

LIBROS



> Roland Barthes

• **Diario de duelo**

> ROLAND BARTHES

• **El insomnio de Bolívar**

> JORGE VOLPI

• **Paterson**

> WILLIAM CARLOS WILLIAMS

• **De la elegancia mientras se duerme**

> VIZCONDE DE LASCANO TEGUI

• **Una visita a Marius de Zayas**

> ANTONIO SABORIT
Y DAVID MAAWAD

• **Crónica de una familia entre dos mundos / Los Ribadeneira en México y España, enlaces y sucesiones**

> GUILLERMO TOVAR DE TERESA

• **1939 / Documentos fundacionales del Partido Acción Nacional**

> ALONSO LUJAMBIO
Y FERNANDO RODRÍGUEZ DOVAL

CRÍTICA LITERARIA

Otra pena en observación



Roland Barthes
Diario de duelo / 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979
texto establecido y anotado por Nathalie Léger, trad. Adolfo Castañón, México, Siglo XXI, 2009, 276 pp.

So pretexto de reseñar el *Diario de duelo*, que reúne las fichas que Roland Barthes redactó tras la muerte de su madre, lo he releído las últimas semanas. Lo disfruté muchísimo y menos que una reseña debería, quizá, intentar una lista, a la manera de algunas que aparecen en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), de lo que me gusta y lo que no me gusta de Barthes.

Lo que me gusta.

Debe decirse, para empezar, que nunca fue difícil caer bajo el imperio de los encantos de Barthes. Su prédica teórica, incluso aquella que chocaba con el sentido común en una época que lo tenía por burgués (al sentido común), competía con ventaja para cautivar a los lectores. En buena medida, además, fue Barthes, desde *Mitologías* (1957), de esos pocos críticos elegidos que primero crean a su público y luego disfrutan de él. Antes de ser un maestro eminente en esas aulas que lo tuvieron

por un semidiós, Barthes se había hecho cargo, esa ilusión se impone, de cada uno de sus lectores como si fuera su alumno predilecto. Años después, en la bella época del estructuralismo (que François Dosse, su historiador, sitúa justo en 1966),¹ Barthes era, a la vez, la tradición y la moda y le ofrecía a la moda (para jugar con su *Sistema de la moda*, de 1967) su sistema. La moda en las tiendas y en las revistas pero, sobre todo, la moda intelectual. Él mismo, ¿habrá encontrado una complicidad secreta entre el estructuralismo como doctrina de iniciados y la facilidad con que los universitarios (y el amplio proletariado intelectual, la república de los profesores) hacían de la semiología no sólo un alimento del espíritu sino una técnica de programación, unas instrucciones a seguir? Aquel que descifraba un *mode d'emploi* empezaba su carrera de semiólogo.

Pensador democrático, Barthes fue el príncipe de la esquemática (el neologismo prospera tras leerlo) y enseñó a un par de generaciones a hacer esquemas, a subrayar, a fichar, a sacar los plumones y las tijeras, a creer que hay ciencia en la hiper crítica y en la lectura capciosa de un

¹ François Dosse, *Histoire du structuralisme / I. Le clamp du signe, 1945-1966*, París, La Découverte/Livre du Poche, 1992.

texto, la revelación de un misterio capital y puede que hasta liberador.² Todo, gracias a Barthes (en mayor medida que en los otros brujos de su generación), podía ser leído como una mitología y divulgado como un momento en que el lector participa no sólo de la obra misma sino de la transformación del mundo que leer significaba. Nadie más marxista que Barthes si por marxismo se entiende una variación pianística de la undécima tesis sobre Feuerbach: ¿y si, mejor, transformamos el mundo interpretándolo?

Esa superstición (o esa jactancia) le dio a la lectura literaria el último gran momento de su prestigio y, más allá de los pesares, los que nos formamos bajo la irradiación de Barthes —que terminó, como ordenan los viejos cánones, con la muerte del autor, es decir, del propio Barthes en 1980, herido de muerte por un atropellamiento— debemos sentirnos agradecidos. Quienes creemos que “el placer del texto”, asociado por Barthes (nótese) a la lectura de los clásicos, se ha ido y nos negamos a confesarlo abiertamente por temor a pasar por misonieístas, no podemos sino reconocerle a Barthes lo que es de Barthes: fue el último gran lector decimonónico, un hombre de la Tercera República francesa que sobrevivió genialmente más allá de 1940. La idea es suya: no le faltaba poder autocrítico, conocimiento de sí mismo.

² De la gran exposición dedicada a Barthes, en el Centro Georges Pompidou, en el invierno de 2002/2003, me impresionó mucho la exhibición de decenas de las fichas de Barthes, prensadas entre dos cristales colgantes.

Me gusta el paladín de la lectura y de sus placeres minuciosos. Barthes, en el fondo (lo dice Antoine Compagnon), hablando de “escritura” dio la batalla por el estilo y en ese sentido nadie menos actual que él. Pero hay otra cosa que me gusta, relacionada con mi propia biografía, en la que está casi ausente la vida como alumno en un salón de clases. Leyendo, sobre todo, las magníficas ediciones de los tres seminarios de 1976-1980 que Barthes dejó inéditos (*Cómo vivir juntos*, *Lo neutro*, *La preparación de la novela*) me admira la devoción con que preparaba sus conferencias, la función amorosa del preceptor, el conocimiento de la retórica de los antiguos, la construcción minuciosa de una verdadera lección magistral en cada clase. La mitología que él mismo divulgó del seminario como falansterio es efectiva, y uno colocaría, ese sitio, en el mapa imaginario del siglo pasado, de la misma manera en que Barthes soñaba con una mesa donde habrían coincidido Mallarmé, Freud y Marx.

A la pasión del profesor como artista se suma la leyenda del teórico como réprobo. Si Lacan cerró su escuela y Althusser acabó escribiendo los cuadernos del manicomio, y si Foucault contrajo la más simbólica, para efectos teóricos, de las enfermedades, Barthes liquidó su teoría, según piensa la mayoría de sus intérpretes, no pocos de ellos amigos cercanos, colegas y discípulos. En *S/Z* (1970) el análisis estructural de “Sarrasine”, un relato de Balzac, no sólo se convierte en un homenaje al viejo género francés del comentario de texto sino en una negación de lo que la doxa estructuralista presumía de poder lograr: fijar la estructura de una narración. Se deduce, en cambio, de *S/Z* que la literatura es, por su libertad, estructuralmente inexplicable. Barthes traiciona su revolución, ya porque fuese un marrano (lo dice Louis-Jean Calvet) que se convirtió al cristianismo (lo moderno) para preservar su fe judía (clásico-romántica) en el Antiguo Testamento, en la buena y antigua literatura;³ o porque, como

³ Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Barcelona, Gedisa, 1992, 288 pp.

sostiene Compagnon, el crítico que ha terminado de inventariar y saldar los trastos barthesianos, el autor de *El grado cero de la escritura* (1953) fue siempre un antimoderno, un falso amigo de la vanguardia que estuvo sin estar: en los años cincuenta, Barthes es un brechtiano (y un estalinista) que le reconoce a Beckett sólo la oportunidad con que canta la muerte de la burguesía y al final, convertido el semiólogo en un autor de éxito, cuando se sacan las cuentas y se resta la excepción de sus largos elogios de Philippe Sollers (su querido amigo), de Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor, resulta que el nuevo crítico por antonomasia ha dedicado su fecunda vida a Racine, a Chateaubriand, a Michelet, a Balzac, a Proust, reticente ante la moda que lo tenía por su profeta.⁴ Así como Lukács se cuidaba de recomendar alguna novela soviética, Barthes le da la espalda discretamente a “su” gente: los modernos –los vicesémicos sesenteros y setenteros, digamos– sirven para leer los signos de la moda pero la literatura, la verdadera literatura, está en otra parte, donde siempre.

