ortega, 2017: 306)

He aquí el punto nodal para la comprensión del fenómeno en el que participan *El surco y la brasa* y *Traslaciones*, ya que, de forma conjunta (originalmente desde la editorial que acogió ambos proyectos), permite entender los límites y las expectativas de cada caso particular de poeta-traductor para, así, generar una visión panorámica de la importancia de la traducción en la poesía mexicana o en la literatura mexicana (según cuál antología se lea).³ Por

3 Es insoslayable la presencia de las obras individuales de traducción como actividad literaria que permite contemplar no sólo el trabajo literario del poeta-traductor que la influye, sino también la influencia de esos poemas/poetas traducidos sobre su propia obra. Dichos ejemplos individuales de traducción son los de *Versiones y diversiones*, de Octavio Paz (1973) y *Aproximaciones*, de José Emilio Pacheco (1985), poetas cuyas variadas traducciones arrojan luz para comprender algunos cánones de la poesía mexicana. Los títulos ya indican el primer desvío de interés: aunque se les pueda categorizar bajo la etiqueta de traducciones, la sola presencia de términos como *versión* y *aproximación* nos guía sobre cómo aproximarnos a su lectura. Ambos poetas asumen que no realizaron una traducción, puesto que muchas veces existieron intermediarios entre los textos originales y los trasladados al español. Paz sintetiza ese extraño camino en una frase peculiar: “industria verbal”, con la cual asimila la traducción como trabajo creativo (es decir, no meramente servil: de nuevo, la polémica bizantina), y añade lo siguiente: “por eso pido que este libro no sea leído ni juzgado como un trabajo de investigación o de información literaria. También por eso no he incluido los textos originales: a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía” (Paz, 2004: 318).

Esta consideración fue retomada por Pacheco para justificar su libro, sin embargo, creo que éste, ya por su conocida modestia, ya por su propio actuar poético, trasciende una perspectiva de autor único que Paz sólo alcanza a sugerir. La noción de libro colectivo (aunque bien presente en el *Renga* de Paz, Edoardo Sanguinetti, Charles Tomlinson y

su parte, Verónica Zondek entiende esta práctica como un proceso de lectura, y postula que en él:

[...] se genera un mundo de traducciones a partir de una primera traducción, que es la que genera el poeta para poder escribir su poema. Todas contribuyen a interiorizarse por pasillos antes sólo presentes en la oscuridad y van a su vez iluminando algunos de sus recovecos. El traspaso a una lengua distinta de la original es el vehículo que la hace legible para los que ignoran la lengua de la traducción autoral. (Zondek, 2011: 153)

Es necesario considerar, en este repaso previo, el hecho fenomenológico de la traducción en el que un poema traducido pueda ser considerado como parte del patrimonio de la lengua de llegada,⁴ es decir, la carga de lecturas

Jacques Roubaud) adquiere, en términos de Pacheco, una nota más alta, sobre todo en este volumen que “quiere ser leído sólo como lo que es: un libro de poesía colectiva en que los grandes nombres (Goethe, Apollinaire, Montale) aparecen al mismo título que los poetas sin reconocimiento alguno (Woolf, Quercia, Azevedo Oliveira), los chamanes indígenas y las geishas. Un libro, pues, en que importan más los textos que los autores. Mediante su humilde intérprete mexicano [...] el verdadero autor de estas *Aproximaciones* es el idioma español” (Pacheco, 1985: 8). Es decir, su idea (planteada ya por Isidore Ducasse y por Alfonso Reyes) de que la poesía se hace entre todos aquí aparece más certera que nunca: al trasladar poemas en idiomas que desconoce, se vale de la amistad de quienes lo rodean para llenar esos espacios y dar una vuelta de tuerca al concepto de *traducciones de traducciones*. Pacheco pone en juego su tradición y busca ampliarla cuando, por ejemplo, vierte al español poemas de autores tan disímbolos como Vinícius de Moraes, Umberto Saba o Czesław Miłosz, que —al menos así lo considera Carmen Carrillo al repasar esta faceta de Pacheco— constituye “el enriquecimiento literario expansivo que implica una apertura de lindes y apropiación de posibilidades poéticas” (Carrillo, 2015: 13).

⁴ Ella sugiere, además —en la línea que luego completaría Clive Scott—, que la traducción de poesía constituye en sí misma un género, en tanto que produce una nueva escritura poética capaz de desencadenar diversas posibilidades de lectura al interior de su tradición, mientras que, para quienes leen poesía en otras lenguas y para quienes ignoran las lenguas de origen desde las que se producen nuevas versiones, otorga nuevos textos en la tradición

subjetivas que propician su recepción *natural*, a sabiendas de que el autor original lo escribió en una lengua quizá desconocida, o bien, al hecho de que, pese a leerlo en nuestra lengua, sintamos la extrañeza de saber que sigue siendo un elemento ajeno a una tradición poética dada.⁵ Zondek y muchos otros críticos se apegan al hecho de la naturalidad con la que se puede leer la poesía traducida; de esa forma, se constituye “el mapa de los linajes poéticos, una especie de hermandad secreta entre poetas, que pasa esencialmente por las coincidencias y divergencias entre determinados poemas” (Bradú, 2004: 17).

En el lado opuesto, Eliot Weinberger presenta otra manera de entender la traducción (compartida por un gran número de traductores) que incluye un rasgo, a mi juicio, esencial, por lo que lo destaco: “The object of a translation into English is not a poem in English. A translation creates a specific kind of distance (‘willing suspension’): the reader never forgets that what is being read is a translation” (Weinberger, 1992: 59). Ese tipo de distancia es la que declara y presenta Robert Lowell en la breve, pero reveladora, introducción de sus *Imitations*: “All my originals are important poems. Nothing like them exists in English, for the excellence of a poet depends on the unique opportunities of his native language. I have been almost as free as the authors themselves

de llegada. Sobre este asunto, pueden consultarse casos de poetas mexicanos que incorporan en su obra poética un gran número de sus traducciones, como José Luis Rivas en *Raz de marea* (1993), Ulalume González de León en *Plagios* (2001), o Guillermo Fernández en *Exutorio* (2006) —quien, además, publicó de forma independiente parte de esos trabajos.

5 Un caso similar, aunque ocurrido en la tradición estadounidense, es el de *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry* (1999), de Edward Hirsch. Este libro se erige como un amplio y amigable panorama para acercarse a la lectura de poemas de distintas tradiciones. A través de traducciones, Hirsch tuvo un primer encuentro con determinadas ideas, textos e imágenes que le ayudaron a configurar su propio canon, el del gusto y el de la simpatía que le despiertan esos poemas. Hirsch propone y comenta poemas originalmente escritos en alemán, español, francés y ruso (siempre confiando en las buenas intenciones de cada versión al inglés), y los considera como parte de una tradición única. Casi pareciera que un poema puede ser mencionado o trabajado si ha sido transpuesto al inglés, que se vuelve una suerte de *lingua franca* del mercado editorial y del canon poético, como lo sugiere Bloom en su ya conocida obra de referencia.

in finding ways to make them ring right for me” (Lowell, 1990 [1961]: XIII). Dichas *imitaciones* indican la importancia del poema original y la necesidad de traducirlo, pues constituyen una forma distinta de entender la traducción como actividad creadora (la trans-creación habilitada por Haroldo de Campos), pues sitúa en ese panorama un nombre adicional a los mencionados líneas atrás —y usados por Paz y por Pacheco—: ese poema nuevo en español es y no es el mismo texto que el original; se convierte en un resabio cuando Lowell lo considera necesario, se desprende de esa versión primera y hace del nuevo poema uno que parezca nacido en el seno de la lengua inglesa.⁶

Independientemente del término empleado, cumple ponderar la existencia de un efecto literario ocurrido durante la lectura de una traducción: ahí es donde los subtítulos de *El surco y la brasa* y *Traslaciones* adquieren relevancia para comprender la articulación del canon de poetas y de traductores. Ese valor intrínseco y construido históricamente es uno de los rasgos que toma en cuenta la recepción de las traducciones, ya que:

6 Seamus Heaney, poeta irlandés reconocido en México por las traducciones de Pura López Colomé, considera que las versiones/imitaciones de Lowell “se ofrecieron como puentes para comunicarnos con un pasado aún sin demoler. La brecha abierta por los años de guerra no logró disuadir a Lowell y a sus contemporáneos —que vivían bajo techo inglés— de la empresa de los grandes modernistas. Pound, Eliot y Joyce pueden haberse considerado demolidores, pero, desde una perspectiva posterior, resultaron conservadores, seres que mantenían abiertas las vías de la herencia clásica de la literatura europea. Al prepararse para el fin de un mundo, prolongaron sus expectativas de vida indefinidamente” (Heaney, 2006: 222-223). Nótese la similitud entre lo anterior y lo que menciono más adelante sobre la vitalidad de la poesía estadounidense casi medio siglo antes. En esa línea práctica de Lowell, sugiero pensar en otro ejemplo de apropiación mediante el traslado de una lengua a otra (que también ocurre en la poesía de José Emilio Pacheco): *Plagios*, de Ulalume González de León, contiene en sus “Nonsense verses” el poema “Variaciones Swinborne”, basado en “The higher pantheism in a nutshell” y que, en su versión original, concluye con los siguientes versos: “God, whom we see not, is: and God, who is not, we see:/ Fiddle, we know, is diddle: and diddle, we take it, is dee”; mientras que la poeta, en el libro donde incorpora esta faceta trans-creadora, dice: “Vemos a uno que no es,/ pero uno, no visto, es.// Tin Marín es de do pingüél/ pero máscara títere fue” (Alcázar, 2018: LII-LIII).

The literary is not a fixed value as many would perhaps wish it, measurable in metaphors, or instances of acoustic patterning, or poetic structure. *The literary has a migratory capacity and alights where the reader finds it, or the translator puts it.* A punctuation mark, a font, a tone of voice, can as much activate the literary as an image, or a rhyme, or a metre. (Scott, 2012: 15, énfasis mío)

Para cerrar este largo preámbulo, quiero recordar que la traducción (entendida como lectura y como práctica) es una actividad que ayuda a ampliar el mundo conocido y que sirve como reconocimiento de lo propio y lo extraño; en ello radica su importancia en la articulación de un discurso poético canónico. En torno al conocimiento, la apropiación o la completitud buscadas en América Latina, se ha dicho que “la traducción sostiene al original y no al revés, lo refrenda, lo legitima, lo oficializa, lo canoniza” (Hoeffler, 2009: 121).⁷ ¿De qué otra manera podría ocurrir un cambio en la tradición sino a través de reescrituras o imitaciones de lo que se va institucionalizando? Aquí se trata de observar una posible combinación del canon con las condiciones sociohistóricas y estéticas, y cómo ello permite la gestación tanto del mismo canon como de la periferia, para darnos cuenta de que, en el caso de las dos antologías estudiadas (en mayor medida, sus agentes: antólogos y traductores; en menor, los textos y las consideraciones sobre tal o cual poeta), lo marginal o lo distinto refuerza una idea arraigada de traducción o de poesía, mientras que lo canónico sugiere una renovación de esos conceptos.

La dinámica que posibilita la traducción en su concepción fenomenológica permite revisar los múltiples campos que trascienden la sola revisión de lo literario: relaciones de poder, jerarquías y cuestiones estéticas, sociales y de género que se posicionan al momento de considerar el ejercicio de la traduc-

7 Conviene recordar, además, un comentario de Octavio Paz sobre la configuración de una tradición en Occidente: “la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; [por otra parte] hay un incesante reflejo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía en Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción” (Paz, 1990 [1971]: 23).

ción. Se ha dicho que la traducción literaria en determinadas regiones (*culturas periféricas*, las llaman Roig-Sanz y Meylaerts) posibilita la “creación de capital cultural” en tres niveles de recepción, pues sus agentes:

[...] they seek recognition for the cultural product they are transferring, but they also aim to reach their own consecration through translations, critiques or prologues, and they are committed to the ‘enlightenment’ of the readers through the translation of the most relevant books. (Roig-Sanz y Meylaerts, 2018: 19)

Ese capital cultural ha quedado definido también de la siguiente manera: “el canon literario no recoge la uniformidad, sino la singularidad y la diferencia. La tradición literaria no es una exposición de modelos, sino una reunión de excepciones y extravagancias” (Micó, 2018: 7); precisamente, el posicionamiento buscado por los traductores y los cruces de las tradiciones de singularidades y diferencias intentan hallar un espacio cómodo tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones*, a partir de la preeminencia de los traductores seleccionados y el conocimiento previo que se tenga de ellos para entender el presente de la poesía en México y en español.

IV. LA AMPLIA POSIBILIDAD DE *EL SURCO Y LA BRASA*

Como ya se ha dicho, una antología siempre es susceptible de generar polémicas sobre las ausencias y las presencias que la constituyen. En el caso de *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* resulta insoslayable el amplio marco temporal establecido por los antólogos para que lo más granado del sector aludido en la segunda parte del título quedara en evidencia y, acaso, atrajera aun más la atención de los lectores. En otras antologías, la fuente principal de textos está en las publicaciones periódicas (las revistas y los suplementos literarios), cuyo rasgo esencial consiste en la movilidad, misma que se ve limitada en cuanto el texto forma parte de una antología; en otras palabras, el poema pasa del tránsito (en la revista) a la residencia (como quietud, en la

antología).⁸ La antología, por extensión, es una red que ofrece nuevos sentidos a textos aislados a través de su recontextualización.

Motivada por una metáfora de la naturaleza, la imagen sugerida en el título se explica a medida que se lee el prólogo, donde Vega y Montes de Oca establecen los alcances y motivos de sus selecciones, además de que proponen una posible definición de lo que representa la poesía y la traducción. En ese texto preparatorio se ofrecen unos nombres de suyo curiosos y pertinentes para verificar que lo contenido en *El surco y la brasa* es un cuidadoso tanteo (aunque idealizado, en tanto declara las influencias que la recopilación anterior —la que inicia con Reyes— ejerció en la generación de los antólogos) del panorama de la traducción de poesía en México. En esas páginas, se nombra el ejercicio de traducción como *transplante idiomático, manipulación, mutación, transmigración y reencarnación*. Nótese que las connotaciones sugeridas por estos sintagmas dan a entender una multiplicidad de perspectivas desde las cuales tratar el fenómeno central de esta antología, aunque se asegure que “[n]o pretendo aquí formular precisiones exhaustivas sobre una materia tan escrupulosamente controvertida” e insista en que “[n]o se agota el trasiego de un tema como éste” (Montes de Oca, 1974: 8-9).

Aparte de lo dicho líneas atrás, hay poca información sobre los procesos de conformación de la antología; no obstante, en los dos párrafos finales del prólogo hallamos algunas pistas sobre dicho proceso, por lo que considero pertinente citarlos:

Hemos preferido el arrobo a las arrobas. Nuestro criterio, sencillo a más no poder, se inclinó por aquellos poemas que según nuestro gusto valían como tales en lengua española. Cada elección, latido vertiginoso, nos precipitaba

8 Así lo sugiere el revelador texto de Annick Louis, quien ha estudiado las formas en las que las revistas se vuelven la base de un sistema cultural (órganos de difusión, grupos de poder, reconocimiento). La autora indica que estas publicaciones “son redes y circuitos cuyo poder viene precisamente del hecho que permiten una circulación —por eso podemos decir que resulta de su carácter móvil e inestable— y de la renovación permanente de que son objeto. La red de revistas es un espacio productor de relaciones, constituida por una serie de elementos heterogéneos” (Louis, 2014).

en otra. Cada disparo se movía en la dirección de un blanco con piel y orejas de liebre y, por supuesto, fallamos tantas veces como fue imposible dejar de hacerlo. En gustos se rompen géneros: hay oleadas de preferencias opuestas y convergentes. Creemos que la pasión nos iluminó con más frecuencia que la sangre fría. Por ello omitimos la serie de disculpas estratégicas y evasiones cortesanas con que los antólogos suelen justificar caprichos y omisiones.

Básicamente representativa de poetas, *El surco y la brasa* recoge también traducciones de quienes han hecho sentir su influencia en la poesía mexicana actual. (Montes de Oca, 1974: 11)

En esta extraña justificación de los antólogos, resalta la sincera confesión (¿o declaración inocente?) del único criterio usado al momento de configurar la antología: el gusto, que, así ejemplificado, se apoya más en “la pasión” que en “la sangre fría”; es decir, la opinión, más que el conocimiento, terminó por guiar el derrotero del trabajo de Marco Antonio Montes de Oca y de Ana Luisa Vega (siendo aquél un poeta con una obra destacada, aunque permanece fuera del círculo más reconocido y leído de autores mexicanos, y cuyas traducciones aparecen incluidas en el volumen). La estrategia de los antólogos también contempló la forma de declarar su parámetro de selección, pues, al hacerlo así, expusieron en su excusa lo que previeron que se les reclamaría; sin embargo, lo más destacable es haber logrado reunir los textos que, hasta 1974, perfilaban ciertos rasgos de la poesía mexicana informada no sólo por poetas.

Manuel Durán, al año siguiente de la publicación de la antología, redactó una muy breve nota al respecto. Su juicio estaba orientado a la importancia otorgada al origen de muchas de las traducciones del volumen: para él, las páginas de las revistas no hacían sino aumentar el gran valor de los traductores cuyos trabajos fueron reunidos por Montes de Oca y Vega: “Once more the finest and perhaps most enduring efforts of today’s Spanish American literature can be found in the pages of these little-reads magazines” (Durán, 1975: 866), en términos ya descritos sobre las posibilidades de validación por medio de las revistas. Además, el crítico habla del hecho de que esa poesía proveniente de otros idiomas ahora formaba parte de la literatura mexicana, y resalta el que, junto a Paz, quienes aparecen en esa antología (no olvidemos que el propio Durán pertenece a esta primera nómina de traductores) “attest to the health and catholicity of taste of these Mexican translators —and that of their readers” (867). Como contraste al ejercicio antológico-canónico,

considérese la irrupción, en 1966, de *Poesía en movimiento* y la forma en la que se volvió un hito difícil de actualizar y emular en la literatura mexicana, tanto por cómo repercutió en el cambio de la manera de pensar las antologías, como por sus parámetros de ordenación y de selección de textos. El posible retrato de familia de la literatura mexicana que se distingue en *El surco y la brasa* consideraba que la traducción de poesía casi siempre era realizada por poetas, y los tenía en cuenta; sin embargo, no podía dejar de lado a los autores que ya daban muestras de su valía en el campo cultural mexicano. Así, la presencia de Reyes y Ángel María Garibay al comienzo de la antología, sin haber una indicación precisa del corte temporal, los señala como los pilares de la literatura mexicana debido a su capacidad de integrar dos ámbitos aparentemente opuestos: los textos clásicos y los prehispánicos. Entonces, para completar el cuadro, aparecen los nombres de Miguel León-Portilla, Sergio Pitó y Sergio Magaña, entre otros, sin los cuales una parte de las literaturas en México no se entendería de forma cabal actualmente.

Sin embargo, al leer el catálogo de traductores, surge un cuestionamiento al canon. De los 38 traductores mexicanos, sólo dos son mujeres: Rosario Castellanos, quien vivía en Israel con una obra ya establecida, e Isabel Fraire, con apenas un poemario publicado; las traducciones de ambas ofrecen elementos formales y estilísticos que permiten también entender su propia poesía. En una lectura diacrónica, se echa de menos a dos poetas que, de igual modo, se desempeñaron como traductoras de poesía y que, naturalmente, pudieron haber entrado en el marco temporal propuesto por Montes de Oca y Vega: Margarita Michelena (1917-1998) y Ulalume González de León (1928-2009), quienes ya habían publicado traducciones en las revistas de la época y que, con los años, habrían de consolidar una carrera en este campo. Hay que mencionar otro dato sobre la representación femenina en la antología de 1974: sólo aparece traducida la obra de nueve poetas (ni siquiera 7% de la nómina): una poeta provenzal, Beatriu de Dia, y ocho poetas anglófonas: Elizabeth Bishop, Emily Dickinson (traducida por Castellanos), Denise Levertov, Amy Lowell, Edna St. Vincent Millay, Kathleen Raine, Edith Sitwell y Diane Wakowski (traducida por Fraire). La evidente ausencia de un número digno de poetas nacidas en cualquier siglo y hablantes de cualquier lengua refleja la voluntad de los antólogos por preservar ciertas ideas sobre la literatura y las redes establecidas antes y después de la conformación de las antologías (o los cánones

que de ellas se desprenden), y, por supuesto, puede generar percepciones falsas (por incompletas) de la escritura de poesía y su traducción.

Además de Montes de Oca y Vega, existe un tercer participante en *El surco*, encargado de redactar las notas introductorias de cada poeta y su trabajo traductológico. David Huerta, de casi veinticinco años de edad, en una contenida valoración del traductor en turno, ofrecía, en primer lugar, la síntesis de la labor que lo validaba como elemento necesario en la recopilación, seguida de la mención a alguno de sus títulos destacados, para finalizar con un juicio sobre lo que se estaba a punto de leer: los poemas traducidos (insisto: un texto nuevo, compuesto originalmente en una lengua distinta, se presentaba en español por un miembro de la literatura mexicana; donde cada uno de esos elementos adquieren relevancia también de forma individual, ya por la traducción misma, ya por el nombre del traductor). Por lo anterior, las notas de David Huerta en *El surco y la brasa* se convierten en el mejor termómetro para diagnosticar la incidencia cultural de cada uno de los traductores reunidos, pues sugiere la manera en la que las traducciones realizadas por cada uno pueden relacionarse con su obra propia, es decir, señala la influencia visible y aparente de las literaturas en otras lenguas. De Isabel Fraire, una de las dos mujeres traductoras de la antología, se apunta: “ha publicado un solo libro: *Sólo esta luz*. En él se advierten sus principales características poéticas: la levedad de la forma, el afán de experimentación, la percepción de los hechos del mundo. Traductora eficaz del idioma inglés, ha vertido innumerables poemas y textos de diversos autores, sobre todo norteamericanos” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 357).⁹ Así procede en la mayoría de los casos.

En esta antología, aparecen más de dos textos de cada traductor; cuando sólo lo hace uno, éste suele ser extenso. Además, la mayoría de las notas de

9 Dos años después, Isabel Fraire publicó *Seis poetas de lengua inglesa. Pound. Eliot. Cummings. Stevens. Williams. Auden*, en cuyo prefacio evidencia la lectura política que guió la elección de esos poetas, y declara que su antología se rigió por el gusto y que la traducción cuenta con una “fidelidad literal”. Con todo, buscó “conservar el peculiar sabor del original, logrado por la suma de tantos elementos que se conjugan para producir el lenguaje característico de cada poeta” (Fraire, 1976: 7).

presentación ayudan a comprender mejor lo que leemos; no obstante, las de tres traductores corren en sentido contrario y, por los efectos mismos de la antología, generan desconcierto. Jorge Cuesta es valorado por su pertenencia al grupo de Contemporáneos y, pese a tener presencia con un único texto y no haber otro para confirmar lo dicho (salvo a partir de la lectura de sus obras completas), es descrito como sigue: “Como traductor, Cuesta es fiel y expresivo al mismo tiempo, intuitivo y aplicado a la forma así como al sentido” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 69). De José Vázquez Amaral se incluye la traducción de un fragmento del “Canto LXXIX” poundiano, aunque sin una nota de presentación sobre su trabajo o su trayectoria hasta esa fecha (cabe recordar que al año siguiente aparecerían sus traducciones de los *Cantares* y de *El arte de la poesía*). La tercera mención, igualmente misteriosa, corresponde a José Ferrel, quien aquí traduce textos de Lautréamont y de Rimbaud, y cuya nota reza: “De José Ferrel poco se sabe. Octavio Paz impulsó su inquietud poética y aquél a su vez dio lustre con sus traducciones a algunos de los mejores números de la revista Taller” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 93).

La suma de dichas notas aporta al panorama que quiero mostrar del catálogo de traductores de la primera antología: esas presentaciones adquieren un sentido distinto en una lectura diacrónica y con miras a lo que ocurre con la antología subsecuente, como en el caso de los poetas con una nota vaga por su incipiente trabajo o en el de los que, salvo los más longevos, ya contaban con una sólida trayectoria. No es fortuito, entonces, que el primero de los traductores sea Alfonso Reyes, cuyo oficio de traductor resulta interesante debido al trabajo indirecto con los textos originales; es decir, Reyes (casi como Pound con el chino y las propuestas de Fenollosa) buscaba adaptar esos textos al contexto que precisaba una nueva versión o una nueva posibilidad expresiva, sin que poseyera completamente conocimientos sobre las lenguas en cuestión, como sucede con muchos poetas reunidos en las dos antologías.

Destacan los amplios espacios que en la antología ocupan poetas como Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca e Isabel Fraire: todos ellos, salvo Paz que cuenta casi con el triple, están representados por veinte páginas de traducciones. Quiero detenerme en el caso de Bonifaz Nuño y su minucioso trabajo en las variadas versiones publicadas dentro de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*: el carácter “académico” predomina tanto en las

versiones como en las introducciones (considero que, mediados por una gran curiosidad y una gran pasión, estos textos pueden entenderse como una gran invitación a la lectura de los clásicos, sus clásicos), de ahí que el alcance sea considerablemente menor al de cualquier otro poeta traducido. El texto que aparece como representativo de la obra de Bonifaz Nuño es el libro cuarto de la *Eneida*, donde se cuentan los amores trágicos de Dido y Eneas. Animador de la más fecunda literalidad, este traductor se revela, a través de sus versiones, como un poeta en un amplio sentido del término. Si ya Octavio Paz tenía a la traducción como “industria verbal”, Bonifaz Nuño podría considerarse como uno de los *migliori fabbri* del ámbito mexicano;¹⁰ en ello radica la importancia adquirida por este fragmento en particular, al momento de insertarse en la antología: en el ofrecimiento de la versión de un texto clásico a partir de la labor filológica de un poeta-traductor como él.

En función de quién integre el elenco de traductores, se sabrá qué poetas y qué lenguas se siguen traduciendo; incluso si no se mencionan, puede entenderse que ello se debe a que su lugar ya está asegurado en el horizonte de cualquier tradición, por lo que, quizá, no hay necesidad de volver a traducirlas. La situación anterior destaca la presencia relativa de los poetas anteriores al siglo XVIII, quizá por el ya mencionado carácter académico de quienes los traducen, incluso, actualmente. En ese extremo inicial se ubican algunos de los poetas antiguos compilados en *El surco* y que bien podrían figurar como los más representativos de su lengua y su época en la nómina de estas traducciones mexicanas; me refiero a Torquato Tasso, Nezahualcōyotl, Matsuo Bashō,

10 Sin embargo, cabe añadir otro aspecto relevante en Rubén Bonifaz Nuño: la atención dedicada a las cuestiones rítmicas del griego y del latín y a sus correspondientes equivalencias en español. Por ejemplo, en su versión de Catulo, traduce el poema XLV en endecasílabos, con acentos en la quinta sílaba: “A Acme —sus amores— en el regazo / teniendo, Septimio dice: ‘Acme mía, / si no te amo locamente, y dispuesto / estoy, firme, a amarte todos los años / cuanto el que más pueda querer con anisa’” (Catulo, 1992 [1969]: 27); y, posteriormente, emplea esta misma versificación en su propia poesía, lo que, para la crítica, supuso una “revolución métrica” que “él convierte en procedimiento, o sea, en fórmula operativa, [y] tiene por objeto romper la música automatizada del endecasílabo, que es el metro que ha dominado en la poesía culta de nuestra lengua desde los tiempos del Siglo de Oro” (Escalante, 2017: 128).

