

LA VUELTA DE LOS DIAS

LAS MUCHAS MUERTES DE JUAN RULFO

por Alberto Ruy Sánchez

Al ser pronunciadas las palabras *Pedro Páramo* se nos abre un mundo fuera del mundo donde es posible convivir con los muertos. Esa novela de Juan Rulfo, publicada en los años cincuenta, es una historia religiosa. Con esa novela como llave entramos al purgatorio camino al infierno. Pero los límites entre esos espacios simbólicos de la muerte se esfuman de la misma manera que se vuelve niebla la frontera entre la vida y la muerte. Lo trascendente, lo inmaterial, se confunde con la tierra en una gran polvareda.

Por las páginas de *Pedro Páramo* entramos a una dimensión religiosa del hombre, no a una dimensión mágica. La única magia que hay en esa novela es, sin embargo, la más terrible, la de la intensidad literaria: la de las palabras que penetran en nuestra sensibilidad diciéndonos algo que va más allá del sentido de esas palabras. Pocos relatos alcanzan en su escritura tal punto ciego, tal "grado cero" —como decía Roland Barthes— y al mismo tiempo se expanden en la imaginación colectiva de una cultura con la fuerza que lo ha hecho *Pedro Páramo*, empapando la vida imaginaria de México. Para muchos, el universo inventado por él ha sido una presencia constante, un espacio paralelo que nos acompaña como un ángel guardián lleno de perversidad y de misterio. Pero la obra breve de Juan Rulfo habla de México con una fuerza de

lenguaje que es universal. El introduce técnicas modernas en un tipo de narrativa mexicana de larga tradición. Y son innumerables los paralelos que se pueden encontrar entre su libro y otros de la literatura contemporánea. En algunos casos se puede hablar de influencias, en la mayoría más bien de parentescos: lo mejor de la literatura



en todas las lenguas, de alguna manera finalmente confluye, forma la verdadera Babel de cada uno: la imaginaria.

A los nacionalistas les disgusta que se hable de una confluencia cosmopolita en el lenguaje tan mexicano de su autor. Sin embargo, esa fue una de sus cualidades de escritor: hacer inti-

mentalmente suyo lo extraño. El mismo nacionalismo ha reducido cientos de veces la obra de Rulfo a su dimensión sociológica, imponiéndole así, finalmente sin éxito, una reducción violenta: una lápida. Pero el mundo literario de Juan Rulfo es uno en el que la muerte siempre vuelve a salir de sus tumbas: en él, como se sabe, personajes inciertamente fantasmales vuelven a morir entre los vivos o muertos que los acompañan. ¿Cuántas muertes tuvo Rulfo?

Es muy triste conocer ahora su muerte física. Es triste también reconocer que la misma persona parecía haber muerto para la literatura (haberse retirado de la escritura) varias décadas atrás. Cuántas veces fue Rulfo, el escritor, como un alma en pena deambulando entre sus miles de lectores, soportando eternamente la pregunta ¿por qué ya no escribe? El sabía que gozaba en vida de la reputación de un autor muerto. Y es triste darse cuenta ahora de que el aura indiscutible que tuvo al final su merecida gloria en vida se debió, en parte, a esa especie de precoz muerte del creador: para él, ¿todo estaba ya dicho? ¿Nada en él podría ya perturbar el agua estancada de sus contemporáneos? Habitante del mundo nocturno y pesimista que él escribió, tal vez ahora, al morir físicamente, Rulfo pueda salir por fin de ese universo de muertes sucesivas que él mismo creó y, sólo así, pueda tener paz.

DOS PARENTESCOS LITERARIOS DE JUAN RULFO

por Jorge Edwards

Juan Rulfo fue un creador intuitivo, solitario. Algunas veces me he preguntado cuáles fueron sus antecedentes literarios. *Pedro Páramo* marcó una ruptura e introdujo un tono nuevo, pero nada en novela sale de la nada. El hecho de que Rulfo fuera un intuitivo, un escritor de instinto, no implica una falta de filiación como novelista. Al hacer, hace poco, un curso en los Estados Unidos sobre la influencia de William Faulkner en la literatura latinoamericana, uno de los casos que utilicé fue el de Rulfo. No conozco las lecturas faulknerianas que pudo tener Rulfo, pero los puntos de contacto entre *Pedro Páramo* y *Mientras yo agonizo*, una de las novelas clásicas de Faulkner, son evidentes. En la novela del mexicano, el narrador emprende un viaje en virtud de una promesa que ha hecho a su madre moribunda. En el texto de Faulkner, los personajes emprenden su viaje porque han prometido a su madre y esposa, Addie Bundren, enterrarla en el pueblo de Jefferson, es decir, en la capital del condado imaginario de Yoknapatawpha. Comala y el condado faulkneriano son regiones de calor agobiante, de grandes calamidades naturales, de conflictos sociales terribles. Eso sí, Rulfo va más lejos que Faulkner. La atmósfera de Faulkner tiene un elemento fantasmal, pero la de Rulfo ingresa directamente en el terreno de la fantasía pura. En este aspecto, el texto de Rulfo es más alegórico, más metafórico, menos ligado al realismo narrativo del siglo XIX, del que Faulkner nunca quiso desprenderse del todo. Comala, el territorio geográfico y mágico en el que transcurre *Pedro Páramo*, corresponde al Reino de los Muertos de la tradición literaria, el Hades de los poemas homéricos y el *Infierno* de Dante Alighieri. Su originalidad, frente a esa misma tradición, consiste en que es un Reino de los Muertos enteramente americano, donde el pueblo mestizo continúa en lucha contra la violencia y la domina-

ción hispánica. Por ejemplo, uno de los aportes de Rulfo es el uso extraordinario, coloquial y a la vez poético, de la lengua hablada. En su prosa, el castellano adquiere un sonido y hasta una coloración enteramente diferentes:

—¿Y por qué se ve esto tan triste?
—Son los tiempos, señor...