En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) o en *Incidentes* (1987), su memoria póstuma, y de manera clarísima en los seminarios publicados en esta década, Barthes construye otra imagen, más fascinante aún que la del profeta de lo nuevo: la del responsable funcionario que, feliz en el cumplimiento de su deber, desteje de noche a la vanguardia que tejó de día y se refugia, voluptuoso, en las *Memorias de ultratumba*. Hace veintiséis años, apenas muerto, un partidario de Barthes, Jonathan Culler, perdió la paciencia y en su monografía (*Roland Barthes*, 1983) no ocultaba su decepción ante el radical que se volvió respetable, el autor nada muerto y bien vivo que termina encarnando los valores literarios que se supone había negado: el amor por la lengua francesa y la tirria contra quienes la corrompen en la radio y en la televisión, el cultivo de la frase redonda y la transgresión de la transgresión, el sentimentalismo, etcétera.

⁴ Antoine Compagnon, *Les antimodernes / De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, París, Gallimard, 2005, 464 pp.

Eso decía Culler (no sé que diga ahora).⁵ Yo fui uno de los miles y miles que se fascinaron con *Fragmentos de un discurso amoroso*, libro que cumplió con su cometido, ofrecer una nueva versión de *Las cuitas del joven Werther*, y que además agilizaba, casi deportivamente, la transformación de alguno de sus lectores en crítico literario. Esa época en que todos queríamos escribir fragmentos y a nadie le daba rubor confesarlo.

Yo apruebo la traición de Barthes pero no puedo sino dedicar un pensamiento a los engatusados. Si la teoría literaria sólo era una ficción (así concluye Compagnon *Le démon de la théorie / Littérature et sens commun*, 1998), ¿no habría valido la pena, en vista de sus consecuencias nefastas, ahorrársela? En el centro del sistema de Barthes (adelanto así mucho de lo que no me gusta) había una hipocresía de origen, una deslealtad, un desprecio sofisticado por la credibilidad del vulgo universitario, una pedantería calculada. Barthes fue el primero de los buenos lectores de Barthes que se dio cuenta de la impostura y actuó en consecuencia, se deshizo del teórico y dedicó su literatura al misterio supremo, el de su propia vida, amores y muertes (me voy acercando, al fin, al *Diario de duelo*).

Susan Sontag, al escribir su elogio fúnebre, dijo lo esencial: lector de Gide (siempre joven, siempre maduro) y, sobre todo, lector del *Diario gideano*, Barthes fue un esteta, uno de los estetas más completos (eso lo agregó yo) en la historia de la literatura.⁶ Más esteta de lo que pudo ser Gide, atemorizado por su conciencia protestante (moralismo o inmoralismo, he allí el dilema) a un grado que Barthes (de origen protestante también) jamás conoció ni le interesó conocer: para eso había estado Sartre. Pongo un ejemplo de suma hazaña de esteta: *El imperio de los signos* (1970), su libro sobre el Japón. Más allá de lo mucho o poco que haya de realidad en la interpretación, importa el arrebato consecuente del esteta que hace de su ignorancia total de la lengua japonesa

⁵ Jonathan Culler, *Barthes*, trad. Pablo Rosenblueth, México, FCE, 1987, 152 pp.

⁶ Susan Sontag, “La escritura misma: sobre Roland Barthes”, epílogo de Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 384.

una fuente de verdad novelesca y configura una realidad aparte, autosuficiente, legible, una obra maestra del exotismo como nadie la escribió en los años de la decadencia finisecular decimonónica.

En la vida de Barthes, su madre—Henriette Barthes— es una figura capital. Muerta el 25 de octubre de 1977, desencadenaba, según Barthes, una nueva madurez, una *vita nuova* que lo transformaría en otra cosa, en un novelista quizá. De hecho, *Diario de duelo* es un libro redundante: lo propiamente literario que Barthes tenía que decir de su madre está en *La cámara lúcida* (1980), su primer e involuntario libro póstumo, una encantadora e inteligente reflexión sobre la fotografía, un álbum de fotos escrito de manera vicaria una vez que Barthes, acompañado de su medio hermano Michel Salzedo (su otro S/Z), pasó por la ceremonia impía de revolver los papeles de su madre. Logró Barthes duplicar metafóricamente la muerte de la madre de Proust y convertir a Henriette en un buen personaje-fantasma.

Sedimento de otra obra, el *Diario de duelo* queda implicado en los abusos de confianza propios del aforismo y su cauda de despropósitos mandados por el estilo, que en Barthes, caray, siempre impera: pareciera que si nunca se permitió escribir mal una frase, ni en el más perezoso de sus proyectos de seminario, las fichas dedicadas tendrían que ser eficaces, bellas y sinceras. Creía Barthes en la sinceridad de la introspección y habría disfrutado de una memoria gemela a la suya, la de C.S. Lewis, sobre su amada muerta: *Una pena en observación* (1961).

El *Diario de duelo*, finalmente, arroja mucha luz sobre la naturaleza autobiográfica de *Fragmentos de un discurso amoroso* y sobre toda la parafernalia despersonalizante de *Roland Barthes por Roland Barthes*: quien predicó la muerte del autor fue un escritor confesional en la línea de Montaigne, Rousseau, Amiel y Gide. Su época—de la que es autor y víctima— lo obligó a un sacrificio estético y escondió su yo sólo hasta que su madre murió: esa, y no la publicidad de su homosexualismo que le pedía su no amigo Foucault, fue su salida del clóset.

Me encanta en Barthes su lado, quién lo dijera, Cyril Connolly, autor al que probablemente ignoraba o despreciaba: *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de un discurso amoroso*, *Diario de duelo*, tantas páginas de los seminarios póstumos, se parecen más, mucho más, con todo y sus ínfulas teóricas, a los libros del crítico inglés (*Enemigos de la promesa*, *La tumba sin sosiego*) que a las obras de Gérard Genette o de Deleuze o a las novelas de Sollers. A Barthes, como a Connolly, verdaderamente le importaban las condiciones materiales en que transcurre la vida del escritor, sus alimentos terrestres: qué come, qué lee, cómo ordena su escritorio y su biblioteca, cómo funciona la red de sus amigos, cómo vive la separación de los amantes y de qué manera llora la muerte de su madre.

Y lo que no me gusta de Barthes, ¿dónde quedó?

Quizá pueda explicarme con *Sade*, *Fourier*, *Loyola* (1971), donde están algunas de las mejores páginas que se han escrito sobre el marqués pero donde impera la falla moral del esteta que lastima, a mis puritanos ojos, su herencia. Las vistosas piruetas de esteta logradas por Barthes para no dar una sola opinión ética sobre el mundo sadiano contrastan con el esfuerzo abismal que ante esa misma obra hicieron, por ejemplo, Albert Camus y Octavio Paz. Barthes, en ese equívoco sentido, fue el mejor discípulo del Nietzsche más relativista, aquel que nos ofreció el regalo envenenado de la interpretación permanente. En algunos sentidos, prefiero la algarabía un tanto pomposa (a fuer de sincera) y cursi con que Barthes celebra la escritura a la frígida insolencia de Bataille y Blanchot. Pero voto por Bataille (y hasta por Simone de Beauvoir) ante Sade: tolero poco que se hable de él sin descubrirse ante el problema del Mal.