Pierre de Ronsard, Ramon Llull y Tiberiano. Del total de poetas traducidos, 71 pertenecen al siglo xx y 19 al xix: éstas son las centurias con mayor presencia en la antología. Las lenguas con mayor número de representantes, por otra parte, son el inglés (48 poetas), el francés (27 poetas) y el italiano (13 poetas), seguidas por el japonés (12 poetas, todos traducidos por Octavio Paz) y el alemán (6 poetas), detalle que habla de la preeminencia literaria de dichas lenguas para determinados traductores mexicanos. Para lo que ofrece el panorama de la traducción de poesía en México, en la antología de Montes de Oca y Vega es preciso observar el fenómeno presentado por las lenguas con escaso número de representantes, como el griego antiguo (Homero), el ruso (Maiakovski) y el portugués, que abre la selección con un anónimo (perteneciente a la poesía indígena brasileña, traducido por Reyes) y la concluye con un heterónimo (Álvaro de Campos, traducido por Carlos Montemayor).

Del lado contrario, la cercanía temporal entre muchos de los traductores mexicanos de esta antología y los poetas traducidos refleja, nuevamente, la importancia de la conformación de redes dentro de distintos sistemas literarios, con las publicaciones periódicas como intermediarias. Resulta curiosa la incorporación a la propuesta del canon sugerida por *El surco y la brasa* de Jean-Clarence Lambert y Charles Tomlinson (el primero, traductor del español al francés; el segundo, del español al inglés) debido a que son el propio Montes de Oca y Xirau, respectivamente, quienes los vierten al español; debido a la influencia de estos últimos en el medio cultural mexicano, ocurre una suerte de espaldarazo hacia aquéllos, debido a las afinidades etarias y literarias compartidas por los cuatro poetas. Quiero destacar el hecho de que, cuando se publicó *El surco y la brasa*, sólo seguían vivos veinticuatro de los poetas recopilados (apenas 18%), y que nueve de ellos podrían adscribirse a la “generación” constituida por la última parte de los traductores seleccionados (1923-1947) —cuyos límites están marcados por Denise Levertov (1923-1997) y Tom Raworth (1938-2017). Casi todos los poetas integrantes eran anglófonos.

En esa línea, los poetas contemporáneos más transgresores son quienes presentaron y tradujeron Sergio Mondragón y Margaret Randall (cuya colaboración es advertida en una nota al pie), por su labor editorial en *El Corno Emplumado*, revista bilingüe transfronteriza que permitió el diálogo, el conocimiento y la difusión de textos entre una tradición y otra. Particularmente, la peculiaridad de Kenneth Patchen, Denis Levertov, Lawrence Ferlinghetti

y Allen Ginsberg se debe a su exploración conjunta del tono coloquial e, incluso, una apuesta formal en lo tipográfico y performático (rasgo limitado en proyectos antológicos de este tipo) que sí han tenido repercusión en la poesía mexicana contemporánea, pero en la que permanece en los márgenes.¹¹

La aparición de poetas de las distintas vanguardias en el panorama visto desde *El surco y la brasa* también permite entender la importancia de revistas como *El Corno Emplumado* y de la obra de poetas fundamentales para la poesía mexicana durante la década de 1970 —marcados por la poesía francesa (de Apollinaire a Breton) y la anglófona (de Pound a Ginsberg)—, como Jesús Arellano, Carlos Isla y José de Jesús Sampedro, quien

[...] acude no tanto a las vanguardias como a ciertos elementos y procedimientos aprovechados por la literatura moderna y las vanguardias para realizar una parodia de lo que hasta ahora se considera poético o de la legitimidad de ciertos discursos ante los extremos del capitalismo de los 60 y 70. (Palma, 2019: 269)

Es decir, la posible verdadera influencia de *El surco y la brasa* se constata en la aparición y la adaptación de las traducciones antologadas (mas no sólo por ese medio) al entorno histórico, estético y poético mexicano de los años inmediatamente siguientes a la publicación de la antología, a partir de formas conocidas como, por ejemplo, la imitación, el pastiche o la reescritura.

Aparentemente, lo ubicado en el centro —puesto que se antologa— y lo que está en proceso de canonización parecen los elementos menos volátiles dentro de una tradición: ahí se encuentran los textos inamovibles, los autores que suelen aparecer siempre mencionados como necesarios para entender la

11 Para una perspectiva crítica en torno a la presencia de las vanguardias extranjeras en relación con la poesía mexicana de 1970 y la poesía contemporánea, remito a tres textos pertinentes y de reciente aparición: las introducciones de Heriberto Yépez a *El canto del gallo. Poelctrones* (2018), y de Manuel Iris a *Maquinaciones* (2014), así como el texto de Alejandro Palma a partir de una relectura del Premio Aguascalientes de Poesía (2019). Para una revisión de la notoriedad de *El Corno Emplumado*, véase el examen de María Andrea Giovine sobre ésta y otras revistas mexicanas con una fuerte relación con las artes plásticas (2017).

poesía de una tradición particular y de todas en las que tuvo influencia. En ese sentido, pueden entenderse las relaciones existentes entre los autores y sus traductores en México a partir de los rasgos que uno le transfiera al otro: Rimbaud, con catorce composiciones traducidas por tres traductores (Ferrel, Tomás Segovia y Pacheco), es el poeta más representado en la antología, aunque a John Donne y a T.S. Eliot los trasladan al español cinco traductores (al primero, Octavio G. Barreda, Cuesta, Paz, García Terrés y Gerardo Deniz; al segundo, Barreda, Bernardo Ortiz de Montellano, Rodolfo Usigli, Jorge Hernández Campos y Fraire).

Con todo, el número total de traductores mexicanos de *El surco y la brasa* supera los 38 contabilizados en el “Índice de traductores” (Montes de Oca y Vega, 1974: 421-422), pues, tal y como se puede observar en la tabla I (que ofrezco al final del texto), algunos traductores trabajaron en colaboración con el autor del poema o con otros traductores, o bien, se basaron en una traducción anterior para preparar la suya. Lo anterior desmonta la antigua idea del genio traductor —quien, en tanto equivalente al genio creador y debido a que posee el don de las lenguas, es el único capaz de traducirlo—, pues ayuda a configurar la fenomenología de la traducción y de todos los participantes involucrados listados a continuación: texto original, ediciones (en el caso de los textos antiguos), traductores (las “traducciones nietas” o traducciones de traducciones), y quienes, al trasladarlo a otro idioma, firman un nuevo texto (en español, en este caso).

Sólo una revisión particular de la obra de cada poeta traducido, paralela a otra enfocada en la producción de su respectivo traductor, daría plena cuenta de la influencia real ejercida por uno sobre otro. La tradición conforma este panorama de múltiples contrastes, confluencias y disonancias, por lo que debe revisarse cada cierto tiempo a partir de nuevas traducciones, nuevos recortes y añadiduras que ofrezcan una valoración óptima del estado en el que se encuentra la poesía y la literatura de una región específica.

V. TRASLACIONES, UNA COSTUMBRE DE POETAS-TRADUCTORES

Publicada 37 años después de *El surco y la brasa*, *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* intenta continuar la labor de Montes de Oca y Vega con la intención de crear una costumbre de antologías de traducción, según lo ha

declarado Tedi López Mills en múltiples ocasiones y, principalmente, en el preámbulo del volumen:

Mi costumbre de instaurar costumbres es el origen más primitivo y personal de esta antología: si algo funciona, por qué no intentar reproducirlo: no, claro, con exactitud —eso sería inmodesto— sino con suficientes semejanzas como para que la segunda vuelta sea un homenaje a la primera. En el caso específico de este libro, el modelo que me propuse calcar (y, por lo tanto, celebrar) fue *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*. (López Mills, 2011: 11)

A partir del título, como se ve, la antóloga ha buscado homenajear *El surco y la brasa* y marcar su continuación, al mismo tiempo que ha querido distanciarse de otras recopilaciones similares. Asimismo, ha declarado:

Lo que quise transmitir con la palabra “trasladar” es que la traducción es una forma de movimiento; de mover un texto hacia otro lado. Ese es el sentido literal de “traslaciones”. No quise ponerle un título poético como *El surco y la brasa*, sino uno más abstracto y al mismo tiempo muy descriptivo. Me hubiera encantado ponerle “versiones” o “aproximaciones”, pero ya no se podía.

Curiosamente, revisando números de la primera época de *Vuelta* me encontré que Salvador Elizondo, al escribir sobre *El surco y la brasa*, emplea precisamente el término “trasladar” cuando habla de traducir. Repito, yo no quería un título largo, sino algo eficaz y breve. (Jiménez, 2012)

Traslaciones presenta dos listas “nuevas” y sugerentes, tal como se delineaba en *El surco y la brasa*. Si se toman en cuenta los marcos temporales de las dos antologías, observamos, en primer lugar, que la lista de tradiciones poéticas (poetas y textos) se ensancha y robustece; en segundo, que los traductores se consolidan cuando sus trabajos se vuelven reconocibles tanto dentro como fuera de las antologías. López Mills, consciente de la distancia que ha de guardar y señalar respecto al trabajo antológico previo, ofrece, además de los llamativos índices, dos apéndices necesarios y reveladores. Uno contiene datos generales de cada antología, mientras que el otro enlista los poemas compartidos por ambas selecciones. A partir del primero se puede constatar que el número de lenguas traducidas en cada antología es el mismo (17, aunque López Mills no incluye al húngaro dentro de la lista de *El surco y la brasa*), y que se alejan

en el de los traductores (38 en *El surco*, contra 33 en *Traslaciones*) y en el de poetas traducidos (138 frente a 189, respectivamente).¹² Esta descripción también muestra la notoria disparidad respecto a la presencia de traductoras en ambas antologías: hay 2 de 38 en la primera, y 8 de 33 en la segunda. Cabe decir que esta diferencia ni siquiera se resuelve con la reconocida trayectoria de las poetas-traductoras aquí reunidas: Coral Bracho, Myriam Moscona y Elsa Cross, acreedoras del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1981, 1988 y 1989, respectivamente.

Resulta difícil omitir el hecho de que Tedi López Mills (nacida en 1959, al límite de su propio corte temporal) decidiera no incluir sus traducciones en la antología —más por razones de objetividad que por una carga moral (Jiménez, 2012), a pesar de que los mecanismos de recopilación (cada autor envió sus mejores páginas de traducción) carecen de una objetividad completa—. Complementa el recuento de olvidos y ausencias inherentes a cualquier selección antológica la destacada omisión de Blanca Luz Pulido (1957), cuyas traducciones de poetas lusófonos la han colocado de lleno en el panorama de la poesía mexicana contemporánea. De modo similar, Selma Ancira no pudo ser incluida a causa del subtítulo de la antología, pese a que sus traducciones dan cuenta de la amplitud de lindes para la lectura y traducción de poesía en México. Según lo percibimos en *Traslaciones*, existe un amplio grado de profesionalización del oficio, aunque la presencia de otro tipo de traductores se niegue sutilmente en ejercicios editoriales como éste; así lo indica Calvillo, cuando considera “una contradicción sintomática el hecho de que *Traslaciones* tienda a excluir a traductores de oficio con base en un criterio tácito o, lo que

12 En el “Apéndice 1. Datos generales” se ofrecen datos de ambas antologías. De la primera, indica los 132 poetas que pueden contarse en el índice de autores ya referido, pero contabiliza como un solo autor a los anónimos latinos (2 poemas), nahuas (2), brasileño (1), egipcio (1) y árabe (1), lo cual da una cantidad distinta si pensamos que cada poema fue compuesto por un “anónimo distinto”. De la segunda colección, cuenta 189 poetas traducidos (2011: 790-791), pues considera a los goliardos, los occitanos y los heterónimos de Pessoa (Reis, de Campos, Caeiro), aunque en el “Índice de poetas traducidos” (805-809) se consignan 187 poetas distintos (ya incluyendo los heterónimos).

puede ser peor, un criterio impensado; es decir, con base en un prejuicio” (2017: 452).

En cuanto a los textos y autores contenidos en este nuevo volumen, quizá sea relevante el hecho de que *Traslaciones* casi duplique el número de poetas angloparlantes de su modelo¹³ —de 48 pasamos a 89—, y el que, por el contra-

13 En este sentido, cabe recordar la importancia y multiplicidad de las antologías de poesía anglófona en los contextos poético y editorial mexicanos, donde Agustí Bartra, bajo el influjo de dos poetas traductores catalanes (Joan Maragall y Carles Riba), asumió un papel destacado al preparar la *Antología de la poesía norteamericana* (1959), en donde incluyó íntegramente su traducción de “The Waste Land” de Eliot. Hacia el final de su prólogo, Bartra hace una valoración de esta poesía permanentemente ubicada en el centro de atención de antólogos, traductores y poetas, acaso no por las mismas razones, sino por el cambiante tono de dicha producción: “La poesía norteamericana, aunque tiene grandes figuras, no puede compararse en peso e irradiación a la de las grandes naciones culturales, pero es evidente que, libre del complejo colonial que la ataba a Inglaterra, ha entrado, en los últimos cincuenta años, en un período de madurez en el que son posibles las más fecundas síntesis. Entre los poetas jóvenes las influencias universales han dejado de ser miméticas para convertirse en enriquecimientos que se encauzan hacia nuevas y peculiares posibilidades” (Bartra, 1959: 23).

Como puede intuirse, todo lo anterior sirve para referir uno de los casos más significativos dentro del ejercicio de traducción de poesía en México: la traslación al español de poesía en lengua inglesa. El poder económico de Estados Unidos va acompañado de la primacía literaria; además, la capacidad de síntesis —destacada por Bartra— que les permitió aquilatar muy tempranamente a los escritores británicos, generó que la poesía estadounidense adquiriera un lugar esencial para el lector habitual del género. Por citar sólo unas cuantas antologías, baste nombrar las de *Seis poetas de lengua inglesa*, de Fraire (1976); *Una antología de poesía norteamericana desde 1950*, de Eliot Weinberger (1992), y *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, de Eva Yañez y Alberto Blanco (1993). Las consideraciones desprendidas de este repaso de títulos dejan ver la necesidad de ahondar, cada vez con mayor profundidad, y de participar con más ahínco en la lectura y difusión de la poesía estadounidense (Bartra tradujo algunos poemas navajos; esta práctica se refleja en las traducciones de Alfonso Reyes o del padre Garibay de algunos poemas nahuas, egipcios e indígenas brasileños). Además, y como se plantea en la última de las antologías

rio, no se incluya ningún autor en lengua alemana. Asimismo, la considerable presencia de poetas de lengua portuguesa (de ser uno solo en *El surco* —Pessoa, aunque, si contamos el anónimo indígena brasileño, serían dos— pasan a ser diez, con traductores plenamente asociados con el conocimiento y difusión de la poesía lusófona moderna) y polaca (una gran revelación debida, en buena medida, a los Premios Nobel de Literatura otorgados a Miłosz en 1980 y a Wisława Szymborska en 1996, y a las traducciones de un solo poeta, Gerardo Beltrán). El concentrado de lenguas/poetas traducidos (que puede verse en la tabla 2 al final de este texto) pone de relieve, de forma general, las alteraciones del gusto de cada época, además de que permite ponderar, en el análisis de la obra de traducción, el trabajo de los poetas en virtud de las páginas elegidas (me refero a destacar la poca familiaridad entre el entorno de la lengua de llegada y el de las lenguas que traduce, el grado de acercamiento y la forma de traducir dichos textos, y, por último, la importancia que la traducción tiene en su propia producción poética).

A estas alturas, *Traslaciones*, como émulo actualizado de *El surco y la brasa*, se ha de entender como un modelo más afinado de la práctica de la traducción en México. Es decir, en sus páginas leemos con textos nuevos a poetas ya conocidos, quienes se han ido apropiando de otras obras mediante la traducción, ya porque algunos de ellos han traducido casi por completo la obra de otros, ya porque consideran este ejercicio como una más de sus facetas creadoras. Nombro algunos casos representativos y de importancia editorial de poetas que traducen libros completos de otros poetas: Elisa Ramírez y su profundo conocimiento de la obra de Mark Strand; José Luis Rivas y su muy conocida traducción de la obra de Saint-John Perse; Pura López Colomé y la

referidas, “el terreno se va haciendo más resbaladizo en la medida en que nos acercamos a la poesía contemporánea” (Yáñez, 1993: 16), como puede corroborarse con las traducciones de poetas estadounidenses compiladas en las dos antologías que motivan este artículo. La coda de esta lista —algo ajena, pero igualmente reveladora y que necesitaría de otro vistazo hacia atrás— es *La generación del cordero. Poesía actual de las islas británicas*, de Carlos López Beltrán y Pedro Serrano (2000), pues presentó, en su momento, una serie de poetas nuevos para el ámbito mexicano y que constituyen una importante y muy amplia puerta de acceso hacia otra poesía en inglés —que también se procura evidenciar en *Traslaciones*.

naturalidad con la que nos presenta a Seamus Heaney, y Gerardo Beltrán y sus necesarias traducciones de la poesía de Wisława Szymborska. Con ello se crea en la mente del lector un vínculo indisoluble entre el poeta y el poeta-traductor, a tal grado que puede valorarse la obra del primero en función de los méritos del segundo, o viceversa.

El reconocimiento a la colaboración entre traductores en *Traslaciones* también es significativo, como ocurre en *El surco y la brasa*. En la tabla 3 se enlistan las diversas formas del trabajo cooperativo entre poetas-traductores y sus colegas (que coinciden con las de la antología precedente): traslados de traductores y poetas de la misma lengua (para traducir a la poeta finlandesa Tarja Roinila, Coral Bracho se auxilió del también finlandés Tomi Kontio); la revisión, por parte del traductor, de versiones previas para preparar la suya (Efraín Bartolomé acude a la versión inglesa de Rumi, mientras que Coral Bracho y Marcelo Uribe cotejan la traducción al inglés hecha por Weinberger del poeta chino Bei Dao); la colaboración previa entre poetas-traductores de esta antología (los poetas británicos traducidos entre Carlos López Beltrán y Pedro Serrano), y el apoyo de traductores que no son poetas y cuyo trabajo no pertenece a esta antología (al traducir a Yorgos Seferis, Selma Ancira trabaja junto a José Luis Rivas y Francisco Segovia).

La predilección de los poetas-traductores de *Traslaciones* por autores del siglo xx resulta abrumadora: de los 184 poetas, 134 escribieron durante este periodo; y, de ellos, 36 pertenecerían a la generación expuesta en esta antología (1939-1959) —aunque alargó el periodo siete años porque considero al poeta más joven, el finlandés Tomi Kontio (1966)—, mientras que 35 podrían considerarse de la generación anterior (1912-1937, si consideramos a los poetas mayores que seguían vivos para cuando la anterior antología se publicó), misma que cierra *El surco y la brasa*. El siguiente periodo predilecto, aunque más difuso en su traducción, es el de los poetas antiguos: son 21 poetas anteriores al siglo xii los que José Emilio Pacheco, Elsa Cross y Efraín Bartolomé deciden rescatar para una nueva versión. En contraste con la antología anterior, el siglo xix no tiene tanta presencia en esta nueva selección, pues sólo se traducen diez poetas (Dickinson, Walt Whitman y Stéphane Mallarmé, entre ellos).

Los poetas-traductores encargados de abrir esta antología son quienes cierran la de 1974: Pacheco y Homero Aridjis, presentados como pilares de la fuerza cultural que se hace manifiesta en estos volúmenes. La antóloga atribuye

esa apertura encadenada “a una mezcla de indisciplina cronológica y prope-
dética literaria. [...] Espero que [esta predilección personal] se reconozca
como un atributo no ya sólo de una lectura propia sino de una tradición”
(López Mills, 2011: 12). El perfil de una tradición es aquello que modula el
orden y el sentido de una antología como ésta, pues la propuesta de quien
compila los textos genera nuevas valoraciones de los mismos y de sus autores.

Aridjis ofrece, dentro de sus mejores páginas de traducción, poemas de
Tomas Tranströmer, W. S. Merwin y Henri Michaux (al igual que en la an-
tología previa); su traslación más llamativa, sin embargo, es la que hace de
algunos fragmentos del “Infierno” de Dante, en una versión que conserva la
carga conceptual, pero no la rítmica, lo que, quizás, indique un cierto respeto
hacia determinados clásicos. Casi siempre los poetas longevos tienden más a
ver hacia atrás y, en consecuencia, traducen textos ya consolidados cultural y
literariamente; cuando así sucede, también se puede delinear y comprender
el camino que ha seguido su obra en un marco de renovación y continuación
de características estéticas determinadas. Para revisar la amplitud del espectro
poético en el que oscila esta generación de traductores, podemos fijarnos en
los contrastes necesarios propuestos por Pacheco con sus aproximaciones a
los líricos griegos, a Baudelaire y a Eliot; por Elsa Cross y su interés por la
poesía provenzal, pero también por Blaise Cendrars e Yves Bonnefoy. Las
páginas que representan a Carlos Montemayor, por el contrario, ofrecen un
panorama distinto: la poesía en lenguas originarias empieza a abrirse camino
en el entorno de los lectores mexicanos con su traducción del poeta maya
Luciano Castillo.

El caso de David Huerta es uno de los más reveladores de la relación esta-
blecida entre la producción poética y la poesía traducida de un autor. Como
casi todos los poetas-traductores de *Traslaciones*, Huerta cuenta con uno de
los oídos más educados de la poesía mexicana contemporánea, así como con
una habilidad verbal capaz de producir imágenes tanto deslumbrantes como
desconcertantes, al servicio de una obra (en prosa y en verso) culta y a través
de cuyos ecos resuenan las tradiciones que la informan. Así, “Las ruinas de
Roma”, soneto que abre su muestra de traducción, es, en verdad, otro, aunque
también el mismo que el de Joachim du Bellay, “Nouveau venu, qui cherches
Rome en Rome”: con nuevas rimas, auspiciadas por los endecasílabos castella-
nos, allende su pericia para traducir y su dominio del metro en cuestión —del
que también se vale para su obra y que comenta y recuerda gustoso en su prosa

crítica sobre poesía áurea—, se lee en el segundo cuarteto: “Ruina y dolor, en la aventina loma / la antaño poderosa desampara / lo que tuvo. Su ley, espada y vara, / presa del tiempo fue, que manda y doma” (*apud* López Mills, 2011: 275). Igualmente atestiguamos cómo dota de nueva vida a la piedrecilla feliz de Dickinson para conseguir un nuevo poema escrito originalmente en inglés y completado en español con versos eneasílabos: “Cómo es feliz la Piedrecilla / que rueda en Soledad sencilla: // no la importuna el Movimiento / ni teme órdenes del Viento—” (281).

Otro caso destacado es el de Gloria Gervitz, quien traduce uno de los más famosos poemas de Kenneth Rexroth, “Los poemas de amor de Marichiko”, y, con ello, da a conocer a un poeta cuya vanguardia consistió, entre otras cosas, en la incorporación o (re)introducción de poéticas orientales, en particular la china y la japonesa. La presencia del cuerpo en la obra de Gervitz se resignifica y se ensancha con estos breves poemas que traduce del inglés; además, se insertan necesariamente en la tradición de los infaltables poemas eróticos que nutren una parcela de la poesía mexicana, específicamente la de las mujeres poetas. El fragmento IX dice: “Me despiertas, / Entreabres mis muslos, y me besas. / Te doy el rocío / De la primera mañana del mundo” (*apud* López Mills, 2011: 93).

Rexroth, así como otros poetas estadounidenses, mediante nuevas y recurrentes traducciones a su obra, se ha afianzado en la tradición hispánica y ha empezado una nueva ruta para leer poesía en otras lenguas y para entender la producida y publicada en un territorio. Ese nuevo mapa se puede componer de poetas como Charles Simic, Anne Sexton, Allen Ginsberg y Wallace Stevens, quien se ha convertido en uno de los poetas más frecuentados por los traductores de las generaciones representadas en las dos antologías estudiadas en este artículo.

Entre los textos identificados como inamovibles dentro de un canon —ni muy lejanos ni muy cercanos en el tiempo— y publicados en español en *Traslaciones*, el ejemplo más sustancial y significativo, por las complejidades conceptuales y de diseño editorial que supone, es el de “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard”, de Mallarmé, traducido por Jaime Moreno Villarreal. También destaca la múltiple lectura de los poemas de Saint-John Perse (traducidos por Cross, Rivas y Verónica Volkow) o de Eugenio Montale (trasladados por Uribe, Fabio Morábito y Alfonso D’Aquino). En seis de estos siete poetas-traductores (Morábito sólo participa con esta traducción) se percibe una

amplia búsqueda de los mecanismos de apropiación de determinados rasgos e ideas sobre poesía (provenientes de diversas lenguas y poetas de distintas épocas), al tiempo que asumen su papel de instauradores de un canon —en una lengua dada— que incorpora por igual a estos poetas traducidos y a sus poetas-traductores.

Esa fluctuación canónica, quizá debida al rango generacional aducido desde el título, provocó diversas ausencias en ambos campos (tanto de traductores como de poetas traducidos). López Mills lo reconoce y, puesto que lo señala en las páginas introductorias, aclara el papel que ella desempeña como antóloga y como creadora para entender la poesía mexicana en sus diferentes manifestaciones. Por ello, sugiere una continuación que represente un nuevo corte a los procesos implicados en la traducción: “Mi plan original era que *Traslaciones* fuera una colección en el Fondo de Cultura Económica. Que éste fuera el primer volumen y que el siguiente, que abarcaría de 1959 a 1979, estuviera a cargo de otra persona” (*apud* Jiménez, 2012). Aparentemente, la doble selección —de poetas en otras lenguas y de poetas-traductores— opera cambios relevantes para comprender el tránsito que buscaba la antóloga al sugerir esta costumbre.