Esa respuesta en plural, con su curioso fatalismo, alude a guerras civiles, a terribles trastornos colectivos, a una miseria profunda, a una atmósfera de sequedad desértica y de calor pegajoso que impregna todo el texto. Se repite aquí, pero de otra manera, de una manera que podríamos llamar poética, un rasgo común a toda la literatura latinoamericana, a la anterior y a la actual: la presencia viva de la tierra, el poder que ejerce la naturaleza sobre los personajes.

Otro parentesco literario interesante que podría señalar es el de Rulfo con nuestra compatriota María Luisa Bombal, sobre todo en su novela *La amor-*

tajada. Aquí puedo citar un testimonio interesante. José Bianco, en un texto reciente sobre la Bombal, cuenta que Juan Rulfo le habló de la enorme impresión que había sentido al leer *La amortajada* en su juventud. Esa novela de una mujer muerta, narrada desde el punto de vista de la muerte, puede haberlo ayudado a descubrir esa voz narrativa peculiar, única, que utilizó en *Pedro Páramo*.

Conoci a Juan Rulfo en una comida exuberante y bulliciosa en Isla Negra, en casa de Pablo Neruda, por el mes de septiembre de 1969, en una época en que nosotros también podíamos darnos el lujo de organizar congresos de escritores. Creo que Rulfo era la figura más silenciosa en medio de todo ese bullicio y esa alegría. Después, en diversos encuentros, me dio siempre la impresión de un escritor que se había cansado de inventar y que se refugiaba en los estudios antropológicos, en el examen científico de esas comunidades indígenas que antes había descrito mejor que nadie por medio de la invención literaria. Esos estudios, por otra parte, le permitían tal vez recoger leyendas, historias, relatos, que eran literatura pura, literatura en estado bruto.

Rulfo no había escrito demasiadas páginas de ficción, pero en esas páginas, al fin y al cabo, había una síntesis

PARAMO

Grité y en cada salto
el piso quedaba más abajo.
Fui enterrado ayer
en un campo
donde todos hablan
y no entiendo.
Ahora estoy atado y no hablo.
Tengo miedo.
Leo tierra.
Callo y oigo
que arriba andan muy quedito.

Jaime G. Velázquez

Tomado de *Viaje de regreso*, 1976

MARIPOSAS PARA JUAN RULFO

Cómo fornicarán felices las mariposas en el césped oliendo de aquí para allá a Dios sin que vaca alguna muja encima de su transparencia, jugando a jugar un juego vertiginoso a unos pasos blancos del cementerio con el mar del verano zumbando allá abajo ocio y maravilla.

Rulfo habrá soplado en ellas tanta locura, Juan Rulfo cuyo Logos fue el del Principio; les habrá dicho:

—Ahora hijas,

nos vamos de una vez
del páramo.

¿Y ellas? Ahora ¿qué harán ellas sin Juan que cortó tan lejos más allá de Comala en caballo único tan invisible?; ¿bailarán, seguirán bailando para él por si vuelve, por si no ha pasado nada y de repente estamos todos otra vez?

Por mi parte nadie va a llorar, ni mi cabeza que vuela ni la otra que no duerme nunca. Se ha ido y se acabó, nadie corre peligro así acostado oyendo los murmullos aleantes.

—Con tal

de que no sea una nueva noche.

Gonzalo Rojas

creativa extraordinaria. Probablemente sintió que para él no era necesario y ni siquiera posible escribir más. Después de publicar *Pedro Páramo* y los cuentos de *El llano en llamas*, alrededor del año 1950, entró en un silencio literario casi obsoleto, un silencio enigmático, que intrigaba mucho a sus lectores. Recuerdo una pregunta, que sin duda se repetía en sus apariciones públicas, durante un encuentro organizado hace cuatro o cinco años por la Universidad Interamericana de Puerto Rico. ¿Por qué, después de las dos obras maestras de su juventud, no había escrito nada más? Rulfo miró a la audiencia, alrededor de mil personas desplegadas en un anfiteatro universitario, y contestó: "Porque el escritor no es una fábrica".

El silencio de Rulfo era uno de los fenómenos culturales nuestros, un silencio más significativo que la fecundidad o la facundia de muchos otros. Había asimilado algo del sentido hispánico de la muerte y le había añadido un ingrediente que provenía, quizás, de los cultos fúnebres mexicanos. El final de fiesta consistía en que todo, en definitiva, resultaba recuperado por la tierra poderosa: "y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras..."

EL MENSAJE DE MARTÍN RAMÍREZ

por Roger Cardinal

*El escritor inglés Roger Cardinal, autor del libro *Figures of reality*, nos invita a descubrir y apreciar al pintor de ascendencia mexicana que ilustra este número de Vuelta y que estuvo casi toda su vida en hospitales psiquiátricos de los Estados Unidos. Es interesante apreciar las metamorfosis de los motivos recurrentes en el arte popular mexicano que hay en sus cuadros: tema que casi no ha sido tocado por los numerosos comentaristas de Martín Ramírez fuera de México.*

Martín Ramírez nació en 1885, aproximadamente, y su ascendencia era mexicana. Poco se sabe de su vida, excepto que quedó mudo cuando tenía treinta años (1915) y que hasta su muerte (1960) no volvería a hablar. En 1935 fue internado en el De Witt State Hospital de California; se le diagnosticó como "paranoico esquizofrénico deteriorado" y fue relegado a la sección de psicóticos incurables. Los úl-

timos veinticinco años de su vida, Ramírez estuvo en una condición de total incomunicación con el mundo. Parece que con nadie tuvo contacto y nunca se interesó por lo que lo rodeaba.