Esa insolente frialdad de esteta, esa pedantería suprema, queda clara, también, en el viaje a China de la primavera de 1974, en el que Barthes acompaña a la plana mayor de *Tel Quel* a una excursión celebratoria en uno de los momentos más terribles de la Revolución Cultural. Apolítico de corazón y, sobre todo, buen

amigo, Barthes se niega a decir gran cosa de un país que le ha parecido nauseabundo y sale bien librado, gracias a la oportunidad de la omisión, del patético chasco del maoísmo francés. Decepciona a los periodistas y al proletariado intelectual, quienes esperan de él una segunda parte de *El imperio de los signos*, alguna explicación semiótica del reino del Gran Timonel, ignorante de que es poco factible que quien ama Japón ame a China. Pero años después, en una nota de *Lo neutro*, explica Barthes, despectivo como un Des Esseintes, que lo que él vio durante la Revolución Cultural, la campaña anticonfuciana, se explicaba gracias a la vieja oposición binaria que separa la fijeza del movimiento, a Platón de Aristóteles, a Confucio de Lao Tse. Lo demás, miles y miles de muertos y la destrucción de la intelectualidad china, ¿por qué habría de importarle al gran mandarín venido de París?

No me molesta que Barthes sea, a fin de cuentas, un autor nacional francés que tuvo la honestidad de reconocerse como tal: salvo Brecht y el haikú nada le importa más allá de la lengua de Racine, tal cual lo confiesa en alguna entrevista. Al confiar—y fue uno de los últimos en hacerlo con tanta felicidad— en el paradigma ilustrado que asociaba a la lengua francesa con la universalidad, Barthes condenó su obra al estancamiento, confinada en un estanque donde el agua circula poco, vertedero confundido con una fuente de la eterna juventud donde no pocas veces se intoxicaron quienes se acercaban sedientos o alucinados en busca de un método general, de la ciencia en un oasis.

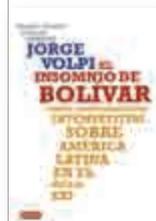
Exponiendo el funcionamiento de su propia mente, haciendo de sí mismo el sujeto de su escritura (concedamos), Barthes fue muy superior a Mallarmé y a Valéry. Pero que esa exposición única, personalísima, de ingenio literario haya hecho escuela, una escuela lamentable, es responsabilidad más del profesor Barthes que del escritor Barthes. Y lo de “la muerte del autor” (lo mismo que la nociva *boutade* aquella del fascismo de la lengua) no me lo tomo muy en serio porque Barthes mismo dudaba de ella como autobiógrafo y como lector, él, que

se definía, por ejemplo, no como proustiano sino como *marcelista*, es decir, un consumidor avezado de biografías de su escritor favorito. A Roland Barthes, por fortuna, le salió dos veces el tiro por la culata, desde que escribió *Crítica y verdad* (1966) contra el profesor Picard. Queriendo convertir al crítico en científico exaltó los poderes creativos de la crítica como nadie lo había hecho. Y al fracasar en la imposición de una nueva ciencia demostró que la que tiene límites es la teoría literaria, no la literatura. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

¿América Latina ya no es lo que era?



Jorge Volpi
El insomnio de Bolívar / Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI
México, Debate, 2009, 259 pp.

El insomnio de Bolívar es un ecléctico paseo por una América Latina que, propone Jorge Volpi (ciudad de México, 1968), ya no es lo que era. Ni las guerrillas, ni las dictaduras; ni el folclórico “venceremos”, ni los infantes ficticios con cola de cerdo; ni el paraíso perdido del buen salvaje, ni el campo de batalla de ninguna panacea por venir. En los albores del siglo XXI su destino parece ser, más bien, el de una región “cada día más difusa, más aburrída, más normal”.

Volpi aspira a escribir una autopsia del excepcionalismo latinoamericano, pero no bien hunde su cuchillo el muerto parece reencarnar en las manos que lo diseccionan. En Salamanca, donde Volpi confiesa haber descubierto por primera vez “que yo era latinoamericano”, lo asalta una “repentina necesidad de bailar salsa”. En una visita a Santa Cruz de la Sierra, antes de la cual asegura que “para mis compatriotas dirigirse allí resultaría tan exótico como viajar a Kazajstán, Botsuana o la luna”, le sorprende encontrar “una ciudad normal, vamos, lo

cual es ya una anomalía en esta parte del mundo”. Describe el cierre del Paseo de la Reforma en la ciudad de México, durante el conflicto posterior a las elecciones de 2006, como una alucinante mezcla de cuento de Cortázar y película de Amenábar que tuvo a “la ciudad más grande del mundo paralizada durante semanas, en un caos inimaginable”. La crisis del Transantiago en 2007, una malograda reforma que buscaba hacer más eficiente el sistema de transporte público en la capital chilena pero que por errores de planeación terminó colapsándolo, la interpreta como “una prueba más —y, para colmo, en Chile— de que los políticos latinoamericanos aún se comportan como europeos destinados a rescatar del salvajismo y la barbarie a sus compatriotas”. De López Obrador, Ortega, Chávez, Uribe, Correa, Humala, Morales y los Kirchner dice que “ninguno es un dictador o un autócrata a la antigua, pero sus desplantes y excentricidades bien podrían figurar en una novela del boom”. Incluso la política como espectáculo mediático, ese imperio de las pantallas y las encuestas que avanza *urbi et orbi*, le parece un fenómeno que “en pocos sitios se ha vuelto tan acusado como en América Latina, acaso por el temple locuaz y bullanguero de nuestros líderes”. *Plus ça change...*

Por un lado, *El insomnio de Bolívar* podría ser una crítica de la caricatura a la que quedó reducida la región tras el éxito de la narrativa del boom (léase de García Márquez), una denuncia sobre los equívocos de esa imagen exótica que atrajo la mirada internacional pero condenó a “América Latina” a no ser más que un estereotipo cultural. O, por el otro lado, podría ser una colección de estampas que constaten la profundidad de los cambios que han ocurrido en los últimos años, una crónica de cómo la política, la economía, la literatura y las relaciones de los países de América Latina con el resto del mundo se han vuelto más o menos “normales”. No acaba de ser lo primero porque Volpi da por buena la caricatura en tanto que la asume como punto de partida para tratar de argumentar lo segundo: se empeña en asegurar que América Latina

dejó de ser el estereotipo, no en mostrar que siempre fue más compleja de lo que este sugería. Y no acaba de ser lo segundo porque a pesar de la evidencia de que América Latina es otra, para Volpi no hay testimonio de su nueva normalidad que no lo sea, a su vez, de su persistente diferencia: de que “en términos reales nada cambia. O incluso empeora”.

La confusión resultante alcanza a los dignos de Remedios la bella cuando Volpi observa, a propósito de un mapa de América Latina, que “esa geografía imaginaria ha dejado de ser real”. O cuando, en una acelerada conclusión “no sin una buena dosis de optimismo”, advierte que la mejor manera de celebrar el bicentenario de las independencias sería “articular una ciudadanía —y una identidad— más amplia, donde América Latina vuelva a convertirse en una realidad posible”, y cinco páginas más tarde conjetura que en 2110 el sueño de Bolívar se sumará a la doctrina del Destino Manifiesto para integrar todo el continente americano en una próspera unión constitucional, los “Estados Unidos de las Américas”, de modo que “el mayor logro de América Latina en sus tres siglos de historia habrá consistido en desaparecer”. Bolívar al fin podrá dormir... en la cama del Tío Sam.