La voluntad de repetición o de calco (o de renovación y conservación) de las ideas sobre poesía y traducción hace retomar una propuesta previamente planteada: la traducción como lectura y como escritura corresponde a un ejercicio en constante tránsito y, como cualquier texto, se resignifica con cada lectura. Se trata, entonces, de una concepción recurrente que podría encerrar una paradoja: se intenta desentrañar lo intrincado, y el resultado no es ni puede ser definitivo, puesto que se renueva con cada nuevo lector. Además, Verhesen delinea las formas en las que el propio texto genera sus redes, por más que sea definido como misterioso *per se*: “Il est générateur de son propre ressourcement. Sans frontières ni profondeur définissables, sans commencement ni fin, sans espace déterminé, le poème est un lieu sans lieu, non localisable” (Verhesen, 1998: 10); ésa es, precisamente, la idea que se refuerza con la lectura de *Traslaciones*, luego de tomar en cuenta a su antecesora: el lugar de un poema en traducción está en sus potenciales lectores e, inicialmente, con su futuro traductor, quien piensa (o no) en un lector distinto que le encuentra un sitio consigo.

Ese lugar-sin-lugar de Verhesen consiste, esencialmente, en una multiplicación del acto de la escritura, o bien, se trata de una actividad situada entre tres elementos fundamentales, también aplicables al estudio de la antología: lectura, escritura y habla, es decir, la lectura individual, el trasvase del poema leído a otra lengua y la difusión del nuevo texto. Según lo leemos en el prólogo, López Mills estima del mismo modo el acto de la difusión y el de la divulgación del trabajo antológico y poético: “A cada lector-prestidigitador le corresponde recomponer los tres tiempos —el collage de un pasado, de un presente tenue o de un esquivo futuro todavía intraducible— y armar su propio mapa literario” (López Mills, 2011: 20).¹⁴ Para efectos de la fenomenología de la traducción es fundamental que la antóloga enuncie la labor de divulgación de una antología —y, particularmente, de una de traducciones de poesía—, si consideramos el monolingüismo de dicha obra, puesto que sólo leemos las versiones de los poemas en nuestra lengua, por lo que, desde ahí, sus diversos actores buscan instaurar una autoridad en torno a las concepciones de lo poético, lo literario y lo traductológico.

VI. CONSIDERACIONES ÚLTIMAS

Los textos recogidos en las dos antologías analizadas en este artículo ofrecen un panorama vasto para quien lo contemple y lo estudie. Como ya mencioné, antologías de traducción como *El surco y la brasa* o *Traslaciones* constituyen una doble estrategia canónica que trasciende la sola presencia de los textos originales y traducidos. Es decir, los antólogos establecen dos cánones (que

¹⁴ En esa línea cartográfica, Verónica Zondek (2009) plantea que la traducción es un proceso de re-lectura que va desde el poeta al traductor y de éste al lector, con lo cual ocurre una multiplicación de sentidos, al tiempo que se trata de un viaje exploratorio en donde se ensancha el mundo conocido. Después, en otro texto, Zondek propone la existencia de un lector ideal de las traducciones de poesía, muy similar al crítico: “El no ver dificultades y por lo tanto no traducirlas, sí que es un problema. Esta conciencia, [*sic*] implica un conocimiento profundo de la literatura e historia de la poesía a la cual se entronca el poema traducido” (Zondek, 2011: 156).

pueden ser paralelos) a partir de una determinada idea de cuáles autores deben ser leídos en el idioma receptor y, sobre todo, buscan trazar una nueva ruta que incorpore a los poetas que, a su vez, son traductores.

Parece que con las nóminas que informan ambos volúmenes existe una idea clara: el trabajo de traducción también es una actividad literaria y —como lo he intentado demostrar— no sólo le corresponde al genio traducir al genio, sino que, en ese proceso, participan más actores de los que figuran como responsables o únicos encargados del trasvase lingüístico. La lectura diacrónica de las dos antologías permite confirmar el estrecho vínculo establecido entre ambas, o bien, comprender la continuidad de una hacia otra, como sucede con muchas series de antologías mexicanas. Además, dichas selecciones tienen, al menos, dos de los rasgos frecuentemente presentes en las antologías: 1) tanto en la de Montes de Oca y Vega como en la de López Mills se cuestiona la ausencia de algunos autores y traductores conocidos a causa ya del capricho, ya de los límites temporales establecidos por cada recopilador, ya de la interminable disputa entre un tipo de traductor y otro; por otra parte, 2) cada lectura de las antologías permite entender, acaso bajo una nueva perspectiva, las distintas propuestas reunidas para, finalmente, justificar o inventar una tradición, según los planteamientos de Stanton. Las antologías de poesía en traducción, con sus propuestas, aciertos y ausencias, permiten medir el grado de estabilidad y de renovación de un sistema literario particular.

En cuanto al último punto de las antologías y de las traducciones, es importante recordar que los receptores potenciales de las traducciones de poesía no han sido atendidos por completo. Las traducciones están orientadas a dos ámbitos de suyo relevantes para la conformación de la idea de canon que puede existir en una época determinada. En primera instancia está el lector común, aquel que posee la curiosidad suficiente como para leer poemas que vienen de un dominio extranjero; después, está el lector asiduo de poesía, quien entenderá el lugar de la traducción en una tradición específica. Casi puede decirse que habrá quienes sí se percaten de algún defecto y de los problemas de las traducciones que aparecen en muestras antológicas.¹⁵

15 Considérese, dentro del panorama de un lector real —aunque de manera marginal—, lo que relata Jorge Bustamante García en *El instante maravilloso. Poesía rusa del siglo XX*, sobre

En uno de los textos clásicos para comprender las vicisitudes de la traducción, Umberto Eco dedica varias páginas a la forma en la que la traducción puede ser entendida como una “asimilación cultural”, y al impacto que tienen en una lengua las buenas y las malas traducciones. Como ya se ha dicho, el texto traducido podría corresponder, precisamente, a esa lengua y a la cultura que le dan cabida, y, por tanto, dice Eco: “la traducción se convierte en un problema interno de la historia de esa cultura y todos los problemas lingüísticos y culturales planteados por el original se vuelven irrelevantes” (Eco, 2008: 221). Ésa es justamente la manera en la que varios de los traductores mexicanos recopilados en ambas antologías llevan a cabo su labor, por lo que —como dije al inicio— se convierten en algo más que en mediadores; se vuelven generadores de capital simbólico de la lengua de llegada.¹⁶

la importancia que para los lectores rusos tuvieron las traslaciones hechas por Sologub y Pasternak de los textos de Verlaine y Shakespeare, respectivamente: ambos traductores casi lograron una completa transparencia en ruso de esos textos lejanos. Guiado por ese espíritu, Bustamante García cierra su texto introductorio con entusiasmo: “Hay que guardar esa esperanza, para que este libro limpio toque realmente el corazón y el alma de sus posibles lectores” (2004: 21). Asimismo, es necesario ver cómo se invita a la lectura de un texto clásico vuelto a traducir: lo hace José María Micó cuando expone el plan de la *Comedia* y su carácter enciclopédico, pero “que no nos habla del saber, sino del vivir, de la vida mortal y de la vida eterna, a través de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar —y así ha acabado siendo— dimensión ecuménica” (Micó, 2018: 23).

16 En *Poetas que traducen poesía* (Fondebrider, 2015) existe una llamativa muestra de testimonios de varios poetas-traductores de América y otras partes del mundo. La mayoría de los textos, además de una idea propia del traspaso de una lengua a otra, contienen relatos de los primeros acercamientos de estos autores a la traducción de poesía, mientras que otros, a partir de lo anterior, formulan un comentario sobre cómo esa poesía extranjera, acompañada de una voluntad de asimilación lingüística, se convierte en la base de la configuración de nuevos textos, al menos en lo que a ellos mismos respecta. Es decir, los traductores son quienes presentan una forma distinta de escritura en dos sentidos: desde el texto original (los registros léxicos que detectan, una valoración histórica del poeta y del poema, una tradición susceptible a asimilarse) hasta el texto traducido (dudas y soluciones al traducir, ampliar o contrastar el catálogo de recursos poéticos).

La noción de la traducción como trabajo literario articulada por Benjamin en su texto clásico sigue vigente en cuanto se piensa en el público potencial de una traducción y en lo que conseguirá sobrevivir de una obra luego de una traducción. Él recalca en un elemento que falta en estas dos antologías, el texto original, y anota: “Translation is a mode. To comprehend it as a mode one must go back to the original, for that contains the law governing the translations: its translatability” (Benjamin, 2007). Al pensar en la tarea del traductor, Benjamin se cuestiona sobre la literariedad y sobre lo que un texto literario comunica, por lo que resulta importante que mencione también la *traducibilidad* de un texto y, aun, la vuelta al original. El hecho de que estas dos antologías no cuenten con el espacio para mostrar el texto original hace que, implícitamente, se coloque a los poetas-traductores en el foco de atención, como *transcreadores* y como “contrabandistas” de un nuevo repertorio y nuevas técnicas, si bien se sigue reconociendo la autoría original.

Debido a la profesionalización del traductor y la relevancia tangible de su trabajo, Scott y Calvillo coinciden en notar el silencio que existe cuando se preguntan cómo debe leerse una traducción; para ello, sugieren considerar el proceso de lectura y recepción de la obra traducida (Scott, 2012: 16-17) y alejarse del partidismo que rodea la teoría y la práctica traductora (Calvillo, 2017: 456). A partir de ese punto considero la pertinencia de la fenomenología de la traducción para entender tanto la estabilidad como la renovación de las tradiciones poéticas transmitidas y publicadas en el campo literario mexicano.¹⁷

17 En ese sentido, el lector crítico tendría afinada su capacidad para leer y detectar la singularidad de una traducción capaz de captar y transmitir los mecanismos propuestos por el original; además, en ese papel, afirma Delfina Muschiatti: “[n]os enfrentamos a una forma, que remite a un estado de la lengua original, la del poema. Estado de la lengua, estado de la norma literaria y poética, relaciones contiguas con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memoria individual y colectiva” (2013: 13). Ella propone, adicionalmente, unos criterios básicos para lograr el equilibrio entre una literalidad productiva y una facticidad literal; en resumen, consisten en la capacidad de reconocer el lugar del poema en el diálogo intertextual y de atender los rasgos fónicos y estructurales del original, y la obligación de que el traductor sea “un investigador de su propia lengua” (Muschiatti, 2013: 7-34).

En ambas antologías podemos constatar la fuerza que la traducción de poesía ha adquirido en el ámbito editorial, y cómo se ensamblan las distintas piezas del canon. Es decir, en función de los textos y los autores reunidos, es posible colegir que la publicación de las antologías se trata de un afán, ora de renovación, ora de conservación, de lo que conocemos como tradición literaria, siempre susceptible de tener modificaciones. Si considerásemos las nóminas de los traductores de ambas antologías, llegaríamos de forma inevitable a otros sitios en donde su trabajo de traducción ha llegado y ha sido publicado. Ya mencioné la identificación del poeta con su traductor que tiene lugar en la mente del lector, cómo se manifiesta en términos del mercado editorial y cuáles son sus consecuencias inherentes.

Quizá por ello, y visto de ese modo, la colección “El oro de los Tigres”, creada en 2009 por Margarita Minerva Villarreal y patrocinada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, se entienda como el resultado de la importancia del trabajo de traducción de los poetas mexicanos, en tanto presenta una nueva colección de clásicos provenientes de otras lenguas, en traducciones nuevas o rescatadas, y con una atractiva presentación editorial. Así ha publicado parte de la obra de poetas como, entre otros, Nuno Júdice (traducido por Blanca Luz Pulido), György Somlyó (por Francisco Segovia) y Adonis (por Jorge Esquinca), lo que constituye un esfuerzo que complementa el trabajo de las antologías de poesía en traducción, pues amplía el panorama tanto de los poetas como de los traductores que participan de la poesía mexicana.

Por lo anterior, cuando, al revisar *El surco y la brasa* y *Traslaciones*, el lector encuentra un poeta traducido o un poeta traductor, no puede sino imaginar —cuando se trata de un autor diferente o nuevo— o recordar —si se trata de uno ya conocido— el camino que puede trazarse desde ese trabajo dedicado especialmente al autor (o a la lengua) del que se realiza una traducción hasta esa reunión de textos aislados, pero independientes de alguna forma. Se ha de valorar, entonces, la doble pertinencia de dichas antologías (que pueden ser revisadas como serie o como esfuerzos aislados: la forma en la que se encuentran hasta ahora): la de elegir la manera en la que ese poema escrito en una lengua ajena ha de ser traspuesto en la materna, y la de elegir todos esos resultados para ordenarlos y ofrecerlos como una guía de tránsito y exploración a un público particular.

Finalmente, quiero resaltar lo que Verhesen sugiere como objetivo primordial de toda traducción: ofrecer o configurar un nuevo paisaje, puesto que el

traductor ha transitado por él innumerables veces (Verhesen, 1998: 16), casi otra metáfora de la naturaleza. Es inevitable pensar que ambas antologías otorgan un buen número de posibilidades de comprender y ejercer la traducción, y que, además, motivan a que tanto el traductor, primero, como los antólogos, después, inviten al lector a columbrar el paisaje para luego poder transitar el espacio compartido. La lectura de antologías de poesía traducida en México, con sus múltiples actores, etapas, influencias y consecuencias, representa el tránsito que desajusta, renueva o conserva —luego de un reordenamiento— el espacio de la tradición de la poesía mexicana contemporánea.

TABLA 1. TRADUCTORES COLABORADORES EN *EL SURCO Y LA BRASA* (1974)

Traductor	Traductor invitado / versión previa*	Poeta traducido	Lengua original	Poemas (partes)
Ángel María Garibay	Rafael Cansinos Assens*	Anónimo	Árabe	3
Bernardo Ortiz de Montellano	Angela Selke y Bernardo Ortiz de Montellano	Rainer Maria Rilke	Alemán	1
Octavio Paz	György Somlyó	György Somlyó	Húngaro	2
Octavio Paz	Eikichi Hayashiya	Poetas japoneses (12)	Japonés	31
Eduardo Lizalde	Guillermo Rousset	William Blake	Inglés	1
Juan García Ponce	Roger von Guten	George Trakl	Alemán	4
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Kenneth Patchen	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Paul Blackburn	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Lawrence Ferlinghetti	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Allen Ginsberg	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Denis Levertov	Inglés	1
Carlos Monsiváis	José Emilio Pacheco	Tu Fu	Chino	6 (2)
José Emilio Pacheco	Emilio Carballido	Jorge Luis Borges	Inglés	1 (2)
José Emilio Pacheco	Ángel María Garibay y Miguel León Portilla*	Malcolm Lowry	Inglés	1 (4)

FUENTE: ELABORACION PROPIA

TABLA 2. LENGUAS TRADUCIDAS EN AMBAS ANTOLOGÍAS

<i>EL SURCO Y LA BRASA</i>	NÚMERO DE POETAS	<i>TRASLACIONES</i>	NÚMERO DE POETAS
Inglés	48	Inglés	89
Francés	26	Francés	30
Italiano	12	Italiano	11
Japonés	12		
Alemán	6		
Latín	4	Latín	4
Sueco	4	Sueco	1
Provenzal	3	Provenzal	8
Griego moderno	3	Griego moderno	2
Náhuatl	3		
Chino	2	Chino	5
Griego antiguo	1	Griego antiguo	15
Catalán	1		
Portugués	1	Portugués	10
Ruso	1	Ruso	2
Bengalí	1		
Húngaro	1	Húngaro	1
		Polaco	7
		Lituano	2
		Finés	1
		Maya	1
		Persa	1

FUENTE: ELABORACION PROPIA

TABLA 3. TRADUCTORES COLABORADORES EN *TRASLACIONES* (2011)

POETA-TRADUCTOR	TRADUCTOR INVITADO/ VERSIÓN PREVIA*	POETA TRADUCIDO	LENGUA ORIGINAL	POEMAS (PARTES)
Homero Aridjis	Pierre Zekeli	Tomas Tranströmer	Sueco	5
David Huerta	Luis Muñoz	Victor Serge	Francés	1 (3)
Efraín Bartolomé	Kabir y Camille	Rumi	Persa	9
	Helminski con Lida Saedian*			

José Luis Rivas	Selma Ancira	Yorgos Seferis	Griego	1
Coral Bracho	Marcelo Uribe	Bei Dao	Chino	5
Coral Bracho	Tarja Roinila	Tomí Kontio	Finés	3 (el primero, 3)
Luis Cortés Bargalló	Andrés King Cobos	Gary Snyder	Inglés	2
Eduardo Milán	Augusto de Campos*	Guillaume de Poitiers	Provenzal> portugués	1
Marcelo Uribe	David Huerta	John Ashbery	Inglés	4
Myriam Moscona	Adriana González Mateos	William Carlos Williams	Inglés	2
Myriam Moscona	Antonio Montes de Oca	Kenneth Rexroth	Inglés	2
Myriam Moscona	Adriana González Mateos	Allen Ginsberg	Inglés	1
Carlos López Beltrán	Pedro Serrano	Paul Muldoon	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Matthew Sweeney	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Maurice Riordan	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Jo Shapcott	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Ian Duhig	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Carol Ann Duffy	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Sujata Bhatt	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Michael Hofmann	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	James Lasdun	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Katherine Pierpoint	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Lavinia Greenlaw	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Simon Armitage	Inglés	1
Francisco Segovia	Selma Ancira	Constantinos Cavafis	Griego	1
Francisco Segovia	Jean-Gabriel Coscolluela	Pierre Reverdy	Francés	3
Francisco Segovia	Selma Ancira	Borís Pasternak	Ruso	3
Francisco Segovia	Selma Ancira	Yorgos Seferis	Griego	3

FUENTE: ELABORACION PROPIA

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar Díaz, Diego (2018), *“Eternidades de imitación pasablemente diseñadas”: tradición y apropiación en los Plagios de Ulalume González de León a la luz de la crítica genética*, tesis de maestría en Letras Mexicanas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bartra, Agustí (selec., y pról.) (1959), *Antología de la poesía norteamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, Walter (2007 [1913]), “The task of translator”, en *Illuminations*, traducción de Harry Zohn, Nueva York, Schocken (epub).
- Bloom, Harold (2012 [1995]), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- Bradú, Fabienne (2004), *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana.
- Bustamante García, Jorge (selec., introd. y n.) (2004), *El instante maravilloso. Poesía rusa del siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calvillo, Juan Carlos (2017), “De surcos y brasas: un panorama de la traducción de poesía en México a través de sus antologías”, en Juan Jesús Zaro y Salvador Peña (eds.), *De Homero a Pavese: hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*, Kassel, Reichenberger.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2016), “Antologías de traducciones poéticas”, en Antonio Cajero Vázquez (ed.), *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*, San Luis Potosí, El colegio de San Luis, pp. 145-159.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2015), “Un acercamiento a la poesía de Czesław Miłosz por medio de las aproximaciones de José Emilio Pacheco”, en Carmen Dolores Carrillo Juárez (pról.) y Marco Ángel Lara (coords.), *Traducción y tradición literaria*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro/Anthropos.
- Catulo (1992 [1969]), *Cármenes*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Durán, Manuel (1975), “[Reseña de] *El surco y la brasa: Traductores mexicanos* by Marco Antonio Montes”, *Books Abroad*, vol. XLIX, núm. 4, pp. 866-867.
- Eco, Umberto (2008), *Decir casi lo mismo*, traducción de Helena Lozano Miralles, México, Lumen.
- Enríquez Aranda, María Mercedes (2005), *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX*, tesis de doctorado en Traducción e Interpretación, Málaga, Universidad de Málaga.
- Escalante, Evodio (2017), *Cinco cumbres de la poesía mexicana: Acuña, Othón, Gorostiza, Sabines y Bonifaz Nuño*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León/Los Bastardos de la Uva.
- Fernández, Guillermo (2006), *Exutorio. Poesía reunida, 1964-2003*, prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fraire, Isabel (pról., y trad.) (1976), *Seis poetas de lengua inglesa*, México, SepSetentas.
- Giovine, María Andrea (2017), “Las revistas como medio para la construcción de identidades estéticas”, *Reflexiones Marginales*, año 6, núm. 41, disponible en [<http://reflexionesmarginales.com/3.0/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>], consultado: 27 de junio de 2021.
- González Aktories, Susana (1996), *Antologías poéticas en México*, México, Praxis.
- González de León, Ulalume (2001), *Plagios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heaney, Seamus (2006), *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*, selección y traducción de Pura López Colomé, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heaney, Seamus (1991), *Isla de las Estaciones*, traducción de Pura López Colomé, México, Ediciones Toledo.
- Hoeffler, Walter (2009), “Escritores que traducen, traductores que escriben”, en Marietta Gargatagli (ed.), *Escrituras de la traducción hispánica*, Valdivia, Universidad Austral de Chile/Kultrún, pp. 117-122.
- Infante, Ignacio (2013), “Introduction. Poetry after translation: cultural translation and the transferability of form in modern Transatlantic poetry”, en *After Translation. The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic*, Nueva York, Fordam University Press.

- Iris, Manuel (2014), “Introducción”, en Carlos Isla, *Maquinaciones*, México, Malpaís, pp. 7-22.
- Jiménez Olín, Ernesto (2012), “La traducción es una forma de movimiento”, disponible en [http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/ImpresionDetalle.aspx?fec=2012/03/24&id_desp=48689], consultado: 17 de mayo de 2021.
- Kermode, Frank (1988), *Formas de atención*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa.
- López Mills, Tedi (comp.) (2011), *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Louis, Annick (2014), “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* [libro en línea], disponible en [[https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio#:~:text=Las%20revistas%20culturales%20y%20literarias,de%20una%20'cultura%20letrada'.](https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio#:~:text=Las%20revistas%20culturales%20y%20literarias,de%20una%20'cultura%20letrada')], consultado: 23 de junio de 2021.
- Lowell, Robert (1990 [1961]), *Imitations*, Nueva York, The Noonday Press.
- Micó, José María (pról., trad. y n.) (2018), “Prólogo”, en Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Acantilado.
- Montes de Oca, Marco Antonio (selec. y pról.) y Ana Luisa Vega (selec.) (1974), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Muschiatti, Delfina (comp. y ed.) (2013), “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas”, en *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo La Luna.
- Ortega, Julio (2017), “Trayectos trasatlánticos de la poesía en español”, en Jorge J. Locane y Gesine Müller (eds.), *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, pp. 209-307.
- Pacheco, José Emilio (1985), *Aproximaciones*, compilación de Miguel Ángel Flores, México, Penélope.
- Palma, Alejandro (2019), “El zoo-lógico de la hoja: la reescritura de las vanguardias según José de Jesús Sampedro y su incidencia en la poesía mexicana”, en Ignacio Ballester (coord.), *Una tradición frente a su espejo*.

- Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, pp. 263-284.
- Paz, Octavio (2004), “Versiones y diversiones”, en *Obras completas, 12. Obra poética II (1969-1998)*, México, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores.
- Paz, Octavio (1990 [1971]), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Rivas, José Luis (1993), *Raz de marea. Obra poética (1975-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Roig-Sanz, Diana y Reine Meylaerts (eds.) (2018), *Literary Translation and Cultural Mediators in “Peripheral” Cultures: Custom Officers or Smugglers*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Scott, Clive (2012), *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*, Londres, Routledge.
- Serrano, Pedro (2014), *Defensas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fractal.
- Stanton, Anthony (1998), *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Verhesen, Fernand (1998), “À la lisière des mots: traduire un poème?”, conferencia presentada durante la junta mensual en la Real Academia de la Lengua y Literatura Francesa de Bélgica, 13 de junio de 1998, disponible en [<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf>], consultado: 14 de junio de 2019.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (1997), “El traductor como hermeneuta”, en Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 103-108.
- Vital, Alberto (1996), *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiesto. México 1910-1980*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Weinberger, Eliot (1992), *Outside Stories, 1987-1991*, Nueva York, New Directions.
- Yépez, Heriberto (2018), “Introducción”, en Jesús Arellano, *El canto del gallo. Poelectrones*, México, Malpaís, pp. 5-44.
- Zondek, Verónica (2011), “Traducir poesía: puntos para barajar”, en Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras de la Traducción Hispánica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 153-158.
- Zondek, Verónica (2009), “Extrañeza y traducción”, en Marietta Gargatagli (ed.), *Escrituras de la traducción hispánica*, Valdivia, Universidad Austral de Chile/Kultrún, pp. 93-99.

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ: Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestro en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde actualmente estudia el doctorado. Es profesor de asignatura del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Se desempeñó como profesor de catalán en el CELE y como secretario de redacción del Periódico de Poesía (UNAM). Desde 2016, forma parte del Seminario de Investigación de Poesía Mexicana Contemporánea. Ha participado en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana de los siglos XX y XXI, la poesía y el ejercicio de la traducción.

D. R. © Diego Alcázar Díaz, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

ARTÍCULOS LIBRES

DRESSED TO DECEIVE: DON JUAN AND THE PROBLEM OF EVIL (17TH CENTURY)

LEONARDA RIVERA

ORCID.ORG/0000-0002-1301-4829

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

leonardarivera@filos.unam.mx

Abstract: *This paper pretends to analyze some similarities and the differences between the devil of the Baroque Theater and Don Juan of the 17th Century, emphasizing some aspects that the public of the time used to associate with the personification of Evil. The Literature of the Spanish Golden Age not only record the anthropomorphic transformation of the Devil, but also shows the moment in which the Demon of Renaissance and medieval iconography begins to coexist with the demons that walk in the Theaters and “Corrales” of the Baroque dressed as gallant or with animal skins.*

KEYWORDS: DRESSED AS GALLANT; DEMON OF RENAISSANCE; THEATER; DON JUAN; THE EVIL

RECEPTION: 04/10/2021

ACCEPTANCE: 13/01/2022

VESTIDO PARA ENGAÑAR: DON JUAN Y EL PROBLEMA DEL MAL (SIGLO XVII)

LEONARDA RIVERA

ORCID.ORG/0000-0002-1301-4829

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

leonardarivera@filos.unam.mx

Resumen: En este artículo pretendo analizar algunas similitudes entre los diablos del teatro del Barroco y el don Juan del siglo XVII, al destacar algunos aspectos que el público de la época solía relacionar con la personificación del mal. La literatura del Siglo de Oro no sólo registra la transformación antropomórfica del Diablo, sino que marca el momento en el que el Demonio de la iconografía renacentista y medieval comienza a convivir con los demonios que se pasean en los teatros y corrales del Barroco vestidos de galán o de pieles.

PALABRAS CLAVE: VESTIDO DE GALÁN; DEMONIO DEL RENACIMIENTO; TEATRO; DON JUAN; EL MAL

RECEPCIÓN: 04/10/2021

ACEPTACIÓN: 13/01/2022

Durante los siglos XVI y XVII, el Demonio no sólo adquiere rasgos más humanos, sino que su imagen también agrupa una serie de elementos que transfieren “el Mal a la esencia de la naturaleza humana” (Muechbled, 2002: 72). El Diablo, que durante siglos había sido representado con características zoomorfas y vinculado a los desastres naturales, a las plagas y las enfermedades, de pronto adoptaba formas humanas. Uno de los espacios donde se vio escenificada esa transformación fue el teatro del Siglo de Oro, donde el Demonio fue dejando poco a poco sus monstruosas y pintorescas formas medievales y comenzó a pasearse “vestido de galán”.

