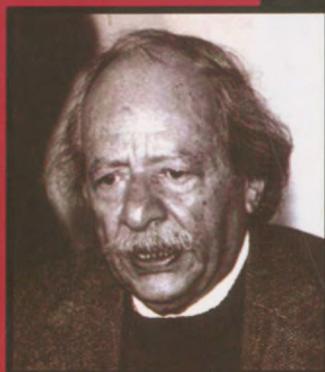
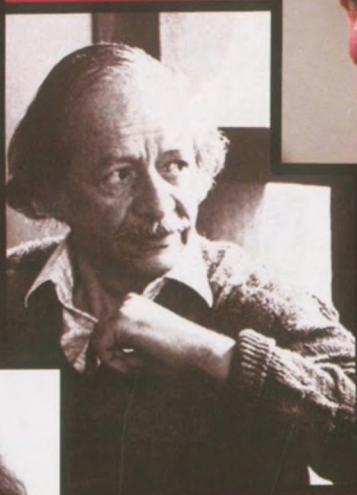
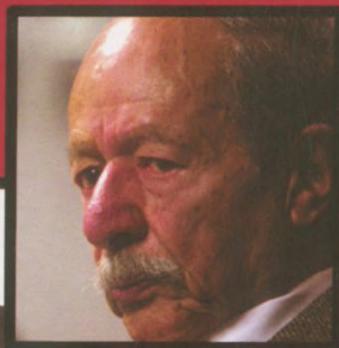
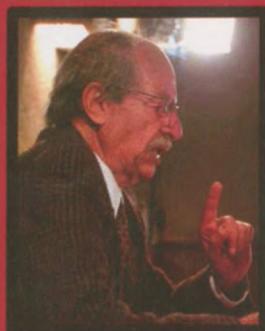


EL COLEGIO DE MÉXICO

*Boletín* 160 *Editorial*

NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 2012



Espigando en Antonio Alatorre (1922-2010)

Adolfo Castañón

Antonio Alatorre  
José María Espinasa

El iconoclasta Antonio Alatorre  
Carmen Galindo

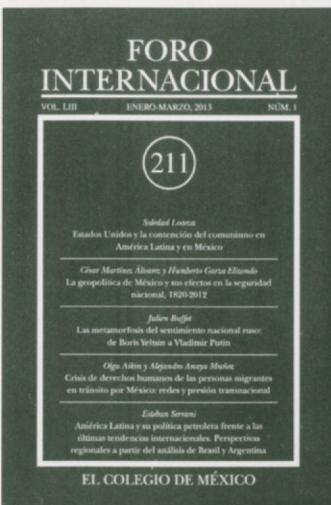
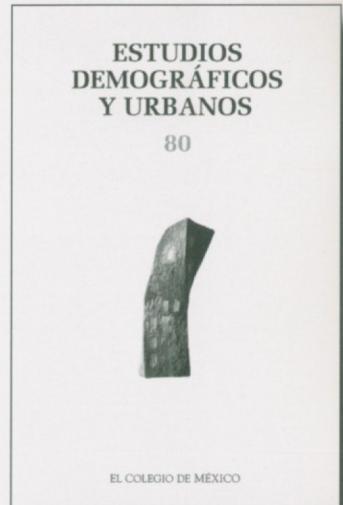
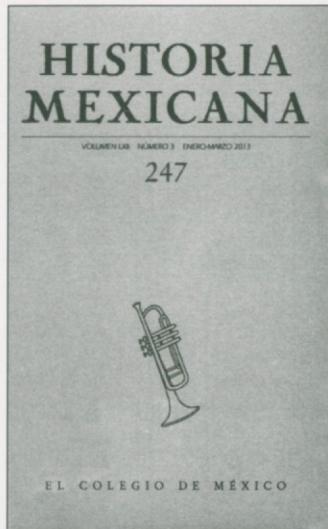
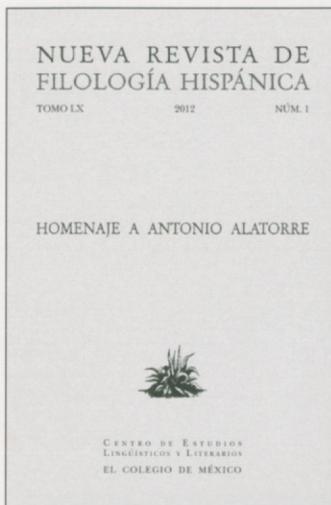
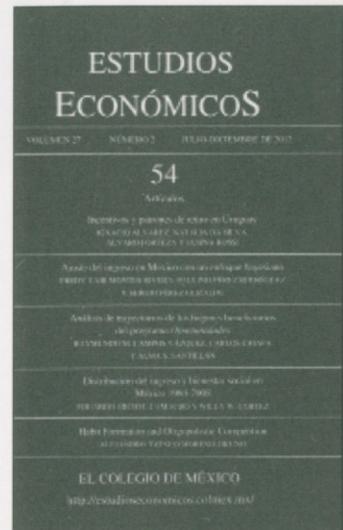
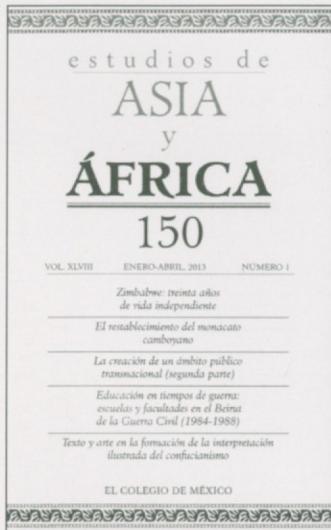
En memoria de Antonio Alatorre  
Miguel Capistrán

Juan José Arreola  
Antonio Alatorre

De poesía y poetas  
Martha Elena Venier

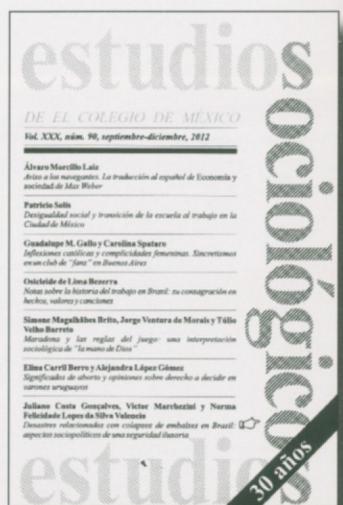
El Ángel  
William Blake

# PUBLICACIONES PERIÓDICICAS



**EL COLEGIO DE MÉXICO**  
 El Colegio de México, A. C.,  
 Dirección de Publicaciones,  
 Camino al Ajusco 20,  
 Pedregal de Santa Teresa,  
 10740 México, D. F.

Para mayores informes:  
 Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
 Fax: 5449 3000, ext. 3157 o Correo electrónico:  
 publicolmex@colmex.mx



# ÍNDICE

Espigando en Antonio Alatorre (1922-2010)

■ *Adolfo Castañón* ■ 3

Antonio Alatorre

■ *José María Espinasa* ■ 5

El iconoclasta Antonio Alatorre

■ *Carmen Galindo* ■ 10

En memoria de Antonio Alatorre

■ *Miguel Capistrán* ■ 15

Juan José Arreola

■ *Antonio Alatorre* ■ 19

De poesía y poetas

■ *Martha Elena Venier* ■ 25

El Ángel

■ *William Blake* ■ 30



---

EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740, México, D. F., teléfono 5449 3000, ext. 3077

Presidente JAVIER GARCADIÉGO DANTAN ■ Secretario general MANUEL ORDORICA ■ Coordinador general académico JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■ Secretario académico ALBERTO PALMA ■ Secretario administrativo ÁLVARO BAILLET ■ Director de publicaciones FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■ Coordinadora de producción PAOLA MORÁN LEYVA ■ Editor JUAN PUIG ■ Coordinadora de promoción y ventas NINEL SALCEDO ROMERO

BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 160, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 2012

Impresión Reproducciones y Materiales, S. A. de C. V.

Formación Logos Editores

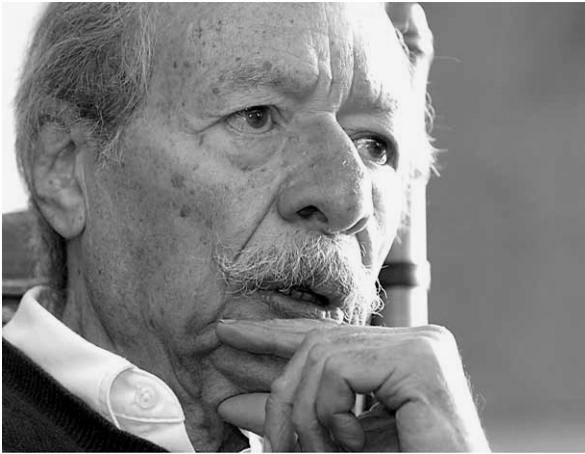
Diseño de portada EZEQUIEL DE LA ROSA

ISSN 0186-3924

Certificados de litud, núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04-1999-112513491900-102.



## *Espigando en Antonio Alatorre (1922-2010)\*\**



*“A mí me irritan de manera muy especial los espectáculos de pendejez humana. Los pendejos lo torturan a uno, le amargan a uno la vida. No hay derecho. Claro que en la práctica tiene uno que aguantar.”*

Antonio Alatorre, en Jean Meyer *Egohistorias*.

**M**arcel Bataillon, el hispanista francés, en un artículo, “Espigando en Cervantes”, recogido en su *Varia lección de clásicos españoles* (Gredos, 1964), citaba la “excelente edición bilingüe” que el recién fallecido Antonio Alatorre Chávez había

\* Academia Mexicana de la Lengua. [N. de la R.]

\*\* Los textos sobre Antonio Alatorre de este número provienen del homenaje que se ofreció a su memoria el 24 de julio de 2012 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, con motivo de los 90 años de su nacimiento. [N. de la R.]

hecho de las *Heroidas* de Ovidio (1950) y decía cómo en su prólogo el mexicano recordaba la influencia de esa obra sobre “los fundadores de la novela [pastoril] española por cartas”.

Alatorre inició la traducción de las *Heroidas* de Ovidio en el seminario que impartía Agustín Millares Carlo en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras y le añadió un prólogo donde —como le dice a Jean Meyer en una entrevista— “hago una historia de la influencia de esa obra en las letras españolas, o sea una lista cronológica, con comentarios, de las traducciones y de las imitaciones. Como ves, allí estoy ‘pisando mi terreno’. Cuando me asomo a ese prólogo tengo una sensación extraña: es como verme en el momento de estar haciéndome, como ver un embrión de lo que ahora soy y de lo que creo ser.” Alatorre continuó esa investigación buscando la influencia de Ovidio en la *General estoria* de Alfonso el Sabio, ampliándola a los demás clásicos griegos y latinos. La investigación se prolongaría durante años y cabría ser llamada, según él mismo la bautizó, con el oceánico título: “La influencia helénica, la influencia latina en las literaturas de lengua castellana, de lengua catalana y de lengua portuguesa, desde la Edad Media hasta la época actual”.

Antonio Alatorre es conocido por sus *1,001 años de la lengua española*, que escribió para

“contarle a la gente una historia [...] en general no conocida más que por los profesores y los estudiantes de la materia”, una historia contada con “la forma que le es propia o sea la de un cuento que se cuenta”. Esa biografía de la lengua española no sólo le abrió a Antonio Alatorre las puertas de El Colegio Nacional, sino las de la estimación pública que, desde ese momento, lo seguiría y reconocería como uno de los ensayistas, prosistas y traductores, hombres de letras mejor armados del orbe, y una de las inteligencias más simpáticas y zumbonas de nuestra lengua. Ese breve libro abismal tuvo, además, otros efectos como los de demostrar a los lectores que la idea y la práctica de hacer un tablero con veinte literaturas nacionales es peregrina y extraviada, y pierde de vista el vasto terreno que le confiere solidez y solvencia a las letras hispanoamericanas [ojo al neologismo: Hispanoamericano + hispánico = Hispamericano]. Gracias a Antonio Alatorre, contamos con un cuadro vivo de la lengua que hablamos, de la lengua que nos habla.

