

MARZO-ABRIL DE 2011



canciones



cuentos



epigramas



epigramas



canciones



refranes



cuentos



retahilas



musica

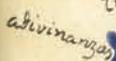


números



musica

números



adivinanzas

trabalenguas



abecedario



aleluyas



aleluyas

trabalenguas



retahilas

adivinanzas



abecedario

Lo que sabía mi loro

versos famosos



versos famosos

### De folklore infantil

Antonio Alatorre

Lo que sabía mi perico

Eduardo Martínez

Monsiváis: Carta  
de navegación

Víctor Díaz Arciniega

Una memoria  
y un saber prodigiosos

Javier Garcíadiego

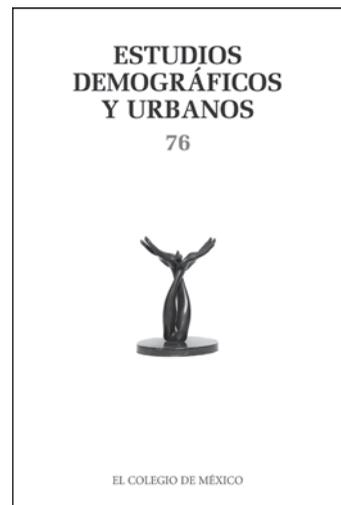
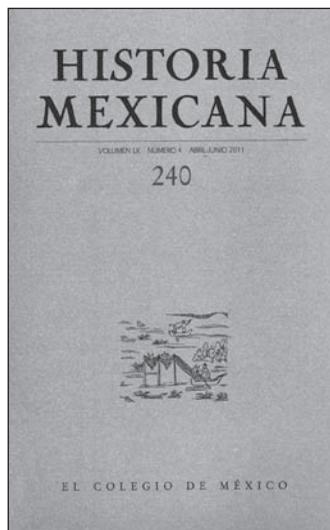
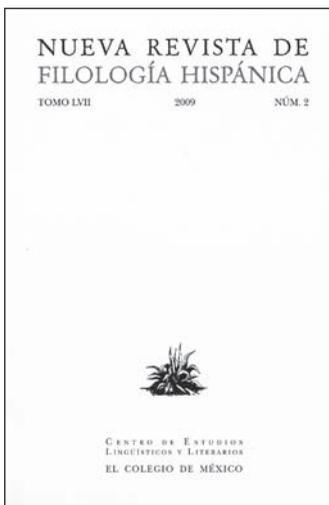
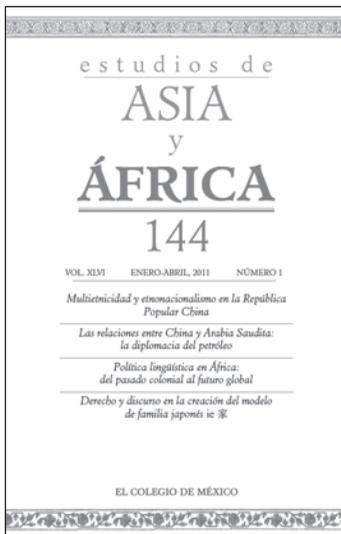
Paisajista canónico

Adolfo Castañón

Mientras recorría versos

Martha Elena Venier

# 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](mailto:publicolmex@colmex.mx)



# Í N D I C E

De folklore infantil

■ Antonio Alatorre ■ 3

Lo que sabía mi perico

■ Eduardo Martínez ■ 15

Monsiváis: Carta de navegación

■ Víctor Díaz Arciniega ■ 17

Una memoria y un saber prodigiosos

■ Javier Garcíadiego ■ 23

Paisajista canónico

■ Adolfo Castañón ■ 25

Mientras recorría versos

■ Martha Elena Venier ■ 29



---

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

*Presidente* JAVIER GARCÍADIEGO DANTAN ■ *Secretario general* MANUEL ORDORICA ■ *Coordinador general académico* JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■ *Secretario académico* ALBERTO PALMA ■ *Secretario administrativo* ALVARO 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. 150 MARZO-ABRIL DE 2011

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

Formación y diseño de portada: EZEQUIEL DE LA ROSA MOSCO

ISSN 0186-3924

Certificado de licitud. 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.



José Moreno Villa (Málaga 1887-México 1955) cuando era, en 1919, bibliotecario de la Residencia de Estudiantes de Madrid. El ya químico e inminente poeta, historiador y crítico del arte, dibujante, pintor, ensayista y narrador, estaba llamado a sembrar y hacer florecer en México su enorme entusiasmo y capacidad por la cultura.

## De folklore infantil

Poco después de llegar a México, don José Moreno Villa escribió un libro llamado *Lo que sabía mi loro*. Lo escribió y lo ilustró, porque don Pepe era, además de escritor, un dibujante muy gracioso y muy ocurrente.

Es, aunque no lo parezca, un libro autobiográfico.

Claro que no tan total y tan hermosamente autobiográfico como la colección de sus poesías, publicada en Buenos Aires cuando él era ya un anciano, y a la cual le puso un título que siempre me ha encantado, sobre todo por su conmovedor pretérito imperfecto: *La música que llevaba*.

Pero, aun así, autobiográfico. Porque en él metió don Pepe su infancia. O por lo menos esa parte de la infancia que va asociada con la risa y la sonrisa, con el ritmo, con el juego –y con el juego más emocionante y más alegre y alegrador de todos: el lenguaje. (En los primeros meses de la infancia, lenguaje y ritmo y risa y juego y música han de ser una sola y misma cosa.)

*Lo que sabía mi loro* es esto: los juegos de palabras, los versitos de ritmo infantil (“Tántobai Léconel Amadel Cura, / Tántobai Léqueme Diocálen Tura”), las aleluyas, los juegos de corro, las adivinanzas, los chascarrillos, las malicias... , en fin, todo un cúmulo de cosas que cierto niño llamado Pepito Moreno Villa, un niño a la vez muy lejano y muy cercano, oyó muchos años atrás en una Andalucía que para él, el hombre ya maduro a quien una guerra dolorosa había arrojado a México, estaba seguramente embellecida por la distancia, por la nostalgia, tal vez también por la literatura.

*Lo que sabía mi loro* es, nada más (pero también ¡nada menos!), una parte de “la música que llevaba” don Pepe. O, dicho en el idioma que se ha dado en llamar “científico” (?), ese libro contiene el “Folklore infantil de don José Moreno Villa”.

A mí también me gustaría escribir (no ilustrar, por supuesto) un librito que contuviera mi “folklore infantil”, esto es, el folklore de un niño llamado Antonio Alatorre, un niño que está también muy lejos y a la vez muy cerca del Antonio Alatorre que ahora soy. En rigor, si algún día llegara a poner por escrito todo ese folklore, habría materia no para un librito, sino para un volumen de tomo y lomo. El folklore infantil es enorme: abarca todo el *saber* (llamémoslo así) de la familia y de la comunidad en su proceso de asimilación por parte del niño. En mi libro, pues, forzosamente tendría que hablar de mis padres y mis hermanos, y de los diversísimos habitantes de mi barrio, y de mi pueblo, que es Autlán de la Grana (ahora, mucho menos poéticamente, Autlán de Navarro, en honor de un Navarro que nadie sabe quién es), un pueblo del estado de Jalisco, situado junto a la Sierra Madre Occidental, como a cien kilómetros del Océano Pacífico, pueblo de tierra caliente, cuyos productos principales... Pero no, no voy a escribir ahora ese libro. Lo único que quiero hacer es dar una idea de lo que habría en él, tomando como guía a don Pepe, o sea tocando más o menos las mismas zonas que él tocó.

Y, claro, lo primero que me viene a la cabeza es la figura de mi madre, la primera transmisora del folklore, la primera dispensadora del tesoro comunal. La veo sentada a la máquina de coser y haciendo una pausa, vuelta hacia mí, en esa misma silla, para cantarme algo que yo le he pedido que cante: la canción de La Palma Verde. Es una canción nada simple, nada boba, sino al contrario, muy compleja; una canción que incluye muchas cosas: mi madre dobla una pierna sobre la otra, entrelaza los dedos, excepto el índice y el mayor de cada mano, se golpea sucesivamente con ellos la rodilla, la frente y la punta del mentón, haciéndolos resbalar por la nariz y los labios, y produce un ritmo muy curioso, marcado por los chasquidos de los dos pares de dedos, que ella deja algo flojos. No lo sé explicar mejor. Y además yo mismo no consigo hacerlo como ella lo hacía. Si no fuera por mi hermano Enrique, que sí sabe hacerlo, ese rito hubiera zozobrado en el olvido. Lo que no he olvidado son las palabras. Las palabras con su música. Porque al mismo tiempo que hacía todo aquel extraordinario juego rítmico, mi madre cantaba:

En el már –téngo una palma  
verde vér –de hásta la punta  
y si usté –yá no me quiere  
yo me llá –mó más que nunca  
ah qué caray María Reducinda,  
y en Chihuahá –ya ámaneció  
y los pá –járillos cantan  
y la lú –na se metió,  
zape gatito, gatito, to.

Esto es lo primero que me viene a la memoria. Nunca antes había puesto por escrito esta canción, ni se me había ocurrido que algún día podría escribirla. He dudado en cuanto a la transcripción, y he acabado por hacerla como la hice, para dar una ligera idea del ritmo. Sé que se ha perdido mucho. He dado un esquema árido de una experiencia que era toda música y chasquidos y movimiento, una experiencia que era toda vida. Me gustaría que un experto dibujara la posición de las manos y su variado recorrido de la rodilla a la frente, a la nariz, a los labios (que, a todo esto, están cantando), al mentón, y de nuevo a la rodilla, y ofrecerle así al lector la coreografía de aquel espectáculo. Pero ni esto siquiera sería suficiente.



Es triste, pero mi “folklore infantil” se resiste a ser transcrito. La tarea se me hace dificultosa porque yo, ambiciosamente, quisiera decir *todo* lo que fue ese folklore, y veo que no es posible. Sí, me parece triste dar sólo la letra de la canción. (Es la tristeza que deben de sentir los folkloristas auténticos cuando, después de haber tomado algo vivo de la vida de un pueblo, tienen que resignarse a desgarrarlo de donde estaba y a ponerlo, con todo el cariño que se quiera, pero ya exangüe y petrificado, detrás de la vitrina de un museo o en las páginas severas y rara vez leídas de una revista especializada.)

Me gustaría poder ofrecer una grabación. Me gustaría tenerla. Mejor aún: me gustaría tener una película, una película sonora, por supuesto, y a colores... Pero la película que pudo haberse hecho cuando yo tenía tres años no sólo no se hizo, sino que, aun en caso de haberse hecho, no coincidiría evidentemente con mi recuerdo, con la película que yo me he hecho poco a poco dentro de mí. Total, que no hay sino resignarse. A falta de otra cosa, pondré siquiera la música. Va así:



Mi madre sabía muchas canciones. (Y las sigue sabiendo.) Tocaba, además, mandolina y guitarra (igual que mi padre.) Sabía canciones muy bonitas y muy extrañas, canciones que nunca, nunca, he vuelto a oír de otros labios. Como ésta, que ella, nacida en 1892, oyó siendo muy niña, en un legendario rancho llamado Los Volcanes, de boca de una mujer viejísima:

Olas que el viento arrastra  
 por el inmenso mar;  
 endeble barquichuela  
 que asusta el huracán;  
 gemidos que al espacio  
 lanzar pudo el dolor;  
 palabras sin sentido...:  
 ¡eso soy yo!