La primera parte de este texto explora brevemente algunas características atribuidas a los demonios medievales, para luego detenerse en la revisión de la fisonomía de los demonios que se paseaban “vestidos de galán” o “vestidos de pieles” en los corrales del Siglo de Oro. Asimismo, la segunda parte intenta responder la pregunta: ¿existen algunas semejanzas entre el don Juan del siglo XVII y los demonios que aparecen en escena bajo la piel de enigmáticos y gentiles hombres de mundo?

EL DEMONIO Y LOS BESTIARIOS

Desde que el Diablo adquiriera su estatuto de oficialidad en el VI Concilio de Letrán (Cohen, 2013: 46), hasta la obra *El diablo mudo* (1999 [1660]), de Calderón de la Barca, habían pasado ya más de cuatro siglos de una historia fascinante de metamorfosis y transmigraciones. Los diablillos grotescos, de mirada fija y sonrisa malévola, que pueblan obras como el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (ca. 1501) de Hieronymus Bosch, y que a principios del siglo XVII aún se pueden encontrar en obras como *Las tentaciones de San Antonio* (siglo XVII), de Jan Brueghel de Velours, comenzaban a convivir con otras fisonomías del Diablo, que empezaba a pasearse “vestido de galán” o “cubierto de pieles” por los corrales del Siglo de Oro.

El mundo medieval reunió una galería de animales reales e imaginarios que *de facto* estaban relacionados con el Demonio. En los llamados *Bestiarum* (libro de las bestias) de la época es frecuente encontrar a la cabra y al macho cabrío relacionados con el Demonio para enfatizar su carácter lascivo, pero no son

los únicos: el dragón también aparece vinculado al mal,¹ pues se le representa como un enorme reptil de cuyo hocico salen bocanadas de fuego y cuyos ojos asemejan dos antorchas encendidas. Se creía que cuando el Demonio salía de su cueva se transformaba en este animal y volaba por los cielos engañando a los necios con falsas ilusiones y placeres carnales (Valentini y Ristorto, 2015: 18). Robert Muchembled ha observado que, en los libros de demonología de la Edad Media, se relaciona la historia de la serpiente con los hombres malvados, es decir, el tirano, el rebelde, el concupiscente, etcétera (2002: 21). Por otro lado, no debe olvidarse que durante siglos se creyó en la existencia de una estirpe completa de hombres malvados que descendían directamente de la unión de Lilith con los demonios.²

Los dioses paganos, representados como híbridos mitad hombre-mitad animal, fueron reapropiados por la iconografía medieval para dar cuerpo al mal, aunque probablemente esa animalidad proyectada en el Diablo era más bien un síntoma del miedo creciente a la propia irracionalidad del ser humano. En su libro *The Beast within: Animals in the Middle Ages*, Joyce E. Salisbury sostiene que:

[...] la evolución del miedo a los animales en el fin del medievo revelaba un temor a la bestia interior que habita en el ser humano capaz de borrar sus rasgos de racionalidad y espiritualidad para no dejar más que los apetitos bestiales de concupiscencia, de hambre y violencia. (1994: 134-135)

- 1 En el *Libro de Daniel* se lee: “Yo adoro al Señor, mi Dios, porque él es Dios vivo. Dame autorización y yo mataré a este dragón sin espada ni palo” (xiv: 25). Edición Nueva Biblia Española, trad. Jesuitas del Pontificio, Roma, Instituto Bíblico de Roma, 1975
- 2 En la tradición hebrea encontramos que Dios creó a Lilith del mismo polvo que a Adán, aunque también utilizó sedimento. “Adán y Lilith nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, Lilith se sentía ofendida por la postura reclinada que él exigía. ‘¿Por qué he de yacer yo debajo de ti? —preguntaba— Yo también fui hecha con polvo y, por tanto, soy tu igual’. Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilith pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó” (Graves y Patai, 1986: 79).

Los medievales sabían que la animalidad residía en el ser humano, pero había sido domada por la espiritualidad y por la fe en Dios. No resulta extraño que resaltaran la fealdad de los animales vinculados con el Demonio, pues querían dejar en claro que, cuando el ser humano se dejaba arrastrar por el mal, dejaba salir de sí su parte más oscura y grotesca.

En las hagiografías medievales también se pueden encontrar descripciones sobre el aspecto horripilante del Demonio; por ejemplo, “la de San Afra en el siglo VIII presentó a un demonio negro, desnudo, cornudo, de piel arrugada; en la de San Dunstán, en el siglo X, el santo se libró de él agarrándolo de la nariz con unas pinzas al rojo vivo” (Zamora Calvo, 2016: 129). Por su parte, en *La vida de San Millán*, Braulio, obispo de Zaragoza (ca. 639-640), señala dos elementos característicos del maligno: es un ente asociado al fuego y emite un olor nauseabundo (*apud* Valcárcel, 2003: 136-140).

Durante siglos, el Demonio había estado relacionado con los espíritus impuros. En la *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Robert Muchembled muestra que sólo a partir del siglo XII se desarrolla la idea de que los demonios inmateriales podían tomar distintas formas y copular con los seres humanos: “Estas relaciones contra natura se encuentran al mismo tiempo definidas como bestiales y están estrechamente relacionados con las herejías” (Muchembled, 2002: 41). Gran parte del contenido de libros como el *Malleus Maleficarum* se sustentaba en la unión carnal que se creía que se daba entre las brujas y el Diablo en los llamados aquelarres.

En su libro *Las brujas y su mundo*, Julio Caro Baroja recupera una serie de narraciones populares sobre el Demonio que se “transmuta” en animal para copular con una mujer. El investigador transcribe la historia de una monja del siglo XVII, doña Micaela de Aguirre, una mujer perfecta y dedicada a Dios a quien el Demonio comienza a perseguir. El punto crucial de la narración es el momento en el que éste, bajo la figura de un caballo, la visita en su aposento:

[...] venía él [Diablo] en figura de un caballo bien herrado, y subiéndose sobre la cama, se ponía de pies sobre Micaela, y haciendo del pisado la pisaba, y maltrataba a modo de un caballo bravo e indómito, que aviendo derribado al jinete le acozea, maltrata y pisa, sin dexarle apenas hueso sano; y dexandola así, molida, desaparecía el frisón del Infierno. (Caro Baroja, 1966: 100)

Esto, que en la literatura clásica griega podría parecer común, de pronto adquiriría un sentido negativo y se vinculaba *de facto* con el mal.³ Las mitologías griega y latina están llenas de animales híbridos: sátiros, minotauros y centauros que, durante la Edad Media, poco a poco fueron vinculados con la imagen del Demonio. Todavía en el siglo xvi, Hieronymus Bosch poblaba obras como el *Tríptico del carro de heno* (ca. 1502) de animales nocturnos, demonios híbridos y con cabeza de perro. Robert Muchembled describe detalladamente cómo los primeros rasgos de animalidad atribuidos al Diablo, en realidad, sugieren, de un modo puramente metafórico, la barba del macho cabrío y las orejas velludas: “del dios Pan parece haber tomado prestado los rasgos iconográficos como los cuernos, el vellón de macho cabrío que cubre su cuerpo, el poderoso falo y la gran nariz” (2002: 28). Por otro lado, los animales vinculados al Demonio servían para contrastar la suma belleza de Dios: el Diablo y sus criaturas no podían ser bellas porque éste era un atributo divino: “La imponente fealdad de esta criatura patética se yergue en completo contraste con la belleza de Dios” (Burton, 1994: 187).

Aunque durante gran parte de la Edad Media el Diablo estuvo presente en la vida religiosa y cultural de Europa, fue hasta después de la reforma de Lutero cuando se desató “un verdadero maremoto diabólico” (Muchembled, 2002: 131).⁴ Al Diablo se le veía por todas partes; había dejado de ser esa figura horripilante que tentaba a los monjes en los monasterios para volverse uno de “los protagonistas de la cultura barroco-renacentista” (Lisón Tolosana, 1990: 77). Ese diablillo medieval que aparece en los relatos de Raoul Glaber,

3 En la tradición clásica griega, el rapto de Europa por Zeus, convertido en toro, o la seducción a Leda no necesariamente estaban vinculados al mal. Ser tocado o raptado por un dios obviamente entrañaba la fuerza impura que acarrea lo sagrado, pero no tenía la vinculación que en la Edad Media se establecerá entre el cuerpo de la bruja y el Demonio. Sobre el rapto de Europa, véase Calasso, 2006: 12-18.

4 Los llamados *Teufelsbücher* (libros del diablo) tuvieron su época dorada desde la muerte de Lutero, en 1546, hasta principios del siglo xvii, y, en su mayoría, fueron redactados por pastores luteranos. Su éxito en la Europa renacentista muestra una creciente fascinación por el Diablo. También hay que recordar que el viejo tema medieval del pacto con el diablo adquirirá una nueva dimensión precisamente en esa época (Muchembled, 2002: 136-138).

recogidos por Georges Duby en *El año mil*,⁵ poco a poco fue sustituido por atractivos demonios, como el Angelio de Mira de Amescua, quienes aparecían vestidos de gala o bajo la piel de enigmáticos caballeros; asimismo, el fuego que emanaba de la boca del dragón, antiguamente relacionado con el Diablo, también fue reemplazado por la llama del concupiscente.

EL DEMONIO ENTRA “VESTIDO DE GALÁN”

Uno de los grandes protagonistas del teatro áureo es el Demonio,⁶ en tanto asoma en el corpus de casi todos los autores de la época. En la obra de Pedro Calderón de la Barca aparece en, por lo menos, 47 autos sacramentales y cuatro tragedias (Regalado, 1995: 874). Lisón Tolosana también identifica 22 autos sacramentales de Lope de Vega que tienen al Diablo como protagonista o como personaje secundario (1990: 81). Otros de los diablos más emblemáticos del Siglo de Oro son Angelio, creación de Mira de Amescua, quien lo describe como un enigmático galán que tienta a fray Gil en *El esclavo del demonio* (1612), y el Diablo de *El mágico prodigioso* (1985 [1637]), a quien

5 Raoul Glaber narra su experiencia con un diablo que apareció en su habitación bajo la forma de un enano con aspecto horrible: “era, según pude juzgar, de baja estatura, de cuello menudo, un rostro demacrado, ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las ventanas de la nariz dilatadas, la boca prominente, los labios hinchados [...] una barba de macho cabrío, las orejas velludas y aguzadas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo en punta, el pecho inflado, la espalda gibosa, las nalgas temblorosas, la ropa sucia, enardecido por su esfuerzo y con todo el cuerpo inclinado hacia adelante” (*apud* Muchembled, 2002: 24).

6 En algunas obras dramáticas áureas, se utilizan indistintamente *Demonio*, *Diablo* y *Satanás*. Por ejemplo, en los títulos *El esclavo del demonio* (1612), de Mira de Amescua, o *El diablo mudo* (1999 [1660]), de Calderón de la Barca, el personaje luciferino es mencionado indiferenciadamente como Diablo, Demonio y malvado; y casi siempre aparece para tentar al protagonista o para multiplicar y complicar el enredo de la acción. En su libro *Satán en horas bajas*, Manuel Fraijó sugiere la siguiente distinción: “demonios o espíritus impuros, como súbditos del diablo, y Satán como jefe de todos” (1993: 15); esta clasificación aparece ya en algunos tratados medievales de demonología.

Calderón le regala una de las entradas más triunfales: “y entra el demonio vestido de galán” (1985 [1637]: vv. 320). Lo anterior responde a que el teatro de la época no sólo registra uno de los momentos más fascinantes de la historia del Diablo, al escenificar su transformación antropomórfica, sino que también contribuye al proceso de popularización de la nueva fisonomía.⁷

Cuando el público de la época veía entrar en escena al Demonio vestido de galán o de salvaje, sabía que algo relacionado con la *voluptas carnis* estaba a punto de ocurrir. La perdición de la que es objeto Cipriano en *El mágico prodigioso* está vinculada con el placer carnal: el deseo desmedido que siente por Justina, y la desesperación por no poder poseerla. Desde el primer acto, el público lo podía adivinar: ese joven estudioso, que aparece leyendo la *Historia Naturalis* de Plinio, pronto será tentado por el Demonio, quien entra en escena “vestido de gala”, y finge estar perdido y buscando el camino a la populosa Antioquía. El Demonio intenta incitarlo vía el conocimiento, pero, al no tener éxito, acude a la bella Justina, por quien Cipriano pierde la cabeza y termina vendiendo su alma: “Pues tanto tu estudio alcanza, / yo haré que el estudio olvides, / suspendido en una rara / beldad” (1985 [1637]: vv. 310-313). A diferencia de lo que ocurre en la tradición protestante del mito fáustico, Cipriano no sólo pedirá ser el mayor mago que ha visto el mundo (vv. 2023-2025), sino que su obsesión por una vida sensual dejará en segundo plano cualquier ansia de saber;⁸ el mayor anhelo de Cipriano será “poseer a

7 En su texto “El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del barroco español”, David Vásquez describe cómo la palabra escénica no sólo construye una nueva imagen del Diablo en el siglo xvii, sino que también la promueve. El autor se centra en *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El mágico prodigioso* y *El veneno y la triaca*, ambas de Calderón de la Barca, y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. En mi artículo, sólo he tomado en cuenta las dos primeras, pues en ellas, el Demonio aparece bajo el aspecto de un enigmático galán.

8 En *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, el Demonio le dice a don Gil: “[me llamo] Angelio, y vivo espantado / de lo poco que has gozado / gusto de juegos y damas” (1959: vv. 1396-1398). Angelio arrastrará hasta la perdición tanto a don Gil como a la hermosa Lisarda, aunque nada podrá hacer con la dulce Leonor, quien no sucumbirá a sus tentaciones.

Justina”, es decir, su perdición y sus tratos con el Demonio tendrán en su centro la *voluptas carnis*.⁹

En su libro *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Antonio Regalado observa que, la mayoría de las veces, las víctimas en Calderón sólo reconocen al Diablo cuando ya es demasiado tarde, cuando el mal ya está hecho (1995: 874). En el caso de Cipriano, cuando éste descubra que “el vestido de galán” o el vestido de mago es, en realidad, el Diablo, su deseo por poseer a Justina ya será demasiado grande y no podrá volver atrás; de esta manera, ya sin dudarlo, firmará la cédula diabólica. A través de los secretos de la magia, el Demonio tratará de tentar a Justina, quien ya había decidido entregar su vida al Dios cristiano. El Demonio intentará poner en escena una de las máximas de la época: el Diablo mueve a su antojo a las mujeres; esta sentencia, sin embargo, no se comprobará en *El mágico prodigioso*.

Prácticamente un siglo y medio antes, los autores de *Malleus Maleficarum. Maleficas & earum hæresim, ut phramea potentissima conterens* (1486)¹⁰, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, no sólo habían instalado en el imaginario popular que el lenguaje del Demonio es el engaño, sino que habían enfatizado que la relación del Diablo con los humanos se da en la *concupiscentia carnis*,¹¹ y sus

9 El elemento central del tema fáustico en la tradición española del Siglo de Oro está relacionado con el placer sexual. Los faustos españoles venden su alma para poder gozar o poseer a una mujer que, en principio, les parece inalcanzable; lo vemos en Mira de Amescua, en Calderón, en Lope de Vega. Estos faustos son una especie de contraejemplo de don Juan: desean saciar sus deseos, siempre vinculados a los placeres terrenales, pero no pueden lograrlo por sí mismos; mientras que, en la tradición protestante, el tema fáustico siempre tiene un fin trascendental.

10 Publicado a finales del siglo xv, el también llamado “Manual del perfecto cazador de brujas” fue impreso bajo el beneplácito de Inocencio III, y es probablemente uno de los libros del Renacimiento más editados. Parece ser un tratado sobre las debilidades del cuerpo: hay pasajes que constituyen un ataque explícito a los placeres femeninos, pero también evidencian las fantasías eróticas de los hombres que lo escribieron (Cohen, 2013: 45).

11 Es necesario recordar que en el libro ix, capítulo x, *De Genesi ad Litteram*, San Agustín vincula la concupiscentia y el deseo con el pecado original “*Libidinus morbus ex peccato*”. La concupiscentia procede del pecado. Hay una excelente traducción en línea, realizada

víctimas preferidas, desde la tentación de Eva, son las mujeres. Los inquisidores dominicos habían acrecentado la creencia de que los órganos sexuales femeninos eran “un espacio privilegiado de contacto con el diablo” (Cohen, 2013: 45). Para ellos, las mujeres estaban siempre dispuestas a ejecutar una orgía con el Demonio. De hecho, el *Malleus Maleficarum* fue publicado con una serie de grabados donde se puede ver al Demonio copulando con las brujas o celebrando aquelarres. En varios pasajes se narra que la pasión carnal en las mujeres es insaciable y, por lo mismo, siempre están como instrumentos dispuestos a que un conjunto de diablillos ejecute una sinfonía orgiástico-diabólica con ellas. El *Malleus Maleficarum* resalta también la creencia de que, a diferencia de las mujeres, los hombres están dotados de libre albedrío, por el que pueden decidir entre el bien y el mal, mientras que desde las *Sagradas Escrituras* la mujer está relacionada con el mal.¹²

Y SALE EL DEMONIO VESTIDO DE PIELES

En el catálogo de las transmutaciones del demonio a lo largo de la historia de Occidente, no se puede dejar de lado la figura del salvaje; éste no era sólo el hombre bárbaro, el falto del lenguaje y la razón, el que vive allende a las fronteras de la civilización, sino que su figura estaba particularmente relacionada con los dioses paganos. Recordemos que en *Las cadenas del demonio*, la princesa encarcelada, Irene, confunde al Demonio con Astarot, el dios pagano que su pueblo adoraba: “¿Quién eres, gallardo joven / [...] / viva copia eres de aquel / ídolo que en nuestro templo, / con el nombre de Astarot, / adora todo este reino [...]” (Calderón de la Barca, 1830).

por Lope Cilleruelo, disponible en [https://www.augustinus.it/spagnolo/genesi_lettera/genesi_lettera_09.htm], consultado: 9 de junio de 2021.

12 En uno de los pasajes del *Malleus Maleficarum* podemos leer: “la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los *Proverbios*, hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva” (Kraemer y Sprenger, 1976: 106).

Si revisamos la iconografía medieval, podemos observar que el Demonio muchas veces adquiriría las características y los rasgos de los dioses paganos. Cualquiera que adorara a un dios distinto al cristiano estaba situado en el peligroso territorio conocido como el *limes*, la frontera que divide el mundo y el no mundo, lo conocido y lo desconocido (Trías, 1985).

El mundo medieval había encontrado en la figura de Satán al depositario de todos los males del mundo. La teoría privacionista de San Agustín había intentado mostrar que la existencia del mal es compatible con la de un Dios todopoderoso e infinitamente bueno, pero, en primer lugar, debía explicar por qué Dios, en su infinita bondad, permitía la existencia del mal. San Agustín había dicho que el mal no existe por sí mismo, sino que constituye una “privación” o ausencia del bien. El mal existía porque las criaturas tenían la posibilidad de corromperse, es decir, el mal no es otra cosa más que la corrupción o la pérdida de las características que constituyen a todo ser, pero, por sí mismo, no existe (San Agustín, 1964, VII, 12, 18). Por otro lado, el mal nada tenía que ver con Dios, pues su origen estaba relacionado con el libre albedrío con el cual Dios había dotado al hombre.

Todavía en el siglo XVI, al trazar una jerarquización de los demonios en su *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada intenta explicar que los males causados por los desastres naturales están relacionados con los demonios incorpóreos que habitan los aires, mientras que la existencia del mal moral se explica por el libre albedrío. Para el Cristianismo, el salvaje y sus dioses eran la representación del hombre en su estado animal, lejos de la civilización o del reino de la razón (Egido, 1983: 173). En muchas obras del Siglo de Oro, el Demonio aparece vinculado con el vestido de pieles; por ejemplo, en *El diablo mudo*, Pedro Calderón de la Barca abre con una escena donde aparecen el hombre vestido de pieles y el Demonio luchando:

HOMBRE Primer delito, en quien
las ciencias aprendí del mal y el bien,
¿qué pretendes de mí
si ya a tu saña mi valor rendí?

Cayendo y levantando

DEMONIO Que pues del bien y el mal
sabes, sepas también que eres mortal,

pues Pablo ha de decir
que se vio por el Hombre introducir
el pecado, y por él
la muerte. (1999 [1660]: vv. 1-10)

En el texto “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, Aurora Egido señala que, en la Antigüedad, se solían identificar las pieles y el cabello largo con el apetito sexual y con lo diabólico. El instinto sexual siempre aparecía vinculado con el salvaje, con quien no tiene cultura ni lenguaje (1983: 173). En *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega, también leemos: “sale Mileno, bárbaro, con melena cresta y pieles toscas” (*apud* González Fernández, 2020: 105).

Cabe recordar que la tradición clásica relacionó a los sátiros con un insaciable apetito sexual. En la mitología griega, estas criaturas aparecen como los agresores sexuales por antonomasia; de hecho, el adjetivo más común para referirse a ellos es *lascivo* (González Fernández, 2020: 97-99). Por su parte, la tradición cristiana, al configurar las diversas fisonomías del Diablo, reinterpreta la figura del sátiro como un Demonio belludo, resaltando —como se puede imaginar— su insaciable apetito sexual. En los grabados del Renacimiento es frecuente encontrar al macho cabrío con su miembro erecto y a un grupo de mujeres desnudas danzando a su alrededor.¹³

Pero, si en los grabados de los siglos XVI y XVII la desnudez de las brujas y el Diablo (macho cabrío) se representaba abiertamente, eso mismo suponía un problema para los escenógrafos del Siglo de Oro, pues, ¿cómo podían mostrar sobre las tablas la desnudez sin llamar la atención de la Junta de Reformación?¹⁴ Una de las formas que habían encontrado consistía en que

13 En su libro *El dios Pan y los paisajes pánicos: de la figura divina al paisaje religioso*, Cardete del Olmo enfatiza que la diabolización del dios Pan se acentúa en la época tardoantigua, cuando la tradición cristiana adjudica una serie de características negativas a las cabras; John Milton, por ejemplo, al referirse a Pan, destaca “su sexualidad desbordante, lujuriosa y criminal, ejemplo vivo de la naturaleza sexual del Diablo” (2015: 47).

14 Se sabe que en 1625, la Junta de Reformación, creada a instancias del conde-duque de Olivares, emitió una resolución contra Tirso de Molina en la que ordenaba su reclusión en el monasterio de Cuenca por escribir comedias profanas y de malos incentivos y ejemplos,

los actores aparecieran vestidos con pieles. El público de la época ya conocía una serie de artilugios teatrales, y sabía que el vestido de pieles representaba al Demonio o a alguien perdido en los deseos carnales:

[...] las pieles venían a recubrir de este modo una desnudez imposible de llevarse a la escena, y testimonio de la conciencia del pecado original, de la vergüenza del hombre y la mujer al sentirse cuerpo (Gen. 2.3,7.) El género humano, perdido y desterrado, deambularía así en hábito de salvaje peregrino hasta ser rescatado y revestido de gracia por el final eucarístico. (Egido, 1983: 175)

Otra de las obras de Calderón donde se presenta al Demonio vestido de salvaje es *El valle de la Zarzuela*, en la cual sale ataviado de pieles, y en la cabeza porta una media visera, en forma de testa de león (2013: acot. al v. 1). Al salir a escena, lo primero que hacía era mirar a los espectadores causando una gran impresión. El mensaje era simple: el demonio-león, con ayuda de la culpa-fiera (esta última es otro de los personajes de la obra), destruiría cualquier esperanza de salvación presente en el hombre.

VESTIDO PARA ENGAÑAR

A partir de aquí, intentaré mostrar algunas similitudes entre el Demonio que aparece con el atuendo de un hombre de mundo y el don Juan del siglo XVII; asimismo, trataré de destacar algunos aspectos que el público de los corrales del Siglo de Oro solía relacionar con la personificación del mal. Seguiré una hipótesis de Aurora Egido, quien, en su texto “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, señala que el primer don Juan no sólo quiere

y se pedía su destierro y excomunión mayor en caso de reincidir. El edicto firmado por el duque dice: “El escándalo que causa un frayle merçenario que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con Comedias que haçe profanas y de malos incentivos y exemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el Confessor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor *late sententiae* para que no haga comedias ni otro género de versos profanos. Y esto se haga luego” (*apud* Pérez Calvo, 2017: 229).

ser como Dios —ápice de su voluntad y libre albedrío—, sino que se asemeja llamativamente a los diablos del teatro barroco (1988: 38).

El Burlador de Sevilla y convidado de piedra (1630) abre con la escena en la que don Juan engaña a Isabela. El Tenorio, amparado bajo la oscuridad de la noche, le hace creer a Isabela que se trata de su prometido Octavio y goza de ella.

Salen Isabela, Duquesa, y Don Juan Tenorio de noche:

Isabela: Salid sin hacer ruido,

Duque Octavio.

Don Juan: El viento soy.

Isabela: Aún así, temiendo estoy
que aquí habéis de ser sentido,
que haberos dado en palacio
entrada de aquesta suerte
es crimen digno de muerte.

Don Juan: Señora, con más espacio.

Te agradeceré el favor.

Isabela: Mano de esposo me has dado,
Duque.

Don Juan: Yo en ello he ganado. (vv. 1-12)

[...]

Isabela: Muerta soy

¿Quién eres?

Don Juan: Un hombre soy,
que aquí ha gozado de ti.

Isabela: ¿No eres el Duque?

Don Juan: ¿yo? No.

Isabela: pues di quién eres.

Don Juan: Un hombre .

Isabela: ¿tu nombre?

Don Juan: No tengo nombre. (vv. 22-27)

¿En qué se asemeja el don Juan que vemos en este fragmento de *El burlador de Sevilla* con el Demonio? ¿En la usurpación de la personalidad o en negar su nombre? A la pregunta “quién eres”, don Juan responde: “un hombre sin

nombre” (Molina, 2019: 3), es decir *nadie o uno como tantos*, como los que conforman la “Legión”.

En su libro *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Sigmund Méndez nos recuerda que fue en el VI Concilio de Trento donde quedó asentado que todos los niños cristianos portarían un nombre, de preferencia el de algún santo o virgen, que serviría como elemento de unidad religiosa, pues permitiría reconocer al ser humano como hijo de Dios y miembro de una comunidad. Por tanto, no tener nombre significa no pertenecer a una comunidad ni respetar sus leyes. En *El burlador de Sevilla*, cuando don Juan se asume como “un hombre sin nombre”, se desvincula de su comunidad y sus normas (Méndez, 2000: 131-132).