El nombre de Antonio Alatorre está asociado al de dos instituciones hermanas: el Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, aunque sólo trabajó unos cuantos años en la editorial aprendiendo “todos los procesos de la producción de un libro: desde preparar un original, comprobar los datos de un libro, enriquecerlo, cazar erratas, hasta corregir las pruebas de mis propias traducciones”. Alatorre dejó huella en aquella Casa gracias a sus traducciones acuciosas: desde la biografía de Guillermo de Orange, alias *Guillermo, el taciturno*, las *Memorias póstumas de Blas de Cubas* de J. M. Machado de Assis, *Erasmus y España* de Marcel Bataillon hasta las obras de los historiadores François Chevalier, *Los grandes latifundios en México*, la *España ilustrada* de



Jean Sarrailh o los libros monumentales de Antonello Gerbi, pasando por los tomos de Gilbert Highet: *La tradición clásica* y los de E.R. Curtius, este último vertido al castellano en colaboración con su compañera y “maestra” —como él mismo dice— Margit Frenk. Su legado manifiesto lo ilustran los muchos volúmenes de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que

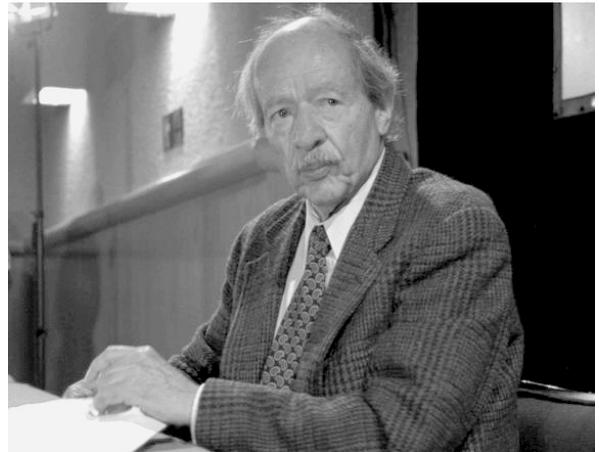
durante muchos años redactó y dirigió, sus libros como el ya mencionado *1,001 años de la lengua española*, *El brujo de Autlán*, el par de tomos sobre *Sor Juana Inés de la Cruz a través de los siglos*, para no mencionar ni otros títulos recientes ni sus numerosos artículos dispersos. Su herencia invisible no es menos fecunda: sus clases y seminarios en El Colegio de México y en la Facultad de Filosofía y Letras donde —como lo evoca uno de sus discípulos, Guillermo Sheridan— este “duende veterano, una pizca de pícaro de Velázquez y otra de cura de El Greco” ponía a sus alumnos a interrogar un autor o un poema. Fueron muchas las generaciones beneficiadas por las lecciones del filólogo autodidacta, a quien le gustaba recordar las amistades electivas y magistrales que sostuvo con Juan José Arreola —otro autodidacta— y Raymundo Lida. En la penumbra, entre la herencia visible y la invisible se alojan los legendarios “ficheros de Antonio” donde Alatorre iba alojando los gusanos de oro de su insaciable memoria y curiosidad que lo mismo abrevaba en Montaigne y Virgilio que en Góngora, Argensola y Sor Juana Inés de la Cruz. Esto es solamente una parte lo que hay alrededor y detrás de este gran señor de las letras a quien le gustaba seguir a Platón pero más a la música de la verdad, y para quien la polémica intelectual era una de las pocas cosas que, después de la contemplación de las formas y del goce estético, le daba sentido a la vida. 

## Antonio Alatorre

Para los lectores desprevenidos, que solemos ser casi todos, la figura de Antonio Alatorre es compleja y elusiva. La definición de su trabajo, que en vida se podría haber resumido en la de un destacado académico y un extraordinario filólogo, es en realidad claramente insuficiente para quien pone un poco más de atención. Yo creo que el momento clave de esta complejidad es la publicación, hace ya treinta años, de *Los 1,001 años de la lengua española*, aunque lectores atentos, como Gabriel Zaid, ya se habían dado cuenta bastante antes de esa condición elusiva, cuando señaló con ingenio e ironía, a propósito de un ensayo de Alatorre publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, sobre los orígenes del romance, y sólo muchos años después y totalmente rehecho, publicado en un volumen de ensayos, que el autor disfrazaba libros de artículos de revista.

Le atinó Zaid: Alatorre es un mago del disfraz, exactamente lo contrario de un camaleón que se asimila a su paisaje y su contexto, busca evitar esa asimilación estableciendo un elaborado juego de diferencias conceptuales y estilísticas. En otra ocasión, no sé si lo leí o se lo escuché decir a alguien, en todo caso no tengo la referencia, se calificó a Alatorre como un

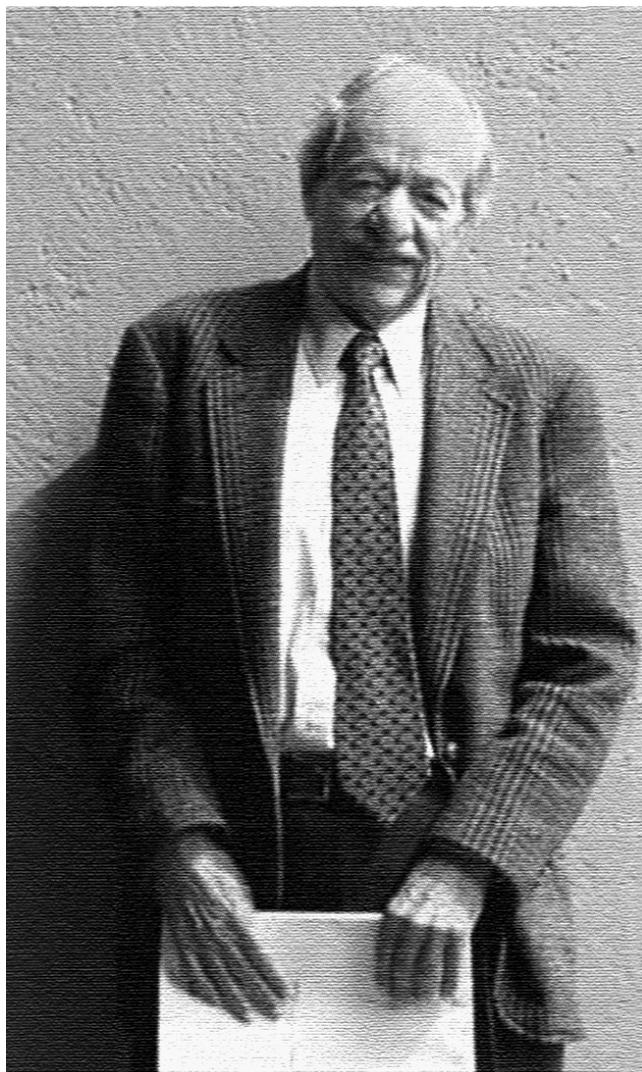
artista de la nota al pie. Es una manera de decir lo mismo: el escritor se oculta al revelarse y, claro, se muestra gracias a su disfraz, sea el del ensayo académico, la pesquisa filológica o el documentado seguimiento de una idea o un vocablo (en él casi son sinónimos).



La nota al pie es a la vez el texto en su más extrema modestia —casi el escolio del escolio— y una forma de tener la última palabra. Si bien Alatorre tenía en efecto sensibilidad de artista y nunca hizo valer la segunda condición (aunque sí, tal vez, en alguna que otra polémica), a veces exageró en la primera. Por eso muchos de sus ensayos, sobre todo las conferencias públicas, empiezan con un retórico pero persuasivo, “¡yo no sé que estoy haciendo aquí!”

---

\* Investigador asociado, El Colegio de México. [N. de la R.]



En todo caso *Los 1,001 años de la lengua española* no es en sentido estricto un libro académico, su intención es divulgativa, pero va a la vez más allá de lo académico y lo divulgativo, y se transforma en la novela de la lengua. Al narrar la historia del idioma Alatorre descubre sin querer queriendo su vocación narrativa. Esa frase hecha, “sin querer queriendo”, es una manera particular de subrayar una forma de la consciencia: la del impulso natural. Al escribir naturalmente Alatorre relata. De allí el título de su libro. Sherezada es la lengua misma.

Al decir que Alatorre es un gran novelista, que disfraza sus libros de investigación académica

o de exposición divulgativa, no quiero ser ingenioso ni original, ya lo han dicho otros antes que yo. Lo que quiero es subrayarlo. Volver personajes a las palabras, a las ideas, a los estilos, a las formas, es una manera notable de ser novelista, una manera de comprender el tiempo y lo narrativo a partir de elementos que o bien por su concreción —las palabras— o bien por su abstracción —los conceptos— no son susceptibles de habitar ese tiempo más recobrado que perdido que Marcel Proust describió como nadie. Por ejemplo, me parece claro que *Fiori de sonetti* es la novela del soneto hilada en su desarrollo temático estilístico, aderezada con sus magistrales pies de página. Pero de esto me ocuparé en otra ocasión.

Es probable que la coincidencia de la invitación que se me hizo a participar en un homenaje a Antonio Alatorre con la lectura del libro *La migraña* recientemente publicado, y al que editorialmente (y creo que correctamente) se califica como novela condiciona estas notas, pero también es cierto que eso, lo narrativo, es una característica que llama la atención en casi todos sus libros. Tengo, además, que comentar un hecho personal que también cuenta: hace unos treinta y cinco años sobrados yo participaba en alguna revista literaria, no recuerdo si *Cuadernos de Literatura* o *Anábasis*, y Antonio Alatorre se quiso sumar a esa aventura: estaba escribiendo una novela y eso lo hacía “un joven escritor”.

Si bien los que participábamos en la publicación lo conocíamos y admirábamos como filólogo y algunos habían incluso tomado clases con él, lo cual lo volvía una figura que se nos imponía, su argumento era irrefutable: él era un joven escritor. Y sí lo era. En una de las reuniones nos leyó un fragmento de novela que, a pesar de que recuerdo como muy bueno, olvidé de qué trataba y no sé si corresponde a *Migraña* (a partir de ahora la llamaré así, me gusta más el título sin el artículo).

Desde entonces esa sombra del novelista se proyectaba sobre los textos suyos que yo leía. Y también me rondaba una reflexión sobre lo que llamamos la edad de un escritor: en cierto sentido Alatorre nos sugería que lo que fecha el texto no es la edad del que lo escribe sino el momento en que lo hace. Y no sé si fue él quien comentó que Kant había escrito su obra después de los ochenta años (era, nuevamente, una mentira retórica, no había llegado a esa edad, pero si los había escrito ya mayor).

¿Cómo abordar esta idea si el momento de publicación es póstumo, y el escritor ya no tiene edad, sólo el texto? Decir que Alatorre fue siempre joven es una de esas frases que suenan bien pero que pueden ser fácilmente reversibles: fue viejo desde chiquito. Eso ya no suena tan bien. Por eso *Migraña* me parece tan extraordinaria. Lo primero: los editores (e incluso en ellos al Fondo de Cultura Económica, a sus hijos y a Martha Lilia Tenorio) la califican de novela, y creo que el propio autor lo habría hecho. Agregaría que es uno de esos momentos luminosos de la prosa en español de nuestro tiempo que roza los registros proustianos mencionados antes. Y agregaría además que esta novela es un nuevo disfraz. Disfraza de novela la autobiografía que seguramente nunca escribió. Casi ni necesito decir que los datos del personaje de *Migraña* coinciden, salvo por el nombre, con los de Antonio Alatorre, tapatío, nacido en Autlán, estuvo en su juventud en un seminario, etcétera.