Sin embargo, en 1945 comenzó a dibujar y produjo en la década siguiente unos trecientos cuadros que van de los veinte centímetros a los cinco metros, con lápices de colores y crayolas, sobre papel de desperdicio y, ocasionalmente, incluyendo recortes de revistas. Para hacerse hojas de papel más grandes, Ramírez las unía cosiéndolas o pegándolas con una pasta que improvisaba con saliva y papa cruda molida. La gran mayoría de esos cuadros fue hecha al principio de los años cincuenta. Después de que Ramírez murió, en 1960, los dibujos permanecieron prácticamente desconocidos hasta que, a mediados de los años setenta, llamaron la atención de los círculos artísticos de Chicago; y se hicieron exposiciones

individuales de Ramírez en Nueva York y Chicago. En 1979, Ramírez fue una de las revelaciones de la exposición de los *Outsiders* en la Hayward Gallery de Londres. Luego figuró en exposiciones similares de Suecia y Dinamarca.

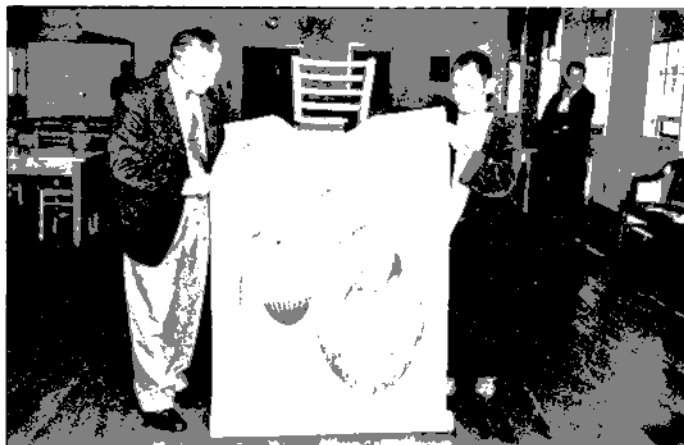
El contacto de Ramírez con la gente era excesivamente problemático. No tenía capacidad de lenguaje oral (ya sea por problemas físicos o psicósomáticos). Además, su psicosis lo mantenía, efectivamente, muy alejado de la norma psicológica del resto

que no contaba con otro medio de expresarse. Dibujar fue así el último recurso de quien aún quería hablar y había perdido la capacidad de hacerlo. La eficacia y habilidad con que Martín Ramírez habló a través de su arte puede verse en el hecho de que ahora es un artista de renombre y ya no sólo otro paciente olvidado.

El arte psicótico tiene características perturbadoras que con frecuencia desencantan a quien lo mira. Ritmos extraños, repeticiones obsesivas, un rechazo a las formas cálidas o

les, leopardos y venados, bandidos mexicanos, mujeres voluptuosas, etc. Algunas figuras, sin duda, son difíciles de identificar. Uno de los motivos favoritos de Ramírez es una forma oval que puede ser cóncava o convexa: una concha saliente o un hueco. Pero en general se puede saber qué representa lo que miramos en sus cuadros. Esta "legibilidad" superficial hace que su pintura de la impresión de una mirada *naïve* sobre los objetos. En un nivel elemental, las imágenes que hace Ramírez de la virgen María parecen pura decoración; sus jinetes sugieren una admiración *naïve* de ciertos valores (heroísmo, habilidad para dominar una bestia salvaje, etc.). Pero sin duda hay mucho más en esas imágenes: Martín Ramírez no puede ser clasificado como un pintor *naïf* cuyo significado esté únicamente en la ingenuidad superficial del estilo de sus representaciones.

Es difícil no dejarse tentar por las interpretaciones simbólicas. La virgen con una serpiente entre sus pies, rodeada por formas serpentinadas hasta sus brazos, puede ser interpretada usando varios códigos. En la iconografía cristiana la serpiente es un símbolo religioso importante. En el sistema freudiano de signos se le interpreta como alusión fálica. En términos junguianos, la figura femenina es una representación del ánima. La fuerza del poder femenino se confirma en otro dibujo que presenta a una figurita masculina en la punta de una cuerda sostenida por una gran mujer sonriente: es difícil no ver esto como una afirmación de la insuficiencia masculina. Pero estas lecturas codificadas, ¿ayudan realmente a penetrar los designios profundos de Ramírez? En otra imagen típica, una locomotora impetuosa viene de izquierda a derecha más allá de un espacio cerrado por tres muros repletos de nichos pequeños. Esa zona central, dibujada con una perspectiva dramática, muestra un vacío perturbador. De inmediato siento una atmósfera apremiante y comienzo a hacer asociaciones de ideas marcadas por mi respuesta personal al espacio que pintó Ramírez. De ahora en adelante, la configuración del significado depende también de mis sentimientos. El proceso es irresistible aunque no sea críticamente "puro". Además, ¿podría haber una