Años más tarde reconocí en estos ocho versos la cósmica melancolía de Gustavo Adolfo Bécquer. Pero cuando mi madre los cantaba, yo no tenía oídos más que para la melodía y su ritmo de balanceo, a la vez que me imaginaba detrás de mi madre a una mujer antiquísima, arrugada y sin dientes, que decía cosas muy chistosas, como “mare” en vez de “mar” o “ispacio” en vez de “espacio”, y que se acompañaba a sí misma en las breves pausas prosiguiendo la melodía con la boca cerrada. De esta manera:



Mi madre nos explicaba que la viejita aquella decía “que asusta”, pero que lo correcto era seguramente “que azota el huracán”: por genuina honradez folklórica mantenía, sin embargo, la palabra errónea, mérito que debe reconocérsele.

Otra cosa muy extraña que ella cantaba era el “Entremos que ya mis tripas”. La cantaba a veces en el momento en que la familia se dirigía a la mesa para comer, a eso de las dos y media de la tarde. Las palabras eran éstas:

Entremos, que ya mis tripas  
 me están tocando el violón,  
 y con crueles pizzicatos  
 me hacen pin, pan, pon.

(Escribo “pizzicatos” porque no sé qué hacer; no lo recuerdo exactamente, pero pienso que mi madre decía más bien “pichicatos”). De dónde le vendría a ella esta canción, no lo sé. Desde luego, no de la viejita de las “Olas que el viento arrastra”. Para mí que la fuente debe de haber sido una zarzuela u opereta española. Júzguese, si no, por la música:





En todo caso, el origen del “Entremos que ya mis tripas” no era ningún problema mío. Para mí, tan “folklórica” era esa canción como todas las demás. Tan folklórica como la de Señora Santa Ana, con sus dos manzanas infinitamente satisfactorias “una para el niño / y otra para Dios” y con su inquietante personaje, Narices de Cuero, asomándose desde un resquicio de las nubes...

Pero no voy a hablar de mi madre todo el tiempo. También mi padre contribuyó mucho, como es natural, al acervo de mi folklore y del folklore de mis hermanos. No con canciones. Yo, al menos, no recuerdo ninguna que él cantara en casa. (En la iglesia sí cantaba, probablemente desafinando un poco.) Había palabras que sólo él usaba, por ejemplo el adjetivo *baquetón*, que nos echaba encima cada vez que nos regañaba o nos pegaba (lo cual era el pan nuestro de cada día). Había historias que sólo él contaba, como la del peladito bravucón a quien se le aparecía la muerte, y que poco a poco se iba amilanando, hasta convertir su fanfarrón “¡Ah calavera!” en un tembloroso y lloriqueante “¡Ah cagalera!”...

Un día, sorprendentemente, fue mi padre quien nos transmitió una fórmula para echar suertes antes de un juego:

Pádre e hijo ván a mísa,  
se éncotraron a ún burgués;  
él burgués le díjo al híjo  
qué contára dieciséis

pero tengo que confesar que no tuvo mucho éxito, y que nosotros continuamos con la que ya usábamos desde siempre:

Un cabállo vá corriendo  
cón las pátas ál revés;  
cuánto vás, cuánto apuéstas  
á que salen dieciséis.

Aquí cae sobre mí el aluvión de los juegos y sus fórmulas, un folklore que no me vino de mis padres, sino más bien de mis hermanos y de mis vecinos y mis compañeros de escuela. Como aquella otra fórmula de sorteo:

De úna, de dóla, de téla canéla,  
zumbáca tabáca, de víra virón:  
cuéntalas bién, que las dóce són,

y otra que me llamaba mucho la atención, aunque no se usaba, que yo recuerde, como preliminar de los juegos, sino que se recitaba de manera puramente gratuita:

Uno, don Bruno;  
dos, el reloj;  
tres, Juan Andrés;  
cuatro, garabato;  
cinco, pega un brinco;  
seis, pégallo otra vez;  
siete, toma y vete;

ocho, con bizcocho;  
nueve, alza el bacín y bebe;  
diez, álzalo otra vez;  
once, campanita de bronce...

(No recuerdo si había “doce”: lo último que me suena en el oído es la campanita, una campanita que de alguna manera disipaba el sonrojo y el pequeño escándalo dejado por el nueve y el diez.)

Y heme aquí metido en el mundo fabuloso de los juegos, que es exactamente el mundo de la poesía. Los juegos que mis hermanos y yo jugábamos en casa, acompañados casi siempre por amigos y amigas (los Pelayo y las Pelayo, las Villaseñor...). Si me pusiera a recordarlos uno a uno, sería cuento de nunca acabar. Tengo que limitarme. Lo único que he querido hacer es dar *una idea* de lo que contendría el libro de mi folklore infantil. Por lo demás, si me pusiera a transcribir la letra de los juegos y canciones que recuerdo, no haría sino duplicar en buena medida lo que ya se ha recogido en las recopilaciones (no muy abundantes, es verdad) de folklore poético-musical de México. Mi folklore, después de todo, coincide en no pocos puntos con el folklore del niño mexicano (y más todavía, con el del niño jalisciense, o con el del niño de la vertiente del Pacífico).

Por otra parte, como en ese hipotético libro yo me esforzaría en explicar todo lo que *para mí* fueron esos juegos y esos cantos, la letra sola no me serviría de mucho. Ahora, por ejemplo, podría transcribir las palabras que se declamaban (y muy perentoriamente) en el juego de San Juan de las Cadenillas, pero el juego mismo, al reducirse a las palabras, quedaría en los huesos, con muy poco chiste, con muy poca gracia. Era un juego hecho de diálogo, sí, y de un diálogo bastante teatral, pero también estaba hecho de *baller* y de pantomima, y terminaba con un espectacular y sonoro repique de campanas. (¿Cómo decir lo que fue averiguar un día que en tiempos de Góngora y de Lope de Vega se jugaba ese mismo juego, con una letra casi idéntica a la de mis tiempos: “Fray Juan de las Cadenetas”...?)

Sí, todos aquellos juegos...: el de Juan Pirulero, que exigía tanta atención a lo que se hacía con las manos; el del Soldadito Pobre, en el que estaban rigurosamente prohibidas las palabras “sí” y “no”; el de la Víbora de la Mar, con su cola movediza de jugadores; el de Doña Blanca, cubierta de pilares de



oro y plata e importunada por el abejerro... Algunos de ellos, según me parece, eran propiedad exclusiva de las niñas, como el de la Rueda de San Miguel (donde todos traen su caja de miel), como el tristísimo de la “Pobrecita huerfanita / sin su padre y sin su madre...”, o como el de “Naranja dulce, / limón partido...” Desde luego, a ningún hombrecito se le hubiera ocurrido cantar “Tengo una muñeca / vestida de azul...”: habría sido deshonor. (Por cierto, a mí siempre me maravillaba oír cómo mis hermanas, después de entonar la estrofa en que se contaba la muerte de la muñeca, constipada en la plaza un día de mercado, se olvidaban por completo de tan doliente asunto y a renglón seguido se ponían a echar cuentas, exactas además: “Dos y dos son cuatro, / cuatro y dos son seis...”)

Había un juego que me fascinaba, un juego de sobremesa que se puede describir así: “Los jugadores se proveen cada uno de un objeto (un cubierto, una caja de cerillos, etc.), que deben pasar al compañero de la derecha con un golpe sobre la mesa, a cada tiempo fuerte del compás de una canción que mientras tanto cantan todos ellos, y que termina con las palabras *triqui triqui tra*. Así, los objetos van circulando de mano en mano. Al llegar al *triqui, triqui tra*, los golpes acompañan cada sonido de la melodía con un movimiento lateral de vaivén a partir de la



derecha, de manera que el sonido final (*tra*) coincida exactamente con la colocación del objeto delante del vecino de la derecha, y que el canto pueda ser indefinidamente recommenzado sin interrupción. Pero, la modificación del ritmo hace que los distraídos, fallando el movimiento de los golpes rápidos, golpeen con el objeto al lado izquierdo al terminar la melodía. La gracia del juego es la confusión de ese momento, en que los distraídos son eliminados y pagan prenda”. Se podría explicar esto más despacio, pero ahora no tengo tiempo. El hecho es que cada equivocación producía una algazara increíble. Recuerdo con absoluta precisión la melodía y el ritmo marcadísimo (hasta creo oír el golpe de los objeto sobre la mesa). Pero ¿y las palabras? De entre el estrépito de todo aquel regocijo he rescatado unas extrañas reliquias de sílabas, unos vestigios de algo que hace mucho tiempo debió de tener sentido, pero que cuando yo era niño lo había perdido del todo. Lo que recuerdo es esto:

Un día parabe  
milaba Sancho Pa,  
(tétere tetere)  
de triqui triqui tra.

Pero ese “Sancho Pa” me suena sospechosamente a “Sancho Panza”, y estoy seguro de que no decíamos así. El tercer verso se me ha olvidado por completo, y me he limitado a poner su ritmo entre paréntesis. Afligido por tanta ruina, he acudido a mi hermano Enrique. Más afortunado que yo, él alcanza a “reconstruir” incluso el tercer verso. Su ruina, más decorosa que la mía, dice así:

Un día San Pere  
grinaba San Yobá,  
yo Ana pareque  
la triqui triqui tra.

Total, en mi casa habíamos estropeado por completo la letra de una canción que algún día quiso decir algo, y la habíamos convertido en una desafortada jitanjáfora (nombre que dio Alfonso Reyes a esta clase de versos llenos de sonido y vacíos de significado conceptual). Pero lo más probable es que no hayamos sido nosotros los culpables del estropicio, sino que la canción nos llegó hecha ya pedazos. Eso es lo que siempre ocurre. Simplemente algunos edificios (como el de “San Juan de las Cadenillas”) son más resistentes que otros a la amenaza continua de destrucción. El juego de “Un día parabe”, sometido a la piqueta y al taladro de tanta risa y tanta bulla, estaba hecho polvo. Me gustaría conocer una versión menos estropeada, una versión que mostrara fuera de dudas ser la “antecesora” de la mía; que coincidiera más o menos con los sonidos sin sentido de mi versión y de la de Enrique, pero que significara algo, de tal modo que después de “Un día...” supiéramos más o menos qué es lo que ocurrió. Pero seguramente esto va a ser imposible. A lo largo de mi vida, una vez y otra les he preguntado a mis amigos si conocían ese juego. Muchos me han contestado que sí, pero las palabras que cantaban eran completamente distintas.