Los datos más evidentes sin embargo no disimulan la característica más obvia de las novelas de aprendizaje: son muy similares, pero si el escritor tiene talento, nunca se vuelven lugar común. Baste comparar *Las tribulaciones del estudiante Törless* (Musil) con *El retrato del artista adolescente* (Joyce). Pero, como acostumbra en sus disfraces, Alatorre le da un vuelco al asunto, y más que una novela de aprendizaje es el relato de un desaprendizaje, el hombre maduro que se recuesta en el jardín

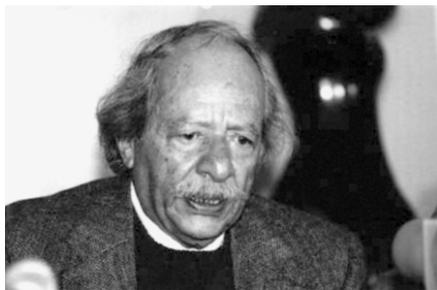


de su casa, “viaja” al pasado y las apenas cien páginas son en realidad un instante. Esto revela otra condición del Alatorre novelista: es un escritor plenamente moderno. Si el *Ulises* ocurre en un día, *Migraña* ocurre en un instante. Esto sin embargo es un argumento contra su idea del joven escritor: *Migraña*, si es que fue su primera y tal vez única novela en sentido estricto, es de una claridad luminosa que raramente tiene un autor primerizo.

Vean cómo el idioma nos va dando las pistas necesarias: joven y primerizo no son sinónimos. De hecho, la juventud, aunque remita al tiempo, excede la noción de tiempo, mientras que primerizo vuelve al tiempo una circunstancia. Por ejemplo: en algunos ensayos, como *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, Alatorre trata a los siglos como si fueran años, el tiempo largo y el tiempo corto braudeliano conviven como lo mismo, es decir, la duración. Por cierto este hermoso libro es el disfraz inverso del descrito por Zaid: es un artículo disfrazado de libro. Si los milenios son

siglos y los siglos años, el instante de *Migraña* es toda una vida.

Ahora, la noción de Alatorre como novelista me surge muy concretamente en una conversación con Martha Elena Venier, alumna, colega y amiga de Alatorre. Hablamos, si no recuerdo mal, de *Fiori de Sonetti*, que ella había comentado espléndidamente, y yo le platicaba sobre lo que ese libro me parecía. Recuerdo que le dije: “a mí, que las notas al pie me suelen molestar como lector y me producen alergia como escritor, en este libro me hacen



falta más.” Y es que el correlato que establecen ellas es el marco narrativo que crea el novelista. De pronto, no sé a cuenta de qué, dije algo así como: *El brujo de Autlán* me aburrió. Ella me dijo: es una buena novela. Y parpadeé un par de veces ¿una novela? Y, de pronto, pensé que eso era evidente. Que Alatorre había escrito claramente una *non fiction novel*, sólo que en lugar de usar el estilo periodístico, que le era ajeno, había usado el que le era familiar, el académico. Para no quedar como un idiota cambié el tema de conversación, pero me que-

dó en la mente el dilema: ¿Ese expediente que le servía al autor de base para escribir *El brujo de Autlán* existía realmente o se lo había inventado? Si ocurría lo segundo, retrospectivamente el libro se me aparecía como una obra maestra, una invención borgesiana. Y lo volví a leer, y me maravilló.

Eso me dio el apoyo para dos reflexiones diferentes. Una, que no tocaré aquí, es la que sugiere que Alatorre escribió una parodia de la escritura académica, respetando todas las reglas formales menos la que le da origen: la

existencia del referente. Si yo llevara esto al extremo podía leer todos sus libros así y entonces sor Juana Inés de la Cruz se transformaría en un personaje de ficción, del cual Alatorre se habría, por ejemplo, inventado una historia crítica textual en los dos gruesos tomos de *Sor Juana a través de los siglos*. Y que esos poemas maravillosos del barroco tardío latinoamericano los había escrito él en pleno siglo xx. Lo descabellado no quita lo posible. Leerlo así es también una manera de reconocer su extraordinario

trabajo en la fijación del texto de la poesía de la monja jerónima.

La otra es aquella que vuelve a la obra de Alatorre una colección de máscaras que hacen posible, al menos la hicieron en *Migraña*, la aparición de ese término que no tiene cabida en la academia, en la filología y en la lingüística, y que sin embargo sigue siendo esencial para la literatura: la sinceridad. Cuando compré *Migraña* mi intención era echarle un ojo al texto pero sobre todo regalárselo a mi mujer, que sufre de esa enfermedad, misma que a

mí me aterra, pues si un leve dolor de cabeza me vuelve loco no me puedo imaginar lo que es padecer migraña. Un amigo, Francisco Hinojosa, escribió un libro notable sobre su lucha contra ella, y varios poetas han circundado el tema en diferentes formas —desde *Macrocefalia* hasta *Hemicránea*.

Solo que *Migraña* no tiene nada que ver con la migraña. O, para decirlo con más precisión, la migraña es un elemento anecdótico. Es el “pretexto” que desencadena la narración. El relato tiene a la vez una precisión quirúrgica en la descripción, por ejemplo, de las manchas que se ven con los ojos cerrados, y a la vez tiene también una gran precisión al describir vivencias radicalmente subjetivas. El personaje no parece moverse de su lugar ni abandonar el lugar desde el que recuerda, que aquí es sinónimo de narrar. Mientras que la memoria es narrativa, la profecía y la adivinación son poesía. El texto se sitúa, sin que lo diga o lo teorice, en el límite de la escritura, en ese momento en que la poesía se asoma al abismo de la página en blanco y la narrativa al sinsentido de la efusión sentimental. *Migraña*, la novela, es una escritura fronteriza con el silencio, como el grito, pero de muy otra manera que el grito, el de la narración pura.

El ritmo se vuelve demorado, se ralentiza al grado de que a veces se queda inmóvil, en momentos de arrebatadora emoción. Pienso, por ejemplo, en el descubrimiento de la libertad en la vida de los otros, cuando Ernesto mira a los muchachos de una escuela pública y lo fascina su comportamiento, ese que en el seminario le es ajeno, extraño y, claro, pecaminoso. Cuando al final se mira en el espejo eso es un poco lo que mira, la condición de otredad en sí mismo. No hay en el texto el menor elemento discursivo, por eso es narración en estado puro, como si estuviéramos en el nacimiento de la fuente narrativa y su caudal fuera de extrema transparencia no contaminado por usos adya-



centes. Y ese contenido autobiográfico mencionado líneas arriba nos lleva de regreso a *El brujo de Autlán*. Sabemos por testimonios de ambos, la amistad que tuvieron Arreola y Alatorre, ambos tapatíos. En la obra del segundo *El brujo de Autlán* es el equivalente de *La feria* en el primero. El intento de construcción-rescate del Autlán natal.

Dos escritores tan notablemente cosmopolitas e universales intentan sin embargo dejar testimonio de ese sentimiento de pertenencia. Yo creo que la escritura, de una manera o de otra, siempre es un instrumento que testifica el desarraigo. Y su ilusión es restaurar ese nexo roto en algún momento. Sólo que a Alatorre la proximidad lo quemaba y por eso interpone esa apariencia de libro de historia, de investigación académica. Esos artistas universales buscan establecer con su origen un nexo incorruptible, más concreto que la memoria o la nostalgia. ¿Más concreto que la memoria? Sólo la escritura. Lo curioso es que tanto Alatorre como Arreola eran escritores de carácter individualista e intentan una novela coral, sobre todo el segundo. Ambos a su manera forman un triángulo con Luis González, en el cual la microhistoria es una forma de la novela. ❧

Julio de 2012

## El iconoclasta Antonio Alatorre

Para Margit Frenk

Sí, ya sé, usted no quería diti-rambos ni exorcismos. Pero recuerdo la amenaza, yo diría casi maldición gitana, de la esposa de Octavio Paz (Mari-yo para sus íntimos): “Cuando se muera, nadie va a escribir sobre usted.” En esos días lejanos ya, pensé escribir una notita diciéndole: “No se preocupe, maestro, yo sí voy a escribir sobre usted.” En ese momento, hoy remoto, su muerte era una probadita de humor negro, pues usted, como acostumbraba decirlo de la lengua española, gozaba de buena salud. La molestia de la esposa de Paz era porque Alatorre le escribió una carta —dice la leyenda que de ciento treinta cuartillas— para corregir el libro de Paz sobre Sor Juana. Algunas personas aseguran, y lo esgrimen como prueba de la *no* arrogancia de Paz, que el poeta incluyó las correcciones en la segunda edición.

A usted lo recuerdo cuando era mi maestro. Teníamos clase a las cuatro de la tarde en el tercer piso de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Yo, contraria a mi costumbre, llegaba puntual, y como nadie más llegaba a tiempo, nos sentábamos uno fren-



Lope de Vega

te a otro con toda nuestra timidez a cuestas —usted todavía no se psicoanalizaba. Antes de que llegara el resto de los alumnos, alguna vez me contó, intempestivamente, porque su timidez lo hacía actuar como quien rompe un dique, que había asistido al primer día de cursos de la escuela a la que iban sus hijos y el director de la primaria, al saber que Alatorre se encontraba entre los asistentes, le pidió que dijera unas palabras; usted, como siempre, habló con palabras sencillas, incluso algunas populares, y sintió cómo se iba extendiendo un sentimiento de desilusión entre padres y maestros. En cuanto usted calló y siguió el aplauso desganado, el director comenzó su discurso con las más domingueras palabras, bajo la norma de que la siguiente fuera más rebuscada que la anterior, con lo que provocó, claro, el aplauso unánime que a usted se le había escatimado. Cuando me contó lo que acabo de contar, lo tomé por un agudo comentario sobre la lengua, pero hoy me parece que lo pinta de cuerpo entero. De hecho era su norma de oro. Usted hablaba (y lo que es más escandaloso, escribía) con las que llama palabras de entresemana. Ahora, releyendo al maestro Alatorre, encuentro que estoy cortada por su tijera, que yo también, como decía

\* UNAM. [N. de la R.]

líneas arriba, prefiero las palabras, no de domingo, sino del diario.

Al leer su libro *Ensayos sobre crítica literaria* me reconozco —al contrario de Evodio Escalante— como fiel discípula suya. Le debo, por ejemplo, que toda crítica, como usted postula, debe fijar el texto, debe precisar qué dice el escritor, valiéndose del contexto histórico, de la biografía del autor y teniendo en mente la suerte que ha corrido el texto en manos de los sucesivos lectores. Recuerdo la tarde en que nos leyó un soneto de Lope de Vega (no de Góngora, a quien nos hizo prosificar, sino del más accesible Lope) y fue alumno por alumno preguntando qué decía Lope y llegó hasta el último lugar de la clase sin que ninguno pudiera decir a ciencia cierta qué decía el breve poema, todo porque estábamos hundidos en la ignorancia de las referencias mitológicas que el maestro Alatorre, ante nuestro bochorno, se encargó de despejar al aclarar, entre otras claves, que las flechas de oro de Cupido provocan amor y las de plomo odio o indiferencia.

Recuerdo el día en que me llamó al periódico *El Día* para decirme que todo lo que había dicho un entrevistado en torno al Santo Niño de Atocha era un conjunto de inexactitudes: me dijo textualmente “puras mentiras”. Yo le pedí que concediera una entrevista para precisar los errores y me dijo “no vale la pena, Beatriz”. Me decía Beatriz, y no Carmen, porque en Jalisco había un corrido popular sobre una Belem Galindo, con quien yo comparto el apellido, a la que por infiel la mata el marido y de algún modo de Belem pasó a Beatriz. Otra vez, le pusimos en la plana del periódico que era académico de la lengua y me habló para precisar que pertenecía al Colegio Nacional,

pero a la Academia no, y añadió “y, como dicen las señoritas orgullosas de serlo, no porque no me lo hayan pedido”. No quiso tampoco que reparáramos el error.

Por cierto, en su libro *Ensayos sobre crítica literaria* cuenta que Cosío Villegas le dijo hace siglos “Alatorre, escriba un libro para que lo proponga al Colegio Nacional” —como ustedes saben, el Colegio Nacional equivale al Colegio de Francia, llamado por los franceses el de los Inmortales, y que, aquí como allá, es un reconocimiento que otorga el gobierno, en forma de beca vitalicia, como antesala de la Rotonda de las Personas Ilustres.