Se puede imaginar la fascinación que seguramente llegó a despertar el primer don Juan, quien, como si fuese un dios griego, hacía y deshacía el mundo a su antojo. El problema es que don Juan no era un semidiós, sino un simple hombre, finito y atado a una serie de circunstancias. El público de los Siglos de Oro veía escenificado el drama de un hombre que se alzaba contra la norma, contra Dios mismo, y, en ese intento por imponer su voluntad, se autodestruía. No obstante, también observaría representados en el escenario sus deseos más profundos y prohibidos, y, por un momento, sus apetitos se verían fusionados con el goce de don Juan. ¿Se cumplía así el principio de *catarsis* que Aristóteles pedía a las obras en su *Poética*?¹⁵ Imposible saberlo. Sin embargo, aunque el público participaba de los engaños y los crímenes cometidos por don Juan en el escenario, no sucedía así con el castigo que recibía. Seguramente, observaban fascinados y aterrados cómo el impío era arrastrado a los infiernos.

15 Para el tema de la *catarsis* en la tragedia griega, recomiendo el excelente trabajo “‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles”, donde Ángel Sánchez-Palencia hace una profunda revisión del sentido de este concepto y su lugar en el corpus aristotélico. El autor vincula la definición ofrecida por el estagirita sobre la esencia de la tragedia con el concepto de *catarsis*: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones” (Aristóteles *apud* Sánchez-Palencia, 1996: 129).

El don Juan del siglo xvii es uno de los primeros personajes que muestran rasgos de lo que conocemos como *individualismo moderno*,¹⁶ pero también encarna un concepto de libertad sin límites, entendida como algo inherente a la condición humana. Esta idea de libertad fascinará al Occidente moderno, pero, para los siglos xvi y xvii, aún era incomprensible, puesto que la libertad seguía vinculada a la teología: se trataba del terreno donde se escenificaba la condenación o salvación de las almas.

En algunos tratados de la época, como *El Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada, se puede constatar el énfasis en que los hombres, a diferencia de las mujeres, poseen el libre albedrío como rasgo distintivo. Si hombres como don Juan; Paulo o Enrico, del *Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, o Cipriano, de *El mágico prodigioso* de Calderón, se entregaban al mal, lo hacían porque lo elegían como una posibilidad. El demonio podía poner delante de sus ojos diferentes tentaciones, pero, finalmente, la decisión de caer o no en el pecado estaba en ellos.

Por otro lado, cabe recordar que había una fascinación en el público del siglo xvii por las historias de hombres malvados que se redimían al final. Los corrales de la época acogen una serie de personajes que podríamos llamar *antihéroes*, en su mayoría, tentados por el demonio, como don Gil, de *El esclavo del demonio*. Aurora Egido observa que el autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* no sólo pone en escena, como protagonista, a un hombre que lleva en sí todos los trazos de un antagonista —don Juan—, sino que, además, señala su libre elección del mal (1988: 50). Sin embargo, don Juan no cabe dentro de esa galería de embaucadores e impíos redimidos o perdonados al final de sus vidas, pues él no se salva, aunque tampoco necesita del Demonio para saciar sus apetitos; no requiere ningún pacto y tampoco se aprecia que el Diablo se atreva a tentarlo. De hecho, el don Juan del siglo xvii se asemeja a la figura del Demonio que toma el cuerpo de un gentil caballero y engaña a la mujer que desea.

En el libro *El Jardín de flores curiosas en el que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia, con otras curiosas y apacibles*

16 Cfr. Watt, I., (2009). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

(2012 [1570]),¹⁷ Antonio de Torquemada, siguiendo a Santo Tomás, presenta diversas transmutaciones del Demonio, corroboradas por los teólogos anteriores a él (Egido, 1988: 48). Torquemada y sus interlocutores ofrecen un catálogo de temas curiosos, entre ellos, las apariencias que puede adquirir el Diablo para engañar a los seres humanos. El escritor leonino, muy acorde con las discusiones de la época, expone que las mujeres son más susceptibles a ser engañadas por el Diablo,¹⁸ sobre todo, porque éste puede aparecer vestido de galán. Los demonios engañan a las mujeres tomando la figura de atractivos y gentiles hombres de mundo. Uno de los interlocutores de Torquemada, Luis de los Santos, enfatiza la habilidad del Demonio para transfigurarse en un caballero seductor:

[...] ésta era una doncella rica y hermosa y de muy gran calidad, la cual viendo un caballero muy gentilhombre y rico que estaba en el mesmo pueblo, enamorándose dél, le miraba con muy gran afición y voluntad, sin que el caballero supiese ni entendiese cosa ninguna; y así se pasaron algunos días, sin que ella por su honestidad hiciese ninguna muestra de sí para ser entendida, si no fue de un demonio que, viendo el aparejo que se le ofrecía para poder engañarla, tomando la mesma figura de aquel caballero y tratando amores con ella, de

17 Los fragmentos citados en este texto pertenecen a la versión electrónica de *El jardín de flores curiosas*, preparada por Enrique Suárez Figaredo (Torquemada, 2012 [1570]), aunque también se consultó la edición de Giovanni Allegra publicada por la editorial Castalia. En su introducción, Suárez Figaredo sostiene que Giovanni Allegra modernizó en exceso la ortografía en su versión, y que, incluso, llegó a modificar formas verbales (por ejemplo: habemos -> hemos; deciros he -> os diré, etcétera); por tal motivo, y por su fácil acceso en línea, he optado por seguir su edición.

18 De acuerdo con Manuel Fraijó, en la mayoría de los exorcismos llevados a cabo por la Iglesia católica, las víctimas casi siempre son mujeres. No debe olvidarse que en Toulouse, en 1275, la primera persona acusada de brujería y de mantener vínculos con el demonio fue una mujer: “La persecución, caza y quema de brujas es uno de los capítulos más tenebrosos de la historia de la Iglesia cristiana en Europa. Los historiadores más comedidos hablan de un millón de víctimas. Sólo en 1617 fueron quemados en el obispado de Würzburg 300” (1993: 13).

tal manera la persuadía que cumplierse su voluntad que ella vino en hacerlo, cumpliendo primero con lo que a su honestidad convenía en hacer que se desposase con ella. El demonio lo hizo, y así, venía muchas noches, y estaba con ella en la cama como si fuera el mismo gentilhomme que ella tenía por cierto que era; y desta manera se pasaron algunos meses, persuadiéndola siempre el demonio a que no le enviase mensaje ninguno, porque convenía por entonces estar el negocio secreto, y que él, cuando la viese, disimularía, como si apenas la conociese. Y con esta cautela, aunque algunas veces se hallaba en presencia del verdadero enamorado, pensaba que era disimulación la suya en no le hablar ni dar a entender cosa de lo que tocaba a sus amores. (Torquemada, 2012 [1570]: 722-723)

La forma en cómo se desenvuelve el Demonio en este pasaje de *El jardín de flores curiosas* nos recuerda un poco a aquel don Juan que se desliza por los aposentos de Isabela en el primer acto de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Por otro lado, aunque no tiene que ver con el problema del mal ni con sus posibles vínculos donjuanescos, me gustaría mencionar que, en las últimas décadas, se ha discutido mucho sobre la autoría y los orígenes de *El burlador de Sevilla*. Hay documentos que muestran que probablemente no sea una obra de Tirso de Molina, sino de Andrés de Claramonte (García Gómez, 2006); sin embargo, no debe olvidarse que la figura pronto trascendió a la de su autor, y se convirtió en una de las más recreadas en la Modernidad.

¿Por qué fascina don Juan? El contenido de la primera versión no presenta algo desconocido para el público de la época. En *El infamador* (1581), Juan de la Cueva ya había prefigurado al galán fanfarrón, quien, al verse rechazado por la bella Eliadora, intenta tomarla por la fuerza y, al final, es condenado y ejecutado por las leyes del hombre —a diferencia de don Juan, a quien sólo un poder sobrenatural será capaz de ajusticiar—. Algunos rasgos donjuanescos también se encuentran en obras como *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega, o *La infeliz Dorotea*, atribuida a Andrés de Claramonte, donde un astrólogo es detenido en palacio tras profanar la habitación de una doncella.

Asimismo, existe una comedia de Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar* (1638-1639), que autores como Sigmund Méndez (2000: 198-200) han incluido en la lista de obras calderonianas con rasgos del tema fáustico. El personaje principal es un hombre llamado don Juan, burlador y calavera como los donjuanes áureos, quien un día conoce a una mujer bellísima; la

desea profundamente, pero ella es la prometida de su mejor amigo, don Luis. Los dos amigos están a punto de emprender un viaje como parte del ejército del rey, y, sin que los caballeros se enteren, ocurre una tragedia terrible: la casa de aquella mujer bellísima, llamada Leonor, es consumida por un incendio. Don Pedro, el padre de don Juan, creyendo que su hijo ya había viajado junto con el ejército, invita a la desafortunada Leonor a su casa para salvarla de la orfandad en la que había quedado. Mientras tanto, don Juan no deja de pensar en ella y, en su mente, jura que “daría su alma por poseerla”. Por motivos desconocidos, don Juan debe volver a la casa paterna, sin saber que una invitada de su padre ocupa su habitación. Así, tras haber anhelado con todas sus fuerzas a Leonor y haber sugerido la intervención del Diablo, se llevará una sorpresa al abrir su habitación y encontrar a la hermosa dama tendida en su cama.

Ahora bien, podría decirse que dos de los lugares más comunes del teatro de los Siglos de Oro aparecen reunidos en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*: por un lado, el tema del gentil caballero que engaña a las protagonistas para obtener sus favores sexuales; por otro, la historia del muerto que regresa del más allá para cobrar venganza. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* escenifica la historia de un impío que se salta todas las leyes y normas terrenales, y, al final, termina destruido por una fuerza superior. Probablemente, lo que la hacía tan fascinante radica en que este primer don Juan muestra en su interior rasgos de la libertad moderna —una clase de libertad para la cual los hombres de los siglos XVI y XVII aún no estaban preparados—, y ante el horror que despertaba en el público de la época una figura que enaltecía una libertad sin límites, no podía dársele otro final que no incluyera las llamas del infierno, o bien, su vínculo con el Diablo. Si a esto se agrega la extraña seducción que la figura del Demonio ejercía en el público del Barroco, se puede imaginar una ambigua fusión entre los personajes de don Juan y el Diablo áureo: “antagonista de Dios, solía ser, a veces, un personaje brillante que seducía por su belleza y labia como Don Juan” (Egido, 1988: 50).

PARECÉIS CABALLO GRIEGO (CONCLUSIONES)

He intentado sugerir al lector la asociación, durante los Siglos de Oro —época en la cual conviven ambas figuras—, del Demonio vestido de galán o de pieles y el primer don Juan, debido a sus características. En este sentido, recuerde-

mos que en una de las primeras escenas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, don Pedro Tenorio, tío de don Juan, se refiere a él de esta manera: “pienso que el demonio tomó en él la forma humana” (1970: I, vv. 295-300); mientras que por otra parte, su insaciable apetito sexual podría encontrar su correlato en el vestido de pieles.

¿Cómo representaban la desnudez de don Juan tras el naufragio en las playas de Tarragona? En la versión del siglo XVII sólo encontramos que Catalinón emerge del mar con don Juan en brazos; ambos están mojados, mas no desnudos. En contraparte, una obra del romanticismo tardío escenifica de manera distinta la escena del naufragio. Se trata de *The Finding of Don Juan by Haidée*, de Ford Madox Brown, fechada en 1878. En esta obra podemos ver a un joven don Juan con rostro angelical, postrado en la playa y con el cuerpo desnudo tras el naufragio. En esta versión, Haidée es la equivalente a Tisbea, la pescadora de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, y aparece acompañada de otra mujer. Por los rasgos que presenta este don Juan, y por la tradición a la cual pertenece, es probable que Madox se haya inspirado en el don Juan de Lord Byron, pues el cuerpo frágil del seductor, casi andrógino, nos recuerda al personaje del romanticismo inglés que termina destruido por el amor, siempre víctima de las mujeres. Su cuerpo blanco contrasta con el juego de luces reflejado en el mar. Su desnudez es soberbia, sus formas, delicadas, pero está muy lejos ya del burlador del siglo XVII, quien sólo buscaba saciar sus deseos y destruir.

En la versión áurea, la escena donde Tisbea descubre el cuerpo de don Juan se presenta de esta forma:

Parecéis caballo griego,
Que el mar a mis pies desagua,
Pues venís formado de agua,
Y estáis preñado de fuego. (1970: I, vv. 613-616)
Cuando Tisbea lo toma en el regazo dice:
Mancebo excelente,
Gallardo, noble y galán.
Volved en vos, caballero. (1970: I, vv. 647-649)

Cabe recordar que había una serie de reglas inculcadas por la tradición al público de las representaciones teatrales; una serie de elementos que, cuando

aparecían en escena, los asistentes sabían reconocer inmediatamente. Así, no sólo la forma en cómo Tisbea se dirigía a don Juan en sus diálogos le sugería al auditorio que estaba ante lo que podría considerarse una escena con connotaciones “sexuales”, sino que, posiblemente, en el escenario aparecían otros elementos que insinuaban que Tisbea sería la próxima víctima.¹⁹

Resulta probable que, en la escena donde Tisbea toma en el regazo a don Juan, éste estuviera cubierto de pieles. Se trata de una imagen fascinante para el espectador del siglo XVII, porque las pieles le estarían sugiriendo que se trataba del Demonio. Así, este personaje no sólo se asimila al Diablo oculto bajo la piel de enigmáticos caballeros y gentiles hombres de mundo, sino posiblemente también al vestido de pieles. Lo anterior responde a que ambas figuras solían relacionarse con el instinto sexual, y el don Juan del Barroco encarna la metáfora del apetito sexual.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo fue posible gracias a una beca del Programa de Estancias Posdoctorales de la UNAM, 2020.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, San, Obispo de Hipona (1964), *Confesiones de San Agustín*, Madrid, Apostolado de la Prensa.

19 Sobre la burla y el abandono de Tisbea, en su edición de *El Burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez resalta los versos 990-991, donde, tras el engaño, don Juan dice a Catalinón: “Necio, lo mismo hizo Eneas/ con la reina de Cartago” (2013: 177), pues se trata de una clara alusión a la seducción y al abandono de Dido por parte de Eneas; referencia que, al parecer, era muy popular en los romances de los Siglos de Oro. Por otro lado, un guiño más original estaría en la seducción y el abandono de Ariadna por parte de Teseo. Victoria Cirlot ha llegado a sostener que Ariadna parece encarnar la imagen misma del abandono (2021).

- Arellano Ignacio y Blanca Oteiza (2000), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos.
- Aristóteles (1974), *Poética*, traducción de Valentín García, Madrid, Gredos.
- Becerra, Carmen (ed.) (2019), *El mito de Don Juan (Antología)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Breden, Simon (1974), “Las transformaciones del diablo y su relación con el gracioso en el teatro del Siglo de Oro”, *INTI, Revista de literatura hispánica*, núms. 83-84, pp. 75-97.
- Burton Russel, Jeffrey (1994), *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, traducción de Oscar Luis Molina, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Brown, S.L. (1974), “Lucifer and *El burlador de Sevilla*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. xxvi, núm. 2, pp. 63-64.
- Calasso, Roberto (2006), *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Calderón de la Barca, Pedro (2013), *El valle de la Zarzuela*, edición de Ignacio Arellano, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999 [1660]), *El diablo mudo*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1985), *El mágico prodigioso*, edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1830), *Las cadenas del demonio*, edición de Juan Jorge Keil, disponible en [<http://www.comedias.org/calderon/Cadena.html>], consultado: 9 de junio de 2021.
- Cardete del Olmo, María Cruz, (2015), *El dios Pan y los paisajes pánicos: de la figura divina al paisaje religioso*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Caro Baroja, Julio (1966), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- Cirlot, Victoria (2021), *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay.
- Cohen, Esther (2013), *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas del Renacimiento*, México, Taurus.
- Crawford, James Pyle Wickersham (1910), “The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega”, *Romanic Review*, tomo 1, pp. 302-312.

- Delumeau, Jean (2019), *El miedo en Occidente*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus.
- Egido, Aurora (1996), “Linajes de burlas en el siglo de oro”, en Ignacio Arellano (coord.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, Universidad/Grupo de Investigación Siglo de Oro, vol. 1, pp. 19-50.
- Egido, Aurora (1988), “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2, pp. 37-54.
- Egido, Aurora (1983), “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón” en AA. VV., *Serta philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 171-187.
- Fraijó, Manuel (1993), *Satán en horas bajas*, Santander, Sal Terrae.
- García Gómez, Ángel María (2006), “Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez”, en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid/Fránkfort, Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 281-286.
- González Fernández, Luis (2020), “Sátiros y otros seres velludos en el teatro áureo: *La casa de los celos* de Cervantes, *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega y *El nuevo mundo descubierto en castilla* de Matos Fragoso”, *Anuario Calderoniano*, núm. 13, pp. 95-113, disponible en [<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/72343/66295>], consultado: 20 de diciembre de 2021.
- Graves, Robert y Raphael Patai (1986), *Los mitos hebreos*, traducción de Javier Sánchez García, Madrid, Alianza.
- Kraemer, Heinrich y Jakob Sprenger (1976), *El martillo de las brujas*, Madrid, Ediciones Felmar Abraxas.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1990), *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal.
- Méndez, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- Mira de Amescua, Antonio (1959), *Teatro I*, edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe.
- Molina, Tirso de (Atribuida) (2013), *El Burlador de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.

- Molina, Tirso de (1970), *El burlador de Sevilla*, edición de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2009-2010), “La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español”, *Atrio*, núms. 15-16, pp. 149-156.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2008), “En hábito de comediante. El vestido en la pintura y el teatro en el Siglo de Oro español”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 312, pp. 143-154.
- Muchembled, Robert (2002), *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, traducción de Federico Villegas, México, Fondo de Cultura Económica.
- Naughton, Virginia (2005), *Bestiario medieval*, Buenos Aires, Quadrata.
- Parker, Alexander A. (1965), “The Devil in the Drama of Calderon”, en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, Nueva York, Nueva York University Press.
- Pedrosa, José Manuel (2004), “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en James S. Amelang y María Tausiet Carlés (coords.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 67-98.
- Pérez Calvo, Eduardo Ricardo (2017), “Tirso de Molina y la intimidad de la mujer”, *Cruz del Sur. Revista de Humanidades*, año VII, núm. 22, pp. 227-242.
- Regalado García, Antonio (1995), *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. I, Barcelona, Destino.
- Robbins, Jeremy (2004), “Renaissance and Baroque Continuity in Early Modern Spain”, en David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 137-148.
- Rodríguez, Alfred (1978), “Tirso’s Don Juan as a social rebel”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. xxx, núm. 1, pp. 46-55.
- Sánchez-Palencia, Ángel (1996), “‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 13, pp. 127-147.
- Salisbury, Joyce E. (1994), *The beast within: animals in the Middle Ages*, Nueva York, Routledge.
- Torquemada, Antonio de (1982), *El jardín de flores curiosas*, edición de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia.
- Torquemada, Antonio de (2012 [1570]), *El jardín de flores curiosas*, edición de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 16, pp. 605-834, disponible en [<https://>

- parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf], consultado: 20 de junio de 2021.
- Trías, Eugenio (1985), *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino.
- Trubiano, Mario F. (1980), “‘El burlador’, herejía y ortodoxia de una existencia desdoblada”, *Revista de Literatura*, tomo XLII, núm. 83, pp. 41-62.
- Valentini, Carlos y Marcela Ristorto (2015), “Bestiarios medievales e imaginario social”, *Scripta Mediaevalia. Revista de Pensamiento Medieval*, vol. VIII, núm. 1, pp. 13-24.
- Valcárcel, Vitalino (2003), “Los demonios en la hagiografía latina hispana: algunas calas”, *Cuadernos del CEMyR*, núm. 11, diciembre, pp. 133-156, disponible en [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18827/CC_11_%282003%29_06.pdf?sequence=1&isAllowed=y], consultado: 17 de diciembre de 2021.
- Vásquez Hurtado, David (2017), “El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del barroco español”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. v, núm. 2, pp. 581-594.
- Wardropper, Bruce W. (1986), “El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón”, en David Kosoff (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-22 agosto de 1983)*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 697-706.

Weinstein, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

Zamora Calvo, María Jesús (2016), *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona, Calambur.

LEONARDA RIVERA: Doctora en Filosofía, es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son la relación entre la literatura y la filosofía, el pensamiento español del siglo xx y la hermenéutica. Ha coordinado dos libros colectivos sobre María Zambrano. Fue integrante del proyecto de investigación de la UNAM: PAPIIT-IN 404016 “Crisis de la escolástica, humanismo del Siglo de Oro español y su influencia en México”. Actualmente forma parte del proyecto “Narrativas en transición: filosofía, literatura y ciencias sociales hacia la construcción de un Estado democrático” (S1/PJI/2019-00307), de la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

D. R © Leonarda Rivera, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

***SEQUELS AND CYCLES: GOLDEN AGE FICTION TRAITS OF THE
CELESTINEQUE COMEDY, PICARESQUE NOVELS, PASTORAL ROMANCES,
AND ROMANCES OF CHIVALRY***

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

ORCID.ORG/0000-0001-5203-6759

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Abstract: *This paper focuses on showing the presence and importance of sequels and cyclification in the generic configuration of Golden Age fiction, particularly in chivalric romances, celestinesque comedy, picaresque and pastoral novels. It will emphasize the literary perspective, but without neglecting the editorial one. It proposes to understand sequels as an inherent and defining feature of the genres here studied and their poetics. To show the above, both literary factors and intertextual marks are considered, as well as extratextual and qualitative alike. Thus, this study gives preference to a panoramic and diachronic perspective to show the phenomenon of sequels at the level of literary genres. Likewise, some theoretical considerations and the main challenges for the study of continuations and cycles will be presented.*

KEYWORDS: NARRATIVE GENRES; CYCLICAL DEVELOPMENT; INTERTEXTUALITY; TRANSFICTIONALITY; GOLDEN AGE

RECEPTION: 10/08/2021

ACCEPTANCE: 1

CONTINUACIONES Y CICLOS: RASGOS DE LA FICCIÓN ÁUREA EN LA COMEDIA CELESTINESCA, LA NOVELA PICARESCA, PASTORIL Y DE CABALLERÍAS

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

ORCID.ORG/0000-0001-5203-6759

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Resumen: El presente artículo se enfoca en mostrar la presencia e importancia de las continuaciones y el desarrollo cíclico en la configuración genérica de la ficción áurea, particularmente en los libros o novelas de caballerías, así como en las comedias celestinesca, pastoril y picaresca, con énfasis en la perspectiva literaria, pero sin obviar la editorial. Es decir, se propone entender la escritura de continuaciones como un rasgo inherente y definitorio de los géneros aquí estudiados y de sus poéticas. Para mostrar lo anterior, se recurre tanto a factores literarios y marcas intertextuales, como a factores extratextuales y cualitativos. Así, se da preferencia a una perspectiva de corte panorámico y diacrónico para mostrar el fenómeno de las continuaciones en el ámbito de los géneros. Asimismo, se expondrán algunas consideraciones de índole teórica y los principales retos para el estudio de las continuaciones y los ciclos.

PALABRAS CLAVE: GÉNEROS NARRATIVOS; DESARROLLO CÍCLICO; INTERTEXTUALIDAD; TRANSFICCIONALIDAD; SIGLO DE ORO

RECEPCIÓN: 10/08/2021

ACEPTACIÓN: 13/01/2022

S olemos referirnos a las obras más paradigmáticas y exitosas del Siglo de Oro con el singular: la *Celestina*, el *Amadís*, el *Palmerín*, el *Lazarillo*, el *Belianís*, la *Diana*, el *Guzmán*, el *Quijote*; sin embargo, dichas obras poseen un elemento en común que ha recibido poca atención crítica en su conjunto: tuvieron una o más continuaciones que conformaron ciclos literarios. Luego, sería necesario emplear el plural y pensar en los conjuntos textuales: las *Celestinas*, los *Amadis*, los *Palmerines*, los *Lazarillos*, los *Belianises*, las *Dianas*, los *Guzmanes*, los *Quijotes*, entre otros. Esto reflejaría que la escritura de continuaciones es un rasgo central de la época y de la conformación de sus géneros, necesario para comprender su poética, su horizonte de expectativas y su campo literario (Marín Pina, 2010: 138).

La escritura de continuaciones literarias precede al Siglo de Oro; sin embargo, en la literatura castellana tuvo un auge en este periodo, el cual se perfila con claridad en la ficción desde la última década del siglo xv. En dicho momento aparecieron tres obras que dominaron las preferencias lectoras y editoriales del siglo xvi: *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, y la *Celestina*, de Fernando de Rojas (Whinnom, 1980 y Lacarra, 2018). Las continuaciones forman parte esencial de estas obras, su historia textual y sus tramas. *Cárcel de amor* apareció en 1492, pero desde 1496 se publicó junto con una continuación, la de Nicolás Núñez (Yoon, 1991-1992; Hinrichs, 2011: 2-21). En el caso del *Amadís de Gaula*, la reescritura que hizo Rodríguez de Montalvo del *Amadís* medieval tuvo un objetivo concreto: escribir una continuación a esta historia: las *Sergas de Esplandián* (Lida de Malkiel, 1969; Sales Dasí, 1996; Cacho Blecua, 2002). Por su parte, la *Celestina* de Fernando de Rojas tuvo varias continuaciones (Heugas, 1973; Fothergill-Payne, 1984; Whinnom, 1988; Baranda, 1992 y 2017).

La escritura de continuaciones, al prolongar y desarrollar una historia con su mundo de ficción en nuevas obras, lleva a la creación de ciclos, en un proceso que se puede llamar *desarrollo cíclico* (en francés *mise en cycle* o *cyclification* en inglés). Así, se crea un conjunto textual, de uno o múltiples autores, que amplía un mundo de ficción común donde sucede un relato en torno a temas similares y con los mismos personajes o relacionados entre sí. Para identificar un ciclo, es crucial la amplitud del relato englobado en varias obras que forman, en su conjunto, una obra mayor. Dicho relato debe tener continuidad cronológica, casi siempre centrada en las fases vitales del prota-

gonista o su genealogía, así como unidad temática, dentro de la variedad de aventuras y episodios. Igualmente, el relato aparece distribuido en distintos manuscritos o impresos que vinculan de manera directa las partes del ciclo (Ménard, 1994: 191; Saint-Gelais, 2011: 19-27; Baranda, 1992: 6-10; Alvarez Roblin y Biaggini, 2017a: 4-5).