de la gente. Más aún, casi toda su vida adulta la pasó en un ambiente que reducía al mínimo las posibilidades de contacto con estímulos sociales o físicos. Podríamos suponer que la experiencia exterior de Ramírez era bastante descolorida y que su realidad mental se situaba a una distancia lejana de la mentalidad de otras personas. Pero decir que un psicótico es alguien completamente alejado de la realidad es, de cualquier modo, una hipótesis extrema. En la práctica ningún autismo es tan pronunciado como para no manifestar signos de una tendencia a la comunicación, ya sea esquemática o atrofiada. Si queremos pensar en un autista completo, tendríamos que pensar en Ramírez. Y él, a pesar de su mutismo y su psicosis, logró extenderse hacia los demás. Sus dibujos son, innegablemente, producto de un acto comunicativo. Hasta podría decirse que esos dibujos surgieron precisamente y porque Ramírez fue un mudo esquizofrénico

atractivas: características que generalmente desconciertan; por lo menos al principio. Pero en los dibujos de Ramírez encontramos un mundo atractivo y brillante que inmediatamente nos invita a entrar en él. No tienen nada del extraño desgarbo que encontramos en las caricaturas de Heinrich Anton Müller, ni de la empeñosa agresividad defensiva de Adolf Wolffli. Los dibujos de Ramírez son cálidos y claros, y tan delicadamente coloreados y entintados como lo haría cualquier profesional sensible. Como respuesta a estas cualidades, a esta inmediatez de contacto tan poco común, puede ser que, en los años que vienen, Martín Ramírez se convierta en uno de los favoritos del público.

Además de sus atractivos inmediatos en el dibujo y el color, los cuadros de Ramírez poseen un idioma cuyas referencias son inteligibles. Usa un vocabulario consistente: sin duda vemos ahí túneles de trenes, automóvi-

lectura satisfactoria de esas imágenes que fuera totalmente impersonal y esquivara la dimensión de la respuesta subjetiva?

Personalmente me siento hipnotizado por esas hileras de nichos. Me viene a la memoria mi visita a un crematorio en París, en el cual las urnas estaban colocadas a lo largo de los muros que cerraban un amplio jardín. ¿Qué se ha ocultado a mi vista en el dibujo? A ambos lados del área central, se muestran animales en com-

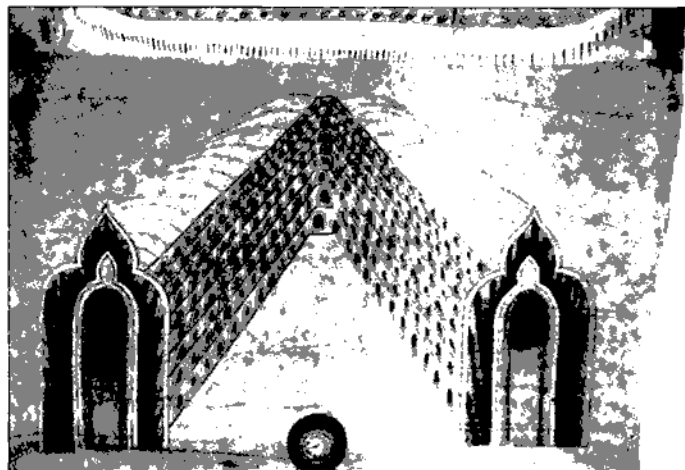
de los lápices, con bordes meticulosamente coloreados y zonas de sombra? Para el psicoanalista, estos dibujos deben tener significados sintomáticos; para mí, transmiten directamente angustia humana e intensidad. Mirando estas construcciones frías me siento ante fragmentos de gran profundidad emotiva. La rara fotografía de Ramírez en el hospital, sosteniendo ante la cámara uno de sus dibujos, es para mí un documento de emotiva autenticidad: su actitud lo

man su supremacía. Incluso si pensamos en Ramírez como el bandido de sus dibujos, sigue siendo esencialmente un héroe drásticamente despojado, jinete de juguete en un caballo de juguete con una pistola de juguete, totalmente incapaz de saltar fuera de su caja de cartón.

Entonces, ¿son estas imágenes de soledad, impotencia y opresión, reflejos de una conciencia alineada que sobrevive en las oscuras rendijas del mundo social, temerosa de la dura realidad? ¿He podido sintonizar el verdadero mensaje de Ramírez? Mirando de nuevo sus dibujos me siento inquieto pero insisto en mi interpretación. Pero, después de todo, los dibujos me sugirieron pensamientos que pueden fácilmente haber sido producto de asociaciones de ideas muy personales. He acentuado el tema de la alineación pero, tal vez, en mi lectura de estas imágenes he utilizado con mucha prisa los datos biográficos. Como remedio sería bueno terminar con otra alternativa de interpretación.

Hay un tipo de respuesta a estos cuadros sobre el que quiero volver ahora: la fuerza estética, las cualidades resplandecientes que mencioné antes. No puedo negar que Ramírez esté presente en su trabajo a la manera de un negativo. Sus texturas son tan maravillosamente atractivas: rojos y cafés muy encendidos, azules profundos, amarillos y verdes adorablemente sombreados. Hay vehemencia, pero también control y confianza en su densa distribución de colores. Siento algo de orgullo y desafío en su habilidad técnica. Ramírez ha logrado establecer un territorio personal que es tan remoto del mundo que los otros comparten como es únicamente suyo. Con lápices burdos y papeles vulgares, él reclama su derecho a todo un reino de colores radiantes en el cual puede afirmar su independencia y fuerza de voluntad. Mi mirada se enciende como si en la vibración de los cuadros encontrara ahora algo que rebasa el negativismo que deduje antes. El mensaje se modula: estas imágenes son comunicación, no tanto de una existencia angustiada como de un triunfo artístico.