Lope de Vega

Alatorre no veía la necesidad de reunir en un libro sus ensayos. Pero un día nos sorprendió a todos con su hermoso texto *Los 1,001 años de la lengua española*, que es nada menos que la historia de la lengua, así como se oye y hasta con sus antecedentes. Este libro, de lujo en todos los sentidos, pues lo es como objeto y como texto, salió publicado como regalo de fin de año de un banco a sus mejores clientes, obviamente los más ricos. Un primero de julio festejé, como siempre, mi cumpleaños en casa del crítico de arte Armando Torres-Michúa, quien compartía la fiesta conmigo, porque él había nacido el 30 de junio. Al abrir nuestros regalos, Armando puso en mis manos el libro de Alatorre, que había conseguido gracias a sus encantos con una secretaria del director de una sucursal del banco que lo editó. Cuando López Portillo nacionalizó la Banca, mi columna periodística de esa semana se tituló “Que nos nacionalicen a Alatorre”. Y en efecto, hoy cualquiera puede leer, en edición del Fondo de Cultura Económica, *Los 1,001 años de la lengua española*, si bien desprovisto de sus hermosas ilustraciones, la camisa dorada y el gran formato de la primera edición, aunque la tercera edición, que es la que tengo, dice muy a su estilo: “Tercera edición, algo corregida y muy añadida”. Este libro era el preferido de mi padre y estaba, no en los estantes de la biblioteca, sino sobre la mesa de centro de la sala. (A estas alturas, con mi biblioteca embodegada, espero un día abrir una bolsa y que esté ahí esperándome el suntuoso regalo de Armando; mientras, releo la edición rústica que ahora tengo a mano.)

Alatorre, como se deja entrever líneas arriba por el Santo Niño de Atocha, era de Jalisco, y sus amigos fueron nada menos que Juan Rulfo, el más grande escritor del siglo xx mexicano, y Juan José Arreola, el otro exquisito narrador, con quien llegó a hacer un programa de televisión en que ambos platicaban. Contó una vez que el autor de *El llano en llamas* comentaba

socarronamente que, cuando la crítica literaria insistió en su deuda con William Faulkner, se había decidido a leerlo. Al morir Rulfo, entrevistaron a Alatorre y el maestro reveló que él conoció el ejemplar de Faulkner que leyó Rulfo *antes* de escribir sus dos obras maestras. Mariana Frenk, en un tiempo suegra de Alatorre, fue la traductora al alemán de la obra de Rulfo y creo firmemente que esa traducción fue lo que inició el reconocimiento mundial de *Pedro Páramo*. Para qué añadir que Margit Frenk, quien merece capítulo aparte, fue esposa de Alatorre y madre de sus hijos. Ahora que José María Bleuca es presidente de la Academia Española, creo recordar que el volumen de los Argensola que me prestó el maestro Alatorre estaba dedicado por Bleuca, autor del prólogo, a Margit y no a Antonio.

Recuerdo siempre que, una vez que le entregué un trabajo escolar, mencioné a la pasada, por no decir a la ligera, que la crítica literaria en México era pésima. Alatorre me atajó enseguida —¿Le parece pésimo Alfonso Reyes? —No, por supuesto que no, contesté. —¿Le parece pésimo Villaurrutia? —No, claro que no, respondí. Me fue diciendo críticos hasta que me acorraló y me dijo con paciencia —A ver, ¿a quién se refiere usted? Confesé, muerta de la pena, que leía una crítica de libros que publicaba el diario *Excélsior* y que creía que el autor únicamente solapeaba los libros y no decía nada importante. Alatorre entonces me dijo —Y entonces ¿por qué no lo escribió así, que Fulano de Tal que escribe en *Excélsior* la columna Zutana es pésimo crítico, porque ni siquiera lee los libros? Desde ese día, créanme, le huyo a las generalizaciones y siempre trato de aclarar de dónde provienen mis juicios.

Me dio dos consejos más: que al escribir no usara siempre la misma cadena lingüística, porque eso daba monotonía al estilo, y que no tratara de poner todas las cosas en la vitrina. En otras palabras, bajo el agua, me dijo “niña sabihonda”, porque había escrito el trabajo, en



Holy Child of Atocha of Lagos/El Santo Niño de Atocha de Lagos,  
anonymous, Mexico, May 4, 1877. Oil on tin, 10" x 7".  
Collection: NMSU Art Gallery #1966.5.46. Donor: Mr. C. Andrew Sutherland.

El Santo Niño de Atocha

efecto, para apantallar al maestro. En otro pasaje de mi trabajo escolar, me dijo “Se va usted por las ramas: Quevedo quiso decir esto y esto, mucho más simple de lo que usted supone en su interpretación casi teológica”. Como ustedes ven, lecciones memorables e insuperables. Lo de las generalizaciones lo empleo, palabra por palabra, como consejo en mi *Manual de redacción* y lo de la cadena lingüística aparece en una parte central de ese mismo libro que se titula *Qué es escribir*. Todo esto son lecciones

de la experiencia literaria del propio maestro que nos daba a sus alumnos, y ahora brinda a sus lectores.

Consideraba que una forma de hablar de la literatura era encontrar las semejanzas o singularidades entre dos cuentos o en contraste con otros géneros, e incluso su cercanía con ésta o aquella obra pictórica. Pero sobre todo sabía, y nos lo comunicaba, la cercanía entre la literatura y la música. De mis maestros es el único que nos decía de viva voz un poema y



Erasmus

luego nos invitaba a clasificarlo, y ahí veía usted a los alumnos más perdidos que nunca, sin atinar (auténticas orejas de artillero) si se trataba de un romance o de una décima, o vaya usted a saber si de un alejandrino o si las rimas eran consonantes o asonantes, y eso que las estábamos oyendo. Él, claro, identificaba cualquier poema de oído y al vuelo.

Alatorre se calificaba como un filólogo, se decía amante o aprendiz de las palabras. Se creía heredero del Seminario alemán de Filología, es decir, de Leo Spitzer, Karl Vossler y Ernest Robert Curtius. Pero ya para hablar de sus maestros directos escribe, y lo cito, “Mis credenciales son las del filólogo. Soy, muy conscientemente, discípulo de Raimundo Lida, que lo fue de Amado Alonso, que lo fue de Menéndez Pidal”.<sup>1</sup> Y luego, citando a Carlos Blanco, que escribe el prólogo de una antología de Lida, dice Alatorre (palabras más, palabras menos) que Lida y Arreola (y sumo el nombre de Antonio Alatorre) tienen “pasión por el lenguaje”.

El maestro era un verdadero iconoclasta. No era partidario de la gramática normativa y nos decía, sin afán de escandalizar, que la norma

<sup>1</sup> Antonio Alatorre, “Lingüística y literatura”, en *Ensayos sobre crítica literaria*, 1ª reimp., México, Conaculta, 2001, p. 90 (Lecturas Mexicanas: cuarta serie).

universitaria es decir “haya”, pero que en el campo es válida la forma “haiga”. Era contrario a las metodologías a las que son tan aficionados algunos colegas; pero mientras lo tomo como un enfrentamiento ideológico y hasta me peleó con la gente, Antonio Alatorre decía tan sólo que las nuevas metodologías alejaban al lector de la literatura, pues consideraba que una lectura es tan válida como otra y que el que se equivoca, en especial si se trata de una lectura primeriza, “ya se corregirá”. Eso sí es ser iconoclasta ¿no? Pensaba (y yo con él) que se tiene que leer el texto, no forzarlo para que quepa en la metodología. Admiraba —como yo— a Jakobson, Barthes y los demás, pero descreía de quienes los imitaban servilmente en nuestras tierras. Nunca empleó la palabra colonialismo cultural, porque tampoco aceptaba la metodología marxista, pero es la sensación que comunica cuando rechaza la que llama crítica neoacadémica.

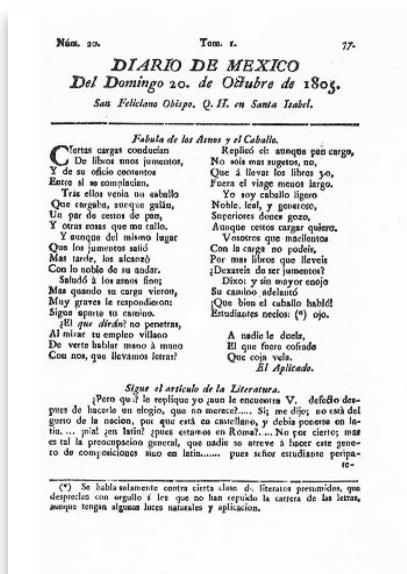
Hasta aquí lo he presentado como un iconoclasta, un antiautoritario, un hombre libre, pero no he dicho que, en medio de la explicación, soltaba una frase en latín o en inglés (con todo y su etimología), o aclaraba que esta idea provenía de Erasmo, o que Juan de Mena prodigaba los cultismos, o que Horacio ya había tratado antes tal tema, o que el verso acentuado así era imitación italiana, y toda esa erudición era tan familiar para él que lo decía como lo más natural del mundo, la suponía un conocimiento del dominio público. Al escribir, a veces a estas aclaraciones las llama las notas a pie de página (ya que ahí las coloca), y asegura que en ocasiones es lo más sabroso del texto (y así es). En las notas periodísticas con motivo de su muerte, y ahora se prodigarán, en el 90 aniversario de su nacimiento (y no le hace justicia), aparece la palabra *erudito*. Le han llamado, como él quería, *filólogo*, pero también se ha escrito junto a su nombre una palabra poco frecuente, la de *sabio*, y realmente lo era... pero no le daba ni tantita importancia. ❧

# En memoria de Antonio Alatorre

Desde la primera clase comprobé que haber elegido a Antonio Alatorre como mi maestro de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, allá por 1963 y cuando la carrera se denominaba Letras Españolas, fue verdaderamente afortunado, pues su manera de impartir la cátedra y su más que evidente dominio de la materia hacían del curso algo que rebasaba los meros requerimientos de la asignatura.

Su forma de exposición y, sobre todo, su conocimiento a profundidad del fenómeno literario, así como su manifiesta actitud de no ser un maestro convencional en muchos aspectos y el hecho de que, además, no acudía a dar clases simplemente por inercia o por devengar un sueldo, hacían que fuera para mí un disfrute escucharlo durante la hora en que, dentro del salón de clases, impartía su enseñanza.

\* 1939-2012, Egresado de El Colegio de México, adscrito a la Hemeroteca nacional y al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. [N. de la R.]



No obstante, ese personaje, que era fascinante por las razones antes expuestas, al salir del aula se transformaba en un ser difícil, si no huraño, alguien esquivo que, en una palabra, huía del acercamiento que pretendíamos tener los alumnos con él, lo cual resultaba desconcertante teniendo en cuenta lo atractiva que era su enseñanza intramuros.

La actitud del Alatorre de entonces me recuerda ahora la que Ramón López Velarde manifestaba cuando era maestro de literatura española en la

Escuela Nacional Preparatoria; así era, según la evocación que del poeta hizo en cierto momento Xavier Villaurrutia, que en un punto de esa remembranza anotó:

Salvador Novo y yo lo visitamos unas cuantas veces [...] Lo esperábamos a la salida del aula y cambiábamos con él breves y entrecortadas frases. Aún tengo la sensación de que los diálogos se acababan demasiado pronto [...] una curiosa turbación y un pudor infantil e inexplicable lo colocaban delante de nosotros en la situación de minoridad e inferioridad que lógicamente nos correspondía a Salvador y a mí.

Sin embargo una intervención mía en una de las clases operó el portento de que el esquivo maestro se me acercara. En ocasión de aludir al tema de la originalidad de los textos en la literatura universal, Alatorre hizo referencia a asuntos célebres de diversos autores que habían tomado su argumento de otros, y entre ellos mencionó a Shakespeare e hizo particular referencia a su celeberrimo *Romeo y Julieta*, acerca del cual tuvo un momentáneo olvido y recurrió a nosotros, a los alumnos, con respecto al autor que venía a cuento; no sin cierta timidez proferí el nombre de Matteo Bandello, el monje dominico del siglo XVI que, en sus *Novelas cortas*, desarrolló la historia de los trágicos amantes de Verona. Alatorre no sólo me agradeció el auxilio solicitado, sino que al mismo tiempo me preguntó mi propio nombre.