Lo que sí he encontrado —y aquí entra una rama especial del folklore que en jerga “científica” se llama “folklore comparado” (o mejor todavía en alemán: *vergleichende Volkskunde*)— es una versión brasileña



del mismo juego. A juzgar por lo que dice Oneyda Alvarenga, en cuya *Música popular brasileña* (1947) me enteré de su existencia, en ciertas regiones del Brasil se juega exactamente como en Autlán (Jalisco), de tal manera que la descripción entrecomillada que antes hice era una cita de ese libro, con sólo ligeras alteraciones, como quitar el *zigui zigui za* de la versión brasileña y poner en su lugar el *triqui triqui tra* de la mía. Pero en cuanto a la letra, ¡qué diferencia! Los niños brasileños se divierten con ese juego tan bárbaramente como nos divertíamos nosotros, pero ellos, además, están cantando unas cosas bien precisas, y muy sensacionales: comienzan diciendo que los esclavos de Job (yo supongo que esto se refiere a los tiempos de la prosperidad de Job, antes de que le cayera el chahuistle) jugaban *caxangá* (que debe de ser un juego inventado en el corazón de África: fabuloso exotismo, sobre todo para unos esclavos de los tiempos bíblicos); en seguida se toman la molestia de indicarle al compañero (llamado Pereira) que tome en la mano el objeto y luego lo suelte, sin equivocarse; y todavía se dan el gusto de terminar con

una formidable pelotera (¡en “zig-zag”!) de guerreros con guerreros... Dicen así:

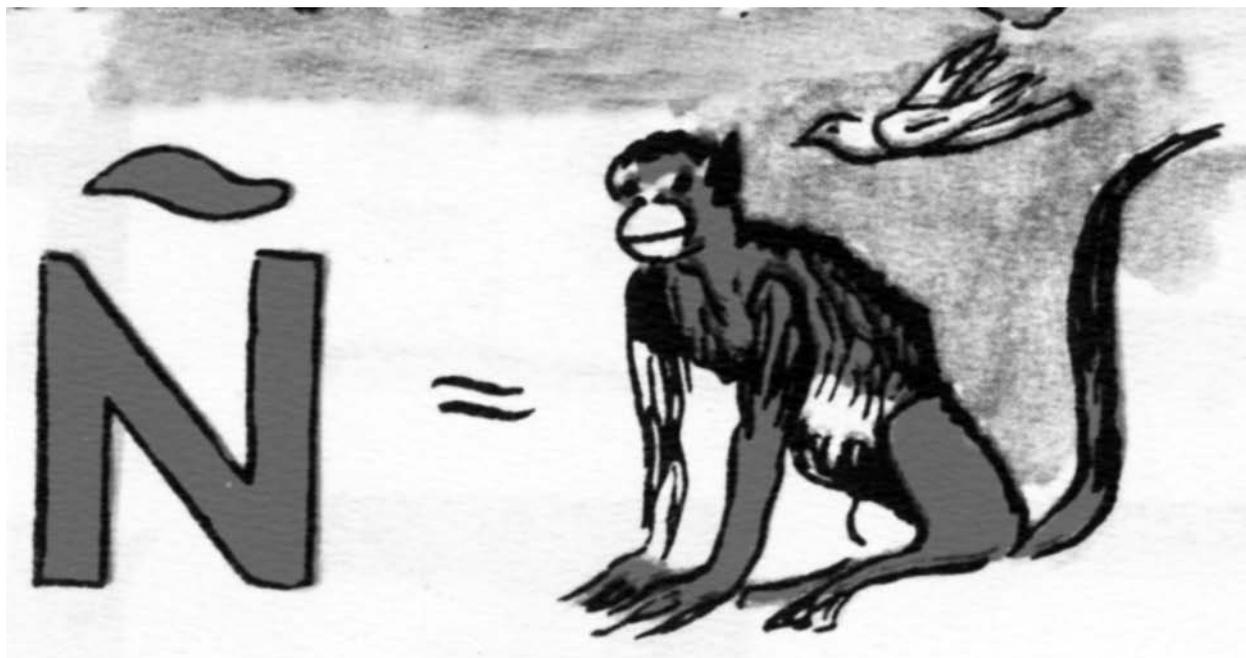
Esclavos de Jó  
 jogavam caxangá.  
 ¡Pega, deixa, Pereira!  
 Guerreiros com guerreiros  
 zigui zigui zigui za.

Creo que vale la pena comparar la música de mi infancia con la música brasileña para que el lector capaz vea la gran semejanza que hay entre los dos primeros versos y el último de cada versión:



¿Cómo explicar estas semejanzas? Un folklorista profesional, que dispusiera de un archivo riquísimo de juegos infantiles del mundo ibérico (español y portugués), tal vez me podría contestar la pregunta. Pero dudo de que exista ese folklorista, por la sencilla razón de que tanto en la Península ibérica como en la América española y portuguesa queda aún mucho por hacer en cuanto a la simple recolección del folklore.

El anterior es un caso bastante especial. Casi siempre mi folklore infantil tiene muchos puntos de contacto con el de otras partes de México o del mundo de habla española. Así, para poner unos pocos ejemplos, la canción de Mamburú, tan popular, tan ubi-cua; el melodramático romance de Delgadina, cantado en muchas zonas del área hispánica; algunas canciones de nunca acabar (“Bartolo tenía una flauta / con un agujero solo, / y su mujer le decía: / Toca la flauta, Bartolo, tenía una flauta / con un agujero solo...”; “Valentín tenía un violín / y con él se divertía, / y la monja le decía: / Toca el violín, Valentín, tenía un violín...”) (un día, precisamente una monja quiso introducir en mi casa una de estas canciones,



que no llegó a prender: el “Romance del clavel”); algunos cánones que no vacilo en llamar folklóricos (“Estoy cojo de un pie”, a tres voces, y “Martinillo, Martinillo”, a cuatro); la hermosísima historia del Solterito:

Cuando estaba con mis padres  
de solterito,  
me traían muy bien vestido  
y bien peinado,  
con mi poncho colorado,  
mis dos tres mudas;  
y ahora me parezco a Judas  
en lo hilachento,  
como gato de convento  
por los rincones,  
remendando mis calzones  
con pita floja...;

y, por supuesto, los cantos religiosos. De éstos, el que más huella “folklórica” dejó en mi infancia (más que “Vamos, niños, al sagrario...”, más que “Al cielo, al cielo, / al cielo quiero ir...”, más aún que “Perdón oh Dios mío, / perdón e indulgencia...”) es una versión –la versión autleca, claro– de un romance bastante conocido en todo el mundo hispánico, que cuenta cómo la Virgen María ha perdido a su hijo, y pregunta por él, y lo busca, hasta que al final lo encuentra, todo bañado en sangre, camino del Calvario. De este romance no recuerdo más que versos aislados. De

hecho, en mi casa no se cantó nunca, que yo sepa. Pero lo oí muchas veces, siempre al pardear la tarde. El aire tibio de esa hora traía hasta mis oídos las voces que lo cantaban: gentes que volvían a sus hogares después de visitar la Capillita del Cerro. Eran voces lejanas, pero a veces se entendían algunas patéticas palabras (“¿No ha pasado por aquí / el hijo de mis entrañas...?”); y, sobre todo, llegaba claramente la tonada, una tonada obsesiva y punzante, que se clavaba en el alma. El comienzo era así:



Y no he dicho nada de los cuentos, que se contaban de preferencia después de la cena (el de los enanos que no sabían más que una canción: “Lunes y martes y miércoles tres”, los de Pedro de Urdemalas, los de culebras y tilcuates,<sup>1</sup> los de tesoros escondidos, los de ánimas en pena...), ni de las adivinanzas (“Agua pasó por mi casa...”, “Tito tito capotito...”) ni de los refranes (como éste, muy pesimista, de mi madre: “El que no corre no alcanza, y el que corre se cae de panza”), ni de tantos otros capítulos que se encuentran en las buenas monografías de folklore. Eso ocuparía muchas páginas, los cuentos sobre todo.

<sup>1</sup> Culebra de agua, muy grande y prieta (*títlic*, lo negro, el tizne; *cóatl*, víbora, culebra). (Boletín.)





No recuerdo si llegué a acusarme de andar diciendo versos así. Si lo hice, el cura no debe de haberle dado mucha importancia a semejante “pecado”. (Yo creo que la mayor parte de los curas se están riendo o sonriendo al oír las confesiones de los niños. Cuando se trata de confesiones de adultos, ya sólo se sonríen los curas más sabios.) Por otra parte, el cura concreto que yo más recuerdo de mi infancia era un tipo cerril, muy amigo de soltar, cada vez que había modo, su propio folklore sucio. Lo recuerdo diciéndole a una muchachita del pueblo: “Y tú ¿cómo te peyibas?” (en lugar de “apellidas”), y a Felipe, el sacristán, que era un hombre de Dios: “Vámonos Feli peyendo”...

En el caso de “Santa María / mata a tu tía...” había ciertamente una conciencia de lo pecaminoso del “contenido”, pero lo que en mí actuaba era más que nada la seducción de la “forma”, o sea el chiste de las rimas. Y esto es lo que les debe de pasar a todos los niños. Por eso he hablado de un folklore típicamente infantil. Desde luego, la ayuda materna es indispensable, sobre todo como

punto de arranque. Pienso, por ejemplo, en una escena como ésta: mi madre y yo viendo desde una ventana, como a las ocho de la noche, salir una luna llena, redonda y limpísima, y ella enseñándome a decir unos versos deliciosos:

Luna, luna,  
dame una tuna:  
la que me diste  
se fue a la laguna.

Yo tendría entonces unos tres o cuatro años. Seguramente entendía sin mayores dificultades la extraña petición a la luna y el extraño accidente ocurrido con la primera tuna, pero lo verdaderamente fascinante era que todo resultara tan convincente, tan natural, porque todo estaba trabado y como amalgamado por la rima, por la magia del sonido *una*. Yo estoy seguro de que cada niño siente esa misma seducción. Lo que pasa es que algunos la olvidan al hacerse adultos. El amor infantil a la rima indica que los niños tienen muy fresca, muy reciente, la experiencia del lenguaje.

Daré, para terminar, algunas muestras de ese que yo considero mi folklore lingüístico más característicamente infantil. Vayan como primer ejemplo estos versos, tan parecidos en su estructura a los de la luna y la tuna:

Lero, lero  
calzón de cuero:  
mete la mano  
y sala dinero.

Vaya también este fabuloso diálogo, que yo (aunque parezca increíble) llegué a sostener más de una vez con otro niño de mi edad:

¿Qué comités?  
Cacomites.  
¿Por qué no me dites?  
Porque no fuites.  
Mañana voy  
No te doy  
Me enojo contigo  
Te pico el ombligo.

¿No es el colmo de la irrealidad? (Sólo más tarde averigüé que los cacomites son unos como camotitos, comestibles en efecto.)



Muchas de estas rimas son insultantes, por así decir. A mí me solían gritar:

Antonino fue por vino,  
rompió el vaso en el camino:  
¡pobre vaso, pobre vino,  
pobres nalgas de Antonino!

Pero no creo que esto me irritara particularmente. También creo que Fausto Pelayo, uno de los cuates de mi infancia, se enojara de veras cuando le cantábamos estos versos, que supongo inventados por nosotros:

Fausto Pelayo,  
patas de gallo:  
¿dónde las tienes  
que no te las hallo?

Los versos con que nos burlábamos del niño gordo de la clase (porque en cada grupo escolar hay siempre un niño gordo) eran sólo dos, pero bien contundentes:

¡Gordo pa l'olla,  
con chile y cebolla!

Al güero (porque también hay siempre un güero) le cantábamos:

Güero güerínche,  
mata la chinche:  
dale de palos  
hasta que se hinche,

o esto otro, mucho más sensacional:

Güero güerumbo,  
de un pedo te tumbo,  
de dos te levanto  
de tres te ataranto  
de cuatro te llevo  
hasta el camposanto.

Pero, en mi recuerdo, el más gracioso de estos juegos verbales es una maravillosa ampliación del insulto vulgar "Tú eres pato":

Tú eres pato,  
en l'agua pones  
cinco huevos  
y te los comes,

donde cada nuevo versito va añadiendo un elemento más y más fantástico: no pones huevos en un nido, sino en el agua, porque eres pato; y *además* no pones un huevo, sino cinco de un tirón; y *además* no sólo los pones, sino que te los comes. ¡Extraordinario!

Y con esto termino. No sé si algún día escribiré un libro como *Lo que sabía mi loro*. Si lo escribo, no hay duda de que contendrá, entre otras muchas cosas, las que en estas páginas he evocado. 

Antonio Alatorre (feb.-marzo 1973).