Traducción de Enrique Melia.



partimentos aislados, como en un zoológico. Los animales de Ramírez me impresionan no como bestias terribles de la jungla sino como creaturas inofensivas y juguetonas, como los animales en la pintura del aduanero Rousseau. El tren del fondo — ahora me doy cuenta — no saca humo de su chimenea, va sobre una sola vía y no pretende representar un tren verdadero. El marco teatral del espacio en todo el dibujo recuerda un arco de *proscenium*: este dibujo es todo teatro, actuación y farsa. Dóctiles creaturas de papel pintado, trenes que corren como juguetes, figuras humanas sin corporeidad son, me parece, algunas de las peculiaridades de este mundo pictórico. Ramírez nos ofrece visiones fugaces de la ciudad de los juguetes, un reino de formas de papel sin peso ni movimiento. Pero debemos preguntarnos, ¿para qué expresa todo esto, para qué llena Ramírez estas hojas tan laboriosamente hechas por él con pacientes frotaciones

muestra, por una parte con orgullo de que finalmente alguien preste atención a sus esfuerzos y, por otra, con terror de que lo expresado por él sea motivo de burla. Como espectadores de su trabajo tenemos que responder a su mensaje con mucho tacto y reconocimiento de la vulnerabilidad del creador.

Ramírez se dirige a nosotros a través del espacio petrificado en el cual sus aflicciones lo sitúan. Trata de hablarnos por encima de su experiencia de la psicosis y de lo reducido de sus contactos con experiencias normales. Nos comunica un mensaje de fragilidad desesperada y de incertidumbre. Su mundo puede parecernos de juguete pero es, sin embargo, muy inquietante. Después de todo, esos animales tal vez aterrorizaban a Ramírez. ¿No es él un juguete indefenso en este jardín de pesadilla? El está permanentemente colgado y con vértigo mientras lo amenazan trenes como relámpagos y las gigantes afir-

IRSE Y QUEDARSE AL MISMO TIEMPO

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (1923-1985)

por Jaime G. Velázquez

Ernesto Mejía Sánchez siempre corrió el riesgo de abrumar con sus notas de paciente investigador. Vivía entre dos mundos: el de las minuciosidades sobre autores secundarios o casi desconocidos por los lectores medios "o intermedios" y el de las noticias bien sabidas por los rigurosos eruditos. Vivía, como sus notas, al pie de las páginas: "dócil servidor", hijo "quizá un tanto descarriado" del texto que justificaba su existencia. Esperaba confiado los volúmenes que seguirían al editado por él (como es el caso de las Obras de Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo primer tomo fue resultado de más de veinticinco años de investigaciones de Erwin K. Mapes, completadas por Mejía Sánchez y publicado en 1959, cuyo volumen siguiente no apareció hasta 1974 por esa alarmante dejadez que frustra cualquier empresa en México); confiaba en que el lector encontraría "continuaciones, referencias, alusiones y aun repeticiones de las ideas, juicios o noticias sobre autores y libros", es decir, de todo lo que es importante para la permanencia de una vida literaria menos negligente que la actual en este país.

Esperaba también la segunda edición que eliminara los intolerables "descuidos tipográficos". (En el mencionado volumen, Mejía Sánchez citaba a Gutiérrez Nájera: "Os entrego mi obra [tipógrafos]: haced de ella lo que gustéis; pero os advierto que no he de leerla impresa, porque no quiero proporcionarme el feroz placer de gozarme en mi desesperación", y agregaba el investigador, de nuevo confiado: "No nos extrañaría que los lectores atentos logren cazar alguna errata de poca monta; es posible que la fatigosa corrección de muchas pueda permitir ese breve placer".) Sin embargo, cuando recibió de Venezuela la nueva edición de la *Poesía* de Rubén Darío, veinticinco años después de la primera, impresa con erratas en Mé-



Ernesto Mejía Sánchez

xico, trocó el "breve placer" del que antes estaba orgulloso por el "feroz placer" de su desesperación al reparar que, en la solapa del libro, como el primero de posibles sinsabores, la ficha de la ilustración de la portada no incluía el año de la muerte del pintor Roberto Montenegro, lo que podría entenderse como ignorancia de su parte. Minuciosamente contó entonces algunas anécdotas; destacaba curiosos detalles y aun los domicilios exactos donde habían ocurrido y, para mejor comprobación suya de una excelente memoria, repasaba los números telefónicos que habían tenido los protagonistas.

Ernesto Mejía Sánchez no se permitió mayor "desesperación tipográfica" con sus libros de poemas; fue paciente. No trabajó en ellos de tiempo completo y, sin embargo, los hizo sólidos, ingeniosos, únicos en su peculiar talento, en su fuerza reservada, como quien cincela una estela enigmática plantada en un alto lugar de

América. Nunca fue estruendoso como algunos poetas de su generación y puede ser considerado un elegante rebelde del lenguaje (recordemos su aclaración a Julio Cortázar, quien hablaba equivocadamente de cerezos nicaragüenses). Con todo, su poesía no podía ser popular ni a él le interesaba que lo fuese. Por ello no asistía, por suerte, a reuniones como la de esa extraña y sin duda ya olvidada antología *Poesía rebelde de América* (1971). Él está en otro lado, en el lugar que le corresponde, en las páginas de sus libros: *La carne contigua* —uno de mis poemas favoritos—, *Contemplaciones europeas*, *Poemas familiares*, *Historia natural* y otros. Las influencias culturales de Estados Unidos en Hispanoamérica no le provocaban pánico ni exorcismos, sino mordaces poemas en apariencia desprecupados, juguetones. Su actitud no era religiosa —la espléndida Thamar es una mujer antes que un pasaje bíblico. Muy terrenal, su piedad ante el dolor era más humana que la de los suplicantes del templo, oscurecidos a causa de sus votos de austeridad total. La poesía de Mejía Sánchez es, al contrario, alegre, sabia y pudorosa.