Lo más sorprendente vino después, ya que fuera del salón, en el pasillo, el siempre huidizo maestro me abordó sonriente, e inició una primera conversación que comenzó con el comentario de que: “a usted, por lo que veo, le interesa la literatura verdaderamente en serio, me parece.”

En el trayecto hacia el estacionamiento de la Facultad, descubrí a una persona diferente: alguien expresivo, ameno, que a partir de Bandello y de Shakespeare iba ilustrándome con una abrumadora erudición. Durante una charla amplia, de una hora en las afueras de la Facultad, Alatorre me hizo saber los orígenes del personaje de Romeo en el Píramo que presenta Ovidio en sus *Metamorfosis*, y cómo aparece en el relato de Luigi da Porto, y también cómo es ya un personaje más definido

en la serie de narraciones del *Novellino* de Masuccio Salernitano en la colección de cuentos escrita en el siglo XV, de donde al parecer lo tomó Bandello, y en la historia que también aprovechó Lope de Vega para el drama *Castelvines y Monteses*.

Habría querido que esa conversación se prolongara. Sus comentarios extracátedra fueron un acicate para investigar y profundizar en un tema que me llamaba desde hacía tiempo. En fin, de ahí en más conversaba con él de esa manera amplia y fructífera para mí, como por ejemplo cuando platicamos en torno al libro de Allen W. Phillips *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, que era aún la novedad bibliográfica en torno al poeta de Jerez, aunque había transcurrido ya un año de su aparición.

No mucho tiempo después, junto con otros compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras, fui invitado por Alatorre a formar parte del cuerpo de becarios del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del El Colegio de México, institución que dejé para integrarme como investiga-



dor a la Hemeroteca Nacional y, aun cuando el maestro lamentó mi decisión, intuyó que mi camino dentro de las letras estaba señalado precisamente por el rumbo de la investigación, como lo había advertido, y me lo hizo ver, tras la publicación de la obra de Jorge Cuesta de cuya recopilación nos encargamos Luis Mario Schneider y yo.

Alatorre, luego de un tratamiento psicoanalítico, experimentó una radical transformación de su personalidad, uno de cuyos rasgos más notorios fue la gran locuacidad con la que se presentó, aunada a una total desinhibición. Ya en esta etapa, el acercamiento al maestro fue no sólo más fácil sino menos espaciado, y dentro de éste se dieron varias y especiales circunstancias, como el hecho de haberlo invitado a varios programas de televisión cuando me desempeñé como organizador de programación cultural; con motivo de los mil y un años de la lengua española y para conmemorar ese hecho aquí en México, se plantearon —esto desde la televisión— diversas actividades que incluían la edición de un libro sobre el asunto, el cual finalmente apareció en una edición de lujo patrocinada por una institución bancaria, y para ello sugerí que fuese Alatorre el autor del texto que ahora, con otra presentación, circula con el sello del Fondo de Cultura Económica.

Otra de esas circunstancias ocurrió cuando fui director del Museo de la ciudad de Veracruz e incluí, en alguno de los ciclos de conferencias que se dieron allí, un diálogo entre él, destacado filólogo y lingüista, con Raúl Prieto, más conocido por su pseudónimo de “Nikito Nipongo”, el implacable Aristarco que vigilaba y corregía con rigor más académico que la propia “Real Corporación” y sus filiales hispánicas, la lengua hablada en la península y sus otrora territorios ultramarinos, espléndida ocasión aquella que instruyó y entretuvo por más de dos horas a un público numeroso y que estableció una cordial amistad entre dos notables estudiosos de nuestro idioma.



Ramón López Velarde

A modo de un póstumo y sentido homenaje, quiero obsequiar una petición que él nos hiciera en aquel Colegio de México de las calles de Guanajuato en la Colonia Roma, durante una clase en la que habló de su interés por los sonetos producidos por los autores de lengua española y, en particular, por los sonetos sobre el soneto, como el célebre escrito por Lope de Vega cuya primera línea enuncia *Un soneto me manda hacer Violante*.

Mientras revisaba el *Diario de México*, nuestro primer cotidiano que comenzó a circular en 1805, en búsqueda de las presencias cervantinas en nuestras letras a partir del siglo XVII, di con un soneto que podía cuadrar en la solicitud del maestro. Helo aquí. Es un soneto

carente de título que apareció en el *Diario de México* el 12 de febrero de 1812 precedido de un exordio dirigido al “Diarista”, esto es al director de la publicación, que lo era entonces don Carlos María de Bustamante; extraigo de ahí un fragmento que me parece necesario y seguidamente el poema, tal como apareció en el impreso, con la advertencia de que se respeta la ortografía original:

... vea Ud. cómo desempeñé la difícil composición de un soneto: desde luego pregunté a muchos que hacen versos, ¿de qué constaba este pequeño poema? Y casi todos me aseguraron, que de catorce versos de once sílabas, colocados y coladas en tal y tal forma; y aunque es verdad que me pusieron gran miedo tamaño número de versos, tamaño número de sílabas, y una colocación tan rigurosa, no por eso me desalentó, antes bien, animado con el ejemplo de tantos que dicen haber superado tamañas dificultades, con heroico valor puse manos a la obra, y escribí así:

¡Catorce versos! mas está el primero.  
 Pasemos al segundo: no va malo.  
 ¿Y el tercero? Aquí es ella; mas lo igualo,  
 Y con el cuarto ya es quarteto entero.  
 El quinto ¡qué primor! salió sin pero.  
 Síguese el texto: bien; si lo acabalo,  
 El séptimo sin pena me resbalo,  
 y concluyo el octavo plentero.  
 Respirémos en fin: el nueve es este,  
 tan fácil como el diez; y este tercero  
 acabe el once, y cueste lo que cueste.  
 ¡Quien lo creyera! el doce está completo.  
 ¿Y el trece...? ¡Apolo su favor me preste!  
 El catorce ¡oh placer! Ya está el soneto.

¿Qué le parece a Vd., Sr. Diarista? ¿No es verdad que basta y sobra saber el número de versos que entra en un soneto, para desempeñarlo con la elegantísima perfección que tiene Vd. a la vista? A lo menos, así lo creen muchos... pero me voy alargando demasiado, y así concluyo reiterando que es servidor de Vd. y B. S. M. = *Astano*, ó *el aficionado*.



Anastasio Ochoa  
*Com*

Resta únicamente añadir que ya puede identificarse a su autor embozado, como era la literatura usanza del pseudónimo, característica de la mayoría de los colaboradores del *Diario* —es decir, los miembros de la Arcadia Mexicana—, gracias al enjundioso trabajo realizado por Ma. del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo en su *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*: ese “aficionado” autor del soneto acerca de la realización de un soneto fue Anastasio de Ochoa y Acuña, y firmó la composición aquí recogida con el semianagrama de Astanio, que usó para esa ocasión, además de otras colaboraciones, y fue uno de los más destacados miembros de la Arcadia Mexicana, además de sacerdote católico, poeta desde luego, novelista y pintor.

Si bien a destiempo, pues no pude hacer llegar a sus manos este testimonio sonetístico, pescado mientras rastreaba las huellas cervantinas en México, vaya, en fin, como una tardía muestra de admiración a un Maestro con mayúscula. **CS**

## Juan José Arreola\*

Tras el breve diálogo telefónico en que me comprometí a escribir este “Perfil”, lo primero que pensé fue: “Ah caray, la cosa no va a ser fácil”. Si se me pidiera un perfil de sor Juana, lo haría con la mano (izquierda) en la cintura: sin necesidad de releerla ni de documentarme, así nomás, de memoria, con lo que ya tengo en mí, me pondría a trazar en seis u ocho cuartillas algo bueno, preciso, con garantía absoluta de fidelidad. Mi visión de sor Juana es objetiva y es nítida. Puedo situarla, aun de manera inconsciente, en su lugar, en su mundo de hace trescientos años. Sor Juana se me ofrece bien delineada, con un perfil que sobresale bien del trasfondo. Entre ella y yo hay distancia, hay *perspectiva* (uno de los fenómenos de la percepción que a ella le interesaron). En el caso de Arreola no hay tal. El “Ah caray” quiere decir: “Mi vida ha estado de tal manera



Arreola abonero

vinculada a la de Arreola durante 55 años, que no puedo hablar de él sin estar hablando de mí, y lo que se me pide es un perfil, no dos”.

Confieso este escrúpulo para que los lectores estén avisados. Perdonen si el retratista se mete en el retrato. Lo primero que escribí sobre Arreola, hacia 1960, fue la presentación de un

disco suyo, en la serie “Voz viva de México”, y ése sí es un escrito “objetivo”, como de profesor de literatura. Todo lo demás que he dicho de él, en artículos y entrevistas, es descaradamente subjetivo. Alternan todo el tiempo los pronombres *él*, *yo* y *nosotros*. No puede ser de otra manera. A quienes se interesen por Arreola me permito recomendarles, en particular, mi “Presentación” de la reedición facsimilar de la revista *Pan* (a continuación de la reedición facsimilar de *Eos*, presentada por Arreola) en la serie de “Revistas literarias mexicanas modernas” que dirigió José Luis Martínez.

Además, necesariamente he de repetir cosas ya dichas. La primera se refiere justamente a la revista *Pan*, de la cual digo, en esa “Presentación”, que no es para mí sino “un documento de mi relación con Arreola, recuerdo de un breve periodo (junio a noviembre de 1945) de nuestra amistad, algo tan personal, tan íntimo casi como una conversación o una carta”. La

\* Tomado de Antonio Alatorre [1922-2010], *Estampas*, México, El Colegio de México, 2012, 138 pp. (Col. “Testimonios”), pp. 99-107 [Contenido: “Una imagen de don Daniel Cosío Villegas, Daniel Cosío Villegas, El humanismo de María Rosa Lida, Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante, Sobre Raimundo Lida; Mis ‘fortunas y adversidades’ en el Colegio de México, de 1947 a 1962; Emma Susana Speratti Piñero (1919-1990), La persona de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Octavio Paz y ‘Poesía en Voz Alta’, Octavio Paz y yo, La alegría y la luz.”] [N. de la R.]

idea de reimprimirla al lado de revistas serias como *Contemporáneos* o *El Hijo Pródigo* me parecía extravagante; José Luis tomaba demasiado en serio a *Pan*. Yo no: “A mí me consta que *Pan* fue mero juego, diversión pura. Arreola y yo, cuando la hicimos, andábamos en las nubes. Soñábamos, y era placentera la ilusión de que nuestros sueños iban cuajando en algo concreto. Cada hoja que imprimíamos —que casi personalmente imprimíamos— no era sino eso: ilusión de sueño realizado”. (Y resisto heroicamente a la tentación de seguir citándome.)



Pero es fuerza retroceder al verano de 1944, que fue cuando conocí a Arreola, y explicar quién era *yo* para que se vea mejor quién era él. En 1944 hacía dos años que yo había salido al mundo tras un largo encierro en cierto instituto religioso. (Soy un *défroqué*,<sup>1</sup> como me llamó Octavio Paz.) Me gustaba la lectura, me gustaba el estudio, y acababa de terminar, con

<sup>1</sup> Un secularizado, alguien que colgó los hábitos, que abandonó la carrera eclesiástica. [N. de la R.]

aplauso de los profesores, el primer año de Derecho; pero no había en mi vida nada parecido a una “meta” (lo único cierto es que jamás me vi como “señor licenciado”). Arreola, en cambio, estaba plenamente seguro de su vocación. Había publicado dos cuentos y llevaba quince años de nutrirse de literatura. Yo salí de aquel instituto religioso con la idea de que el poeta número uno de México era Alfonso Junco, y de que los grandes novelistas eran José María de Pereda y Francisco Navarro Villoslada en el siglo XIX, y Hugo Wast en el XX. Cuando se lo dije en una de nuestras primeras conversaciones, Arreola pelaba tamaños ojos. Él había leído a Rilke, a Kafka, a Marcel Schwob...; él se sabía de memoria poemas de Verlaine, de Neruda, de López Velarde..., y aquí me paro. Estos seis autores representan otras tantas gotas en la vasta laguna de mi ignorancia. (Por supuesto, me eché a leer, ¡y qué gozosamente!, a esos seis y a muchísimos otros.)