# Una, dos, ¿quién tiene tos?

1. 2 Una, dos,  
¿quién tiene tos?
3. 4 Tres, cuatro,  
¿ata tu zapato!
5. 6 Cinco, seis,  
¿ponte tu jersey!
7. 8 Siete, ocho,  
¿avienta los pollos!
9. 10 Nueve, diez,  
¿salta la pared!
11. 12 Once, doce,  
¿agarra tu capote!
13. 14 Trece, catorce,  
¿cómete un camote!
15. 16 Quince, dieciseis,  
¿cómete un mamey!
17. 18 Diecisé, dieciocho,  
¿tira el hueso al pozo!
19. 20 Diecinueve, veinte,  
¿corre, so valiente!



## Lo que sabía mi perico

Supe de *Lo que sabía mi loro/Una colección folklórica infantil reunida e ilustrada por José Moreno Villa* por un artículo de Antonio Alatorre (en el que a su vez ofrece muestras musicalizadas del folklore de su infancia transcurrida en Autlán de la Grana, Jalisco) publicado en *Artes de México* en 1973.<sup>1</sup>

De Moreno Villa conocía las *Cornucopias, Pobretería y locura*, poemas sueltos y la traducción e ilustración de *La señorita Elsa* (Elisa para otros) de Arthur Schnitzler. Luego leí su *Vida en claro* y cuanto me encontraba por ahí.

*Lo que sabía mi loro* reapareció en una edición facsimilar, anterior a ésta de El Colegio de México, que distribuyó la Benemérita de la República de las Letras Infantiles, Pilar Gómez, en su apocópica Librería Pigom de Parque España 11. Tuvimos un ejemplar de esa edición hasta que un préstamo a la mexicana (rasgo distintivo de nuestro carácter que, por cierto, no entró en la cornucopia) lo desterró para siempre del ordenado caos de Plaza Río de Janeiro 30.

Ahora que El Colegio lo ha reeditado y yo releído, encuentro que los destinatarios de Moreno Villa siguen siendo los mismos: además de su hijo Pepe (prácticamente contemporáneo mío), los padres primerizos que desde el remoto año de 1945 en el mundo han sido, y quienes, a través de la lectura, hemos trabado una amistad silenciosa pero duradera con él.

Una minienquesta aplicada entre gente menuda, por ejemplo en uno de esos cumpleaños de pastel y mago, nos diría que de *Lo que sabía mi loro* se mantiene, sobremanera, la gracia de “las famosas aleluyas”, en especial las relativas a “la vida del hombre

flaco”, quien, “si la casa no está abierta / entra por bajo la puerta”.

Alatorre dice que casi todo el folklore de que él nos ha hablado en su mencionado artículo, “aunque infantil con pleno derecho, es evidentemente creación de adultos”. Recuerdo haberle comentado que, con respecto a su folklore de “la zona de las obscenidades”, se había visto más bien parco.

Y decidí dejar constancia de mi propio folklore (infantil y juvenil), pero todo él me salió pornográfico, aunque ingenuo, comparado con el que ya se estilaba por esas fechas.

Lo que va del muy docto...

“Dame tu cu / dame tu cu / dame tu cubeta de agua / para mi ver / para mi ver / para mi verde jardín. / Tú que eres pu / tú que eres pu / tú que eres pura y hermosa” (esta *hermosa* se canta atiplada y tintanescamente) ... a las hiperrealistas porras de las preparatorias:

“Chichi, nalga y bizcocho / arriba la Prepa 8” o bien “Pantaleta, calzón y suspensorio / arriba la Prepa de Observatorio”.

Qué bueno tener la oportunidad de recordar a José Moreno Villa y a Antonio Alatorre de un jalón. 

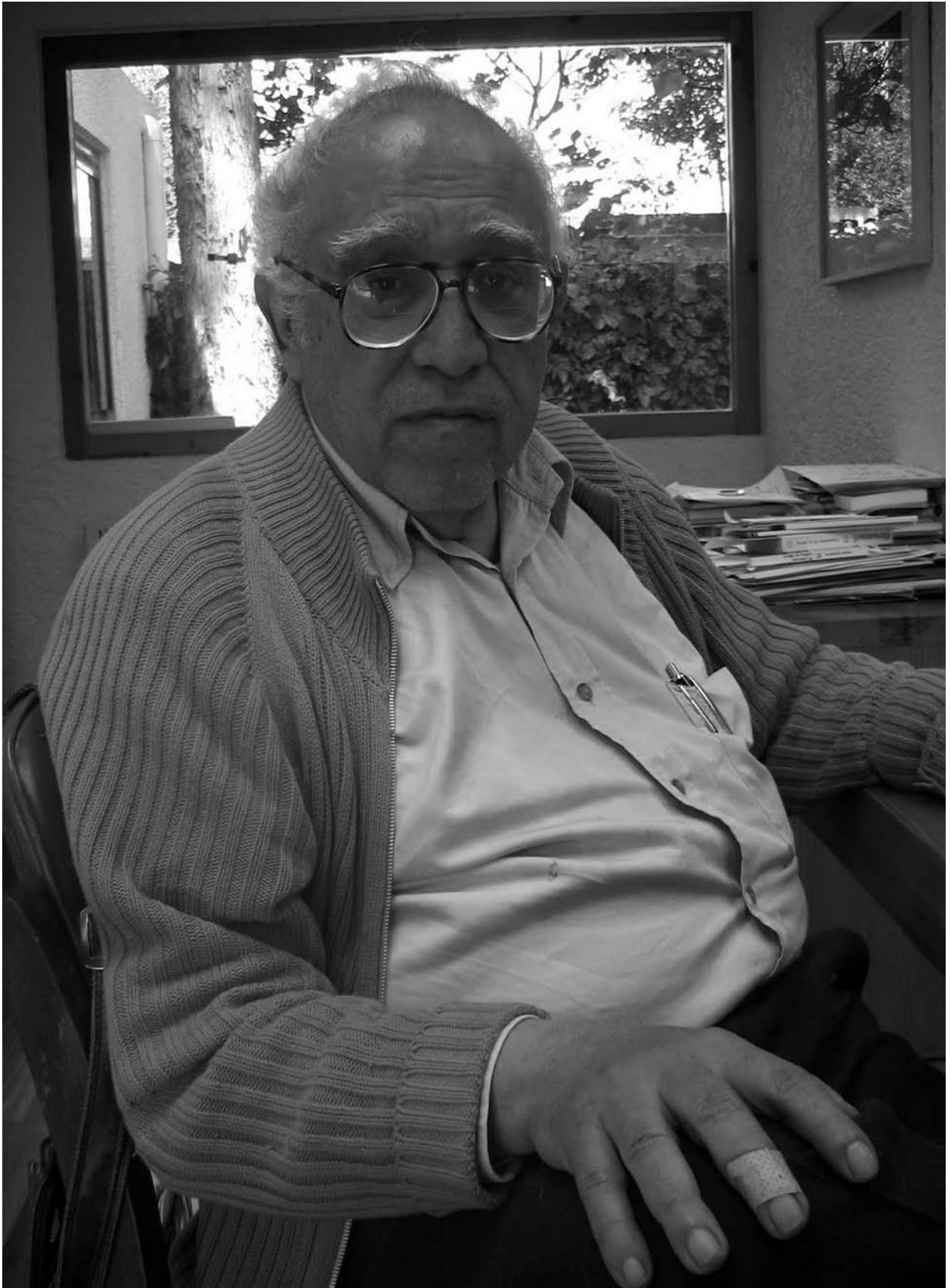
Allargo



Dame tu cu - dame tu cu - dame tu cubeta de agua /  
para mi ver - para mi ver - para mi verde jardín.  
Tú que eres pu - tú que eres pu - tú que eres pura y hermosa  
tú que eres pura y hermosa - da - le tu cu - le - ta a mi non - de jar - dín.

Una extendida tradición atribuye la tonada a Jaime Nunó.

<sup>1</sup> Antonio Alatorre “De folklor infantil”, *Artes de México/Lírica infantil mexicana*, año XX, núm. 162, 1973, pp. 35-46.



## *Monsiváis: Carta de navegación*<sup>1</sup>

**L**a cultura mexicana en el siglo xx en la versión de 1977 llevaba el título de “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”. Esta discreción obedecía a que era el capítulo final de la *Historia general de México*, coordinada por Daniel Cosío Villegas en El Colegio de México.<sup>2</sup> Entonces, a sus 39 años de edad, Carlos Monsiváis articuló su extensa y pormenorizada consideración histórica sobre un único criterio analítico, que sintéticamente enunció dentro de un paréntesis y lo introdujo justo cuando estaba por iniciar su análisis del segundo tercio del siglo; ahí escribió:

<sup>1</sup>Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo xx*. Edición preparada por Eugenia Huerta, México, El Colegio de México (Serie “Historia Mínima”), 2010. Leído en El Museo del Estanquillo para la presentación del libro; participamos Adolfo Castañón, Christopher Domínguez, Gabriela Cano, Javier Garcíadiego y yo, el 29 de marzo de 2011.

<sup>2</sup>Conviene recordar una aparente versión primitiva, *Características de la cultura nacional* (1969), supuesto libro que nunca publicó, pero que el propio Monsiváis se encargó de difundir la especie –dio a entender que lo había elaborado durante su estancia en Inglaterra, según las precisiones del memorioso bibliógrafo Eduardo Mejía. Aquí no me detendré en las diferencias entre las tres versiones; las más notorias son la extensión, la estructuración de los segmentos/capítulos (la participación de Eugenia Huerta como editora de la versión de 2010 sin duda fue significativa) y la inclusión de nuevos temas y de un abundante número de notas sobre autores antes sólo referidos. Aprovecho para indicar que, para las eventuales citas en el texto, referiré entre paréntesis las páginas de la versión de 2010, salvo indicación contraria.

“en rigor, de lo único que puede hablarse en la historia cultural es de movimientos y tendencias” (169). 34 años después, Monsiváis volvió sobre sus “Notas...” para “actualizarlas”, y esta tarea dio por resultado el libro que ahora comentamos, cuya esencia sigue siendo idéntica a la versión original, aunque su alcance se ramificó muy considerablemente en la dimensión social del concepto de cultura, sobre el que estructura toda su reflexión y análisis.

Esta esencia original consistía en una numerosa colección de “fichas” monotemáticas (episodios, autores y obras –verdaderos microensayos, en los que elude los aspectos biográficos–), articuladas en una secuencia cronológica y temática dentro del periodo que va de 1900 a 1980. La actualización consistió en un muy sensible incremento numérico de estas “fichas” y la ramificación en una generosa ampliación de asuntos antes no consignados y ahora considerados por su repercusión social como parte significativa de la transformación de la cultura. A la vista del índice general (apenas suficiente), en la comparación entre las dos versiones se perciben los cambios, que ahora sí dibujan netos y acentúan enfáticos los contenidos de los conceptos de “movimientos y tendencias”, como muestran esta serie de nuevos temas: la pintura popular en la Academia de San Carlos, las orientaciones en la política educativa, las atmósferas culturales de los años 30 y 40 –incluidas las discusiones ideológicas y el nacionalismo–, la valora-



ción de la influencia de Marx y Freud en México, la vida cultural y los jóvenes al inicio de la segunda mitad del siglo más el impacto de: la importancia de la difusión cultural de la UNAM –con particular énfasis en su repercusión en la creación de una nueva generación de creadores, espectadores y empresas culturales–, el 68, la arquitectura en la ciudad de México, la irrupción del feminismo, y la revaloración de la fotografía.<sup>3</sup>

Esta sola ramificación en sí misma prácticamente convierte a *La cultura mexicana en el siglo xx* en un libro nuevo. Pero se añade una cualidad más: a la casi totalidad de las “fichas” originales de las “Notas...”, ahora Monsiváis la sometió al riguroso escrutinio

<sup>3</sup> En idéntica lógica advierto la omisión de los siguientes asuntos culturales: 1) la modificación del Artículo 3º Constitucional en 1933 con la norma de establecer una “educación integral socialista” –incluida la implementación y control de los planes de educación básica y los libros de texto–, y 2) entre las repercusiones del 68: a) de manera independiente, la paulatina apertura de la prensa escrita y la creación de revistas culturales independientes; b) como estrategia de la SEP, la rápida creación y desarrollo de la educación media tecnológica y superior en todos los estados y en la capital; c) con igual extensión territorial y como estrategia del INBA y del INAH, impulso y reconocimiento a las casas de la cultura y exploraciones de sitios arqueológicos e investigaciones antropológicas, con sus consecuentes museos y bibliotecas, y d) el surgimiento de una narrativa con renovados temas sociales.

autocrítico, más visible en la nueva estructura de la exposición conjunta. Entre los muchos posibles ejemplos de las “fichas”, invocaré uno. Durante la elaboración de las “Notas...”, Monsiváis ni contaba con la siempre útil perspectiva histórica ni con la frialdad de un juicio crítico que le permitiera una ponderación medianamente imparcial de la obra de Octavio Paz.<sup>4</sup> Por lo tanto, en aquella versión de 1977 se ocupó de Paz de manera más informativa que valorativa. Ahora, 34 años después, en *La cultura mexicana en el siglo xx* Monsiváis volvió sobre Paz y estableció ponderadamente su importancia no sólo como poeta y ensayista, sino también como el gran autor que con su obra y actuaciones estableció toda una propuesta cultural y estética, para la que estableció las tareas, sugirió los temas, propuso los modelos, marcó los objetivos respecto a la tradición y mostró la necesidad de la autocrítica como base del proceso de transformación.