El problema, casi sobra decirlo, no son las provocaciones, tremendas o desdentadas según la sensibilidad de quien las lea. El problema son las incoherencias: querer rescatar a América Latina del realismo mágico y, acto seguido, proclamar que la literatura latinoamericana ha dejado de existir; celebrar que la región se ha “normalizado” para, inmediatamente después, proceder al inventario de sus “anormalidades”; protestar contra la expectativa de otredad que el mercado internacional le impone al escritor latinoamericano, pero escribir un libro en el que América Latina sigue siendo un ámbito “radicalmente distinto” caracterizado, ay, por su “fecundo caos”.

Eso sí, faltaba más: *El insomnio de Bolívar* obtuvo el II Premio Iberoamericano Debate-Casa de América (2009). Saque el lector sus conclusiones. —

— CARLOS BRAVO REGIDOR

POESÍA

Historia y palimpsesto



William Carlos Williams
Paterson
trad. de
Hugo García Manríquez
México, Aldus,
2009, 503 pp.

El proyecto de William Carlos Williams de encontrar una forma poética que le hiciera justicia a lo que él denominaba el “idioma americano” tuvo varios episodios y se tradujo en distintas aproximaciones formales, de entre las cuales, se sabe por entrevistas, la que lo dejó más satisfecho fue el verso escalonado o pie variable, que utilizó por primera vez en “The Descent”. Esta exploración en pos del “idioma americano” no debería confundirse con un interés en el ritmo conversacional del habla estadounidense. Si hay una búsqueda de ese ritmo en la poesía de Williams no se debe a que la conversación sea un fin estético en sí mismo sino a que, en cuanto *forma* natural, ese ritmo y esa dicción serían la expresión más exacta de un carácter, y ese carácter, a su vez, la decantación definitiva de una Historia. Ahora bien: la idea de la Historia en Williams involucra necesariamente el paisaje, los procesos sociales que determinan la configuración política de un país y a los individuos, heroicos, que se mueven entre ambas instancias —paisaje y sociedad— como protagonistas de un drama privado. Todas estas capas semánticas confluyen y se interrumpen bruscamente en *Paterson*, el poema más decididamente histórico de Williams que es también, paradójicamente, uno de los más personales.

Quizá sería conveniente dejar de lado la terminología utilizada por el propio Williams —el “idioma americano”, el “pie variable”— y hablar más bien de una mistificación del carácter nacional —o continental, incluso—, que se expresaría no sólo en el habla de los habitantes del pueblo de Paterson, New Jersey, sino también en el vértigo acumu-

lativo de la posguerra capitalista —condición reflejada por el poema al integrar un conjunto de discursos originalmente ajenos al lenguaje poético, formando un palimpsesto que va de lo histórico a lo autobiográfico, pasando por el ámbito de las pequeñas comunidades suburbanas y su mitología local. Si en títulos como *The Desert Music* o *Journey to Love* la búsqueda de ese carácter nacional se centra en la disposición espacial de los versos sobre la página, en *Paterson*, proyecto paralelo y ambicioso escrito entre 1946 y 1958, la investigación se orienta en un sentido más temático. La elección del collage como método no es un capricho vanguardista, sino la consecuencia de querer expresar algo sobre la sociedad estadounidense y, simultáneamente, sobre la poesía misma (“Cualquier cosa es buen material para la poesía. Cualquier cosa. Lo he dicho una y otra vez”, escribe en el libro quinto). En *Paterson* la coincidencia entre la forma y el contenido es deliberada y perceptible. El que Williams haya hecho de la preocupación teórica por esta coincidencia la médula de su trabajo poético tiene repercusiones profundas en la poesía estadounidense de la segunda mitad del siglo XX; no es casual, por lo tanto, que entre la publicación de los libros tercero y cuarto de *Paterson* haya aparecido el célebre ensayo sobre el “verso proyectivo” en el que Charles Olson enunciaba este mismo principio (“la forma no es otra cosa que la extensión del contenido”) en sus propios términos.

Se ha hablado mucho de la posición de Williams frente a la versificación clásica y a la tradición lírica inglesa. Creo que el empeño del autor no pasa tanto por negar una tradición como por la necesidad de asumir esa tradición en una forma poética personal; esto es: en una forma poética que no intente borrar las trazas del aquí y el ahora de quien escribe. En ese sentido, *Paterson* es no sólo un libro ambicioso sino, sobre todo, un libro honesto que, aun sabiéndose desmesurado, explicita y evidencia los mecanismos de su propia construcción. Para un lector hispanoamericano esta apuesta puede resultar confusa. Acostumbrados a que el poema catedralicio se presente como un *resultado* absoluto,

una fachada imposiblemente barroca que esconde y disimula los vericuetos de su arquitectura, puede parecer un despropósito el proyecto de una obra que, siendo evasiva e imperfecta como resultado, se empeña en ser leída como *proceso*. Y es que, en *Paterson*, los bordes que separan los elementos del collage (cartas personales, episodios de historia local, estampas de personajes, entrevistas con el autor) no están, en absoluto, difuminados sino asumidos e incluso acentuados tipográficamente. De hecho, la construcción de *Paterson* no sólo es materia poética de este poema, sino que se anticipa en varios anteriores. Por ejemplo, en “Paterson: The Falls”, perteneciente a *The Wedge* (1944), está ya la planeación de un poema largo, en cuatro partes (se le añadiría, después, una quinta), y el sentido general del libro: “Este es mi plan. 4 secciones: Primero./ las personas arcaicas del drama...”

En algún punto, Williams se dio cuenta de que, al escribir un poema sobre Paterson, contribuía y pasaba a formar parte de la historia espiritual de la localidad, y supo integrar esa reflexión al texto, enriqueciéndolo. El resultado: un vaivén entre lo histórico y lo autorreferencial; un poema que, como las cataratas del Passaic de las que habla, arrastra a su paso cualquier elemento, incorporándolo a su cauce.

Paterson es palimpsesto, pero no hay arbitrariedad en la superposición de voces. Hay, más bien, paralelismos y correspondencias regidos por una sensibilidad omnívora. Por ejemplo, el pasaje en el que se alternan fragmentos de prosa narrando el enfrentamiento ideológico entre Hamilton y Jefferson a propósito del régimen fiscal estadounidense —“la lucha por la abstracción”, la llama el poeta—, y fragmentos versificados que cuentan, en primera persona, la historia de un predicador que se deshace de todo su dinero por mandato divino. Se lee en este entrecruzamiento una intuición poderosa y vigente sobre la doble configuración, religiosa y pragmática, del vecino país del norte.

Los territorios de lo histórico se actualizan repentinamente en lo local —Paterson, el pueblo— y desde ahí el discurso

entra en los terrenos de lo íntimo. Hay una transición desde las estructuras superiores—la historia, la economía, la idea de nación— hacia las menores —el amor entre dos personas, los pequeños pleitos cotidianos, la amistad. En el segundo libro de *Paterson* comienzan a irrumpir las cartas personales. A mi entender, resulta fútil o secundario rastrear la trama y los personajes de la historia privada del poeta: las cartas están ahí para hacer esa transición hacia lo íntimo y también, mecanismo sutil y poderoso, para que el autor asome en el texto sin caer en el exhibicionismo de la primera persona. Así, el William Carlos Williams personaje de *Paterson* es un hueco perfilado por la voz de quienes le escribieron (Marcia Nardi, Allen Ginsberg, Josephine Herbst).