El desarrollo cíclico implica también el establecimiento de nexos intertextuales y transficcionales explícitos entre las partes que conforman el ciclo, tanto de tipo literario como paratextual (Genette, 1982; Saint-Gelais, 2011). Estas marcas y relaciones entre los textos obligan a estudiar estos conjuntos textuales más allá de una simple labor de prolongación del material previo. Un análisis cíclico implica reconocer las diversas y complejas relaciones textuales de las continuaciones con las obras anteriores y posteriores, por medio de las diferentes prácticas de imitación y transformación, dentro de un universo de ficción común (Genette, 1982: 39-49; Saint-Gelais, 2011: 7). El concepto de *ciclo* muestra los retos para el lector y su recepción, tanto por la longitud del relato, como por las contradicciones narrativas o reescrituras que aparecen en el conjunto textual, al punto de formar tramas diferentes o contradictorias, conocidas como ramas o versiones (Maddox, 1994; Saint-Gelais, 2011: 133-136). Así, para los ciclos, las continuaciones —tanto autógrafas, como alógrafas— que los conforman son un testimonio único de recepción de las obras iniciales, por medio de la prolongación y la reescritura.

Desde la perspectiva cíclica se puede trabajar tanto en el nivel del microanálisis como en el macrotextual (Maddox, 1994: 103-106). En el primer caso, es necesario enfocarse en detalles discursivos que permiten estudiar personajes, lugares, sucesos, motivos, tópicos y fórmulas. Es decir, atender los rasgos intratextuales dentro de su marco intertextual cíclico. Para el macroanálisis, se parte del principio de organización o diseño general que articula el ciclo, como son las estructuras biográficas, dinásticas o de la historia universal (Halász, 1994). En ambos casos, la estructura de los ciclos lleva a atender la conservación o transgresión de los modelos narrativos en sus distintos niveles al interior del conjunto textual.

A partir del panorama y las definiciones anteriores, el presente estudio se enfoca en mostrar la presencia (y demostrar la importancia) de las continuaciones y el desarrollo cíclico en la configuración genérica y la ficción áurea, de manera particular en los libros o novelas de caballerías, así como en las comedias celestinesca, pastoril y picaresca, con énfasis en la perspectiva

literaria, pero sin obviar la editorial. Así, se propone entender la escritura de continuaciones y su articulación en ciclos como un rasgo inherente y definitorio de los géneros aquí estudiados y de sus poéticas. Para mostrar lo anterior, se recurre tanto a factores literarios y marcas intertextuales, como a factores extratextuales y cualitativos. Por ello, se le da preferencia a una perspectiva panorámica y diacrónica para mostrar el fenómeno de las continuaciones como rasgo común de los géneros estudiados. También, se expondrán algunas consideraciones teóricas y algunos retos para el estudio de las continuaciones y los ciclos desde la perspectiva literaria.

La adopción de la perspectiva cíclica implica reconsiderar algunas ideas en torno a la literatura. En particular, el concepto *cíclico* implica romper con las ideas que establecen una relación incuestionable entre autor, obra (texto) y libro (objeto) como una unidad concluida, cerrada, original e inamovible:

Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en questions les limites que se fixait l'oeuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'oeuvre comme totalité autonome, possédant une "forme" déterminée, instaurant son propre "code" et déployant un "réseau de sens" spécifique. (Saint-Gelais, 2011: 71)

Desde la perspectiva cíclica, este comentario resulta crucial, pues permite atender la compleja y diversa realidad de los ciclos narrativos del Siglo de Oro. Estos conjuntos literarios se componen, como se mostrará más adelante, de obras diversas: algunas planteadas como finalizadas, otras como inconclusas; algunas continuaciones del mismo autor, pero también de otros. En cualquier caso, para que exista un ciclo se tiene que prolongar un relato previo con el que se establecen relaciones intertextuales, por medio de sus narradores, personajes y el universo de ficción. Estos procesos pueden implicar modificaciones explícitas de las obras previas.

Para propósitos de clasificación de las obras que componen un ciclo, se puede distinguir entre las continuaciones autógrafas y las alógrafas, pero plantear una distinción tajante y *a priori* entre la poética o validez de unas y otras implica obviar las complejidades cíclicas para dar prioridad exclusiva al autor. Por ejemplo, Genette distingue dos tipos de continuaciones a partir de su génesis, respecto a la obra prolongada: autógrafas o *suite* y alógrafas o *continuation*. La distinción añade un aspecto funcional, en la medida en que

una *continuation* supondría prolongar una obra ajena que el primer autor dejó inconclusa, mientras que una *suite* implica aprovechar el éxito de una obra previa que el propio autor amplía, aunque la hubiera dado por concluida. El autor incluye al *Quijote* como *suite*, obviando la promesa de continuación al final del *Quijote* de 1605 (Genette, 1982: 222 y 223).¹ Tras dichas propuestas, Genette concluye: “Mais on verra que la distinction théorique se brouille assez souvent dans les faits: on ne peut terminer sans commencer par continuer, et à force de prolonger on finit souvent par achever” (1982: 223). En cambio, la idea de ciclo, sin negar la autoría, da prioridad a la perspectiva textual (en concreto intertextual y transficcional) y del lector, por lo que proponer una clasificación de superioridad o legitimidad a partir de la autoría resulta inoperante. Basta con pensar en el caso del *Quijote*, en cuyo caso la obra de Cervantes de 1615 contradice la promesa hecha en la de 1605 de relatar las aventuras del personaje homónimo en las justas de Zaragoza, para descalificar la continuación de Fernández de Avellaneda, pero también poniendo en jaque la autoridad derivada de la figura autoral (Gutiérrez Trápaga, 2017a).

No se pretende negar la función autoral como posibilidad interpretativa y como factor relevante, pero tener esta perspectiva como rectora implica negar las relaciones textuales, así como la complejidad y diversidad de la composición literaria de los ciclos. En cambio, se pugna por una idea de transficcionalidad amplia como rasgo central de los ciclos, que incluya:

[...] la transficcionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré [...] La figure de l'auteur ne sert pas que à délimiter les contours d'une zone transfictionnelle qu'on dira autorisée. (Saint-Gelais, 2011: 30-31)

Así, en el presente estudio, debido a la utilización del término *continuación* de manera indistinta, se usan los adjetivos *autógrafo* y *alógrafo*, como nociones

1 De cualquier manera, este caso lleva a Genette, extrañamente, a abandonar la perspectiva estructural, como lo ha observado Saint-Gelais (2011: 31-32).

descriptivas para indicar la diferencia genética, como ya han hecho clasificaciones de manera práctica (*cf.* Lucía Megías, 2008: 191-193).

Los fenómenos cíclicos de continuaciones y reescrituras son abundantes en la historia de la literatura, pero suelen ser despreciados por no ceñirse a dicha idea de unidad y estabilidad, al igual que por considerar la primera obra como un texto cerrado y cuasi sacro, en lugar de un modelo abierto sujeto a variación (Coll-Tellechea, 2021; Gutiérrez Trápaga, 2019; Vian, 2021: 44). Adoptar la perspectiva cíclica permite considerar los rasgos que dan complejidad literaria a estas obras: la configuración de un universo literario en varias obras de uno o muchos autores; la posibilidad de contradicción, corrección; la extensión, apertura y movilidad de su trama, entre otros.

PROPUESTAS Y PROBLEMAS TEÓRICOS

Uno de los rasgos dominantes en la ficción áurea es la escritura de continuaciones que generan ciclos, pues marcó la creación y el desarrollo de las obras y géneros más populares, desde los libros de caballerías hasta el *Guzmán* y el *Quijote*. No obstante, esto es un hecho de poco peso en la crítica y la historia de la literatura, pues casi siempre el fenómeno de las continuaciones y los ciclos ha sido tratado parcamente y, cuando sí se ha estudiado, la aproximación ha sido en el ámbito de obras y continuaciones individuales, pero poco se ha reflexionado en cuanto a los géneros o el sistema literario. En términos generales, la perspectiva de los ciclos ha sido poco atendida de manera explícita, salvo por las investigaciones pioneras de Baranda para el ciclo de *Celestina*; los estudios específicos de libros de caballerías y el reciente estudio de Vian (2021) para el *Lazarillo*, como se verá en la bibliografía empleada más adelante.

El problema del análisis de las continuaciones, como bien lo ha identificado Hinrichs, no es exclusivo de los estudios áureos o del hispanismo, sino de la academia en general.

Literature scholars ignore sequels because we do not understand them. Sequels are as ubiquitous in popular culture as they are absent in the Academy. They are the literary Other —versus the comforting if always dubiously defined “Original”— that we do not wish to confront. We do not know what to call these sequels; we do not know how to talk about them; we do not know how they function; and we do not know why people read and write them [...]

Sequels constitute a threat not just to authors of original texts but to their critics. They can supplant us. (2011: vii)

La prioridad otorgada a la autoría, la individualidad, las obras maestras y la originalidad en los estudios literarios, en general, ha llevado a este importante punto ciego y al desprecio sistemático, a pesar de que autores como Umberto Eco han defendido claramente lo contrario:

[...] seriality and repetition are not opposed to innovation [...] The problem is that there is not, on the one hand, an aesthetics of “high” art (original and not serial) and, on the other, a pure sociology of the serial. Rather, there is an aesthetics of serial forms that requires a historical and anthropological study of the different way in which at different places, the dialectic between repetition and innovation has been instantiated. When we fail to find innovation in the serial, it is perhaps a result less of the structures of the text than of our “horizon of expectations” and our cultural habits. (1994: 93)

Basta pensar en los casos canónicos del *Quijote* y, en menor medida, del *Guzmán* (obras con dos partes autógrafas y una alógrafa) para confirmar en el ámbito hispánico que la originalidad o la trascendencia de una obra no está en contradicción con el fenómeno de las continuaciones y los ciclos. Aun así, se suele hacer poco énfasis crítico en este aspecto al momento de definir y pensar estas obras y, por tanto, el lugar que tienen las continuaciones en el canon hispánico y en la configuración de la ficción de los siglos XVI y XVII.

A pesar de las dificultades ya señaladas, desde principios de siglo se ha consolidado una línea de investigación dedicada a atender distintos aspectos de las continuaciones. Cabe destacar el libro parteaguas de William Hinrichs, *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, que abarca algunas de las principales continuaciones de los géneros aquí tratados. Este texto fue el primero en analizar las continuaciones desde finales del siglo XV hasta el XVII, como una característica definitoria de la ficción de la época y sus géneros.

Aunque no incorpora la noción de *ciclo*, la obra de Hinrichs ha servido como punto de partida para nuevas investigaciones sobre las continuaciones en el Siglo de Oro. Su estudio fue el primero en reconocer su importancia en el sistema literario del Siglo de Oro y definir tres rasgos de las continuaciones

españolas del XVI y XVII: “to redeem stories gone awry, to add on to stories that readers find incomplete, and to fulfil and finish stories that have reached their natural and necessary terminus [...] —correction, amplification and closure” (2011: x). La primera característica —corregir una historia errada— se aprecia con claridad, por ejemplo, en las segundas partes del *Guzmán de Alemán* y el *Quijote* de Cervantes, en relación con las de Luján de Sayavedra y Fernández de Avellaneda. El segundo aspecto —añadir material a una historia incompleta— es el principio central que articula toda continuación. El tercer punto —cerrar una historia— es una idea difícil de sostener desde la perspectiva cíclica, como se detallará más adelante. Muchas de las continuaciones de la época partieron del impulso contrario: abrir textos ya concluidos para reescribirlos y continuarlos, como el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo o la *Celestina* de Feliciano de Silva, cuyos textos base, el *Amadís* medieval y la *Celestina* de Rojas, se planteaban como obras cerradas y concluidas, debido a la muerte de los protagonistas. Como se verá, gran parte de las obras de la época concluyen prometiendo una continuación, sin buscar la clausura de la trama o su ciclo. Dicha situación lleva a plantear que las continuaciones áureas responden, en su mayoría, a un deseo de ampliar los relatos más populares de su tiempo, sin que esto implique llevar estas historias a un final absoluto.

La tesis principal de Hinrichs pone de manifiesto la relevancia de las continuaciones en la época, pero exagera al pensarlas como una creación literaria del Siglo de Oro, como se puede observar en los títulos de sus obras: *The Invention of the Sequel* y “[...]De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria”. La idea de la invención de las continuaciones en la ficción española del XVI descarta antecedentes importantes en la literatura clásica, como la *Eneida* y el ciclo troyano:

Es de notar que al mencionar el fenómeno de la continuación literaria en una conversación informal, casi cualquier interlocutor va a citar como ejemplos la *Iliada* y la *Odisea* de Homero o el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento de la Biblia. Recordemos que Cervantes, al cerrar el texto en el capítulo LXXVIII de la Segunda parte, inclusive hace una comparación explícita entre don Quijote, personaje y continuador, y Homero. A diferencia de Cervantes, los textos progenitores se derivan principalmente de tradiciones orales tanto anteriores como contemporáneas. Son, en fin, productos de lenguas y naciones y no de individuos. (Hinrichs, 2017: 23)

Hinrichs plantea un cambio radical respecto a la Antigüedad y la Edad Media a partir de la autoría individual. La perspectiva es excesiva al establecer una escisión absoluta entre la literatura oral y la escrita, como si éstas no pudieran convivir y compartir rasgos, como sucedió en la Edad Media y el Siglo de Oro (Frenk, 1997). De hecho, la filología clásica, que acuñó el concepto de *ciclo*, retomado por Claude Charles Fourier desde el siglo XIX para la épica medieval francesa (Staines, 1994), ha insistido en la pertinencia de la idea de continuación y ciclo para la Antigüedad, sin limitarla a la tradición oral (Simms, 2018).

Los deseos de ampliar y corregir una historia —que el mismo Hinrichs señala como rasgos centrales de las continuaciones áureas— se encuentran también en la literatura premoderna, tanto clásica como medieval. Dichos rasgos en los siglos XVI y XVII se vinculan a una idea de escritura distinta a la contemporánea, donde aún predomina la noción de *imitatio*, no tan lejana a los principios rectores de la literatura medieval. Sin negar la innovación en las continuaciones de los siglos XVI y XVII —tema que tanto preocupa a Hinrichs—, la refundición y la adaptación son recursos centrales de estas obras —aunque no los únicos— para poder modificar y ampliar un relato previo. Como ya lo señaló Eco, no se niega la posibilidad de originalidad, pero no se puede obviar el marco de la *imitatio* en el que opera gran parte de la creación literaria europea, tanto medieval como renacentista (Baranda, 1992: 5-7; García Galiano, 1992; Cuesta Torre, 1998; Heusch, 2017; Castillo Martínez, 2017).

Además de la literatura clásica y la épica medieval, el antecedente medieval directo de los libros de caballerías castellanos —la novela artúrica francesa— es ignorado en el estudio de Hinrichs, a pesar de que este género floreció gracias a las continuaciones y los ciclos, al punto de dominar la producción de su época. Los orígenes novelescos de la materia artúrica datan de la segunda mitad del siglo XII, con los *romans* de Chrétien de Troyes y las continuaciones alógrafas se remontan a sus obras inconclusas, *Le chevalier de la charrette* y *Li contes del Graal*. La primera obra fue concluida por Godefroi de Leigni; la segunda dio origen a dos continuaciones anónimas, así como la de Manessier y la de Gerbert de Monreuil, y, gracias a los procesos de reescritura, por lo

menos a tres ciclos: el de Robert de Boron, el *Lancelot-Graal* y la *Post-Vulgate* (Combes, 2005; Pickens, Busby y Williams, 2006).²

Cabe recordar que los rasgos de la novela artúrica cíclica no son los de la literatura de tradición oral, pues son obras cultas, escritas por clérigos y, en algunos casos, quizá, nobles, que dependen del soporte manuscrito de cientos o miles de folios y no de la memoria colectiva o de un transmisor popular, como un juglar. En varios casos, conocemos a los autores de estas novelas, continuaciones y ciclos, como Chrétien de Troyes o Robert de Boron, si bien muchos otros son anónimos. Luego, no son productos de naciones o pueblos, sino de individuos letrados. Además, desde una perspectiva literaria, las continuaciones artúricas tienen muchos de los rasgos de las del siglo xvi: prolongación de historias, posibilidad de reescritura, así como complejas relaciones intertextuales y transficcionales. También en la novela cíclica artúrica se encuentra la tensión entre abarcar una historia para concluirla o para seguir con su desarrollo y continuar con la ampliación del universo narrativo.

Si bien es innegable que durante los siglos xvi y xvii se comienza a perfilar con mayor claridad la identidad autoral, también es indiscutible que los rasgos literarios generales de las continuaciones ya aparecen en la novela artúrica cíclica. Dichas obras sirvieron de modelo al *Amadís* y las *Sergas* de Rodríguez de Montalvo y, por tanto, al género de los libros de caballerías, donde más continuaciones se escribieron en el siglo xvi. Igualmente, buena parte de los análisis existentes de carácter teórico sobre continuaciones y ciclos fuera del ámbito hispánico se desprenden de la novela artúrica medieval o de la literatura clásica. Con tales antecedentes, resulta difícil aceptar que la invención de las continuaciones corresponda al siglo xvi español, si bien tienen un lugar central en el campo literario europeo de la época. Tampoco se puede obviar que en otros lugares ocurrieron fenómenos paralelos con obras canónicas, como el *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto, continuación del *Orlando Innamorato* (1483-1495) de Boiardo. A pesar de estas objeciones y de no incluir la perspectiva cíclica, Hinrichs plantea un punto de partida para el estudio

2 Para el Siglo de Oro, las consideraciones teóricas de Alvarez Roblin y Biagini son más conscientes de las continuidades con la literatura medieval (2012a: 1-11).

del tema que ya permite discutir con mayor profundidad la poética de las continuaciones y los ciclos.

De cualquier manera, no se puede negar que factores propios del Siglo de Oro hacen de las continuaciones de esta época un fenómeno con ciertos rasgos novedosos. La imprenta le dio mayor difusión al fenómeno, al hacer posibles relaciones literarias nuevas y contribuir a que las continuaciones se convirtieran en un rasgo característico de la ficción de la época. También hay mayor presencia de la figura autoral en las continuaciones. El riesgo es pensar que estos factores niegan la existencia de una sólida tradición medieval de continuaciones y que los rasgos literarios de aquellas propias de los siglos XVI y XVII son todos novedosos y originados por los cambios en las condiciones tecnológicas del campo literario o el advenimiento de la modernidad. Al contrario, la aventura —núcleo básico de la expansión narrativa de la novela medieval— continúa como parte importante de la poética de la novela moderna. Luego, no hace falta caer en el juicio anacrónico de necesitar la originalidad absoluta de las continuaciones que llegaron a dominar la ficción del Siglo de Oro como criterio de valoración. Por tanto, no habría que negar las raíces medievales o los vínculos y rasgos afines con la literatura clásica del fenómeno cíclico. Justamente, el ciclo —como herramienta analítica— permite entender la persistencia de ciertos rasgos de la poética medieval, como las variaciones, contradicciones y reescrituras en obras de un mismo ciclo. Igualmente, la *imitatio* explica la continuidad de los modelos en esta obra y también su posibilidad de variación para superarlos.

Paradójicamente, algunos estudios recientes sobre continuaciones o ciclos conservan determinados prejuicios del discurso que los ha ignorado o despreciado, en el afán de establecer una modernidad y una originalidad vinculadas a la figura del autor al estudiar el fenómeno, con los problemas ya señalados por Eco, Moretti y Hinrichs. En buena medida, se conserva la inercia de la tradición crítica:

Es usual que en la historia crítica las continuaciones se vean como degradación del prototipo, más abierto y siempre genial; a él se oponen lo que suelen considerarse frivolidades, desarrollos superficiales o amplificadas de los continuadores, didactismo explícito que “cierra” la ambigüedad del original, o simplificación del héroe o la heroína que enturbia la complejidad psicológica de su modelo, etc. (Vian, 2021: 43)

Esta tendencia se aprecia en el vocabulario empleado por la crítica e inclusive en decisiones editoriales y materiales al presentar ediciones académicas de dichas obras. El utilizar el singular, en lugar de hablar de los *Quijotes* de Cervantes y los *Guzmanes* de Alemán, desvanece y falsea la historia literaria y editorial de estas obras. Igualmente, ciertos editores de continuaciones emiten observaciones adversas y poco justificadas, por defender las obras iniciales. Así sucede con una reciente edición de tres continuaciones de *Celestina*, cuya introducción apunta lo siguiente sobre la primera continuación, la de Feliciano de Silva:

[...] no corrige, sino que inventa, y no intenta ir más allá de *La Celestina*, sino que pretende seguir su senda aunque con trapacería intolerables hasta en la ficción novelesca [...] con una transgresión inaceptable incluso para la ficción: la resurrección de la alcahueta. (Navarro, 2016: XIX y XXX)

Aquí dominan los juicios morales y peyorativos que contrastan con la recepción coetánea de la *Segunda Celestina*, pues dio pie a dos continuaciones directas y tuvo, por lo menos, cuatro ediciones (Medina del Campo, Venecia, Salamanca y Amberes), lo que demuestra que los impresores y el público no la encontraron intolerable (Baranda, 1988: 91-97). Fue el dogma religioso, y no el literario, el que detuvo su circulación, al ser incluida en el *Índice* de Valdés (1559). En cualquier caso, el juicio de Navarro Durán contrasta con la circulación de la obra, que, guste o no, manifiesta su relevancia en la época, más allá de nuestras preferencias.

También el léxico empleado por la crítica para describir algunas de las continuaciones muestra el sesgo crítico, con términos como *apócrifo*, *plagio* y *falso*, frecuentes en el cervantismo y en los estudios sobre picaresca. Estas nociones se emplean aún en los estudios recientes que pugnan por el análisis de las continuaciones, para identificar las del *Guzmán* de Luján y del *Quijote* de Avellaneda, como el *Guzmán* y el *Quijote* apócrifos. Así, la crítica prefiere un apelativo que desacredita directamente dichas obras, en lugar de categorías descriptivas, como los conceptos de *autógrafas* o *alógrafas*, que se limitan a apuntar si el continuador es o no la misma persona que escribió el texto de partida. El término *apócrifo*, propio de los libros marginados del canon bíblico, niega directamente la legitimidad textual de las continuaciones alógrafas al presentarlas como imposturas o falsedades, pues no se trata del mismo

autor, aunque los continuadores no se hagan pasar por los productores de las primeras partes. Así queda justificado el rechazo a estudiarlas y a reconocer su lugar central en la ficción de la época para, en cambio, desdeñarlas con facilidad, como ha sido la tendencia dominante en el estudio del Siglo de Oro establecida por grandes investigadores del campo, como Menéndez Pelayo o María Rosa Lida (Vian, 2021: 43-44).

Dicho problema es muestra de la preferencia por la perspectiva autoral, de la confusión sobre la originalidad apuntada por Eco y Moretti y de un criterio tendiente a obviar el hecho de que las continuaciones y los ciclos son fenómenos característicos de la ficción del Siglo de Oro y de gran parte de la historia de la literatura. Estos aspectos se ignoran en la medida en que se apela a Cervantes como figura de autoridad, pues utilizó el término *apócrifo* en su continuación del *Quijote* para descalificar el texto de Avellaneda. En ese sentido, Álvarez Roblin recapitula la postura general de la crítica dominante sobre el empleo de esta noción:

Bien qu'en toute rigueur, le choix de ce terme [apocryphe] semble impropre et même abusif, il s'explique sans doute d'abord par la fait qu'un écrit apocryphe, como l'indique le dictionnaire de Covarrubias, est avant tout un ouvrage dont l'auteur se dérobe, fait défuat ou présent un déficit de autorité, ce qui constitue bien un caractéristique commune aux romans de Luján et d'Avellaneda. En effet, parmi les cinq acceptions que revêt ce mot selon le lexicographe, quatre insistent sur ce point précis, qui es consubstantienl à l'apocryphe. Toutefois, le foix de cette étiquette très rèpandue -y compris chez les critiques- pose surtout de façon indiscutable la superiorité des fictions d'Aleman et de Cervantes, assimilées à des testes sacrés. (2014: 2-3)³

Si bien el término podría parecer preciso y remitir a su etimología de “oculto”, el uso —como señala Álvarez Roblin— parece invocar la polisemia del vocablo e implicar con frecuencia las acepciones negativas que consigna el *Diccionario de la lengua española*: “1. adj. Falso o fingido. Un conde apócrifo.

3 Apesar de estops matices, el autor emplea el termino y dedica una sección a trazar una poetica de los apócrifos.

2. adj. Dicho de una obra, especialmente literaria: De dudosa autenticidad en cuanto al contenido o a la atribución”. Esta postura implica con frecuencia un desprecio implícito a las continuaciones alógrafas y a dirimir los pleitos de los escritores de la época en favor de los autores canónicos, como Cervantes o Alemán:

[...] en la mayor parte de los casos, estos juicios severos no demuestran que sus ficciones sean malas [las de Luján y Avellaneda], sino que reflejan más bien la eficiencia de las respuestas literaria de Alemán y de Cervantes a sus émulos. En efecto, ilustran la tendencia dominante de la crítica, que ha consistido en seguirles la corriente a los autores primigenios, que, en sus propias Segundas partes, presentan a sus rivales como unos “impostores”. (Álvarez Roblin, 2017: 225-226)

El proceso de sacralización de Cervantes o Alemán como Autor-Dios de su obra se encuentra en la línea de lo descrito por Roland Barthes como el problema central de la crítica literaria heredera del romanticismo: se cierra la obra exclusivamente a la intención autoral (Barthes, 1994), negando cualquier otra perspectiva, categoría o factor de análisis por más dominante y determinante que fuera el fenómeno en el contexto de una obra, como sucede con el caso de las continuaciones y los ciclos. Mantener el léxico de lo apócrifo y lo falso clausura las posibilidades de la ficción y del análisis de lo textual, así como su relación con el lector. En cambio, todo proceso de continuación dentro de un ciclo toma en cuenta la recepción de dichos grupos textuales, y, si es multiautoral y contiene continuaciones alógrafas, la perspectiva de un lector —transformado ahora en autor— se vuelve inevitable. Esto no niega la posibilidad de estudiar las disputas por la validez y la legitimidad que establecen los autores en sus textos, pues, precisamente, la estructura y los rasgos cíclicos favorecen las reflexiones metaliterarias y posibilitan las disputas por la verdad de un relato (Saint-Gellais, 2011: 115).