Vuelvo al compacto enunciado conceptual y metodológico referido al inicio de estas páginas. Ahí aquel Carlos Monsiváis discretamente mostraba su muy compleja comprensión de la cultura, que para entonces ya había venido consolidando dentro de

<sup>4</sup> Esta tensión llegó a un punto dramático: entre diciembre de 1977 y enero de 1978 entre OP y CM se suscitó una intensa, quizás ríspida, sin duda extensa, polémica dentro de las páginas del semanario *Proceso*.

sus múltiples actividades como cronista de la vida cotidiana y popular en la ciudad de México, como divulgador cultural y creador en las varias series radiofónicas transmitidas por Radio Universidad, como editor y director del suplemento *La Cultura en México*, como colaborador regular de algunas empresas editoriales, todo lo cual lo convertía en el apasionado observador participante de innumerables y variadas actividades sociales, políticas, culturales y académicas. Así fue como él desplegó sus intereses, que con elocuencia ilustran sus dos primeras recopilaciones de ensayos y crónicas, *Días de guardar* (1971) y *Amor perdido* (1976), a las que seguirían muchas más y algunos pocos y más recientes libros concebidos y realizados como unidades monográficas.

Desde la perspectiva de nuestro presente, con relativa facilidad podemos, por un lado, identificar las partes componentes de ese todo periodístico y ensayístico en su individualidad y, por el otro, observar cómo fue organizando y articulando ese conjunto de reflexiones críticas e interpretativas y de registros de su presente mediante sus muy abundantes crónicas, género periodístico al que contribuyó con un innovador y variado aporte. Paulatinamente, Monsiváis dejó entrever su propio esquema de pensamiento que articulaba con rigurosa y flexible coherencia.<sup>5</sup> Sin embargo, su deseo de abarcar ese amplísimo y en apariencia disímbolo todo que comprendía su noción de cultura, ante el libro *La cultura mexicana en el siglo xx*, el lector común e inadvertido tropezará con sus propias carencias informativas y el lector medianamente informado extrañará muchos de los registros culturales que distinguían los intereses de Monsiváis.

Los tropiezos a los que se enfrentará el lector común y desinformado obedecerán al estilo ensayístico que distingue al libro. Si bien en *La cultura mexicana en el siglo xx* Monsiváis procuró apegarse a una cierta y definida secuencia cronológica —lo cual, por sí mismo, no hace que en sentido

<sup>5</sup> Con la certeza de mi insuficiencia, percibo cierta influencia del pensamiento crítico inglés, tanto de la *New Left Review*, como de Raymond Williams, en particular de sus entonces influyentes *Culture and Society 1780-1950* (1958), *Keywords: a vocabulary in culture and society* (1976), *Marxism and Literature* (1977) y *The Sociology of Culture* (1982).



estricto el libro sea una historia—, también para la casi totalidad de los 39 capítulos o segmentos procuró sujetar su muy personal apreciación a un estilo ensayístico, sintético al extremo e incluso epigramático —que por momentos resulta críptico. En otras palabras, por principio literario y periodístico, en este libro Monsiváis eludió el relato, la explicación y la demostración histórica —con decisivos ribetes sociológicos y políticos—,<sup>6</sup> de aquí que el lector común percibirá como lenguaje cifrado el muy nutrido conjunto de interpreta-

<sup>6</sup> En la obra de CM hay un sobresaliente ejemplo con estas características técnicas, el largo artículo “1968-1978: cultura y sociedad en México”, publicado en *Cuadernos Políticos* (núm. 17, julio-septiembre de 1978, pp. 44-58); aquí, la influencia de la propuesta analítica de Williams es particularmente notoria.

ciones, que él desplegó sobre el presupuesto de la información previa del lector.

En *La cultura mexicana en el siglo xx* el lector medianamente informado y familiarizado con la obra de Monsiváis extrañará los registros, análisis e interpretaciones de la cultura popular y de masas—incluidas la televisión y las telenovelas—, de la función y alcance del periodismo impreso, del lugar e influencia de la música popular en la educación de la sensibilidad, del arte popular en sus muy variadas expresiones, de las múltiples manifestaciones públicas de la gente, de la dinámica política y sus actores, entre algunas de las más relevantes manifestaciones de la cultura en las que permanentemente depositó su interés, sensibilidad e inteligencia. Es decir, en este libro no están las expresiones culturales de la mayoría social porque ellas, en tanto componentes de su amplio espectro de su noción de cultura, las fue organizando y articulando en otros libros.<sup>7</sup>

Con rigor, en la versión de 1977 y en *La cultura mexicana en el siglo xx*, Monsiváis mantuvo alerta su atención en el impacto y efectos de dos episodios históricos sobresalientes (1910 y 1968) y en la persistencia de: a) el impulso cultural de las minorías; b) el impulso cultural y educativo de las entidades gubernamentales mediante políticas públicas, y c) el impulso de las industrias culturales y del entretenimiento que, todas en conjunto y a lo largo del siglo xx, han venido creando los “movimientos” y marcando las “tendencias” que han incidido en “la historia cultural”—para usar sus propias palabras. Esta incidencia Monsiváis la refiere permanentemente por medio del registro de un dato decisivo, la creación de públicos, desde lectores de libros y espectadores de teatro, cine y demás espectáculos, hasta compradores de obra de arte, visitantes de museos, a lo que añade una doble sutileza: la creación de observadores sensibles y críticos de la arquitectura urbana y la transformación de la sensibilidad y conducta de las personas para es-



timular su tolerancia y aun comprensión hacia quienes en algo son diferentes a nosotros.<sup>8</sup>

Estos “movimientos” y “tendencias” de la cultura durante el siglo xx, Monsiváis primero los delinea mediante, por un lado, una estricta identificación de episodios históricos y políticos indispensables para establecer los encuadres contextuales inmediatos y los géneros artísticos, autores y obras y, por el otro, una rigurosa valoración interpretativa de cada uno de estos componentes en su individualidad. Después, esos “movimientos” y “tendencias” los perfila con la organización de sus partes dentro de un esquema coherente de interpretación, para el cual y por principio renuncia a intentar siquiera la exposición de las posibles relaciones de causalidad conven-

<sup>7</sup> En el libro tampoco están los años recientes, de 1980 a nuestros días, porque Monsiváis así condicionó la actualización de sus “Notas...” para la *Nueva historia general de México* (El Colegio de México, 2010). La actualización fue tanta que creció 173 páginas, y así llegó a 507. No obstante la omisión referida, los últimos 30 años Monsiváis tácitamente los analizó en su discurso “Las alusiones perdidas” (más “Las notas agregadas” incluidas en su edición, 2007), que dictó en Guadalajara cuando en 2006 recibió el Premio de la Feria Internacional del Libro.

<sup>8</sup> Para ilustrar la importancia que CM confiere a la creación de públicos ilustro con lo que él indica a propósito de la Academia Mexicana de la Danza, cuyas dos directoras buscaban elevar la danza a un nivel profesional y digno, para colocarlo a la altura de otros países; en sentido inverso, el esfuerzo del Ballet Folklórico de México creado por los mismos años y con propósitos equivalentes, tuvo resultados distintos: “allí no se da el desarrollo del público” (224).

# Una paloma blanca

Una paloma blanca  
que del cielo bajo,  
con las alas abiertas  
y en el pico una flor,  
y en la flor una lima,  
y en la lima un limón  
vale más mi morena  
que los rayos del sol



cionales dentro del relato histórico. El resultado es elocuente, porque sin ser protocolariamente una historia, *La cultura mexicana en el siglo xx* sí es una sugerente carta de navegación historiográfica con la que Monsiváis trazó una guía de sentidos y arriesgó una sugerente selección de autores y obras.

Como carta de navegación historiográfica, la de Monsiváis está dibujada desde la perspectiva social de la historia cultural. Seré reiterativo, para él la trascendencia de la cultura se debe apoyar en los siguientes vértices: a) la creación de públicos, espectadores y consumidores de arte; b) la creación y orientación del gusto, de la educación de la sensibilidad estética y del estímulo intelectual para, con todo esto junto, consolidar una conciencia cultural, base de una identidad, y c) el fortalecimiento y expansión del espíritu crítico de la sociedad indispensable para realizar lo que debe ser una permanente renovación y así combatir las inercias culturales. Es decir, según estos términos la trascendencia de la cultura consistirá en la consolidación de la identidad, desde la dimensión individual hasta la nacional.

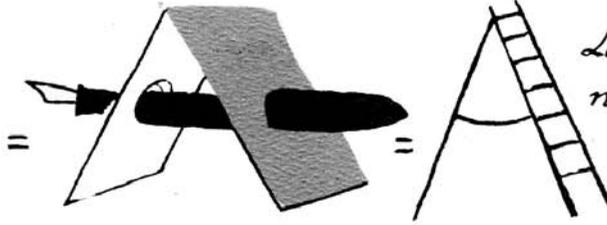
Como guía de sentido, la propuesta interpretativa de Monsiváis proviene de su enormísima, apasionada y acumulada experiencia como observador, en sus variantes de lector, espectador y como actor cultural, en tanto que participó en innumerables actividades durante su intensa vida pública. Esto, más su

valoración crítica carente de complacencias, ofrece como resultado una ceñida selección cualitativa en la que reconoce los episodios históricos y culturales y a los autores y obras cuya singularidad incidió decisivamente sobre los “movimientos” y “tendencias” de la historia cultural.

Por último, como propuesta de selección *La cultura mexicana en el siglo xx* establece un canon, ciertamente confiable, más porque Monsiváis era contradictoriamente tan escéptico como creyente ante tales pretensiones. Este Museo del Estanquillo es una muestra de la insaciabilidad que lo distinguió como coleccionista; también muestra su enorme flexibilidad y su sentido crítico: atendió, valoró y rescató las manifestaciones culturales, fueran o no “artísticas”, que eran susceptibles de inscribirse en eso que él denominó como “movimientos y tendencias” de “la historia cultural”. En el libro que aquí reseñamos procedió con igual propósito, pero con mayor rigor selectivo: se ocupó sólo de los componentes culturales que consideraba significativos por su trascendencia histórica. Ésta sólo es posible identificar y valorar cuando de alguna manera repercute sobre la sociedad, aunque nos advierte enfático de un riesgo actual: esa repercusión puede derivar de estrategias mercadológicas, ante las cuales debemos ser críticos para ponderarlas con cautela. 