En cuanto a su otra desesperación, transcribimos parte de la bibliografía de riguroso erudito de Mejía Sánchez: *La mujer nicaragüense en los cronistas y viajeros*, en colaboración con José Coronel Urtecho, 1942; *Romances y corridos nicaragüenses*, 1946; *Cuentos completos de Rubén Darío*, 1950; *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, 1951; *Poesía de Rubén Darío*, 1952; *Cinco poetas hispanoamericanos en España*, 1953; *Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera*, 1959; *Hércules y Onfalia*, 1964; *Rubén Darío en Oxford y La vida en la obra de Alfonso Reyes*, 1966; *Cuestiones ruberianas y Alfonso Reyes, vida y ficción*, 1970; *Poesía de Rubén Darío*, 1977; *Amado Nervo. Prosa y verso*, 1984.

Esta incompleta lista trata de subrayar la actividad de Mejía Sánchez como investigador, más amplia y variada de lo que concedieron los apresurados periodistas en octubre pasado, al informar de su muerte. Mejía Sánchez fue poeta y profesor universitario —quizá el mejor profesor que yo conocí a mediados de los setenta en la Universidad de México—, pero tam-

bién fue especialista en Rubén Darío —compiló *Estudios sobre Rubén Darío* (1968), publicado en México para conmemorar el centenario del nacimiento de Darío, que incluye más de sesenta colaboraciones; el retrato de Darío lo acompañaba junto a su mesa de trabajo—; fue coleccionista de la biblioteca dispersa de Rufino Blanco Fombona —recuperó casi cien libros en varios países— y de obras notables y desusadas, como las de Andrés Bello. (Temía que su propia biblioteca se perdiera y hacía donaciones a centros de estudios.)

Ernesto Mejía Sánchez continuó la publicación de las *Obras completas* de Alfonso Reyes a la muerte de éste, en 1959 —labor que nunca terminó. Ya el tomo XIII (1961) tiene notas de Mejía Sánchez, aunque Reyes previó el orden de los dieciséis primeros volúmenes. En el tomo XIV (1962), Mejía Sánchez no firmó con sus iniciales las notas que agregó a la edición, pues quería "hacer este trabajo cada vez más impersonal". Es hasta el tomo XVII (1965) donde finalmente se encuentra algo que puede explicar la fama —no la única, como ya apuntamos— que los periodistas se dedican a repetir sin empacho ("principalmente editor de las obras completas de Alfonso Reyes", decían). Con suma cautela, con ejemplar discreción y modestia, Mejía Sánchez escribe en la nota preliminar de ese tomo que "para llenar ciertas lagunas en la cronología de los trabajos helénicos de Reyes, hubimos de hacer una lectura detenidísima del manuscrito de su *Diario inédito*", que abarca diez años, los últimos de la vida de Reyes. "Son los que nos proponemos narrar a continuación, siguiendo en todo momento ese *Diario*; mejor dicho, haremos que Reyes nos lo narre con sus propias palabras. Es la primera vez que se utiliza este inapreciable documento autobiográfico a ojos del público. No se crea, sin embargo, que obramos de manera indiscreta: aquí la vida y la obra corren parejas más que nunca, y, si a veces usamos los puntos suspensivos en las transcripciones, lo hacemos en pro de la brevedad y concentración del asunto, no por regatear aquella intimidad."

La alegría del que escribe esta *travesura* se entenderá mejor si la consideramos como el hito de una labor

que nunca se traicionó a sí misma. Se las arregló para hacer su trabajo todavía más impersonalmente, dejando la palabra a Reyes, como responsable póstumo. Pero, afortunado investigador, es él una vez más el que recoge a un escritor en su caída e impide su desaparición y olvido, como mandato aceptado desde años atrás. Por ejemplo, en su edición de la crítica literaria de Gutiérrez Nájera, cita al poeta modernista: "¡No estoy solo! Fue mi nombre en el aire, como arrancada hoja de árbol, y no cayó en el mar ni en pozo entenebriado: ¡hubo una mano que la recogió! ¡No se extinguió como el sonido, no se apagó como la luz; le abrigaron, le infundieron aliento, y vive aún! Pobre [nombre] es el mío; pero sería blasfemo si se quejara de la suerte; sería ingrato si no amase a los que, apiadados de la desnudez en que le vieron, hante ataviado con las regias galas de ellos".

Ese agradecimiento adelantado del artista al investigador literario lo enorgullecó y alegró tanto, en tantas ocasiones, que Ernesto Mejía Sánchez omitió protestar por lo que delata su

propia frase "aquí la vida y la obra corren parejas más que nunca". Omitió quejarse y protestar por todos los momentos en que los críticos dan la espalda a la vida atendiendo sólo la obra. Algo imposible, a menos que creamos que leer o escribir no consume parte de la vida, cuando lo que sucede es que muchos autores no creen en la utilidad de un *Diario* y carecen de biógrafo.