Lo que destaca en *Paterson*, frente a proyectos poéticos de similar envergadura—pienso en los *Cantos* de Pound—, es que se trata de una épica perfectamente atemperada por el tono doméstico de su lenguaje. No hay aspavientos grandilocuentes ni palabras con mayúsculas innecesarias ni manierismos gratuitos que enrarezcan. El objetivismo de Williams hace un fino contrapunto a la vocación expansiva del proyecto y, al margen de todo el discurso teórico adyacente al libro —la idea de la Historia, la idea del Lenguaje que propone—, *Paterson* se lee como una sucesión de hallazgos. Los pasajes que describen el río y las cataratas dan pie a pequeñas narraciones sobre los hombres y conflictos que vivieron en New Jersey y el lenguaje es siempre preciso, luminoso.

En la traducción de Hugo García Manríquez ese carácter doméstico y asequible del lenguaje se mantiene, y los momentos de vuelo lírico y ocasionales arrebatos metafóricos no pierden fuerza. García Manríquez logra reproducir, en su versión, el tono casi telegráfico de algunos pasajes de libro, adaptando siempre las expresiones locales para que suenen naturales a los oídos de un lector hispanoamericano. Los vínculos entre la obra de Williams y el idioma de Cervantes son intensos en ambos sentidos: no sólo el propio Williams se interesó por leer y traducir poesía escrita en español (del romancero a Nicanor Parra,

de Lupericio de Argensola a Alí Chumacero), acaso por su propia ascendencia hispana, sino que su obra ha tenido un influjo importante en nuestras tradiciones, gracias a una nómina de traductores que comenzó con sus contemporáneos y que llega hasta nuestros días. Con esta edición bilingüe de uno de los poemas fundamentales del siglo pasado ese influjo se actualiza con justicia entre las nuevas generaciones de lectores. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

NOVELA

El hermano mayor



Vizconde de Lascano Tegui
De la elegancia mientras se duerme
Madrid, Impedimenta, 2008, pp. 185.

Como sabemos, el señor Meursault, indiferente de todo y hacia todo, ve pasar la vida sin encontrar en su transcurrir sentido alguno; la muerte de su madre es un asunto más en un domingo más; asesinar, un evento profundamente aburrido, y defender los impulsos ante el juez de la razón, un sinsentido, pues rebelarse al destino no deriva sino en la caricia de la futilidad.

Lo que no sabemos es que *El extranjero* no es el primero de los grandes libros escépticos, que un escritor argentino, autoproclamado noble, trazó el camino —tres décadas antes— de la literatura empeñada en penetrar el sentido casi invulnerable del absurdo. Y es que el silencio con que sus contemporáneos ocultaron la obra del Vizconde de Lascano Tegui (né Emilio Lascanotegui, Concepción del Uruguay, Argentina, 1887) pareciera haberlo perseguido hasta el nuevo milenio. Un silencio que no fue sino la moneda con que le pagaron frases como esta: “Conozco a fondo la estrategia literaria y la desprecio. Me da lástima la inocencia de mis contemporáneos y la respeto. Tengo la pretensión de no repetirme nunca, ni de pedir prestadas glorias ajenas, de ser

siempre virgen, y este narcisismo se paga muy caro.” Frases y también actos, pues en 1911, un año después de ser vapuleado tras publicar *La sombra de la Empusa*, sacó a la luz, con pie de imprenta falso y parisino, el poemario *Blanco*, firmado por Rubén Darío hijo y celebrado por los críticos hasta el día en que su autor hubiera de confesar la verdad entre sonoras carcajadas.

Lo que no sabemos, sin embargo, importa tan poco como lo que sabemos; ninguna ficción hubiera sido peor para el Vizconde que la de ser reconocido. “Nada entristece tanto como la popularidad”, asegura el personaje que escribe, a manera de diario delirante, *De la elegancia mientras se duerme*, justo antes de decir: “Los violinistas prodigios a los siete años son viejos a los veinte años. Tienen el alma fatigada de aplausos.” Los grandes escritores, para alcanzar las cumbres que sólo su interior puede trazar, necesitan alejarse y, desde esta distancia perentoria, desmenuzar el sinsentido sin desear asir más que sus puntas. Lo que para muchos escritores hoy sería el peor de los castigos, para las almas únicas es la posibilidad de saber lo que los otros no sabremos nunca. “Mi soledad no ha tenido otro confidente que mi instinto”, dice el personaje al tiempo que su autor aseguraba: “he descubierto el mundo acompañado de mi mejor amigo: yo”. En Lascanotegui el retraimiento es el motivo por el cual escribir no es otra cosa que un arte sublime: “Yo canto mi infancia en estas páginas que nadie leerá, pues son para mí mismo. A mí no me dieron juguetes”, concluye el muchacho que durante 190 páginas se alista para matar.

Ahora bien, lo que creemos saber no es necesariamente igual a lo que deberíamos saber. Si Meursault demuestra que tras haber asesinado es posible que el victimario se escinda de cualquier tipo de culpa, es el Vizconde quien demuestra que el castigo del alma no espera tras el acto, es decir, no necesariamente se presenta como consecuencia sino que puede ser uno más de los motivos: “Hoy, que me he incorporado al resto del mundo en el patio del cuartel, he sufrido como ninguno de mis camaradas puede sufrir. Ellos se quejan y hallan frases con

qué hacerlo. Yo no las encontré. Trago mi dolor. Sólo pienso en una sola beatificación. Asociado al hombre que me habla en voz baja dentro del corazón, gritarles mi horror a los hombres.” Así como Meursault se muestra indiferente pues ha logrado comprender su propia alma, el personaje de Lascanotegui va más allá y, como aseguraba Joseph de Maistre sobre los grandes hombres, logra no sólo comprender su alma sino también su espíritu. “Si, agitado por mucho tiempo entre su deber y su pasión, un hombre está a punto de cometer una violencia inexcusable, es que ha deliberado en su alma y en su espíritu. A veces, el espíritu reprende al alma, y quiere que se avergüence por su debilidad: ¡Valor –le dice– alma mía! Has soportado desgracias mayores.” Y cuando el alma duda, el espíritu conduce, robándonos incluso el gozo de lo largamente anhelado: “La mujer aquella que no sabía calcular a simple vista la moneda que le devolvían con esa inocencia con que realizan todas sus acciones los corderos a la vista de los lobos elegantes, me ofreció el sitio preferido que yo anhelaba en mis raciocinios y mi mano se me fue independientemente de mi voluntad, que el gesto tan rápido me impidió gustar ese pasaje del cuchillo a través de las carnes.”

Lo único que quizá valdría la pena saber es cómo fue posible que Meursault no leyera nunca la elegancia del Vizconde. Cómo fue posible que nadie pusiera en sus manos el diario de su hermano mayor, que detalla no aquello que sigue al crimen sino el vacío que llena una vida y que desemboca irremediabilmente en el crimen:

La lógica aconseja echar agua sobre el fuego para extinguirlo. Ye he ensayado apagar el fuego colocando un vaso dentro de una cartera. No lo he conseguido. De este fracaso me queda el consuelo de haber ensayado un procedimiento personal y que no se lo debía por cierto a la lógica de los hombres, que si saben apagar el fuego, no saben en cambio ser felices. Yo he querido ser feliz. Tenía que seguir necesariamente otro camino. —

— EMILIANO MONGE

ARTE

Peregrino en su patria



**Antonio Saborit
y David Maawad**
**Una visita a Marius de
Zayas**
Xalapa, Universidad
Veracruzana/Instituto
Veracruzano de
Cultura, 2009, 199 pp.