El problema de las categorías empleadas por la crítica para las continuaciones es más destacado en el caso del *Quijote* y el *Guzmán* que en los otros géneros de ficción de la época; sin embargo, debido al papel central que ocupan estas obras para los estudios del Siglo de Oro —y para el canon en el caso de Cervantes— esto afecta a otros géneros y a los ciclos en general, al ser percibidas como ilegítimas, raras o menores, como lo advierte Eco. Así, se trata a

los autores áureos y sus obras como si se rigieran dentro de un marco legal de derechos de autor contemporáneo. Ahora, si bien las pugnas entre autores y continuadores no son nuevas, al darle tanto peso al término *apócrifo*, la crítica llega a obviar que Cervantes, a pesar de descalificar la obra de Avellaneda, se encuentra en un contexto donde dichas continuaciones y pugnas son un suceso común en la época, que nada tienen de ilegal o inmoral, pues forman parte de las prácticas literarias, al igual que la defensa que hacen los autores de sus obras o de obras ajenas. Inclusive, la idea de *ciclo* permite enfocarse en las relaciones intertextuales, las cuales con frecuencia revelan dichas pugnas en el ámbito textual.

LA CONTINUACIÓN Y EL CICLO ONNIPRESENTES: *AMADISES Y CELESTINAS*

En el Siglo de Oro, el fenómeno de la continuación y los ciclos literarios trascendió al ámbito de los múltiples géneros literarios, para convertirse en un rasgo de casi toda la ficción de la época. Al revisar la literatura de los siglos XVI y XVII, se aprecia que éstos se encuentran compuestos por un gran número de continuaciones, como sucede con los libros de caballerías, género dominante de la ficción en el siglo XVI. De dicho género se conservan 83 de los 87 títulos conocidos.⁴ Gran parte de estas obras (53 en total) son o tuvieron una continuación, lo que permite agruparlas en los siguientes ciclos: 1. Ciclo de *Amadís de Gaula* (10 obras); 2. Ciclo de *Belianís de Grecia* (3 obras); 3. Ciclo de *Clarián Landanís* (5 obras); 4. Ciclo de la *Demanda del sancto Grial* (2 obras); 5. Ciclo del *Espejo de caballerías* (3 obras); 6. Ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* (5 obras); 7. Ciclo de *Felixmagno* (2 obras); 8. Ciclo

⁴ Sigo la propuesta de Lucia Megías (2008: 191-193), que incluye continuaciones alógrafas y autógrafas en su clasificación cíclica. Añado *El Espejo de príncipes y caballeros* (V y VI) de Juan Cano López. Como punto de comparación, el corpus de la picaresca está compuesto por 19 títulos y sólo tres obras aparecieron en el XVI: el *Lazarillo de Tormes*, la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* y el *Gúzman de Alfarache I* de Alemán (Rodríguez Rodríguez, 2005: XVI) antes de la sistematización de Lucia Megías, el término *ciclo* se había utilizado en la crítica de los libros de caballerías, por lo menos desde la obra de Pacual de Gayangos, pero simplemente para agrupar las obras.

de *Florambel de Lucea* (2 obras); 9. Ciclo de *Florando de Inglaterra* (2 obras); 10. Ciclo de *Floriseo* (2 obras); 11. Ciclo de *Lepolemo* (2 obras); 12. Ciclo del *Morgante* (2 obras); 13. Ciclo de *Palmerín de Olivia* (5 obras); 14. Ciclo del *Quijote* (3 obras); 15. Ciclo de *Renaldos de Montalbán* (3 obras), y 16. Ciclo de *Tristán de Leonís* (2 obras). Así, en este género, las continuaciones y el desarrollo cíclico se convirtieron en rasgos distintivos y constitutivos de su poética, del desarrollo de las historias y del negocio de los impresores.

Muchos de los libros de caballerías que no pertenecen a este grupo de ciclos, tampoco son ajenos al fenómeno de la continuación, aunque sólo en su intención. El impulso de desarrollo cíclico aparece en textos individuales, como el *Claribalte*, de Gonzalo Fernández de Oviedo; *Cirongilio de Tracia*, de Bernardo Pérez de Vargas; el *Felixmarte de Hircania*, de Melchor de Ortega; *Febo el Troyano*, de Esteban Corbera; *Lidamor de Escocia*, *Philesbián de Candaria* o el *Polindo*, por nombrar a algunos. Estas obras prometen una continuación, tal como lo hacen las que sí las tuvieron, como muestra el ejemplo del *Felixmarte*:

Con lo cual aquel gran historiador Philosio dio fin a la tercera parte d'esta gran historia, y dexó para contar en la quarta parte el successo que estos valerosos emperadores y grandes príncipes y cavalleros tuvieron en este viaje de la Ínsula Riscosa, y lo que en las estrañas pruebas d'ella les acaeció a ellos y a todas aquellas princesas, infantas y grandes señoras, junto con otras grandes y diversas aventuras y notables hechos que acaecieron. Y también dirá en ella el fin de los honestos amores del príncipe Felixmarte, y de todos los otros príncipes y cavalleros, como con la ayuda de Nuestro Señor se verá luego en la quarta parte que se queda imprimiendo. (Ortega, 1998: 448)

Más allá de que no llegara a aparecer la siguiente parte, el ejemplo muestra cómo las continuaciones y los rasgos asociados a éstas son un elemento constitutivo de los libros de caballerías (Marín Pina, 2010; Ramos, 2017: 123-128). También los paratextos, en particular los títulos, anuncian abiertamente la intención de constituir un ciclo, al sugerir futuras partes de la historia, y anticipar el proceso de transfuncionalización de su universo y sus relaciones intertextuales. Esto se aprecia, por ejemplo, en el *Polindo*, que nunca tuvo continuación, pero cuyo título sugiere que existen más obras sobre este caballero: *Primer libro de don Polindo*.

Las continuaciones de los libros de caballerías responden tanto a lo editorial como a lo literario. Desde la perspectiva editorial, la imprenta —como se ha estudiado— fue un factor central para la difusión de estas historias y, a su vez, el éxito del género fue determinante para consolidar la viabilidad de la imprenta castellana (Lucía Megías, 2001; Wilkinson, 2010: xx-xxii; Lacarra, 2018). Sin negar la importancia de los factores editoriales y materiales para la difusión del género —los cuales quedan fuera de este estudio, el origen de las continuaciones de los libros de caballerías no se encuentra ni en los impresores ni en las letras de molde, sino en el proyecto literario de Garcí Rodríguez de Montalvo, cuyo *Amadís* inauguró el género y permaneció como el gran modelo de los libros de caballerías. Es decir, el aspecto literario del desarrollo cíclico.

Para ello, el autor de Medina del Campo retomó y reescribió las versiones medievales del *Amadís* para hacer su propia versión, más extensa, en cuatro libros. Además, Rodríguez de Montalvo insertó una continuación propia y original, las *Sergas de Esplandián* (González, 2009). Aquí comenzó a gestarse la complejidad del ciclo amadisiano, pues esta labor pretendía borrar las versiones previas y producir una nueva, para hacer una continuación autógrafa, la cual se anuncia desde el prólogo del *Amadís*, apoyada en los tópicos del manuscrito encontrado y la falsa traducción:

[...] corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendado el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 224)

Entonces, el *Amadís* anuncia su propia continuación autógrafa para validarse como legítima, a pesar de restarle importancia a la autoría, por medio de los ya señalados tópicos. Luego, al final de las *Sergas* se promete lo siguiente:

Destá guisa que vos cuento vino este sabio en aquellas partes, donde hizo tantas cosas y tan estrañas que ni Urganda la Desconocida, ni la infanta Melía, ni la Donzella Encantadora, no pudieron con muy gran parte serle iguales, así como por el dicho libro se mostrará cuando pareciere. (Rodríguez de Montalvo, 2003: 825-826)

El aviso de la continuación de las *Sergas* fue fundamental para el desarrollo del género, pues el ciclo amadisiano fue uno de sus principales ejes. Así, la continuación se convirtió en un mecanismo de legitimidad literaria, pues la aparición de ésta validaría a las propias *Sergas* y, por tanto, al *Amadís* de Rodríguez de Montalvo. Además, las obras de Rodríguez de Montalvo sirvieron de modelo y referente fundamental de la ficción de la época, lo que consolidó el desarrollo cíclico como parte del patrón literario de los libros de caballerías, con el impulso adicional de la imprenta. Mientras otros autores cultivaron el género con nuevos ciclos, el llamado a continuar la aventura de las *Sergas* fue atendido por Páez de Ribera, Juan Díaz y, sobretudo, Feliciano de Silva.

Feliciano de Silva, en particular, tuvo un papel crucial en la consolidación de las continuaciones de los libros de caballerías y la popularidad del ciclo amadisiano: *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea I-II* (1532), *Florisel de Niquea III* o *Rogel de Grecia* (1535) y *Florisel de Niquea IV* (1551). Sus obras dominaron el ciclo y lo dotaron de una complejidad inusual con múltiples relaciones intertextuales tanto de fidelidad, como de ruptura de sus modelos (Martín Lalanda, 2002; Hinrichs, 2011: 46-93; Gutiérrez Trápaga, 2017b: 80-112; Sales Dasí, 2017). Su primera obra, el *Lisuarte*, es una continuación —obviamente alógrafa— de las *Sergas*. En cambio, el resto de las continuaciones de Feliciano son autógrafas y una manera de legitimar sus continuaciones sobre Paéz de Ribera y Juan Díaz:

Y fuera mejor que aquel octavo [el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz] feneciera y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó así poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias. (Silva, 2004: 247)

Estas obras consolidaron a Silva como el continuador más influyente del siglo y uno de los principales responsables de la poética de los libros de caballerías y los ciclos, al incorporar múltiples elementos de otros géneros (Lucía Megías, 2008: 200-201). Destaca la inclusión de episodios pastoriles, antecedentes de la *Diana* de Jorge Montemayor, obra rica en continuaciones (Cravens, 1976).

Feliciano de Silva también continuó un texto que no planteaba la posibilidad ni la intención de una continuación o de desarrollo cíclico: la *Celestina*. Si bien múltiples obras previas, tanto en prosa como en verso, tomaron

como modelo la obra de Fernando de Rojas, fue en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva donde se inició el género de la comedia celestinesca y su ciclo (Heugas, 1973; Esteban Martín, 1992). Tras esta obra aparecieron los otros textos del género: la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536), de Gaspar Gómez de Toledo; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* (1542), de Sancho de Muñón; la *Tragedia Poliziana* (1547), de Sebastián Fernández; la *Comedia Florinea* (1554), de Juan Rodríguez Florián; la *Comedia Selvagia* (1554), de Alonso Villegas, y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (1591). Estas obras conforman el ciclo celestinesco, salvo la *Comedia Florinea*. Justamente, la adopción del concepto de *ciclo* permite excluirla del conjunto, al no tener cohesión con el universo ficcional de la *Celestina*: “carece de relación explícita entre sus personajes y los de este ciclo” (Baranda, 1992: 16).

La *Celestina* de Feliciano de Silva fue la piedra de toque de este género. Con el bagaje como autor de libros de caballerías, contribuyó a configurar el ciclo celestinesco. Esto se aprecia en los títulos de las primeras continuaciones:

[...] los [lectores] del siglo xvi, familiarizados con los libros de caballerías, sabían muy bien que la *Segunda Celestina*, la *Tercera* y la *Cuarta*, con su numeración ordinal, les ofrecía una continuación de la historia de la *Tragicomedia*, no otra forma de imitación. Estas obras eran para ellos un caso más de literatura cíclica. (Baranda, 1992: 6)

Para la *Segunda Celestina*, Silva revivió a la alcahueta y negó su muerte como lo estableció Rojas:

Y es que yo vine aquí, a casa del señor Arcidiano viejo, como a casa de señor y padre, a ser encubierta de la vengança que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta. (Silva, 1988: 167-168)

Así, *Celestina* vuelve a su universo ficticio, para fungir como alcahueta de Felides y Polandria.

La estrategia literaria empleada por Silva en su *Celestina* para justificar la existencia de la continuación tiene antecedentes conocidos y frecuentes en el desarrollo cíclico de otros géneros. En este sentido, Nicolás Núñez había realizado una breve continuación a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro,

aunque el texto careciera de visos de segunda parte. La obra de Núñez no desafió el desenlace de la obra de Diego de San Pedro, sino que buscó explicarlo y saber si Laureola se había arrepentido de rechazar el amor. Para conversar con Leriano, muerto en la obra de San Pedro, Núñez (1995: 89) recurrió a un sueño, lo que le evitó reescribir el desenlace original de la *Cárcel* o revivir al personaje, como lo hizo Silva con Celestina.

Si bien la ficción sentimental no era ajena a Feliciano de Silva (Brandenberg, 2003), el antecedente directo del procedimiento literario empleado para resucitar a Celestina está, nuevamente, en el otro género que cultivó el autor, específicamente en el *Amadís y las Sergas* de Rodríguez de Montalvo. La historia del caballero de Gaula, en sus versiones medievales, concluía con la muerte del personaje en un combate con su hijo (Lida de Malkiel, 1969). Rodríguez de Montalvo modificó dicho final para poder escribir la continuación, las *Sergas*, centrada en el primogénito de Amadís. Como en el caso de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, el episodio transforma la trama y hace explícito el cambio respecto a la fuente, misma que descalifica por falsa

Así como ya avéis oído pasó esta cruel y dura batalla entre Amadís y su hijo, por causa de la cual algunos dixeron que en ella Amadís de aquellas heridas muriera, y otros que del primer encuentro de la lança, que a las espaldas le pasó; e sabido por Oriana, se despeñó de una finiestra. Mas no fue assí, que aquel gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas. (Rodríguez de Montalvo, 2003: 253)

Con este cambio, la continuación a la historia amadisiana de Rodríguez de Montalvo quedó justificada y sirvió de modelo para que Feliciano de Silva regresara a la vieja alcahueta a la vida. Silva ya se había valido de la reescritura, como en su *Lisuarte de Grecia*, al deshacer de manera sutil el encantamiento de Urganda que afectaba a los protagonistas de las *Sergas*, por medio de los poderes de un mago de las obras de Rodríguez de Montalvo: Apolidón (Silva, 2002: 69). Su siguiente continuación, el *Amadís de Grecia*, negó la otra rama del ciclo amadisiano, al expresar su rechazo al relato de la muerte de Amadís de Gaula según el *Lisuarte* de Juan Díaz y negar que Amadís de Gaula hubiera sido derrotado en el combate con su hijo, según lo cuentan las *Sergas* (Silva, 2004: 6-7, 563). Con estos antecedentes cíclicos, la operación sobre la obra de Rojas para continuar la *Celestina* y establecer el ciclo no resultaba ajena

en el horizonte de su época (Baranda, 1992: 12-13; Gutiérrez Trápaga, 2017: 59-111). La ampliación del ciclo celestinesco, a partir de las continuaciones directas de la *Celestina* de Silva, así lo confirma.

La resurrección de Celestina fue validada literariamente desde la dinámica cíclica con la *Tercera parte* de Gaspar Gómez, quien retomó los amores de Felides y Polandria, sin olvidar el texto de Rojas (Esteban Martín, 1987). La obra comienza con un prólogo laudatorio a Feliciano de Silva, que presenta la relación cíclica de la *Tercera* como continuación:

[...] rogar al lector que esta leyere lea primero la *Segunda*, que es antes de esta; porque aunque yo me condeno en esto, que en cotejar la una con la otra verá la diferencia que hay, gano más fama con ser trabada de historia tan sutil que infama con hallar en ella las palabras toscas e inusitables que hallarán. (Gómez, 2016: 356)

La obra concluye de manera rotunda las tramas abiertas por Silva, con el desposorio tanto de Felides y Polandria, como de los criados Sigeril y Poncia, así como con la muerte accidental de Celestina y su sepultura (Gómez, 2016: 672-686).

Por su parte, la continuación de Sancho de Muñón, centrada en Elicia, parte del texto de Rojas y rechaza la resurrección de Celestina. Por eso se trata, como informa el título, de la tercera Celestina (la de Rojas, la resucitada de Silva y Gómez y, ahora, Elicia), pero de la cuarta parte, con lo que reconoce su inserción en el ciclo. Por medio de sus personajes, la obra enfatiza las relaciones intertextuales para negar la resurrección de la alcahueta original. Oligides, criado de Lisandro, reitera la muerte de Celestina y asevera que ahora Elicia ha tomado este nombre de su tía (Muñón, 2016: 719-720), y que otra medianera se había hecho pasar por la alcahueta:

Eubulo Agora digo que me libre Dios de tantas mentiras, que ni traen pies ni cabeza. Con todo, ¿no se llamaba Celestina la fue la alcahueta en los amores de Felides y Polandria?

Oligides No, que verdad fue haber esa Celestina, pero no era la Barbuda, sino una muy amiga y compañera de esta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra [Elicia], por la causa ya dicha.

Eubulo ¿Eso me dices? Espantado me dejas

Oligides Sábeta que esto es lo que pasa; lo demás son ficciones.

Eubulo Así lo creo yo, que bien me parecía a mí esta segunda Celestina no ser tan sabia como la primera; cierto, otra plática tenía la otra. (Muñón, 2016, 721)

Este diálogo opera de manera intertextual dentro del marco cíclico: no niega la otra rama, pero corrige el asunto central de la identidad de la alcahueta, la resurrección de Celestina y la asimilación entre el personaje de Rojas y el de las continuaciones previas. Se puede vincular esta objeción a los finales felices, por lo menos para la pareja de amantes de las obras de Silva y Gómez. En cambio, Muñón retoma el desenlace moralizante, basado en el modelo de Rojas, con la muerte tanto de Lisandro y Roselia, como de la tercera Celestina (Muñón, 2016: 865-871). Entonces, la *Cuarta parte* se convierte en una continuación directa tanto de la de Rojas como de las otras celestinas, pero establece fidelidad con la primera, al corregir aspectos centrales de las continuaciones previas. Más allá de la cercanía o distancia respecto al modelo de Rojas y las disputas intertextuales, las continuaciones posteriores a Feliciano de Silva validan la posibilidad del desarrollo cíclico de la *Celestina*.

Los ejemplos de este ciclo muestran la complejidad y la necesidad de atender esta categoría para estudiar dichas obras, así como para comprender la recepción de Rojas y la literatura del siglo XVI. Con su doble papel de escritor de *Amadises* y *Celestinas*, Silva desempeñó un papel central en consolidar la importancia de las continuaciones de ficción en el ámbito de los géneros literarios, lo que contribuyó al éxito del ciclo de *Amadís* y su género, y creó uno nuevo partiendo de las continuaciones y de las posibilidades cíclicas: las comedias celestinescas. Así, la obra de ficción más exitosa en la imprenta del XVI, la *Celestina*, también quedó incorporada a uno de los fenómenos centrales de la época: las continuaciones y el desarrollo cíclico.

Como se ha mostrado en la sección, el desarrollo cíclico sería imposible sin los libros de caballerías como modelo, por lo que, a escala de obras individuales, hay que reconocer el valor fundacional del *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo. Si bien tanto *Cárcel de amor* como la *Celestina* de Rojas dan testimonio de la poética de continuación, es en el *Amadís* donde se plantea desde el inicio el hecho de que la obra tiene una continuación y un impulso cíclico que le da su verdadero sentido: las *Sergas*. Fueron estos textos los que fomentaron abiertamente un desarrollo cíclico, a diferencia de *Cárcel*

y la *Celestina*, las cuales se daban por concluidas al interior de su diégesis, a pesar de las intervenciones posteriores de Núñez y Silva, respectivamente. Entonces, tanto a nivel genérico como individual, la importancia de los libros de caballerías para los ciclos y las continuaciones no puede subestimarse y debe asumirse como el referente central, pues forjó el horizonte de expectativas para los nuevos géneros de la ficción desarrollados en continuaciones y ciclos, tanto para la *Celestina*, como para la picaresca y la pastoril.

LA CONTINUACIÓN EN LOS NUEVOS GÉNEROS DE LA FICCIÓN: PÍCAROS Y PASTORES

La novela picaresca también participó ampliamente en el fenómeno de las continuaciones. De las diecinueve obras que componen el género, según el corpus de Begoña Rodríguez, cinco son continuaciones (2005: 3-6). El *Lazarillo de Tormes* (1554) tuvo dos segundas partes distintas: una anónima, de 1555, y la de Juan Luna, de 1620 (Hinrichs, 2011: 94-130). Por su parte, el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, tuvo una continuación alógrafa, la de 1602, de Mateo Luján de Sayavedra, y una autógrafa, de 1604 (Martín Jiménez, 2010; Hinrichs, 2011: 131-177; Alvarez Roblin, 2014). Además, Jerónimo de Alcalá Yáñez escribió *Alonso, mozo de muchos amos* (1624) y su *Segunda parte*, del mismo año.

Tomando sólo el caso de los *Lazarillos*, la continuación de 1555 inicia su trama donde se había quedado el anterior, partiendo directamente de la frase final: “En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, 2014: 189).⁵ Al punto de que:

El primer capítulo de la *Segunda parte* está tan apegado al *Lazarillo* original que la costumbre editorial, desde la temprana traducción francesa de 1560, ha venido asumiendo su edición conjunta como capítulo final de la primera parte. (Rodríguez López-Vázquez, 2014: 22-23)

5 No hay certeza de si se trata de una continuación autógrafa o alógrafa. Al respecto, véase la reciente argumentación de Rodríguez López-Vázquez (2021: 96-100).

Además, la obra promete una continuación: “Esto es lo sucedido después de la ida de Argel, lo demás con el tiempo lo sabrá vuestra merced, quedando muy a su servicio Lázaro de Tormes” (2014: 288). Como otras continuaciones de la época, esta obra establece relaciones de intertextualidad que continúan el modelo y otras que se distancian de éste, como ha sido estudiado por Vian (2021: 48-66), y que se aprecian desde la caracterización del protagonista:

El Lázaro de la *Segunda Parte* es más resentido y vengativo que el original, e incluso más zalamero. Pero es que este narrador culto y docente, con gusto por la digresión, que no escatima alusiones eruditas y ridiculiza vicios o personas, que practica desde la autodenigración a la comicidad simples, presenta una variedad de actitudes y cumple una variedad de funciones. (Vian, 2021: 51)

La siguiente obra —de Juan de Luna— planteó la infidelidad al modelo original del *Lazarillo* en la continuación anónima de 1555. Para entrar en procesos cíclicos de contradicción y reescritura, como se ha mostrado para los casos de las *Celestinas* y los *Amadises*. Desde el prólogo “A los lectores” se plantea la objeción central: la transformación del protagonista en Lázaro Atún y sus aventuras submarinas, núcleo de la primera continuación de 1555 (caps. III-XVI):

La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad. [...] Sin duda que el que lo compuso, quiso contar un sueño necio, o una necedad soñada. Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta *Segunda parte* al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo [...] (Luna, 1999: 266-267)

La obra de Luna muestra su objeción desde el inicio por medio de los tópicos del manuscrito encontrado, el sabio cronista y la falsa traducción, como en los libros de caballerías, recursos vinculados al desarrollo cíclico, tanto para continuaciones fieles como para reescrituras, aunque con el tono de la parodia cervantina de estos mismos. Luego, la continuación de Luna retoma de la de 1555 la idea del naufragio del personaje y su rescate por marineros, pero sin abandonar el tono realista del *Lazarillo*. Es decir, no hay metamorfosis en

atún, si bien es disfrazado y exhibido por España como un monstruo híbrido: parte pez, parte humano.

La novela de Luna se presenta como la versión alterna a la continuación anterior, si bien no deja de haber ironía en torno a las credenciales que justificarían su verdad y al juego de la reescritura cíclica, como se señaló para el prólogo y también en la promesa de continuación: “Ésta es, amigo lector, en suma, la segunda parte de la vida de Lazarillo, sin añadir, ni quitar de lo que della oí contar a mi bisabuela. Si te diere gusto, aguarda la tercera, que te lo dará no menor” (Luna, 1999: 388). La contradicción en la supuesta fuente del relato —en el prólogo son cartapacios toledanos, en congruencia con la importancia de la ciudad en las obras previas, y aquí la bisabuela— muestra la ironía respecto a los mecanismos comunes del desarrollo cíclico; sin embargo, esta misma tradición literaria permite la continuación y sus relaciones intertextuales con el *Lazarillo* y la versión de 1555.

Como sucede en los libros de caballerías, otras obras del género sugieren la posibilidad de una continuación y, por tanto, de un posible desarrollo cíclico, junto con las marcas paratextuales. Así sucede desde el título de la obra de Gregorio González (1604), *Primera parte del guitón Honofre*, y se confirma al final de la novela: “Sucediéronme muchos cuentos ridículos y dignos de saberse, pero, por ser tan nuevo en la orden que parecería mal tan presto alabarme del mal, los dejo para la segunda parte” (2005: 167). Como en otros casos, la continuación nunca llegó, pero tanto el título como el desenlace apelan a la posible existencia de un ciclo a partir de los recursos comunes del desarrollo en otros géneros. Estos ejemplos de la picaresca —como en los *Amadises* y las *Celestinas*— muestran cómo la posibilidad de una continuación —autógrafa o alógrafa— forman parte del género y un tópico de la ficción de la época. Esta manera de cerrar un relato era simultáneamente una posibilidad literaria y una promesa editorial, tantas veces cumplida como incumplida, como lo demuestra este género, el caballeresco y el pastoril.

El texto fundacional de la de novela pastoril, la *Diana* (1558-1559), de Jorge de Montemayor, dio pie al segundo género más abundante y popular de este siglo. Según el corpus de Cristina Castillo Martínez en su *Antología de libros de pastores*, de las veintiún novelas sólo tres son continuaciones y todas lo son de la *Diana*: la *Segunda parte de la Diana* (1563), de Alonso Pérez; la *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo, y la *Diana tercera* (1627), de Jerónimo de Tejada (2005: xvi). A pesar del menor número de continuaciones

en este género, éstas también fueron clave para desarrollarlo y consolidarlo. Las obras de Pérez y Gil Polo desarrollaron el modelo de Montemayor y ampliaron este universo narrativo, que les sirvió de inicio y paradigma. Como ocurre en los otros géneros, a pesar de que varias de las obras pastoriles no tuvieron continuación, éstas también dan testimonio de la poética cíclica y de su importancia, tanto en sus paratextos, como en la anticipación de futuras partes. Las promesas de continuación aparecen desde el desenlace de la *Diana*, que marcó la pauta del ciclo y el género:

Allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiestas de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida, aunque della se le siguió lo que en la segunda parte deste libro se contará, juntamente con el suceso del pastor y pastora portuguesa Danteo y Duarda. (Montemayor, 1996: 289)

Las tres continuaciones directas hicieron explícito su vínculo con la *Diana* y desarrollaron este ciclo narrativo. También, las primeras ediciones de la obra de Gaspar Gil Polo (1564, 1567, 1574, 1577) sugieren futuras entregas e identifican directamente su relación intertextual, transficcional y editorial como continuación de la *Diana*, pues el título de dichas ediciones reza: “*Primera parte de Diana Enamorada. Cinco Libros que prossiguen los siete de la Diana*”. En cambio, la edición de Tomás de Porralín, impresa en Pamplona en 1578, lo modificó: “*Tercera parte de la Diana de George de Montemayor por Gaspar Gil Polo*”. Así, situó el lugar del texto en el ciclo, atendiendo a la existencia de la novela de Alonso Pérez, de *Segunda parte de la Diana* (1563). A pesar de modificar el título de la obra de Montemayor, el cambio atiende a la estructura cíclica previa en la cual se inserta el nuevo texto, es decir, a las relaciones intertextuales y transficcionales del universo narrativo presentado en los textos anteriores. Si estos elementos se manifiestan en los títulos, los desenlaces también utilizan el recurso de la promesa: “Aunque la obra de Montemayor abriera las puertas a estas tres continuaciones, lo cierto es que ninguna de ellas cierra la historia. De hecho, todas siguen prometiendo nuevas continuaciones” (Castillo Martínez, 2017: 177). Así, tanto los paratextos, como los finales del relato identifican su pertenencia cíclica y sus procesos de desarrollo en distintas obras y partes.