Al morir Ernesto Mejía Sánchez, al leer los periódicos, al paso del tiempo, lamentamos no ver aún la mano que detendrá su vida. ¿Tendrá que pasar un cuarto de siglo? "La impasibilidad de la naturaleza será vencida alguna vez", escribió él en un poema. Mientras, no sabemos si el alma de Mejía Sánchez está aquí, donde vivió cuarenta años, o allá, en Nicaragua, donde nació y vivió sólo veinte. El optó por partir en dos su último libro de poesía, *Recolección a mediodía* (1980), y dedicar una parte a Nicaragua y otra a México. Lo bueno de ser alma es que puede irse y quedarse al mismo tiempo.

PAUTA, CUATRO AÑOS DESPUES

Para quienes creen en efemérides, aniversarios, horóscopos y augurios, es evidente que la revista *Pauta* nació con buena estrella. La evidente presencia de la teoría y la crítica en las páginas de *Pauta* no oculta, sin embargo, el hecho de que la revista es un vehículo de comunicación menos rígido y más amplio que lo que su designación permite suponer.

Esencialmente, la voz de *Pauta* se integra con las palabras de quienes componen la música, de quienes la interpretan y de quienes la estudian; y la diversidad de sus puntos de vista, lejos de producir una Babel musical cacofónica, integra una auténtica confrontación sobre el quehacer de la música a través de la historia. Los ensayos de Mayer-Serra, Harmoncourt, Adorno, Leonhardt, Leibowitz y Moreno Rivas, se enlazan de un número a otro para conformar una multifacética aproximación a la musicología. Los intérpretes, por su parte, explo-

ran y difunden en *Pauta* los modos de ejecución musical del siglo XX: los trabajos de Arizpe y Fabbriani sobre la flauta; de Saavedra, Post y Singer sobre el oboe; de Leli, Scodanibbio y Turetzky sobre el contrabajo; de Castañón y Bañuelos sobre la guitarra, se han integrado en una edición especial de *Pauta* titulada *Nuevas técnicas instrumentales*.

Compositores, intérpretes y musicólogos son, efectivamente, el fundamento del contenido de *Pauta*. Pero no menos importante es la presencia de poetas, novelistas, ensayistas y artistas plásticos que con su trabajo complementan las entrevistas, los documentos, las reseñas, las noticias bibliográficas y discográficas para dar a *Pauta* el enfoque abierto y multidisciplinario que ha sido su sello a lo largo de cuatro años, contra el viento del escepticismo y la marea de tendencias más tradicionales. En medio de toda esta diversidad, aún quedan algunos rincones en *Pauta* para apro-

ximarse a lo cotidiano, a lo lúdico, a lo insólito de la música y los músicos. La fantasía y la imaginación se hacen presentes en la *Lección de música* de cada número, y las *Notas sin música* ofrecen datos e informes musicales muchas veces inusitados e inesperados. El registro, no siempre imparcial, de las más sonadas polémicas sonoras —vituperios, vilipendios, diatribas o invectivas de que han sido objeto la música y los músicos—, tiene su lugar en la sección denominada *La Musa inepta*, expresión feliz acuñada por Arón Bitrán en una noche de excesos.

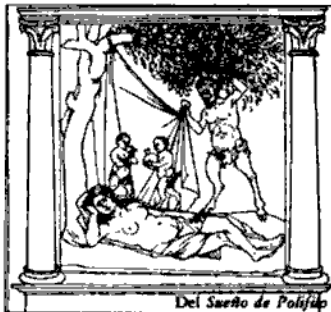
Este es, en síntesis, el retrato hablado de la revista *Pauta*. La conjunción de todos estos elementos y la dinámica editorial de la revista hacen que la labor trimestral de preparar cada número (bajo el copatrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y el Instituto Nacional de Bellas Artes) sea para quienes colaboramos con *Pauta* una experiencia instructiva y grata; y sobre todo, una proposición abierta.

Juan Arturo Brennan

EL SUEÑO DE POLIFILO

En muchos de nuestros lectores ha crecido el misterio que sembramos en el número 110 de *Vuelta* al ilustrarlo con los grabados del siglo XV, atribuidos a Mantegna, que tomamos del libro *El sueño de Polifilo*: hemos recibido cartas de nuestros lectores pidiéndonos más datos sobre esa obra y sus ilustraciones. El verdadero título del libro que conocemos como *El sueño de Polifilo* es, traducido del latín según la versión del propio autor, *Lucha de amor en sueños de Polifilo*. Fue publicado en Venecia, en 1499, por Aldo Manuzio, uno de los mejores tipógrafos italianos del Renacimiento que hizo de esa edición su obra maestra. Sus hijos la reeditaron en 1545 y la usaron para mostrar a sus clientes lo que eran capaces de hacer. El libro ya era considerado una maravilla bibliográfica. Al año siguiente fue editado en Francia, donde despertó un interés que duraría varios siglos. Estuvo de moda en la época de François I que poseía una incunabula de la obra. Se sabe que influyó en Rabelais, quien además lo menciona en su *Gargantúa*. En muchas de las novelas pastorales posteriores a este libro los héroes llevan el nombre de Polifilo. Su influencia se extendió a otras artes. Incluso en el diseño de los jardines de Versalles hay referencias a los jardines descritos en *El sueño de Polifilo*. La visión en sueños que muestra esta historia se encadena con toda una tradición neoplatónica que llega hasta Sor Juana,

como lo muestra Octavio Paz en *Las trampas de la fe*. En la *Aurelia* de Gérard de Nerval hay huellas de este libro y tanto Swinburne como Aubrey Beardsley muestran haberlo apreciado. André Pieyre De Mandiargues lo menciona y juega con él en su *Musée noir*. Mucho antes, Charles Nodier escribió un cuento largo basado en la vida del supuesto autor de *El sueño de Polifilo*, Francesco Colonna.