Desde 1982, cuando la institucionalidad cultural programaba una retrospectiva –que se canceló– para conmemorar el centenario de Marius de Zayas (Veracruz, 1880-Connecticut, 1961), mucho se ha aclarado en la percepción de esta figura titánica. Celebrado como artista plástico, gracias a la publicación de su obra escrita en esta última década hemos conocido al teórico y al crítico de arte que a través del oficio galerístico difundió su credo estético y vital. A la publicación de *La evolución del arte moderno* (Breve Fondo Editorial, 1998), manuscrito inédito de 1928 que buscaba presentar al público estadounidense la idea del arte moderno, siguió un texto fundamental para la historia del arte moderno en Estados Unidos. *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (DGE|Equilibrista/UNAM/Conaculta, 2005) revela, además de la fidelidad a una estética –el evolucionismo aplicado al arte y la idea de que el arte es expresión de su época, del *Zeitgeist*–, la repercusión que los trabajos de De Zayas tuvieron en Nueva York.

En las crónicas que De Zayas escribió para las diversas revistas en que colaboró y que se reúnen en *Crónicas y ensayos* (DGE|Equilibrista/UNAM/Conaculta, 2008) aquilatamos a un elegante cronista, a ratos influido por la prosa modernista de sus contemporáneos y de su propio padre, el escritor, político, periodista e ideólogo Rafael de Zayas Enríquez; o disfrutamos con fruición el humor y la ironía imbuida de *wit* que debió practicarse en aquel Gigante tendido, como Paul Morand llamó a Manhattan. Y así, al ilustrador, al caricaturista de vanguardia, al educador en el credo de la forma, al galerista y divulgador del arte moderno sucedió en nuestra apreciación

el escritor, el cronista ingenioso y capaz de emprender un reportaje en el mejor estilo del periodismo moderno (“Los apaches de París”) mientras no dejaba de soslayar como las más auténticas cualidades suyas el don de la observación.

Antonio Saborit parte en *Una visita a Marius de Zayas* –libro que funge como un firme acercamiento biográfico a la vez que de panorama de la obra de De Zayas– de la idea de los mapas de Walter Benjamin. En un primer movimiento narra las guerras de la política y las ideas en el México finisecular. Comprende desde el necesario contexto que dilucida el carácter del padre –cuyo credo sociológico y su teoría de la raza serían decisivos en la conformación del punto de vista evolucionista de Marius– y las vicisitudes que su pasión política le causó, signando el derrotero del clan De Zayas, hasta la presentación de Marius como retratista en la prensa escrita.

En un segundo mapa situamos al cronista y caricaturista “mundano y teatral”, según fórmula de José Juan Tablada, trabando amistad con el fotógrafo e introductor del arte moderno en Nueva York y por extensión en Estados Unidos, Alfred Stieglitz, y convirtiéndose en una figura de la vida social neoyorquina.

Aún ahora cuesta pensar que un veracruzano cuya pluma preservaba figuras retóricas como el epíteto y cuya construcción favorita era la alegoría y el engarzamiento de metáforas, más un modernista que un moderno, fuera decisivo en la transformación del gusto en la posterior capital del arte: Nueva York. La faceta del intermediario cultural es el tercer mapa que ubica las andanzas de este moderno Mercurio uniendo literalmente ambos mundos.

Concluye Saborit su visita con un mapa donde vemos a De Zayas como un teórico de la estética del *Modernism*. Esta teoría que proponía una reconsideración desde el punto de vista formal de la historia del arte se expresó igualmente en la vertiente de De Zayas como *marchand*. Rotas las relaciones con su socio parisino, De Zayas abandonó la escena pública. Emigró a París y se aisló en su castillo de Rivoiranche, al sur de Grenoble. Complementa al bello libro preparado por el

fotógrafo y diseñador David Maawad y Alberto Tovalín —responsables respectivamente del diseño y de la coordinación— una abundante y bien presentada muestra de la obra plástica de De Zayas.

Escribía Saborit en el prólogo a *Cómo, cuándo y por qué...* que la relación de De Zayas con la recepción del arte moderno en Nueva York preparaba el camino para estudios posteriores sobre Alfred Stieglitz, las revistas que él fundó y la propia galería de De Zayas. Y afirmaba: “La vida y la obra de De Zayas, en cambio, no tuvieron un cronista a la altura de su propia generosidad y desapego ni de su interés por fijar algunos de los acontecimientos en la creación de públicos para el llamado arte moderno en Nueva York.”

Me gustaría imaginar a Saborit escribiendo estas líneas y sintiendo un ligero cosquilleo, la excitación intelectual que indica que hay una veta ahí en esa superficie inextricable. Hoy podemos aclararle que su afirmación ha dejado de ser cabal. La vida y la obra de De Zayas han tenido en Saborit un cronista a la altura del veracruzano excéntrico. Y nosotros, mexicanos de otro comienzo de siglo, estamos recuperando a una figura que situó a México en el escenario de la vanguardia mundial. Ciertamente aún quedan muchas facetas por descubrir y estudios por venir pero la tarea de Saborit ha sido fundamental para la recuperación de un mexicano que nunca renunció, pese a los empeños de sus enemigos políticos, a su patria, a la patria de sus antepasados, dijera Rafael de Zayas. —

— JOSÉ HOMERO

HISTORIA

Nobleza



Guillermo Tovar de Teresa
Crónica de una familia entre dos mundos / Los Ribadeneira en México y España, enlaces y sucesiones
Salamanca, Espuela de Plata/Biblioteca de Historia, 2009, 285 pp.

Guillermo Tovar de Teresa es sin duda uno de los historiadores más singulares y notables del México actual.

Nació el 23 de agosto de 1956 (preciso la fecha para los astrólogos) y fue un niño genio en el campo de la historia y el arte mexicano. A los trece años fue consejero de arte colonial del presidente Díaz Ordaz y a los veintitrés publicó su primer gran libro, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, editado por el INAH en 1979. En los últimos treinta años ha publicado no menos de treinta libros profusamente ilustrados sobre el arte novohispano, también grandes por su importancia y su formato. Menciono algunos: *México barroco* (1981), *La ciudad de México y la Utopía en el siglo XVI* (1987), *El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII* (1988), *Bibliografía novohispana de arte* (dos vols., 1988), *Los escultores mestizos del Barroco novohispano* (1991) y *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial* (1995). En Editorial Vuelta publicó dos de los más importantes. Uno es *La ciudad de los palacios / Crónica de un patrimonio perdido* (dos vols., 1991), que registra con fotos y un documentado texto la destrucción de la ciudad de México a partir del siglo XIX liberal: “un siglo después del primer golpe de piqueta contra los edificios virreinales de la ciudad de México —escribió Enrique Krauze—, un niño con alma de viejo sintió la gravitación de toda la historia derruida y se propuso retenerla”. El otro es un librito de menos de cien páginas, *El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, de 1993, sobre la estatuita de Pegaso colocada en el Palacio Virreinal, animal que Carlos de Sigüenza y Góngora unió para su emblema con el mote *Sic itur ad astra*, “Así se va a las estrellas”, que expresó, junto al guadalupanismo mexicano, el patriotismo criollo barroco. En el curso de los años Tovar ha desarrollado y ampliado en nuevas publicaciones investigaciones iniciadas en este y otros libros. Ha asimilado, además, una cantidad enorme de libros antiguos, muchos de los cuales pasaron a formar parte de sus legendarias colecciones, y ha revisado en los archivos tomos y tomos de registros notariales que le han permitido aproximarse a las circunstancias de la elaboración de las obras de arte que estudia.