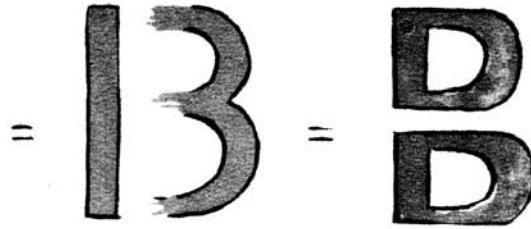
# Abecedario

A



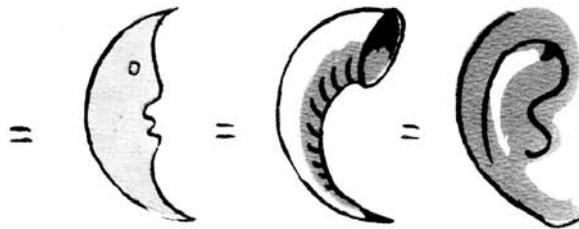
La A es como un naipe doblado y atravesado por una estilográfica. También como una escalera.

B



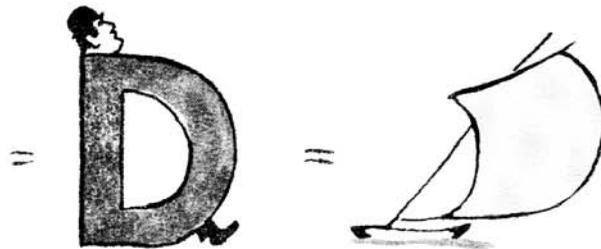
Si arrancas de su tronco a la B, te quedas con un número, el 13. Y si la partes por medio, con dos D.

C



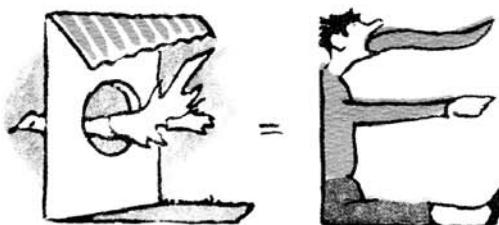
Cuando veas una C te acordarás de la luna, la cuerna y la oreja.

D



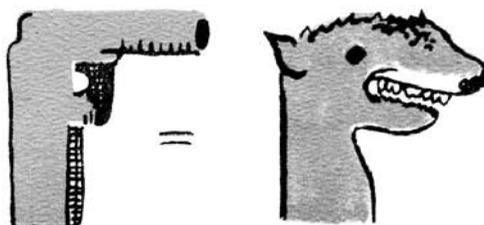
Cuando veas una D, te acordarás del hombre parzón y de la barca de vela.

E



Cuando veas una E puedes acordarte de estas figuras que ves.

F



La F, te recordará el revolver y la cabeza de algún animal canino.

# *Una memoria y un saber prodigiosos*

Presentación de *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*,<sup>1</sup>

de Carlos Monsiváis

**D**urante la Primera Guerra Mundial, el notable historiador belga Henri Pirenne fue detenido por un oficial del ejército de ocupación y enviado prisionero a Alemania. Primero estuvo en el campo de reclusión de Holzminden, en el que había entre ocho mil y diez mil prisioneros, algunos de ellos oficiales, aunque también había muchos presos comunes extraídos de las cárceles de los países ocupados. Para no dejarse abatir por la angustia de que su familia hubiera quedado sola y vulnerable en su país ocupado, decidió impartir un curso de historia de Bélgica a sus compatriotas presos. “Jamás he tenido discípulos más atentos ni he enseñado con más gusto.” Los presos “se aglomeraban, unos amontonados sobre jergones que se apilaban en un rincón de la barraca que servía de aula, otros apiñados en los bancos, o de pie, a lo largo de las paredes de tablas. Algunos se agolpaban en el exterior ante las ventanas abiertas”. Se dice que era tan “profundo el silencio de todos aquellos hombres que escuchaban hablar de la patria ausente”, cuando recordaban todas “las catástrofes que había sufrido y superado”, que se podía oír el ruido de las pulgas cuando caminaban y brincaban por los tablones de las bancas. Previsiblemente, la afluencia de presos inquietó a la Kommandatur del campo, que le ordenó suspender sus enseñanzas.

---

<sup>1</sup>Texto leído el 29 de marzo de 2011, en el Museo del Estanquillo.

Las protestas de los presos fueron inútiles, igual que los alegatos de Pirenne. Más aún, fue trasladado a Creuzburg, pequeña ciudad luterana de Turingia, de dos mil habitantes, donde tenía que presentarse a diario frente al burgomaestre, quien le revisaba toda la correspondencia que enviaba o recibía. Allí, en Creuzburg, Pirenne decidió combatir el aburrimiento, y los temores por la familia distante, con la redacción de una obra que añoraba escribir desde hacía años: una historia general de Europa a partir de las invasiones germánicas. El reto era mayúsculo, pues carecía de sus bibliotecas: la suya propia y la de la Universidad de Gante. Su único apoyo bibliográfico sería un brevísimo manual de historia utilizado en la pequeña escuela local. Ante la imposibilidad de recurrir a las fuentes bibliográficas y documentales pertinentes para comprobar los nombres y fechas sobre los que abrigaba algunas dudas, en su manuscrito, hecho en pequeños cuadernos para colegiales, Pirenne puso entre paréntesis los datos que después se debía revisar o confirmar.

Después del Armisticio el historiador belga retomó otros proyectos editoriales, como *Las ciudades de la Edad Media* y su *Mahoma y Carlomagno*, y encargó a su hijo Jacques que editara su *Historia de Europa* en caso de que él no pudiera concluirlo. Aunque el plan era extender la obra hasta la Primera Guerra Mundial, Pirenne sólo alcanzó a escribir hasta el siglo XVI. Obviamente, así la dejó su hijo, limitándose a corroborar las fechas y nombres puestos entre paréntesis. Resultó



ta admirable que fueran mínimos sus errores. El hijo apenas tuvo que enmendar algunos datos. La memoria de su padre era inmensa, lo mismo que su capacidad de comprensión histórica.

Carlos Monsiváis padeció un problema similar al de Pirenne. Escribió este libro, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*, durante sus últimos años de vida, y ya no tuvo tiempo de revisarlo, de darle su forma última. Su similitud con Pirenne es paradójica: a diferencia de éste, Monsiváis no carecía de biblioteca; al contrario, la suya era riquísima, aunque desordenada. Su estilo de trabajo, sin embargo, fue como al que tuvo que recurrir Pirenne durante su forzada reclusión; esto es, escribir de un tirón, citando y transcribiendo de memoria, creyendo que luego revisaría su manuscrito con todos los materiales necesarios, sólo ubicables por él en su laboriosa biblioteca.

El trabajo que realizó Jacques Pirenne con el manuscrito de su padre lo hizo, para Monsiváis, su editora de siempre, Eugenia Huerta, y lo efectuó admirablemente, con inmenso cariño y su habitual rigor: por aquí corrigió una cita; por allá un nombre, una fecha o el título de un libro; en otros lados pulió el estilo propio de las primeras redacciones. Gracias a ella podemos enriquecernos con el libro

póstumo de Carlos Monsiváis. Aunque la legendaria memoria de Monsiváis fue ratificada en su manuscrito, incurriendo en muy pocos deslices, debe insistirse en el carácter póstumo, e inconcluso, de su trabajo final.

Como en el caso de Pirenne, el manuscrito de Monsiváis es producto de su memoria y de su madurez intelectual. Según el joven Pirenne, la historia de Europa de su padre escrita en cautiverio y sin apoyos bibliográficos, fue la “más magistral” de todas sus obras. Estoy seguro de que puede decirse lo mismo de la *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. Si bien Monsiváis “no pudo darle su forma definitiva, resulta muy atrayente por el vigor y la audacia” de su pensamiento. La versión que él habría entregado al público, en caso de permitirselo su salud, habría comprendido “una más extensa ilustración de hechos, más referencias y más citas; su estilo hubiera sido más perfecto. Pero no hubiese podido ser más rica, más concentrada ni más desbordante de ideas”, pues en el momento de escribirla había edificado ya su “vasta síntesis” sobre el tema. Éste es el valor inconmensurable del libro póstumo de Carlos Monsiváis, su *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*, tema al que dedicó su vida y del que nadie ha sabido tanto como él. 

## *Paisajista canónico*

### Presentación de *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*,<sup>1</sup>

de Carlos Monsiváis

#### I

México —lo sabemos en El Colegio de México— es un país de grandes y continuos conflictos, vivimos de crisis en crisis. De ahí que el tema del canon y del consenso sea uno de los imperativos vitales de la cultura mexicana. De ahí que saludemos con alivio entusiasta la publicación de esta *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX* escrita a pluma por Carlos Monsiváis, por así decir, hace unos días y publicada por El Colegio de México en el marco de su 70 aniversario, como parte de un ambicioso proyecto editorial. El libro no habría sido posible sin el trabajo acucioso de la editora Eugenia Huerta Bravo, hija del poeta Efraín, hermana del también poeta David y muchos años editora de Siglo XXI.

La necesidad de conformar un canon cultural mexicano atraviesa y organiza las 500 páginas y 39 capítulos de este breviario, cuya escritura se da como búsqueda y encuentro del consenso cultural. Monsiváis entiende aquí como cultura la cultura escrita, y aunque él domina la mercurial efervescencia de la cultura popular, que explícitamente excluye aquí (recuérdese) el Museo del Estanquillo, se concentra en el hilo de plata de la educación escolar y universitaria, trenzado con el hilo dorado de la educación literaria y artística.

<sup>1</sup>Texto leído el 29 de marzo de 2011, en el Museo del Estanquillo.

El libro abre con un capítulo sobre el modernismo. La primera frase del libro es ya sintomática: “La ‘belle époque’ a la mexicana (fines del siglo XIX y principios del XX) gira en torno de consignas que no necesitan verbalizarse: la elegancia y la distinción salvarán del atraso y, sin contradicción, la frivolidad puede ser profunda” (p. 15). Frase sintomática del proyecto sociocultural del libro, si no es que del método y la personalidad misma del autor. Las tres últimas frases del libro no son menos significativas: “En tanto disciplina participatoria, hoy la fotografía digital facilita, propicia la intensificación de documentos y versiones visuales de la realidad. ¿Quién no toma hoy fotos? En América Latina, el arte de la fotografía ha sido, como en el verso de José Gorostiza, ‘un ojo proyectil que cobra alturas’” (p. 507). Significativas, de nuevo, del método riguroso, polimorfo, multicultural y zigzagueante de este artista del aforismo metido a paisajista y muralista.

Algunos de los actores y personajes mayores que transitan por este escenario nacional no exento de centralismo son:

- 1) El libro como símbolo y emblema;
- 2) La educación y la universidad;
- 3) El Estado a la vez como construcción sacrificial y como maquinaria simbólica;
- 4) La Historia, representada estelarmente por la cultura de la Revolución mexicana —con sus antecedentes ateneos, sus portavoces literarios y artísticos (de Vas-



concelos y Azuela a Riviera-Kahlo-Orozco-Siqueiros-Yáñez y Rulfo), y

5) Por su hermana menor la “cultura” de la contracultura, el 68 al que se asocia el discurso subversivo por excelencia, que es el del feminismo, al cual Monsi dedica uno de sus capítulos finales (37) en el que, a su vez, concentra las lecciones y síntesis de otro libro póstumo gemelo de este: *Que abran esa puerta*, publicado por Paidós a fines de 2010.