Todo es misterioso y en gran parte incierto alrededor de este libro, y uno de esos misterios es el de su autor. El argumento principal para adjudicárselo a Francesco Colonna es un acróstico que forman las primeras letras de cada capítulo, las "capitulares" bellamente dibujadas que al ser leídas en sucesión dicen: Fray Francesco Colonna adoró a Polia. Colonna fue un monje dominico que nació en Venecia en 1433 y murió en la misma ciudad a la edad de noventa y cuatro

años en el convento de San Giovanni e San Paolo. Uno de los conventos que en esa época no habían sido reformados y causaban gran escándalo en Italia por la vida que en él llevaban los monjes. Muchos biógrafos se han ocupado de Colonna y sobre todo en el siglo XVIII: su vida ha sido descrita como la de un monje libertino que era a la vez un impresionante erudito y artista. Se sabe que tuvo un gran amor y se supone que la heroína de su relato, Polia, lo encarna. Pero todo es discutible en este libro y ha sido discutido. Ese es, tal vez, uno más de sus encantos. El sueño de Polifilo es un libro múltiple: es muchas cosas a la vez hiladas en el relato alegórico que muestra las batallas de amor en sueños de Polifilo, es decir, del que ama a Polia. Esa pareja alcanza en su época la dimensión mítica del amor de Dante por Beatriz o de Romeo por Julieta. La erudición de la obra es desbordante: lo mismo toma elementos de los tratados arquitectónicos de Vitruvio y Alberti, como de botánica, filosofía, cultura oriental, alquimia, ocultismo, mitología clásica, hermetismo, etc. Hay referencias muy claras a la *Divina Comedia*, al *Roman de la Rose* y a la *Amorosa Visione*, así como a cuadros del Giotto y de Mantegna. A este último se adjudican, sin gran certeza, los grabados que ilustran el libro y que, en parte, han determinado su fortuna a lo largo de los siglos. También se adjudicaron a Bellini, y a otros pintores. Lo que es indudable es que muchas manos intervinieron en su edición. Charles Nodier, en su relato sobre Colonna dice que él lo hizo pero que una más de sus desventuras fue que se adjudicaran a Mantegna. Durante mucho tiempo, por lo incierto de los datos que se tienen sobre el artista de esta obra se habló de él como "el maestro del Polifilo".

La edición utilizada por nosotros es la que preparó, tradujo, anotó e introdujo Pilar Pedraza, historiadora del arte en la Universidad Literaria de Valencia. Publicada en 1981 por la Galería y Librería Yerba, la Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, y la Consejería de Cultura del Consejo Regional de Murcia.

Redacción

NOTAS VARIAS

Nuestro amigo y colaborador de muchos años, Ramón Xirau, forma parte desde ahora de nuestro Consejo de Redacción. Todos en *Vuelta* le damos la bienvenida.

El poema de Octavio Paz "La casa de la mirada" y su ensayo "Vestibulo", que publicamos en *Vuelta* 109, diciembre de 1985, fueron escritos para el catálogo de la gran exposición dedicada al pintor chileno Roberto Matta, a finales del año pasado, en el Museo de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou de París.



En el artículo de Gilles Bataillon publicado en *Vuelta* 111, febrero de 1986, "La revolución sandinista, la oposición y nosotros", omitimos por error una nota aclarando que el autor forma parte del grupo de redactores de la revista *Esprit*, lo que explica mejor el "nosotros" en el título de su artículo. Un "nosotros" que también se refiere, más ampliamente, a lo que Bataillon llama en su texto la izquierda internacional antitotalitaria.

En *Vuelta* 111, la traducción del texto de Jacques Réda, "Una infancia ilustrada", fue adjudicada por error a Ulalume González de León. El autor de la traducción es Aurelio Asiain. Además, en ese texto, el primer poema que aparece en la página dieciséis fue presentado equivocadamente con los versos cortados: cada dos líneas deben formar una sola.

Vuelta

Isaiah Berlin

1. Vico y el ideal de la ilustración. *Vuelta* 4
2. De Malraux, los rusos en los treinta... *Vuelta* 5

Pere Gimferrer

1. El espacio desierto. *Vuelta* 5
2. Miró en su contexto. *Vuelta* 26
3. Sobre *Mi vida secreta*. *Vuelta* 33
4. Apariciones. *Vuelta* 34
5. Dietario. *Vuelta* 64, 65, 66, 67, 68, 71, 74, 76.
6. Fortuny. *Vuelta* 84
7. Salón rosa. *Vuelta* 108

Homero Aridjis

1. Diario sin fechas. *Vuelta* 31
2. Poemas. *Vuelta* 41
3. Días de 1941. En ese instante último de la conciencia. Volcán Parícutin. *Vuelta* 61
4. Mitla. *Vuelta* 74
5. Hombre solo. *Vuelta* 83
6. La última visita a Henri Michaux. *Vuelta* 97

Vuelta

publicará

Julietta Campos

Jardín de invierno

Emir Rodríguez Monegal:

Memorias

Charles Tomlinson:

El sentido del pasado

Roger Munier:

Genio, de Rimbaud

y otras colaboraciones de:

Susan Sontag, Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, Jean Francois Revel, Dario Puccini, Joseph Brodsky, Pierre Schneider, Saúl Yurkievich, Henry Munn, Juan Nuño, José Miguel Oviedo, Enrico Mario Santi, Robert Leiken, Joao Almino, Andrés Sánchez Rohayna, Romesh Thapar.