En 1944 ese Arreola me tomó de la mano, y de la manera más natural del mundo se hizo mi maestro. Aunque la experiencia literaria sea, por definición, cosa exclusivamente personal, yo puedo decir que aquí ocurrió una auténtica transfusión: Arreola me contagió *su* experiencia, y yo conseguí hacerla mía. Yo era un gran vacío en espera de ser llenado, y él era un gran lleno dispuesto a todos los desbordamientos. Los años de 1944 y 1945 fueron para mí *the banquet years*. Y no era sólo la revelación de la gran literatura. El magisterio de Arreola abarcaba todo. Si yo no sabía quién era Proust, tampoco sabía quién era Freud. No sabía, en verdad, ni siquiera lo que estaba pasando en el mundo. Era incapaz de pensar por mi cuenta. En 1944 no se me había ocurrido someter a algún tipo de examen las “ideas” que se inculcaban en el instituto religioso: Hitler, Mussolini y Franco estaban muy bien; eran los exterminadores providenciales de una Bestia de tres cabezas: masones, judíos y comunistas. Lo que hizo Arreola en

este caso fue bien simple: de la manera más clara, sin jergas ni fórmulas, me transmitió eficazmente su visión de la pasada Guerra Civil Española y de la aún presente Guerra Mundial. Arreola, en una palabra, me abrió los ojos. Él me sacó de Egipto.

(Y, así como Dios, después de seis días de Creación, vio que estaba bien lo que había hecho, así Arreola, después de unos diez meses de magisterio, me juzgó suficientemente *dé-niaisé*<sup>2</sup> para acompañarlo en la aventura de *Pan*. Podíamos dar ante el mundo la impresión de estar a la misma altura.)

Arreola me enseñó a percibir la belleza de las palabras. Me decía, por ejemplo: “Fíjate en esto: *la luna azul, descalza, entre la nieve*”; “Fíjate en esto otro: *y manzanas de olor y simetría*”. Sin ser narratólogo, él me enseñó la función de la estructura. Una vez le dije que me había hecho gracia algo que leí en un cuento de Efrén Hernández: “Tú no sabes bañarte —le dijo un chofer a otro—, todito te mojas”. Sí, buen chiste, me contestó Arreola, pero fíjate en lo fuera de lugar que está. También me enseñó, muy suavemente, lo que va de la belleza fácil a la difícil. Un compañero de la Facultad de Derecho me había regalado *Campanas de la tarde*, de Francisco González de León, y cuando le dije Arreola que esos versos eran preciosos, su comentario fue: “Lee ahora a López Velarde, a ver qué pasa”.

A veces se cambiaban los papeles: podía revelarle a Arreola algo que él desconocía —y que él, con gran regocijo, se apresuraba a incluir en su tesoro—, por ejemplo una letra de Alonso de Bonilla en que dice el devoto: “Virgen, ¿si querrá conmigo / ese Niño? Dadle acá”, y contesta la Virgen: “Anda, llévatelo ya, / que llora por ir contigo”, o la “Cena jocosa” de Baltasar del Alcázar (“En Jaén, donde resido...”). Pero lo que más recuerdo es lo mucho que leímos simultáneamente: poemas y más poemas de

<sup>2</sup> Espabilado. [N. de la R.]



*Laurel* (que yo me robé en una librería, porque era libro muy caro), números y más números de la *Revista de Occidente*, los *Entremeses* de Cervantes, el gran libro de Amado Alonso sobre *Residencia en la tierra*, los volúmenes que iban llegando del *roman-fleuve* de Georges Duhamel, la amenísima biografía del cardenal Cisneros por un tal Luys Santa Marina, y tantas otras cosas.

Si en este momento me pregunta alguien qué adjetivo, según yo, define mejor a Arreola, le contestaré: *entusiasta*. Ese Arreola que me cayó del cielo chorreaba entusiasmo. Ganaba un sueldo miserable en *El Occidental*, y jamás lo vi alicaído. Alguna vez, sí, preocupado, como cuando nació su primer retoño. Mucho tiempo después contó él, ante varios oyentes, una cosa que yo había olvidado. Ya era hora de que Sara y la bebida (Claudia) regresaran a casa —una casa modestísima—, y faltaba cierta cantidad para cubrir los gastos médicos;



Louis Jouvet

y entonces yo (según Arreola) llegué con mi puerco de Tlaquepaque, lo quebré con alguna solemnidad, nos pusimos a contar el dinero, ¡y resultó exactamente la cantidad que faltaba! Tal vez sea cuento de Arreola. Pero, suponiendo que no lo sea, mi gesto no tiene nada de sublime: yo ganaba menos que él, pero no sostenía una familia y una casa, pues vivía “arrimado” a unas tías mías. Lo que importa subrayar, por si no ha quedado claro, es el tono “entusiasta” del cuento: no hay ni sombra de *self-pity*, sino un gusto de contar que se convierte sobre la marcha en *arte* de contar.

El final feliz cae en su lugar: la cantidad *exactita*.

En 1944/45 me hablaba Arreola de una experiencia completamente ajena para mí: el teatro. Él y yo fuimos “niños recitadores” (esos que en las fiestas escolares declamaban “Madre, la selva canta...” o “Como renuevos cuyos aliños...”), pero él recitó más y mejores cosas; y, sobre todo, él siguió recitando toda su vida. ¿Qué vino a hacer a México en enero de 1937, con una mano delante y otra detrás, ese provinciano de 18 años? Vino a estudiar *teatro*. Estaba gritando: “Quiero ser actor, quiero dedicar mi vida a las tablas”. Y sucedió lo que tenía que suceder (lo que en 1944 iba a suceder conmigo): Arreola sedujo a medio mundo; sedujo a Villaurrutia, a Usigli, y sobre todo a Fernando Wagner, el único “profesor de teatro” que había en 1937. Nadie podía cerrarse a su entusiasmo tan vibrante. ¿Y cómo se sostuvo Arreola en esos tiempos en que no existía Conaculta ni nada parecido? Muy simple:

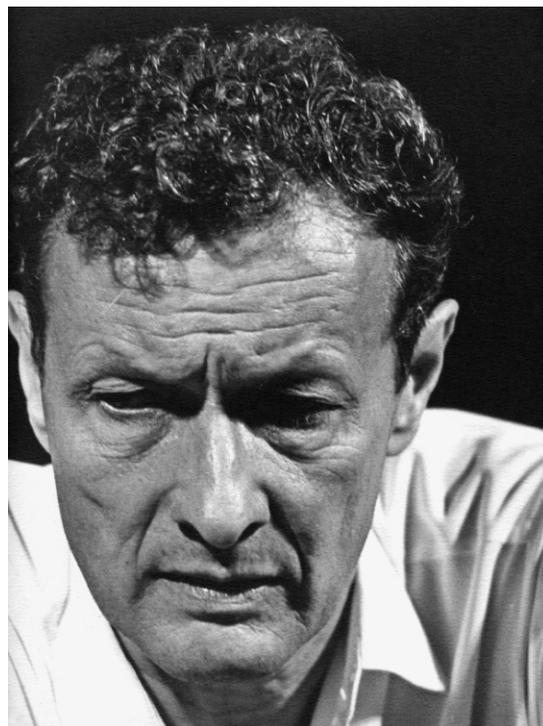
agarró una chamba de “abonero”; por las mañanas recorría de puerta en puerta las vecindades vendiendo zapatos “en abonos fáciles”. (En 1937, o tal vez 1938, Fernando Wagner mandó a no sé qué revista alemana una noticia sobre su escuela de teatro. Entre las ilustraciones hay una foto de Arreola con su racimo de zapatos al hombro. Esa foto debiera titularse “El entusiasta”.) En 1944 hacía tiempo que Arreola estaba ya de regreso en Guadalajara, pero ¡cómo añoraba esa aventura! —la cual, a lo que entiendo, se interrumpió porque fracasó el apenas iniciado Teatro de Media Noche, empresa

no comercial (¡era tan poquita la vida cultural!). Lo que puedo contar con todo detalle es la aventura que vino después: el viaje a París, a fines de 1945, para “estudiar teatro” con Louis Jouvet y Jean-Louis Barrault. (El Arreola de 1945, por cierto, se parecía bastante al Barrault de entonces: rasgos afilados, mirada alerta, movilidad de ardilla.) Entre tantas cosas, Arreola me enseñó a ver cine. Concretamente, cine francés. En 1944/45 el Teatro Colón de Guadalajara vivía de películas francesas anteriores a la Guerra. Arreola se las sabía de memoria (fue así, *mirabile dictu*, como aprendió a hablar francés, incluidas la expresión facial y la mímica), pero las veía una vez más conmigo, encantado de la vida. En ciertos momentos me daba un codazo: “Fíjate en la escenita que viene ahora”. (Recuerdo una de esas escenitas: Jouvet, anarquista buscado por la policía, tiene con Barrault un encuentro que dura tal vez un minuto, pero un minuto cargado de *suspense*.)

En la “Presentación” de *Pan* cuento de qué manera hechizó Arreola a Jouvet, en el momento mismo en que el astro bajaba del tren que lo había llevado, con su *troupe*, a Guadalajara. Arreola leyó eso, y me dijo: “bueno, no sucedió así exactamente; veo que tú también inventas”; pero yo sigo aferrado a mi cuento. La aventura de París duró unos meses apenas (el porqué de la interrupción sería largo de explicar), pero Arreola nunca la ha olvidado. He aquí dos instantáneas: Arreola en el taller de declamación de Barrault, descubriendo los ritmos del *alexandrin*, y Arreola haciendo un papel en la puesta en escena de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, creo que en traducción de André Gide. Es un papel humilde: Arreola, temblando de frío, sin más que un taparrabos egipcio, es uno de los remeros de la galera de Cleopatra; pero el escenario es todo lo contrario de humilde: ¡es la Comédie Française! Y por algo se empieza, ¿no?

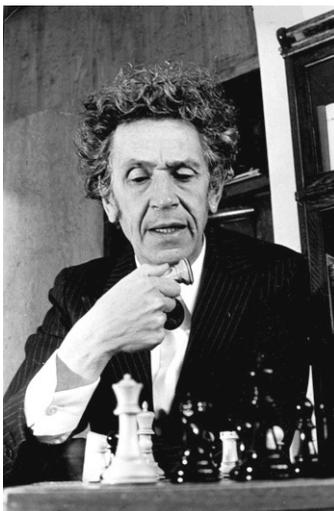
Arreola ha sido durante toda su vida un “recitador”, un cultivador de la *commedia*

*dell'arte*. Vaya a ese propósito una anécdota. La escena tiene lugar en casa de don Octaviano Valdés, donde cada domingo hay una curiosa tertulia: se chupa mate argentino y se habla de literatura & Co. Están los Méndez Plancarte, Agustín Yáñez, mi tocayo Gómez Robledo, Alí Chumacero, Henrique González Casanova y otros más (yo por ejemplo). El año es 1952. Agustín Yáñez es ya, dizque por voluntad popular, gobernador electo del estado de Jalisco. Y he aquí que Arreola, inspirado por Talía, se pone a improvisar, y fabrica una pieza parecida a aquellos pasatiempos de tertulia que a comienzos del siglo XIX se llamaban “unipersonales”. Él, Arreola, es el *valet* del señor gobernador Yáñez (y aquí Arreola se describe cariñosamente a sí mismo: peluquín blanco, chaleco de brocado, calzón corto de seda, medias immaculadas, zapatos con hebilla de plata). El *valet* se encarga de cosas que el gobernador, por decoro, no puede hacer: está al tanto de todas las intrigas palaciegas; es él



Jean-Louis Barrault

quien conoce los hilos del tinglado político. Tiene un salario considerable, porque le es imprescindible al gobernador. Éste, por ejemplo va a dar audiencia a alguien, y dice: “Arreola, recuérdeme qué negocio trae este fulano”; el *valet* se lo recuerda en pocas palabras; entonces el gobernador le pregunta: “¿Qué será bueno hacer?”, y el *valet* contesta: “Salvo que Su Excelencia opine otra cosa, yo diría que...”; y, en vez de terminar la frase, hace Arreola el gesto de apagar lentamente una vela. El público, que ha estado embozado (y no es un público de bobos), prorrumpe aquí en risas y aplausos.