6) y 7) La tradición, el público, la audiencia, la historia, que son como el coro, vivo, el rumor hecho alegoría, los telones de fondo que aprueban o descartan, abuchean o murmuran y contra el cual se recorta la historia en tránsito de lo oral y lo escrito.

8) Los agentes individuales, los testigos-mártires de esta gesta tumultuosa –neologismo que le aprendí a Monsiváis– que va urdiendo con sus

9) Obras y construcciones particulares, con su movimiento:

10) El canon, el reservorio, el vivero, el registro de consensos que estamos leyendo y que incluye al lector.

## II

La publicación de *La cultura mexicana en el siglo xx* (2010), treinta y tres años después de publica-

das las “Notas sobre la cultura mexicana moderna” es una invitación irrevocable a redescubrir y releer a Carlos Monsiváis como un agudo paisajista de las atmósferas y movimientos que definen la cultura mexicana del siglo xx. Los que creían conocer a Carlos Monsiváis y le reprochaban la ausencia de una obra, aquí deberán volver sobre sus pasos para redescubrirlo.

\*

Reminiscencia o resabio mayor de la lectura: El tuteo desenfadado y afectuoso con los (grandes) íconos de la cultura nacional: de Alfonso Reyes y Justo Sierra a Mariano Azuela, Rivera, Siqueiros, Orozco, Kahlo...

\*

En *La cultura mexicana en el siglo xx* el lector no sólo se beneficiaría de la maestría y erudición de un guía incomparable que conoce por fuera y por dentro, como espectáculo y como experiencia, la cultura mexicana: asistirá también a una lección de pensamiento y a un gimnasio de la sensibilidad literaria y crítica donde leer será ya transformarse. Quisiera citar a un amigo de mi primera juventud, Armando Gómez Villalpando, hoy maestro en Guanajuato, quien en su libro *Para comprender a Monsiváis. Ética y estética*, habla del erasmismo de Carlos por su búsqueda polémica de la justicia, por su valentía a la hora de enfrentar a la Iglesia y a otros poderes de facto, y –añadiría yo– por su sentido de honor.

## III

Carlos Monsiváis en *La cultura mexicana en el siglo xx* se despliega como un *grand causeur* que va armando su trama como un relato donde se ofrece un paisaje cultural descrito, que combina historia literaria y sociología del gusto y de la educación en una exposición de las *moeurs*, costumbres, usos y episodios mexicanos.

Esa conversación se ofrece en su relato impersonal que va repasando, dando testimonio de los hechos y actos de un paisaje, vertebrándolo desde la exposición literaria donde se da cuenta de los momentos perfiles, autores, obras, estados de ánimo colectivos –afectos civiles, diría Spinoza–, de los momentos históricos cuya fecundidad se irá actualizando en acto, en cada aventura.

Más que o además de una historia, la de Carlos Monsiváis es una guía por las redes de la inteligencia hecha ciudad. Eso de que habla el relato de Carlos Monsiváis, la cosa ésa, es México –o al menos una parte. Por eso su libro se puede y debe leer como una guía por los caminos del reconocimiento nacional. Y en ese sentido, sería recomendable que se volviera libro de texto para los políticos de todos los partidos –incluido el de la abstención.

## IV

Una guía por las entrañas de México, cuyo verdadero personaje es la tradición, el pueblo y sus huellas, *La cultura mexicana en el siglo xx* es varias cosas al mismo tiempo:

1) Un conjunto de apuntes, ensayos y notas que van repasando y caracterizando en progresión histórica algunos episodios, obras, actos y circunstancias de la memoria simbólica nacional y la generación del propio Monsiváis.

2) *Un hit parade*, un ejercicio que tiene como centro la cultura de la Revolución mexicana y la canonización instantánea y de salvación o caracterización epigramática.

3) Un gimnasio literario donde se percibe el decatión prosódico practicado por el atleta –el enciclopedista, el hombre-abanico– que fue *Monsi*.

4) Un tejido mental variopinto donde se entrecruzan la sociología, la historia, la crítica política, el cotilleo ilustrado, aplicados vertebralmente a la expresión escrita –poesía en verso y en prosa, fábula, narrativa, teatro, cine, artes plásticas.

5) Un autorretrato oblicuo de la voz que guía y que sabe bien su cuento, pero que solamente lo cuenta al que se va con él.

6) Un cuento, leyenda o novela cuyo personaje principal es esa entidad a la par gaseosa e imprescindible: el pueblo, la sociedad mexicana, las biografías paralelas de la gran historia y de la eterna señorita llamada tradición.

7) Un metacuento, o sea una suerte de teología laica o secular de la historia de la cultura mexicana.

8) Un catecismo ilustrado del patrimonio cultural mexicano.

9) Un haz de microhistorias culturales llamado no sólo a conservar y postularse como canon sino a servir como catalizador forense, civil y social.

10) Más que un testamento –este es un libro póstumo, uno de los al menos cinco publicados por Monsiváis después de muerto–, se trata de un pliego de mortaja, es decir, una agenda de asignaturas pendientes y una herencia para ser gastada, un regalo.

## V

*La cultura mexicana en el siglo xx* es un libro que admite *of course* varias lecturas: 1) La más natural como una historia, como una investigación en movimiento, como un relato donde encajan y guardan varios tiempos y, diría yo, varias velocidades narrativas, varios interlocutores y varios discursos subyacentes; 2) La más servil y ancilar: es usarlo como libro de señas y caracterizaciones, útil para navegar didácticamente las corrientes y contracorrientes de las genealogías y familias artísticas y literarias –un poco al estilo de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, de quien Monsiváis es, intelectualmente hablando, nieto directo; 3) La más crítica y respondona: la que va sondeando lagunas, calando ausencias, curioseando omisiones y fulanizando, deshilyanando la tapicería contenida en un libro de apariencia didáctica pero de entraña enamorada de lo central y de lo periférico, cautiva de la tensión que emana de la historia o más bien de las entrehistorias congregadas en el cuerpo cultural mexicano. De ahí que, desde esa perspectiva tercera, surja y se dibuje el verdadero sujeto elocutorio de esta obra: *el entre nos*, el vasto *entre nos* que logra conciliar, en un consenso y en un canon, la disidencia y la tradición, el *entre nos* que vincula como en una megaurbe (hay por cierto un capítulo sobre urbanismo y arquitectura) formas y variedades, bajo el paraguas de un ámbito vivo y sensitivo: libro escrito con gusto y brío, libro liso, que nos acompañará como grata y útil compañía no solo por su información y su feliz oficio de canonización, sino por su pensamiento, sus ideas subyacentes y filosofía, por más que una de las lagunas de esta historia que casi parece geografía, por la eficiencia de la ritualización, sea precisamente el pensamiento, las ideas y la filosofía y sea, con ella, con ellos, *la traducción* que Carlos se guarda como un arma secreta junto con otras en su arsenal. 



## *Mientras recorría versos*

Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana / Antología*, presentación de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México-Fundación de las Letras Mexicanas, 2010, 2 vols., 1, 352 pp.

**A** inversa de un ensayo crítico, esta antología permite la lectura aleatoria; se puede empezar por la introducción meticulosa, por alguna composición, por alguna nota de las numerosas que apostillan y gráficamente enmarcan los poemas. No obstante, y sin prescindir de la búsqueda sin tasa que significó esta antología, las notas cargan el peso de la investigación en el léxico, la explicación técnica (qué es ovillejo, dónde hay sinéresis), la peculiaridad de un verso; buen ejemplo es “El aguacate a Venus consagrado”, de Juan de la Cueva, cuyas connotaciones sensuales se perderían si no estuviera ahí la explicación, bien argumentada con una glosa del *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas; no menos ayudan las referencias cruzadas para encadenar lo que es necesario entre las composiciones, y el destino curioso de algunas o la imitación de otras, tan frecuente en algunos temas que, si diera el ánimo, convendría mostrar su desgaste a lo largo del siglo que se ejecutaron.

Destino curioso es, entre otros, el de un soneto de Francisco Terrazas (“¡Ay basa de marfil, vivo edificio/ obrado del artífice del cielo,/ columnas de alabastro que en el suelo/ nos dais del bien supremo claro indi-

cio!”), copiado en un par de antologías, pero censurado en otras, a pesar de su valor reconocido, por el “argumento impúdico”, porque es “sobradamente libre” o “un tanto deshonesto”. Es de preguntar cuánta poesía se habría perdido con criterios como éstos. Destino particular también es el de las poetas, presentes aquí en composiciones de circunstancia, rescatadas de certámenes. En la presentación de María Estrada de Medinilla –buena lectora de Góngora– hay una lista razonable de monjas –extraída de Beristáin–, que aún esperan salir de la oquedad de los manuscritos. En la cita que acompaña la lista, explica Vigil, “de la mayor parte sólo han quedado nombres, vagas indicaciones biográficas y noticias de obras que quedaron manuscritas y tal vez hayan perecido”. Razones insuperables eran la falta de publicidad y los costos de impresión, aunque podrían añadirse otras fáciles de imaginar: aislamiento, trato mezquino y, por qué no, cierta indiferencia, forzada o sincera, al reconocimiento.

Ejemplo de imitación abundante, es la “Canción a un desengaño”, de Juan de Arreola, quien se inspira en Bocanegra, a la que siguen, si no he contado mal, ocho con mismo tema y en el mismo siglo; pero yendo hacia atrás, se advierte en las notas, hay un antecedente en Luis de León y más atrás aún el “Ufano, alegre, altivo, enamorado” atribuido a Mira de Amescua.

Con este tipo de poesía es inevitable ir hacia atrás, porque abunda la mitología –plato fuerte, por ejemplo, del certamen organizado por Sigüenza y Gón-

gora, que Tenorio desovilla para quitarle sus arcanos—, y la alusión a temas que permitía la educación grecolatina de los compositores, mejor dicho griega a partir de los latinos; por lo demás, una alusión cualquiera (regreso al verso de Cueva, Venus-aguacate) significaba enorme economía de líneas o yuxtaposición de figuras. Cuántas veces, sin que el lector familiarizado con esos temas lo advierta, podríamos encontrar, en la poesía actual, buscando con paciencia, uno que otro verso extraído de Heráclito, Hesíodo, Virgilio, Horacio o algún poeta menor de esas culturas: “Al recurrir a esa sabiduría, dice la autora, no sólo se ganaba el garante erudito que autorizaba o legitimaba el trabajo de los letrados; también se ensanchaban las posibilidades líricas gracias a la evocación de los grandes poetas clásicos.”