Tovar acaba de publicar dos libros de mediano formato, ambos impresos en julio de 2009 en España, y no dedicados

al arte sino a la historia genealógica y a la bibliográfica. En el primero registra la *Crónica de una familia entre dos mundos / Los Ribadeneira en México y España*, aparentemente impulsado por su propia vinculación con esa familia noble por línea materna. En el segundo, *Censura y revolución*, el bibliófilo y bibliógrafo Tovar se asoció con la historiadora Cristina Gómez Álvarez para escribir un valioso estudio de los edictos del tribunal de la Inquisición de México, que reproducen los de España y agregan algunas prohibiciones más, entre la Revolución francesa y la extinción del Tribunal. Los autores dividen este periodo en tres fases: entre 1790 y 1809 la Inquisición intentó reprimir la propaganda política revolucionaria francesa y los escritos de la Ilustración, incluyendo los libros “filosóficos”, esto es, “pornográficos”; entre 1810 y 1815 combatió los impresos independentistas; y entre 1816 y 1819, el liberalismo de las Cortes de Cádiz.

Me detendré en el primer libro. La *Crónica* de la familia Ribadeneira tiene un comienzo algo destemplado, con un preámbulo en el que abundan las imprecaciones contra las “escuelas” historiográficas “que suelen alejarse de los principios heredados de la antigüedad, cuya solidez da principio a nuestro mundo”. Tovar fustiga a los historiadores académicos que sólo producen “uno o dos trabajos a lo largo de su vida profesional” —los cuales les sirven para hacer currículum y mejorar sus “ingresos salariales”—, que manejan con superficialidad materiales de segunda mano, que se la pasan en congresos donde “leen ponencias que matan de tedio a gran parte de los asistentes”, que a partir de metodologías pseudocientíficas hablan de grupos y clases, que son “fundamentalistas del indigenismo que niega el mestizaje de México”, y “resentidos, rencorosos y envidiosos sociales empeñados en mostrar los defectos y abusos de los personajes enlazados con este grupo familiar”, el de los primeros pobladores españoles, que no fueron “facinerosos, piratas y escoria de la sociedad española”, ni aventureros, como dicen los libros de texto gratuitos, y como sí ocurrió en las “colonias inglesas”, aún pobladas en el siglo XIX por los

“plebeyos de la humanidad”, como lo dijo el mismo Schopenhauer. En México, en cambio, “hubo familias que tuvieron la visión de poblar esta parte del Nuevo Mundo y que, lejos de apoyarse en el servicio personal de indígenas, aportaron su propio esfuerzo en la colosal tarea”, y que además “eran muy devotos, pues colmaron de obras de platería la Ermita de Guadalupe, en el Tepeyac, donde era venerada por ellos y los nativos una imagen de la Concepción de la Virgen, de aspecto indígena”. Y al final del libro, en los agradecimientos, Tovar se indigna contra la utilización de “pedantismos de la jerga académica [...] para designar de modo vago e impreciso a personas reales que no vivieron para luego ser tratadas como cosas por historiadores acomplejados y pretenciosos que confunden términos tales como oligarquía, nobleza, aristocracia y burguesía”.

Entre el preámbulo y los agradecimientos el libro es una sucesión de personajes que “casan” (jamás *se casan*) y procrean otros personajes; que ocupan altos cargos, hacen grandes cosas y ganan grandes cantidades de oro, aunque jamás se explica cómo lo consiguen sin recurrir al “servicio personal”, trabajo asalariado más o menos libre, de los indios. Esto sería lo de menos si el libro consiguiera interesar al lector con narraciones de las vidas de personas de carne y hueso. Tampoco tiene la cortesía de explicar algunos tecnicismos (como “veinticuatro”, que en Andalucía equivalía a “regidor” noble de un ayuntamiento), y se colaron algunas imprecisiones históricas e incorrecciones de lenguaje. Como los historiadores resentidos que apalea, Tovar casi nos mata de tedio en su crónica. No termina de hacerlo debido a algunos datos de interés que incluye, como el de la relación de los Ribadeneira en el siglo XI con Yehuda Ha-Levi, el mejor poeta sefardita de la España medieval, o en el siglo XV con el franciscano fray Vicente de Burgos, traductor de la gran enciclopedia *Historia natural, do se tratan las propiedades de todas las cosas*, del franciscano inglés Bartholomaeus Anglicus. El libro se levanta un poco en los mejor documentados capítulos dedicados a las múltiples relaciones y realizaciones de los Ribadeneira

(y de los Espinosa) en México, donde su “trayectoria de grandes enlaces” los llevó “a convertirse en una de las columnas vertebrales de la alta sociedad en el virreinato”. Su sangre parecía tener “un efecto midatorio (por Midas, el rey frigio que todo lo convertía en oro), ya que ostentar este apellido era signo de grandeza y fortuna”. Destaca Tovar que, como sus servicios al rey “se vinculaban al bien de su República”, en el siglo XVIII los nobles mexicanos “se volvieron mucho más virtuosos que muchos de sus holgazanes parientes europeos con títulos vacíos”.

Tovar advierte que muchas personas llevan el nombre de Ribadeneira, pero a menos que demuestren lo contrario, “con documentos probatorios, se tratará casi siempre de homónimos”, pues el apellido “se fue disolviendo en las sucesivas generaciones de su estirpe desde finales del siglo XVIII”. En el siglo XIX los “descendientes de los antiguos Ribadeneira llevaban los genes pero no el apellido”. Tovar, al igual que su hermano Rafael en su reciente novela *Paraíso es tu memoria* (2009), destaca la importancia de la familia De la Llave, y particularmente del general Ignacio de la Llave, “descendiente de los Ribadeneira en novena generación” que “supo comprender las nuevas circunstancias creadas por el Republicanismo y la Reforma Liberal”. Tomó las armas en 1847 contra la invasión norteamericana; en 1854 se sumó al Plan de Ayutla contra la dictadura de Santa Anna; luchó contra los conservadores en la Guerra de Tres Años, y desde 1861 hasta su muerte en 1863 fue ministro de Gobernación y de Guerra del presidente Juárez, quien lo declaró Benemérito de la Patria. El estado de Veracruz, donde nació, recibió entonces el nombre de Veracruz de Ignacio de la Llave.

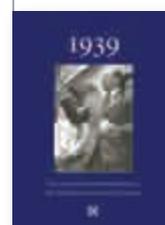
Son de interés otros personajes vinculados a los Ribadeneira en la Nueva España, como el factor Gonzalo de Salazar, quien dio un “golpe de Estado” contra Hernán Cortés durante su ausencia en Honduras entre 1524 y 1526, y cometió toda clase de abusos. Salazar fue encarcelado pero recuperó su cargo y su familia prosperó, acaso debido a que era hijo natural del rey Fernando de Aragón, como lo cree posible Tovar. Los Salazar,

a su vez, emparentaron con la familia del emperador Moctezuma, a través de descendientes de la breve unión de Cortés y doña Isabel Moctezuma. Tovar destaca los vínculos de la familia con el deán Tomás de la Plaza, constructor en el siglo XVI de la Casa del Deán en la ciudad de Puebla, con sus murales que representan *Los triunfos* de Petrarca, y en el siglo XVII con el poeta criollista Luis de Sandoval y Zapata (ambos, los murales y el poeta, estudiados por José Pascual Buxó). También tiene interés la participación de los ricos mineros novohispanos en el impulso (aunque no en la creación) del culto guadalupano incipiente, después de la represión a la conjura de don Martín Cortés en 1566, pues los mineros tomaban el camino a las minas de Pachuca, Ixmiquilpan y Zacatecas saliendo de la ciudad de México por la calzada de Tepeyac y deteniéndose en la ermita de Guadalupe, que llenaron de obras de platería, como las realizadas por el mayordomo de la ermita y “extraordinario platero” Domingo de Orona, incluyendo una imagen de la Virgen de tamaño natural, según el testimonio del pirata inglés Miles Jones. Concluye Tovar que estos “fueron los años de gestación del criollismo novohispano”. —

— RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

POLÍTICA

Orígenes partidistas



1939 / Documentos fundacionales del Partido Acción Nacional introd. de Alonso Lujambio y Fernando Rodríguez Doval, pról. de Germán Martínez Cázares, pres. de Felipe Calderón Hinojosa, México, PAN, 2009.