Un punto brillante de mi *curriculum vitae* es el programa semanal de TV que durante ocho meses (1978/79) tuvimos Arreola y yo. Era media hora de improvisación pura (sobre todo de mi parte; él, como veterano, tenía sus trucos): sin ningún acuerdo previo, nos poníamos a divagar en torno a sonetos de todos los tiempos y lugares, a soneto por sesión. Llegué a ser famoso. Había personas que me reconocían en la calle o en un restaurant, y me saludaban, y me decían: “¡Por fin el desbordante Arreola se nos presenta con un verdadero interlocutor! A los anteriores los tenía siempre aplastados bajo el torrente de sus palabras”.

Sobre la larga carrera de Arreola como astro de TV no diré ni malo ni bueno. Varias veces oí decir a personas del gremio intelectual: “¡Qué pena! ¡Como ha degenerado Arreola!”; pero yo creo que esas personas no le concedían a la *vox populi* el respeto que merece; además, a propósito de uno de los mayores escándalos, el de Arreola metido a comentarista de deportes en un Mundial de Fútbol (cosa que yo no vi), contaré lo que me dijo Ruy Pérez Tamayo: “¡Ese Arreola! A diferencia de los comentaristas de cajón, que todo el tiempo se desgañitan

exhibiendo su profesionalismo, él nos descubre serenamente, ¡pero con qué entusiasmo!, el sentido profundo de la competencia entre dos grupos humanos; nos da una cátedra de filosofía del deporte”.

Se me acaba el espacio que me asignaron. Releo lo escrito y veo que no he trazado un “Perfil”; solamente, si acaso, algunos rasgos. No he mencionado los muchos entusiasmos de Arreola que a mí me son ajenos. Es impresionante la catolicidad de sus intereses, y enorme, desmedida, la alegría con que todo lo vive: el ajedrez (incluyendo una pasmosa erudición sobre campeonatos mundiales), el ping-pong, las cosas

de lujo: prendas de vestir, encuadernaciones, muebles, cristales *art-nouveau*, buenos vinos (sobre todo franceses)... Pienso, por cierto, que así como el autodidacto es quien mejor sabe apreciar los bienes de la cultura, así el que ha nacido pobre disfruta de los bienes de la fortuna más plenamente que el que ha nacido rico.

Si Arreola fue mi maestro, también lo fue, en épocas posteriores, de José Emilio Pacheco, de Vicente Leñero, de Alejandro Aura, de José Agustín, de Federico Campbell y de tantos otros. Él ha sido el maestro perfecto, el que vive enriqueciéndose con las más variadas experiencias y al mismo tiempo comparte generosamente sus riquezas con los demás. Sus actuaciones en la TV caerán en el olvido, pero dos frutos de su entusiasmo y su optimismo radicales durarán por mucho tiempo: uno es ese ya histórico magisterio —pues Pacheco y los demás son un grupo nutrido y de importancia capital en la república literaria—, y el otro es, por supuesto, su obra escrita, su “varia invención”, su prosa trabajada y pulida con manos de artesano (comparación muy de él), su gozosa exhibición de *la cosa bien hecha*. 

## De poesía y poetas

*Dice Vuestra m. que el orador se hace  
y el poeta nace; nunca él naciera.*  
Fiscal del Parnaso

A menos que se viva en una burbuja (las hay), nadie negará que se puede prescindir de la poesía para subsistir. Pero como está ahí, bien localizada para algunos, en algún lugar para otros, sin duda tiene una función, sirve para algo, para alguien. Tiene, además, para quienes la sirven o se sirven de ella, consecuencias de naturaleza psicológica (lo espiritual, intelectual), social (la fama), económica, que vienen con el reconocimiento del pequeño, pero nutrido, grupo de iniciados y, a veces, con el reconocimiento oficial, que llega a su tiempo, no tanto porque la administración gubernamental se interese mucho en la poesía, cuanto porque la que destaca por alguna razón le da lustre. Entonces el poeta puede vivir de su obra o de lo que trae su obra: premios diversos, becas generosas, ventas abundantes.

Esta cascada de fortuna no significa que esa poesía sea la mejor; puede tener cierta originalidad (un porcentaje razonable de buenos versos), un tono más elevado que el común. En no pocos casos —me refiero a la de bul-

to, no a la de excepción— es poesía de moda (o a la moda, que no es lo mismo) de la que en otros tiempos se llega a prescindir a menos que la rescaten académicos puntillosos, paleocríticos de la poesía. ¿Alguien recuerda el poema dedicatorio de Halley a la *Principia mathematica* de Newton?



Ovidio

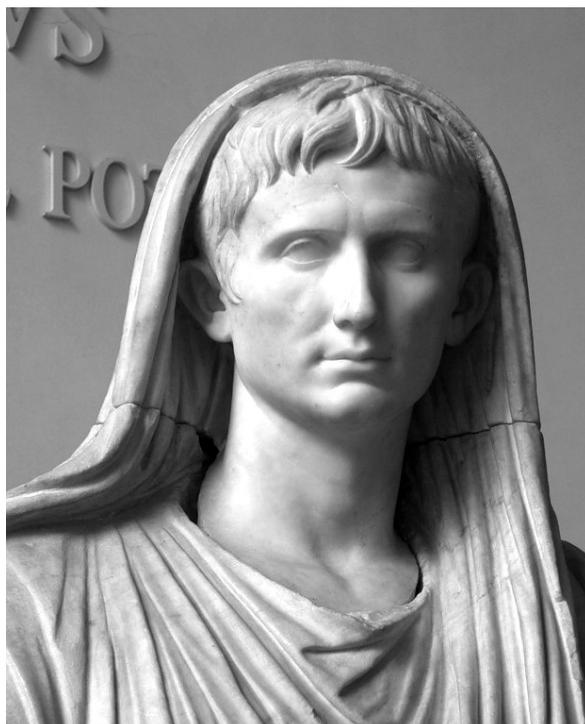
\* Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.

La poesía milenaria, también la centenaria, no es de consumo tan frecuente como la del momento; aquéllas fueron del momento en sus épocas respectivas, como hace más de dos milenios la lírica griega. Debemos lo que de ella se conserva, con frecuencia sólo una línea, a citas o copias de esos versos, porque algo en ellos atraía o repugnaba a sus lectores (un verso no se “aprovecha” sólo porque sea bueno; también los malos son útiles). Si nada hubiera quedado de los cantos homéricos, algo se habría recuperado por las citas frecuentes. Sin buscar demasiado, encontramos algunas líneas en los libros segundo y tercero de la utopía platónica, donde se traen a colación como poesía que no debe trascender, no por mala, sino porque debilita el alma del ciudadano guerrero en vez de alentarla; por ejemplo, la respuesta de Aquiles a Odiseo cuando éste le pregunta sobre su estancia en el Hades: “Preferiría arar la tierra sirviendo a un pobre que ser rey de los muertos”.

Cuando Horacio escribió la epístola destinada a los Pisones, quizá no imaginaba que la posteridad le daría categoría de doctrina, pero sabía que estaba enseñando al protopoeta de esa familia lo que sí y lo que no valía en el arte, que él ejecutaba con rigor y de cuyo valor no



Aquiles y Odiseo



Quinto Horacio Flaco

dudaba: “mucho de mí quedará... y acrecentará en el futuro”, dice en la oda treinta del libro tercero, cuyos primeros versos están matizados de orgullo legítimo: “Levanté un monumento más duradero que el bronce y más alto que las pirámides de los reyes”.

En tiempos de Horacio, estaba resuelta la compleja cuestión de la poesía; no lucubra sobre ella, como Aristóteles, para darle un nombre, ubicarla entre los géneros de todo lo que se hace con palabras y, contemporáneo de otro grande, Virgilio, no tenía compasión para los poetastros. En una de las epístolas a Floro —amigo y poeta—, comenta Horacio que los malos dan risa, porque, si nadie se interesa en sus versos, ellos se dan a la tarea de hacerlos notar.

Qué distingue estos versos —como tales se publicaron en una revista, hace tiempo fuera de circulación—, que describen las anomalías o la fauna peculiar de esta ciudad, de una prosa sin consecuencia, información de paso, y para quién:

At an intersection someone with a clown's white face  
rushed out grasping a step-ladder, mounted it,  
and began to juggle in mid-air a handful of balls.  
This was one of the city's most inventive beggars...

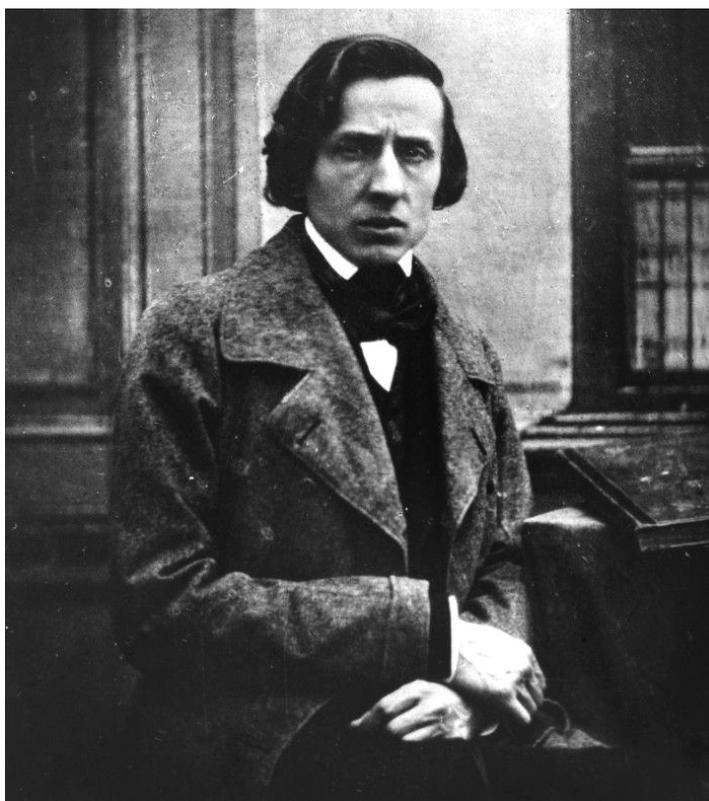
“Puesto que es una manifestación del lenguaje —dice Paul Celan—, y por lo tanto esencialmente dialógico, el poema puede estar en una botella lanzada con la confianza —no siempre muy esperanzadora— de que pueda llegar a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están en camino, rumbo hacia algo”. Hacia dónde van versos como éstos o como éstos —léidos en un libro abierto al azar, sin inquirir por autor ni título—, “... si caeré durante el asedio de la ciudad/ bajo la sombra de las espadas sedientas...”, como en una *Eneida* del siglo veinte; pero, dice un crítico anónimo del siglo diecisiete, no es fácil “hombrear con Virgilio”.

Es de preguntar por qué la poesía, por qué la abundancia de poetas (¿acaso hay más poetas que poesía?), por qué una serie de líneas regulares, en contenido y extensión, puede transformar a alguien en poeta. “A number of poets —anota Robert Graves en su *Diario*— were living on Board's Hill; too many Edmund and I agree”.