Las otras novelas del género, ajenas al ciclo de la *Diana*, también crearon expectativas de futuras entregas y desarrollo cíclico en sus paratextos. Tal es el caso de la *Clara Diana* (1580), de Bartolomé Ponce: “*Primera parte de la Clara Diana, repartida en siete libros*” o la *Galatea* de Cervantes: “*Primera parte de la Galatea, dividida en seys libros*” (Jauralde, 2009; Montero Delgado, s/a). Estos títulos no son puramente una estrategia comercial que anticipa el posible éxito de una obra y, por tanto, la expectativa que generaría una continuación, pues en el texto, como en otros géneros y en la *Diana*, aparecen las referencias al posible desarrollo cíclico. De manera coherente y siguiendo el horizonte de expectativas de la época, al final se prometen segundas partes y suelen anticiparse fragmentos de sus aventuras, como en la *Galatea*:

El fin de este amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelisa, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. (Cervantes, 2014: 435)

A pesar de que el corpus de la novela pastoril tiene un número reducido de continuaciones, este fenómeno fue crucial para el desarrollo y la consolidación temprana del género. De igual manera, varias novelas que no tuvieron segunda o tercera partes muestran la influencia del desarrollo cíclico en sus paratextos, en particular en sus portadas, títulos y finales, donde se sugieren nuevas versiones. Entonces, las novelas pastoriles configuraron —como el resto de la ficción contemporánea— un horizonte genérico que incluía las continuaciones y la posibilidad del desarrollo cíclico, a pesar de que esto sucedió en un menor número de textos. Este desarrollo paralelo al de otros géneros alcanzó distintos aspectos, pero facilitados por su configuración literaria cíclica:

Un corpus de ficciones pastoriles que [...] abarca más de dos docenas de textos en castellanos que se ven acompañadas y seguidas, en el oeste de la Península Ibérica, por un número más pequeño pero igualmente destacable de hermanos portugueses. Curioso y digno de mención es, a este respecto, el paralelismo que se verifica con los libros de caballerías: estamos ante dos géneros en los

que la producción portuguesa surge como un reflejo posterior a la española [...]. (Brandemberg, 2012: 271)

Con esta revisión, al igual que en los otros géneros vistos, queda claro que la novela pastoril también está marcada por el desarrollo cíclico como parte de su configuración y poética.

CONCLUSIÓN

Por medio de una revisión panorámica de algunos aspectos de los principales géneros de la ficción, el presente estudio demostró que las continuaciones y su articulación en ciclos en el Siglo de Oro son rasgos definitorios de la ficción de la época, pero han recibido poca atención crítica. Por tanto, existe la necesidad de consolidar y ampliar la línea de investigación al respecto, empezando por la identificación del fenómeno de manera global, más allá de estudios aislados y puntuales. A raíz de lo expuesto, se sugiere examinar la poética de las continuaciones a partir del concepto de *ciclo* como herramienta clave de análisis y tomando en cuenta ejemplos de diversos géneros para entender el fenómeno desde la perspectiva literaria, intertextual y transficcional, y abarcar las distintas manifestaciones de la ficción de la época. La noción de *ciclo* permitirá profundizar en el estudio de las continuaciones, así como tratarlas de manera conjunta con los textos que les dieron origen y los que surgieron a partir de éstas. Si bien ya existen algunas reflexiones teóricas sobre los conceptos necesarios para describir y analizar los ciclos y continuaciones del Siglo de Oro, es necesario refinarlos para formar un marco que permita comparar tales procesos entre los distintos géneros, tanto los idealistas como los realistas, con sus precedentes o con fenómenos de desarrollo cíclico posteriores. Dicha labor requiere tomar en cuenta los factores y rasgos literarios, sin olvidar aspectos editoriales y materiales: desde el título hasta los personajes; desde las divisiones de las partes, hasta la ironía y los temas centrales. Es decir, la aproximación cíclica permite observar de manera conjunta múltiples aspectos textuales, lo que abre así nuevos caminos de análisis, además de la perspectiva autoral.

Más allá del reto de abarcar la diversidad de la producción de la ficción áurea, ya es posible señalar una serie de rasgos y tendencias que sirven de base para futuras investigaciones. En primer lugar, hay que reconocer la centralidad del fenómeno aquí estudiado, tanto para obras canónicas como para el grueso

de la ficción, y la necesidad de repensar cuestiones de poética y configuración genérica a partir de las continuaciones y los ciclos. En segundo lugar, se necesita replantear la importancia de obras y autores marginados por la crítica debido a su labor de continuadores, como Feliciano de Silva, y reconocer que muchos de los escritores más trascendentes e influyentes también fueron continuadores y participaron con sus obras en los procesos de desarrollo cíclico: Rodríguez de Montalvo, Rojas, Alemán y Cervantes. Igualmente, se requiere aceptar el papel central de los libros de caballerías en la configuración de la ficción y los rasgos cíclicos en la época, así como en el establecimiento de modelos literarios de este tipo. Dichas características se aprecian, en el nivel de la macro estructura, en la escritura de partes nuevas de obras previas, tanto en obras con final inconcluso como con historias aparentemente cerradas. Además, éstas no son exclusivas de las continuaciones alógrafas, sino que también se presentan en las autógrafas, por lo que ambas deben tomarse en cuenta para el concepto de *ciclo*, como sucede en la literatura medieval o con la propuesta de Lucía Megías para los libros de caballerías. Asimismo, existe una serie de rasgos formales, como las promesas de continuación o el anuncio de futuras partes, desde las portadas y otros paratextos prefaciales, que se convirtieron en tópicos genéricos, pero no por ello pierden su valor funcional para la conformación y el desarrollo de ciclos, como el caso de la promesa al final de la primera parte del *Quijote*.

Tras revisar este panorama, lo sucedido con los *Quijotes* —los de Cervantes y el de Avellaneda, desde la perspectiva cíclica—, también responde a las prácticas comunes del campo literario de su época que se han descrito hasta ahora. Cervantes, al final de la obra de 1605, jugando o no, recurrió a los tópicos del manuscrito encontrado y la falsa traducción para hacer una promesa de continuación:

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliás y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. *Forse altro canterà con miglior plectro.* (Cervantes, 2015: 647)

Esta aproximación burlona a dichos tópicos y a las promesas no dejaba de abrir la puerta a una continuación alógrafa, reforzada con la falsa modestia

de los versos del *Orlando* de Ariosto, es decir, sacados de otra continuación alógrafa, una de las más exitosas e influyentes de todas. Tomando en cuenta los antecedentes expuestos y el cierre del *Quijote*, que Avellaneda y el propio Cervantes hicieran una continuación encaja con las prácticas literarias de su época. Luego, estamos ante un caso de desarrollo cíclico que corresponde a las características de la ficción precedente y contemporánea, desde los libros de caballerías hasta lo sucedido casi a la par con el *Guzmán de Alfarache* (Martín Jiménez, 2010; Alvarez Roblin, 2014). Por ello, llama la atención que la crítica haya obviado a menudo la frecuencia del fenómeno de las continuaciones y el desarrollo cíclico, a pesar de que son parte importante de la poética e historia de la novela canónica de la lengua española.

Por último, las continuaciones y el desarrollo cíclico son un testimonio único de la recepción de los textos, pues la manera en la que se prolonga un relato y se articulan las relaciones intertextuales del ciclo permite conocer explícitamente aquellos elementos que causaron aprobación y rechazo en el continuador. Este camino crítico abre otra manera de entender la literatura del Siglo de Oro y la relación entre sus géneros, para comprender su transformación y su originalidad dentro de un marco profundamente ligado a la *imitatio*. La noción de *ciclo* propuesta por este artículo enfatiza el aspecto literario, pues su articulación se da en primera instancia en ese plano. En futuras investigaciones también habría que dar mayor cuenta del factor editorial y comercial, aunque recordando que, sin historias, ni la imprenta ni los lectores contarían con material de venta o lectura.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se realizó en el marco y con financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN405919), “La construcción narrativa en los ciclos de caballerías hispánicas” de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01_011_2019) de la misma Facultad. Igualmente, agradezco las sugerencias de José Julio Martín Romero y el apoyo de Julia D’Onofrio con parte del material bibliográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Roblin, David (2017), “Luján y Avellaneda. ¿Impostores o creadores?”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 225-239.
- Alvarez Roblin, David (2014), *De l'imposture à la création, Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Alvarez Roblin, David y Olivier Biaggini (2017a), “Introducción”, en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 1-15.
- Alvarez Roblin, David y Olivier Biaggini (eds.) (2017b), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Baranda, Consolación (1987), “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 6, pp. 359-372.
- Baranda, Consolación (1988), “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, pp. 25-100.
- Baranda, Consolación (1992), “De *Celestinas*: problemas metodológicos”, *Celestinesca*, núm. 16, vol. 2, pp. 3-32.
- Baranda, Consolación (2017), “Las comedias del ciclo celestinesco *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-84.
- Barthes, Roland (1994), “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, Buenos Aires, pp. 65-71.
- Brandemberg, Tobias (2003), “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, en *Revista de Literatura Medieval*, núm. 15, vol. 1, pp. 55-80.
- Brandemberg, Tobias (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformación de un género iberrománico*, Madrid, Verbum.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (2002), “*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Edad de Oro*, vol. 21, pp. 85-116.

- Castillo Martínez, Cristina (2017), “Tras los pasos de la *Diana* de Jorge Montemayor. Continuaciones, imitaciones, plagio”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 163-185.
- Castillo Martínez, Cristina (ed.) (2005), *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro Estudios Cervantinos.
- Cervantes, Miguel de (2014), *La Galatea*, edición de Juan Montero, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, vol. 1.
- Coll-Tellechea, Reyes (2021), “*Lazarillo de Tormes*: Notas para un texto inestable”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 203-226.
- Combes, Annie (2005), “The Continuations of the *Conte Du Graal*”, en Norris J. Lacy y Joan Tasker Grimbert (eds.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, DS Brewer, pp. 202-213.
- Cravens, Sydney P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Valencia, Chapel Hill, N.C.
- Cuesta Torre, María Luzdivina (1998), “La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías”, en *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León: Universidad de León, vol. 2, pp. 297-304.
- Eco, Umberto (1994), “Interpreting Serials”, en *The Limits of Interpretation*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, pp. 83-100.
- Esteban Martín, Luis Mariano (1987), “Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo”, en *Celestinesca*, núm. 11, vol. 2, pp. 3-20.
- Esteban Martín, Luis Mariano (1992), “Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco”, en *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, núm. 20, vol. 2, pp. 42-49.
- Fothergill-Payne, Louise (1984), “La cambiante faz de la *Celestina* (Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)”, en *Celestinesca*, núm. 8, vol. 1, pp. 29-42.
- Frenk, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- García Galiano, Ángel (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Universida de Deusto/ Reichenberger.
- Gayangos, Pascual de (1857), *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*, Madrid, Rivadeneira.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gómez, Gaspar (2016), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 353–686.
- González, Gregorio (2005), “Primera parte del guitón Honofre”, en Begoña Rodríguez Rodríguez (ed.), *Antología de la novela picaresca española*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 151-167.
- González, Javier Roberto (2009), “Las *Sergas de Esplandián* como transformación amadisiana”, en *Letras*, núm. 59-60, pp. 177-187.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2017a), “De los *Amadis* a los *Quijotes*: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda”, *Historias Fingidas*, núm. 4, pp. 137-55, [<http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/51>], consultado: 9 de marzo de 2022.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2017b), *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: “Aquella Inacabable Aventura”*, Woodbridge, Tamesis.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2019), “*Mouvance*: un concepto para los procesos de reescritura cíclica”, en María Jesús Lacarra, Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 597-610.
- Halász, Katalin (1994), “La généalogie comme principe générateur de réctis dans la création cyclique”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 153-154.
- Heugas, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Université de Bordeaux.
- Heusch, Carlos (2017), “De la imitación a la invención. La primera continuación del autor Fernando de Rojas”, en David Alvarez Roblin y Olivier

- Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 33-50.
- Hinrichs, William H. (2017), “La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria”, en David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 19-29.
- Hinrichs, William H. (2011), *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- Jauralde, Pablo (2009), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- Lacarra, María Jesús (2018), “La ficción en la imprenta hasta 1525”, en *Atalaya*, 18, [<https://doi.org/10.4000/atalaya.3185>], consultado: 2 de marzo de 2022.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1969), “El desenlace del *Amadís primitivo*”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 149-156.
- Lucía Megías, José Manuel (2001), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos.
- Lucía Megías, José Manuel (2008), “Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-207.
- Luna, Juan de (1999), *Segunda parte del Lazarillo* [París, 1620], en Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra.
- Maddox, Donald (1994), “Notes Toward a More Comprehensive Approach to Medieval Literary Cycles”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 102-107.
- Marín Pina, María Carmen (2010), “Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas”, en Pierre Darnis (ed.), *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*, Toulouse, CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, pp. 137-148.

- Martín Jiménez, Alfonso (2010), *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Lalanda, Javier (2002), “El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva”, en *Edad de Oro*, vol. 21, pp. 153-176.
- Ménard, Philippe (1994), “Problèmes de ‘cycle’ arthuren”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 191-194.
- Montemayor, Jorge de (1996), *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona, Crítica.
- Montero Delgado, Juan (s/a), “Fuentes primarias”, en *Novela Pastoril*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_pastoril/fuentes_primarias/], consultado: 21 de julio de 2021.
- Moretti, Franco (2013), “The Novel: History and Theory”, en *Distant Reading*, Londres, Verso, pp. 159-178.
- Muñón, Sancho de (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 687-895.
- Navarro Durán, Rosa (2016), “Introducción”, en *Segundas Celestinas*, edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. xi-cxii.
- Núñez, Nicolás (1995), “Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado *Cárcel de Amor*”, en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, edición de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, pp. 83-104.
- Ortega, Melchor de (1998), *Felixmarte de Hircania*, edición de María Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Pickens, Rupert T., Keith Busby y Andrea M. L. Williams (2006), “Perceval and the Grail: The Continuations, Robert de Boron and *Perlesvaus*”, en Glyn S. Burgess y Karen Pratt (eds.), *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 247-264.
- Ramos, Rafael (2017), “Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías”, en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.),

- La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 121-143.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1987), *Amadís de Gaula*, 2 vols., edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2003), *Sergas de Esplandián*, edición de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2014), “Introducción”, en *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2021), “La segunda parte del Lazarillo: nuevas perspectivas críticas”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 89-108.
- Rodríguez Rodríguez, Begoña (ed.) (2005), *Antología de la novela picaresca española*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Saint-Gelais, Richard (2011), *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, París, Seuil.
- Sales Dasí, Emilio José (2017), “¿Continuador o creador? ‘Las intrincadas razones del famoso Feliciano de Silva’”, en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 145-161.
- Sales Dasí, Emilio José (1996), “Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís (Florisandos y Rogeles)*”, en *Voz y Letra*, núm. 7, vol. 1, pp. 131-156.
- Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (2014), edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- Silva, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia*, edición de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Silva, Feliciano de (2004), *Amadís de Grecia*, edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Simms, Robert (ed.) (2018), *Brill’s Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*, Leiden y Boston, Brill.

- Staines, David (1994), “Cycle: The Misreading of a Trope”, en Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, Orlanda S.H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, pp. 108-110.
- Vian Herrero, Ana María (2021), “La *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (Amberes 1555) como literatura cíclica”, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berlin, Peter Lang, pp. 41-70.
- Whinnom, Keith (1980), “The Problem of the ‘Best-Seller’ in Spanish Golden Age Literature”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 57, vol. 3, pp. 189-198.
- Whinnom, Keith (1988), “El género celestinesco: origen y desarrollo”, en Victor García de la Concha (coord.), *Academia literaria renacentista. 5. Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.
- Wilkinson, Alexander S. (2010), *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601. Libros ibéricos: Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden y Boston, Brill.
- Yoon, Sun-Me (1991-1992), “La continuación de Nicolás Núñez a *Cárcel de amor*”, en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 10, pp. 327-339.

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA: Doctor en Español (University of Cambridge), maestro y licenciado en Letras Hispánicas (UNAM). Especialista en ficción medieval y renacentista, así como en metodología de la investigación literaria, particularmente en el manejo de fuentes en la historia de la literatura española e hispanoamericana. Profesor de tiempo completo en el área de apoyo (metodología e investigación), miembro del Sistema Nacional de Investigador, miembro del Seminario de Estudios Sobre Narrativa Caballeresca de la UNAM y del grupo de investigación Parnaseo de la Universidad de Valencia, así como de los comités editoriales de las revistas *Nuevas glosas* (UNAM) y *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid).

D.R. © Daniel Gutiérrez Trápaga, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.

RESEÑA

FENG MENGLONG (2022), *LI, EL INMORTAL DESTERRADO, INSPIRADO POR EL VINO, COMPONE LA MISIVA QUE HACE TEMBLAR A LOS BÁRBAROS*, TRADUCCIÓN DE RADINA DIMITROVA, MÉXICO, PROGRAMA UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS SOBRE ASIA Y ÁFRICA- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 101 p.

Una de las sendas más amenas para conocer otras culturas y comprender diferentes formas de ver el mundo es la de la literatura. A través de dos de sus vertientes, prosa y verso, podemos acercarnos a la concepción y al entendimiento que distintas sociedades han hecho sobre el cosmos y sobre las coyunturas sociales y políticas que han experimentado a lo largo de su historia. Si bien en muchos casos la literatura se sirve de artilugios gramaticales y simbólicos para efectuar narraciones de diversa índole, en otros tantos, los ejemplares literarios remiten diestramente a contextos históricos de un determinado periodo. En un tercer caso, la suma de estos elementos permite a los autores componer obras que combinan el empleo de referencias a personajes y hechos históricos con la materia ficcional de la narración. Este último procedimiento queda bien ilustrado por el cuento *Li, el Inmortal Desterrado, inspirado por el vino, compone la misiva que hace temblar a los bárbaros*, una historia escrita por uno de los literatos más destacados de la cultura china, Feng Menglong.

En esta edición, el Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África ofrece un ejemplar que conserva la estructura tradicional del cuento chino, es decir, donde los párrafos van acompañados de unas cuantas ilustraciones; de igual manera, la narración se enriquece gracias a las notas que hace Menglong para enmarcar el cuento históricamente. Asimismo, esta versión bilingüe del cuento resulta ideal para aquellos estudiosos del idioma chino, pues el ritmo

de la historia es bastante jocoso y, aunado a la naturalidad de la narración, hace de este libro un ejemplar excepcional para acercar a todo tipo de lectores a una tradición literaria poco difundida óptimamente en Occidente.

Todo lo comentado hasta aquí funciona como una exégesis realizada a partir de la lectura del prólogo de Radina Dimitrova. Dicha presentación, que no es sino el resumen de una ardua investigación sinológica, nos acerca cálidamente al contexto de producción de *Li, el Inmortal Desterrado*. No puede dejar de admirarse el que, además de la labor investigativa, Dimitrova haya llevado a cabo la enorme tarea de traducir el cuento de Feng Menglong conservando sus características originales. Debido al nivel de complejidad que requieren dichas tareas, la traductora merece un amplio reconocimiento, pues, tal como ella misma señala, son pocas las colecciones que realizan traducciones rigurosas y apegadas de manera acertada al estilo de las obras de Feng Menglong.

De igual manera, el prólogo nos hace afirmar que la narrativa de Menglong emana intencionalmente de la floreciente dinastía Tang en el siglo VIII; un periodo histórico caracterizado por la tendencia de los poetas más reconocidos de aquella época a entablar vínculos amistosos con la élite política de la antigua China. Así, este cuento habla del genio y la creatividad de uno de los poetas chinos más famosos del periodo clásico, Li Bai, y de su llegada a la corte imperial de Xuanzong. La destreza intelectual de Li Bai tiene un grado tan elevado que incluso recibe elogios en poemas compuestos por sus contemporáneos. Esta historia también relata algunos hechos de la juventud del poeta que le hicieron ganar fama y distinción, no sólo entre la élite intelectual y la corte imperial sino también entre la población general: Bai era conocido por tener una fuerte inclinación hacia el consumo excesivo de bebidas alcohólicas.

En definitiva, el hecho de que Feng Menglong haya adquirido, al igual que el poeta Li Bai, tanta fama entre diversos sectores de la sociedad china —recordemos que en tiempos antiguos esta sociedad tenía una inquebrantable jerarquización— nos revela que sus narraciones fueron ampliamente aceptadas por todo tipo de audiencia. Si esto ocurría antaño, no hay razón por la cual hoy en día este cuento no pueda llegar a manos de muchas personas, inclusive

a aquellas que no se especializan en sinología o en la cultura china en general. En síntesis, *Li, el Inmortal Desterrado* ejemplifica perfectamente cómo puede construirse un puente entre las culturas oriental y occidental a través del acercamiento a una expresión artística tan exquisita como la literatura.

PAOLA CASTILLO MANZANO
ORCID.ORG/0000-0002-0204-5304
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN.
casman.paola@gmail.com

D. R. © Paola Castillo Manzano, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022

NORMAS EDITORIALES

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa, no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición. *Signos Literarios* está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los ARTÍCULOS serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las RESEÑAS pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de dos años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, número ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés) deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resumen (en español e inglés) en el que se destaquen: el objetivo, las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.
- Cinco palabras clave (español e inglés) que expresen el contenido específico del mismo y que no se encuentren en el título.

Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.

Las reseñas incluirán al final de la última página, el nombre e institución del autor.

Todo trabajo deberá presentarse en su versión final y completa, no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso del dictamen y edición.

Los trabajos deberán ser enviados a través del gestor de la revista (<http://signosliterarios.izt.uam.mx>), en versión Word o RTF y PDF (para su cotejo).

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas).

NOTAS AL PIE Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.

SÍMBOLOS FONÉTICOS En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente *SILLDoulos IPA93* del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#8336e214f

- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo PDF, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en excel para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente y/o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente, cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Aguinaga, Luis Vicente de (2016), *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LIBROS CON DOS O MÁS AUTORES** Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velazco (comps.) (1996), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México.
- LIBROS CON EDITORIALES DE DISTINTA NACIONALIDAD** Ingenschay, Dieter (2006), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- LIBROS CON INSTITUCIÓN Y SUBDEPENDENCIAS EDITORAS** Ette, Ottmar (2001), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, traducción de Antonio Ángel Delgado. Jornadas, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico.
- CAPÍTULOS DE LIBRO ARTÍCULOS** Herrera, Esther (2000), “La fonología: contexto, texto y actualidad”, en Luis Fernando Lara (comp.), *Estructuras sintácticas cuarenta años después*, México, El Colegio de México, pp. 139-155.
- ARTÍCULO DE PERIÓDICO** Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la *elocutio*”, *Réctor*, vol. 1, núm. 2, pp.186-214.
- Paul, Carlos (2000), “El atentado, una reflexión sobre las paradojas de la conciencia nacional”, *La Jornada de Enmedio, suplemento de La Jornada*, 8 de septiembre de 2000, p. 4.
- TESIS Y DISERTACIONES** Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- TEXTOS DE INTERNET** Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

- CONFERENCIAS
INÉDITAS** Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el *XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.
- CONFERENCIAS
PUBLICADAS** Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. ii, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

La aceptación de los artículos dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos. De acuerdo con ésta, el Consejo de redacción podrá solicitar cambios o correcciones al autor. Una vez aceptado, el texto no podrá modificarse.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: sll@xanum.uam.mx o signosliterarios@gmail.com

IGLESIA, HISTORIOGRAFÍA E INSTITUCIONES. HOMENAJE A BRIAN CONNAUGHTON
JUAN PABLO ORTIZ DÁVILA, LUZ MARÍA UHTHOFF LÓPEZ Y NORMA ANGÉLICA CASTILLO PALMA,
UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES DEL LIRIO, NÚM. 82.

ROSARIO CASTELLANOS, INTELLECTUAL MEXICANA
CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA, UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES DEL LIRIO, NÚM. 83.

VIAJEROS DEL TIEMPO: SEIS AUTORES Y SU QUEHACER HISTORIOGRÁFICO
SERVANDO ORTOLL Y SUSANA GUTIÉRREZ-PORTILLO (COORD.), UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES
DEL LIRIO, NÚM. 84.

EL CULTO A LA DERROTA
BRIAN PRICE, UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES DEL LIRIO, NÚM. 88.

DE CRISIS EN CRISIS. DE LA PATRIA GRANDE A LA REPÚBLICA DE GUATEMALA
BRIAN CONNAUGHTON, UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES DEL LIRIO, NÚM. 89.

LA VIDA COTIDIANA ENTRE LOS ZAPATISTAS
ALEJANDRO RODRÍGUEZ MAYORAL, UAM-IZTAPALAPA/EDICIONES DEL LIRIO, NÚM. 90.

PRESENTACIÓN

- 8 **Las antologías de poesía mexicana que construyeron nuestra idea de patria y modernidad**
EVA CASTAÑEDA Y ALEJANDRO HIGASHI

ARTÍCULOS

- 18 **La poesía mexicana moderna entre cuatro antologías de mediados del siglo XX**
ALEJANDRO PALMA CASTRO
- 58 ***País de sombra y fuego*: lecturas, apropiaciones y reescrituras de “La suave Patria” en la poesía mexicana contemporánea**
MARIANA ORTIZ MACIEL
- 88 **Entre la estabilidad y la renovación: dos antologías de traductores mexicanos**
DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ARTÍCULOS

LIBRES

- 138 **Vestido para engañar: don Juan y el problema del mal (siglo XVII)**
LEONARDA RIVERA
- 164 **Continuaciones y ciclos: rasgos de la ficción áurea en la comedia celestinesca, la novela picaresca, pastoril y de caballerías**
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA
- 204 • **RESEÑAS**
- 208 • **NORMAS EDITORIALES**