Se trata de un libro fundamental para militantes interesados en el origen de su partido, y contiene elementos valiosos para los investigadores del sistema mexicano de partidos. Menor interés despertará entre lectores promedio. En él se revisan las motivaciones sustantivas que tuvieron los fundadores del PAN, destacadamente las de Manuel Gómez Morin, a quien

se considera el actor fundamental en esta organización política.

El voluminoso libro contiene elementos para que los lectores capten el nacimiento y desenvolvimiento primigenio del PAN: documentos relevantes previos a la Asamblea Constituyente (del 14 al 17 de septiembre de 1939), así como actas y versiones taquigráficas de las sesiones de la misma. Se suma, además, correspondencia de Gómez Morin con diversos personajes, en la que explica detalles de la construcción del partido blanquiazul y con la que se muestra la calidad del pensamiento de su “principal animador”.

La compilación documental está enmarcada por un magnífico estudio introductorio de Alonso Lujambio y Fernando Rodríguez Doval sobre el contexto histórico y político en que se dio el alumbramiento institucional del PAN, incluidos algunos antecedentes relevantes para explicarlo. Entre estos destaca un perfil de Gómez Morin, quien reconocía a José Vasconcelos como su maestro.

El joven Gómez Morin colaboró con distintos jefes de la revolución triunfante. Desde muy temprano se vinculó a varios de ellos, entre los cuales sobresale Salvador Alvarado, formidable general revolucionario con una enorme cultura política adquirida autodidácticamente. Este no es un aspecto destacado en el libro, aunque ciertamente se menciona que Gómez Morin fue secretario particular de Alvarado cuando este fue secretario de Hacienda en el gobierno interino de Adolfo de la Huerta. Se dice después, en el estudio introductorio, que en 1921, al inicio del gobierno del general Álvaro Obregón, Gómez Morin se convirtió, a los 24 años, en el oficial mayor de la Secretaría de Hacienda y, en seguida, en subsecretario de esa dependencia. Ahora, si bien esta experiencia es referida, no se profundiza en ella. Esta es una deficiencia del estudio introductorio, que se concentra en la influencia que tuvieron dos organizaciones juveniles católicas en la fundación, dirección y desarrollo del PAN: la Unión Nacional de Estudiantes Católicos (UNEC) y la Asociación Católica de Jóvenes de México (ACJM).

Sin duda, el estudio introductorio es lo que da su mayor valor al libro, pero

la presentación del fundador del PAN hubiera ganado mucho si se hubieran referido, aunque sea brevemente, sus actividades durante catorce años (1920-1934) al servicio de los gobiernos de De la Huerta, Obregón y Calles, en altos puestos con responsabilidades muy serias. Esa parte del contexto nos ayudaría a entender que Gómez Morin destacó como el experto principal de la posrevolución en derecho económico y financiero, y que rompió con el gobierno de Cárdenas (1934-1940) en parte porque el cardenismo se distanció de la corriente revolucionaria (obregonismo-callismo) a la que el fundador del PAN estuvo vinculado. En efecto, Gómez Morin criticó las decisiones fundamentales del presidente Cárdenas, pero una vez que se dio un giro a la posición socializante de este, con la presidencia de Ávila Camacho (1940-1946), volvió a ser consultor del gobierno, aunque realizando sus recomendaciones y proyectos de ley de manera honoraria y discreta.

El análisis que se hace en la introducción de las dos organizaciones juveniles católicas, y de su influencia en el surgimiento y desarrollo inicial del PAN, es probablemente el mayor logro de este libro, basado en una investigación realizada a través de tesis de estudiantes que dirigió Lujambio en el ITAM y en las propias pesquisas del actual secretario de Educación, de quien esperamos que sea en medida importante seguidor del gran fundador de la SEP y no quede lastrado en su tarea por el peso político del corporativismo sindical y la desmesurada ambición de su dirigente perenne.

Dos cosas más sobre el estudio introductorio: 1) permite distinguir las características de las organizaciones católicas de jóvenes que contribuyeron en sus primeras etapas a la construcción del PAN: la UNEC, diseñada y dirigida espiritualmente por el jesuita Ramón Martínez Silva, y la ACJM, organismo juvenil de la Acción Católica Mexicana, dependiente de la jerarquía eclesiástica (el estudio apunta que en una primera etapa la influencia mayor fue la de los *uncistas*, en tanto que en una segunda etapa los más influyentes fueron los *acejotaemeros*); y 2) aunque la penetración de los grupos

secretos integristas en estas organizaciones se menciona, no hay una explicación amplia sobre ellos, necesaria en virtud de su influencia mayúscula en la última etapa del PAN, cuando este partido empezó a ganar posiciones importantes de gobierno y parlamentarias.

El PAN nace como un partido de ciudadanos, opuesto a los intereses corporativos y socializantes impulsados por el gobierno de Cárdenas, con un propósito democratizador y para impulsar instituciones, bienes públicos y los intereses generales de la nación. Se inspira claramente en la doctrina socialcristiana, sobre todo introducida en el PAN por Efraín González Luna, un líder católico notable por su conocimiento de esa doctrina. Los *uncistas* aportaron al PAN una visión moderna de gran sensibilidad social impulsada por los jesuitas, mientras que los *acejotaemeros* lo hicieron de manera más tradicional y dependiente de la jerarquía eclesiástica. El PAN nació opuesto al Partido Nacional Revolucionario, abuelo del PRI que surge como un partido pragmático convocado, organizado y sostenido desde el poder, con la dirección del presidente y de los principales líderes posrevolucionarios. Estos líderes, en una primera etapa, fueron militares y desde el periodo alemanista (1946) se empezaron a civilizar. Con el crecimiento de la fuerza política del alemanismo, que se ubica claramente a la derecha, el PAN perdió posibilidades para desenvolverse.

El PAN, en su nacimiento, fue identificado como un partido católico, o de los católicos, aunque los autores de la introducción señalan que no es un partido hecho para católicos. Tendrían razón si se considerara que la única conducción doctrinaria fue la de Gómez Morin, fundamentalmente liberal. Pero si se analiza la perspectiva y la acción constructora del otro gran fundador del PAN, González Luna, se arribará a otra conclusión. Más aún, si se estudia la doctrina solidarista en el PAN que impulsó el hijo de este último, Efraín González Morfín, candidato presidencial del PAN y ex jesuita, también puede sostenerse que el PAN fue un partido *para* católicos, sobre todo en las primeras décadas de su existencia. —

— FRANCISCO JOSÉ PAOLI BOLIO