*Ut pictura poesis*; esta opinión, a cuyo propósito se ha derramado innecesariamente buena cantidad de tinta, quiere decir, traduciendo más la intención que el contenido exacto, “como se ve la pintura, se aprecia la poesía”, porque, explica Horacio, una gusta de cerca, otra de lejos, otra más a la sombra, para ésta es preferible la luz, alguna gusta una vez, otra, leída con frecuencia, complace siempre. Creo que estos versos, escritos siete siglos antes de la era común, en traducción de Pedro Rivera Díaz, tienen esa virtud:

No más, melodiosas doncellas de sagrada voz,  
mis miembros pueden sostenerme. ¡Ojalá, ojalá,  
[fuera un cerilo,  
que revolotea sobre la flor de la ola junto a los alciones,  
con el corazón sin miedo, ave de la primavera,  
[purpúrea como el mar!

Aunque se afirma que Alcman no compuso estos versos para que se cantaran, acompañamiento habitual en poemas de esos tiempos, los lleva la melodía, como estos compases de Chopin, versos de otra naturaleza, que transmiten, con su sagrada voz, melancolía parecida:



Chopin

Naturalmente, la poesía corre con el siglo. Si alguien intentara hoy escribir algo como esto, quizá habría dudas hasta de publicarlo en un periódico estudiantil:

Ay, basas de marfil, vivo edificio  
obrado del artífice del cielo,  
columnas de alabastro, que en el suelo,  
nos dais del bien supremo claro indicio.

Habría menos dudas con los versos que copio abajo, aunque los traicione su rima estricta y la pátina del tiempo que no desdican; se escribieron, además, sobre una cuarteta del soneto CCXXVI de Petrarca (la notte affanno e 'l ciel seren m' è fosco/ e duro campo di battaglia il letto):

el ancho campo me parece estrecho,  
la noche clara para mí es oscura,  
la dulce compañía amarga y dura,  
y duro campo de batalla el lecho.



Francesco Petrarca

Alguien se tomó el trabajo, más que académico heroico, de reunir *Las cien peores poesías mexicanas de autores famosos*; supongo que cabrían más (hasta en los mejores salta el verso chusco), y los del mundo llenarían tomos, porque nada detiene a la poesía, nadie a los poetas. Eso de juntar versos malos no es nuevo; alguien reunió en el segundo decenio del siglo diecisiete un voluminoso conjunto de poesía que mereció el juicio y la censura de un Fiscal del Parnaso, quien, entre otras cosas, opina:

Dios traiga a V. m. el verdadero conocimiento de la poesía, porque en su conceto es el segundo pecado original, comprehensor de todos los humanos o reina de los ángeles. Habiendo sido libre del primero, bien es que creamos lo fuiste de éste, aunque entonastes versos que os ditó el Espíritu Santo y, entre nosotros, no todos los que saben hacer una copla son poetas y, si hemos de estar al aforismo de aquel discreto que lo dijo, no lo es el que no lo sabe hacer, y del que hace muchas ya sabrá V. m. lo que dijo.

En *Adjunta al Parnaso*, texto añadido por Cervantes para completar su *Viaje*, transcurre este diálogo:

—Vuesa merced sabrá, señor Cervantes, que yo, por la gracia de Apolo, soy poeta, o a lo menos deseo serlo, y mi nombre es Pancracio Roncesvalles.

—Nunca lo creyera, si vuesa merced no me lo hubiera dicho por su misma boca.

—Pues, ¿por qué no lo creyera vuesa merced?

— Porque los poetas por maravilla andan tan atildados como vuesa merced, y la causa es que, como son de ingenio tan altaneros y remontados, antes atienden a las cosas del espíritu que a las del cuerpo.

En síntesis, el poeta será pobre y orgulloso. Es fama que Góngora cuidaba su huerto y criaba gallinas, a más de incomodar a sus lectores con hipérbatos, lítotes y encabalgamientos frecuentes, metáforas alucinadas, con los que hizo escuela y enemigos:



---

W I L L I A M B L A K E

## *The Angel - El Ángel*



I dreamt a dream! what can it mean?  
And that I was a maiden Queen,  
Guarded by an Angel mild:  
Witless woe was ne'er beguil'd!

And I wept both night and day,  
And he wip'd my tears away,  
And I wept both night and day,  
And hid from him my heart's delight.

So he took his wings and fled;  
Then the morn blush'd rosy red;  
I dried my tears, and arm'd my fears  
With ten thousand shields and spears.

Soon my Angel came again:  
I was arm'd, he came in vain;  
For the time of youth was fled,  
And grey hairs were on my head.

¡Soñé un sueño! ¿Qué puede significar?  
Yo era una Reina virgen,  
me cuidaba un dulce Ángel:  
¡nunca calmó la agonía necia!

Y lloré de noche y de día,  
y él secó mis lágrimas,  
y lloré de noche y de día,  
y le oculté el placer de mi corazón.

Entonces abrió sus alas y echó a volar;  
luego la mañana enrojeció,  
sequé mis lágrimas y armé mis temores  
con diez mil escudos y lanzas.

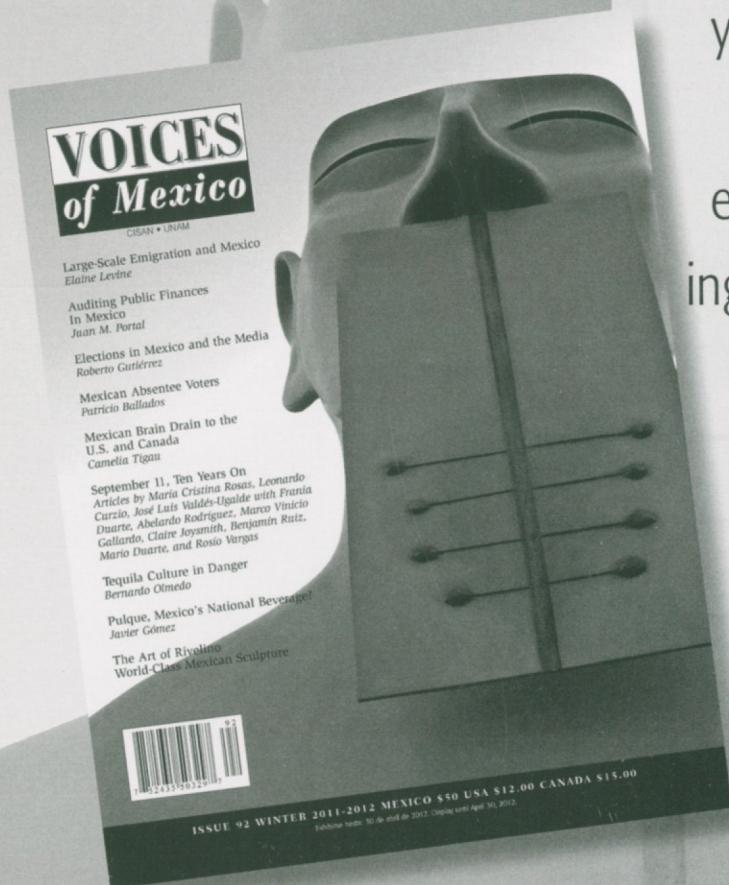
Pronto mi Ángel regresó,  
yo estaba armada; vino en vano,  
pues mi juventud se había ido,  
mi cabeza estaba llena de canas. ❧

*Traducción de Rodrigo Círigo,  
Estudiante de Relaciones Internacionales,  
El Colegio de México.*



William Blake, *El gran dragón rojo y la mujer vestida con el sol*, 1805

# VOICES of Mexico



Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

## Suscripción anual

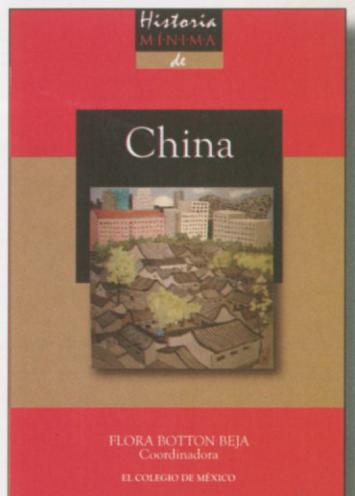
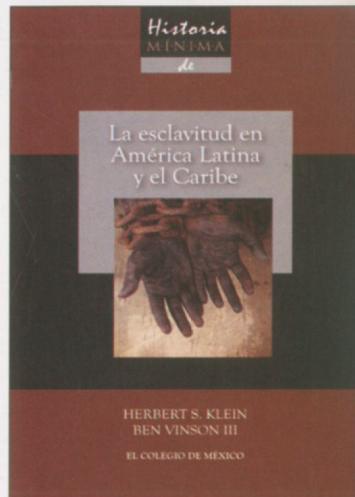
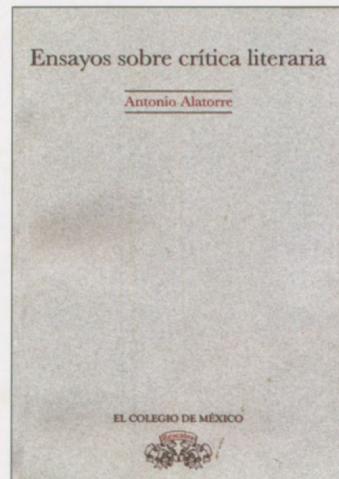
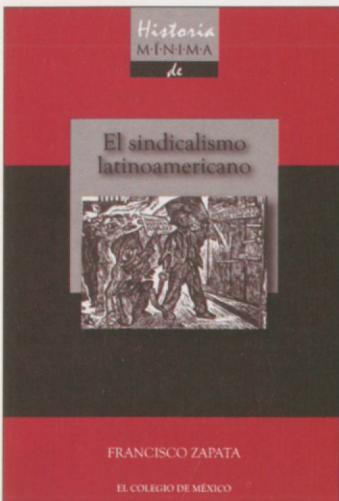
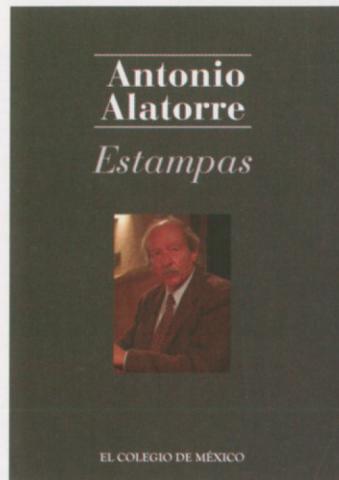
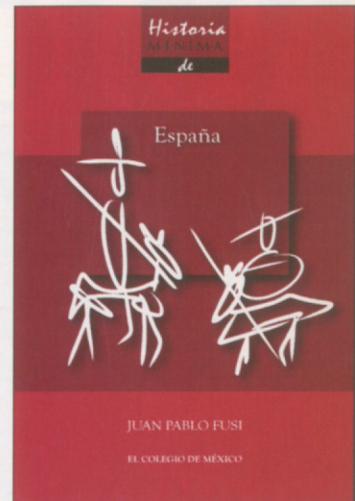
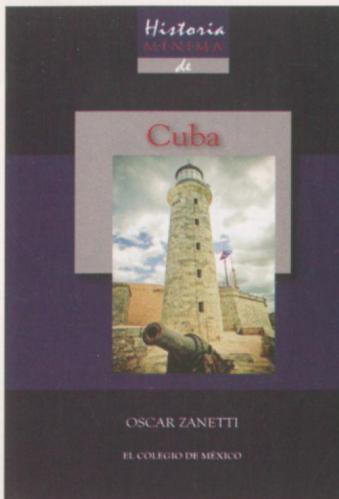
\$140.00 M.N Tres números/un año

## Informes y suscripciones:

Torre II de Humanidades, piso 9  
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México, D. F.  
Tel. 5623 0246, exts. 42301 y 42299

[voicesmx@servidor.unam.mx](mailto:voicesmx@servidor.unam.mx)

# NOVEDADES



**EL COLEGIO DE MÉXICO**

**El Colegio de México, A. C.,**  
Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.

Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3000, ext. 3157 o Correo electrónico:  
[publicolmex@colmex.mx](mailto:publicolmex@colmex.mx)