Y así es. M. L. Tenorio confiesa que abundan piezas de Agustín de Salazar y Torres, porque se lo ha olvidado sin justificación y porque le gusta su poesía, derecho de todo antologador. Salazar no desperdicia su educación clásica, y a poco andar en su “Égloga de amor” hay un par de versos, que sin esfuerzo conducen a su origen. Cupido invoca con la hipérbole necesaria, “¡Oh Cintia, más süave, más divina,/ que el blanco lilio que nevé la aurora...”, e inmediatamente se descubre la combinación de dos composiciones de Góngora: el soneto “Mientras por competir con tu cabello” y los inicios del lamento de

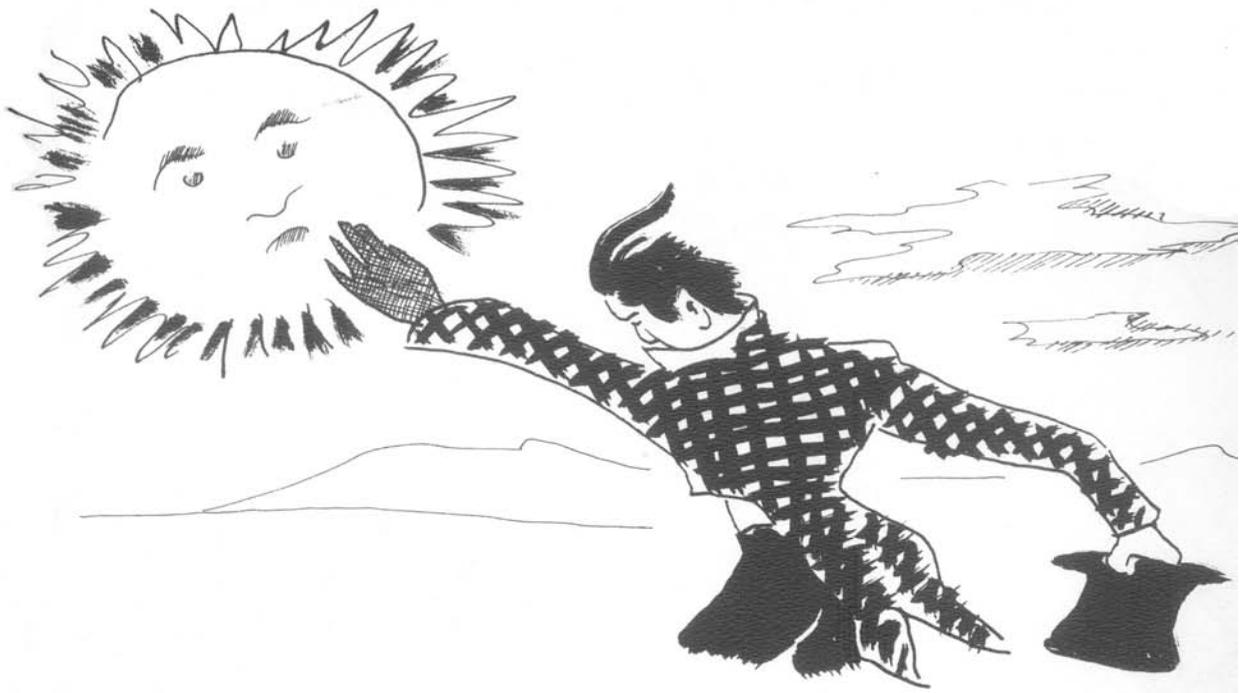
Polifemo; en los versos tercero y cuarto del soneto, “mientras con menoscario en medio el llano/ mira tu blanca frente el lilio bello”, y en la invocación del cíclope, “¡Oh Galatea, más blanca que los claveles que tronchó la aurora!”, verso más complicado por sus antecedentes que por su gramática. Al remontar tiempo en busca de los lilios aludidos por Ovidio en el espacio amplio las Metamorfosis se llega a un idilio de Teócrito, en cuyo verso undécimo están los lirios blancos que el cíclope ofrece a Galatea.

Vale aludir también al final de esta égloga de Salazar; allí el entorno responde al llanto de Cupido, que asciende en los heptasílabos asindéticos acentuados por las sibilantes y desciende en el endecasílabo oscurecido por la repetición de o:

A quejas tan suaves,  
A tanta melodía,  
Lloraron las riberas,  
Quejéronse las fieras,  
Doliéronse las aves,  
Faltó el sol, gimió el aire, murió el día.

El barroco apretado se prolonga en el siglo dieciocho. Para muestra bastarían, sin recorrer las más de cuatrocientas páginas que contienen ese siglo, unas octavas didácticas de Martínez Pacheco al estilo de Arato o Marco Manilio; el primero en sus Fenóme-





nos –siglo tercero antes de la era común– el segundo, en su *Astronomía* (durante Tiberio) describieron meticulosamente las estrellas fijas y errantes, y su influencia en esta baja esfera. Martínez Pacheco toma por el mismo rumbo, pero para ubicar el espacio geográfico de México en su latitud, que solía llamarse “de la zona tórrida”, inhabitable según criterio de europeos poco informados. En todo caso, para entender las octavas, se necesita conocimiento razonable de la eclíptica, sus constelaciones, más buena información sobre mitología, porque pasaría inadvertida, por ejemplo, la estrofa que dice “Cuando el Euro, Bóreas, Ábrego y Noto,/ quebrando los cerrojos y candados/ de la oscura prisión rompen el coto/en que yacían en vida sepultados...”, que la autora remite a los vientos que Eolo proporcionó a Ulises en la *Odisea*, y se encuentran también en el canto primero de la *Eneida*, donde los vientos rebeldes braman en su prisión.

Y qué es esta poesía. En síntesis, Hesperia junto a Moctezuma. Las meticulosas descripciones de Balbuena, Juan de la Cueva, Eugenio de Salazar, saturadas de localismos, ¿hacen de ésta una poesía mestiza? Luego de buscar, calibrar la opinión de especialistas, sacar conclusión propia, la respuesta es no. Hay, opina Tenorio, una línea que sin cortarse va de la metrópoli al virreinato y a la inversa; lo que

resta de innovación es la geografía, las costumbres, convertidas en “tópico literario”, pero no en la lengua poética: “La poesía hispánica a uno y otro lado del Atlántico es una, la de la gran tradición áurea española, en la que poetas como Balbuena inscriben su personal discurso lírico, marcado por su experiencia novohispana, al mismo tiempo que ellos entran a formar parte de esta tradición, con pleno derecho por ser grandes poetas. Como puede verse (y corroborará sor Juana), la gran poesía hispánica floreció también en Nueva España” (p. 42).

La lengua se oscureció o, si seguimos a Vico, adquirió otro cuerpo. La razón poética, dice en la *Ciencia nueva*, se opone a la metafísica, porque ésta limpia la razón para buscar la verdad, pero la primera convierte a los hombres en máquinas de afectos extremadamente perturbados, porque sin ellos no se moverían. En el barroco, los afectos se concentraron en el ingenio, que entró en los certámenes o se puso en venta con esa inevitable poesía por encargo: “Los certámenes fueron el espacio idóneo para el curioso género del centón, tan poco apreciado en la actualidad y tan apreciado por los letrados novohispanos. Esta técnica del centón consiste en tomar versos de una obra reconocida, «clásica», para componer un texto diferente. No es práctica fácil: implica familiaridad (poco común) con la obra que sirve de cantera; gran

oficio para descontextualizar los versos y volverlos a contextualizar dándoles nuevo sentido. De alguna manera, se trata de dar una forma, de llevar al extremo la estética de la *imitatio*: competir ingeniosamente con el texto canónico, imitarlo y apropiárselo recreándolo”. Dos modelos siguieron los novohispanos: en el español, Góngora, en el latín, Virgilio.

Quien se ha tomado el trabajo de recorrer esos certámenes, sabe que falta lo espontáneo, porque los que participaban debían seguir las leyes rigurosas del secretario o los rigores del tema; sabe también que hay cantidad de poetas sin vuelos. Llama la atención el certamen suntuoso que, en 1618, celebraron los plateros de la capital, cuyo tema en danza era la concepción inmaculada, favorecida por una orden, rechazada por otra. Esta poesía de circunstancia se volvió con los siglos y requerimientos más engolada, nítidamente distinta de la otra que, limpia y sin medios tonos, se ejercitaba en la figura, término de contenido amplio, que por lo general fuerza el ingenio y se refugia especialmente en la metáfora que, según Vico, “si fatta vien ad essere una piccola favoletta”, un **μύθος** microscópico por el contenido apretado que su conjunción léxica encierra como, por ejemplo, los “cristalinos carámbanos de espuma”, escogida al azar entre los versos de Arreola. Auerbach la remonta a

los presocráticos; en su opinión, la figura es receptora de la cosmogonía atomista que sintetizó Lucrecio, a partir de Epicuro, porque “los innumerables átomos permanecen en movimiento continuo, vagabundean en el espacio vacío y chocan unos con otros formando una rueda de figuras”, y según Ovidio, porque son “dinámicas, transformables, expuestas al equívoco”.

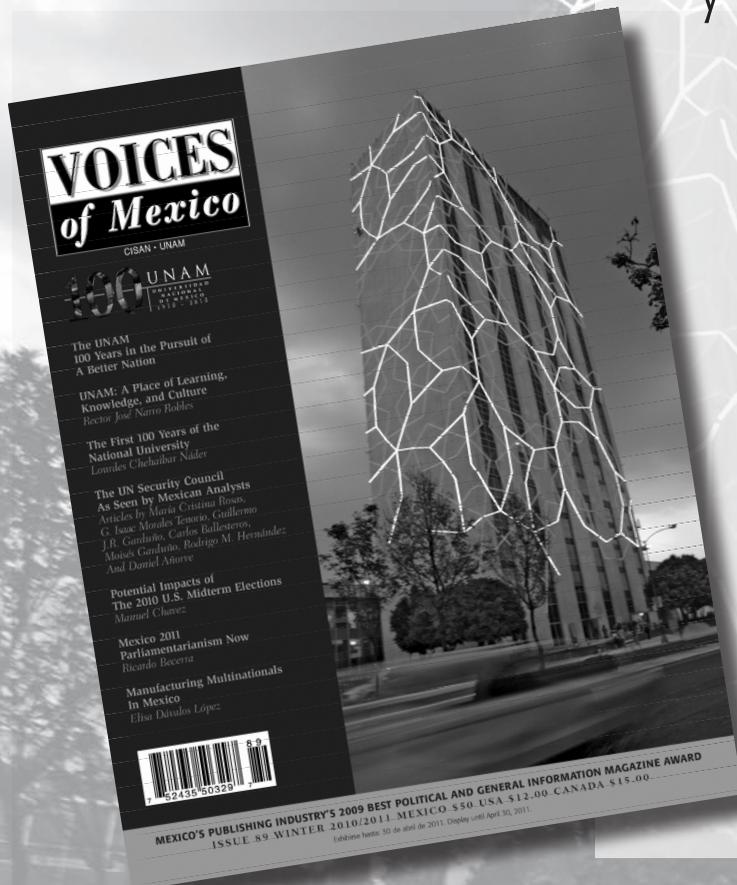
No hay aquí cabos sueltos; el editor busca el origen y la razón de lo que tiene en manos, explica, analiza, anota, dilucida los arcanos de su contenido, refiere un tema o dato a otro sin dejar vacíos, para encadenar lo virtuoso, señalar lo forzado, calificar uno y otro con conocimiento de causa. A la inversa de la crítica literaria de estos días, cuyo contenido podría calificarse de teratológico –a veces pienso que necesita, como Gargantúa, el elaboración de Anticira, que le purgue la mente y cuerpo–, este trabajo recorre el camino filológico.

En las mil trescientas páginas que reúnen esta poesía de Nueva España –no siempre seria, porque hay también burla, risa, pleito– están contenidos, desde los forros hasta los índices de primeros versos, autores y temas, por la estética lujosa de la sencillez; a pesar de su volumen se sostienen bien en la mano y alientan a la lectura. **CS**



# 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

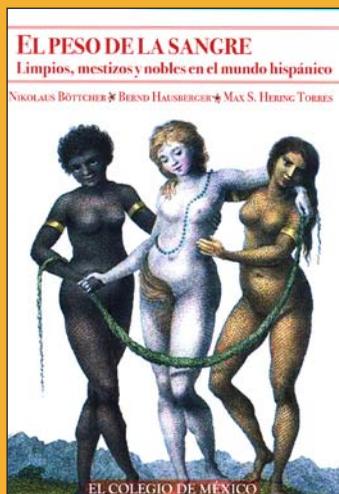
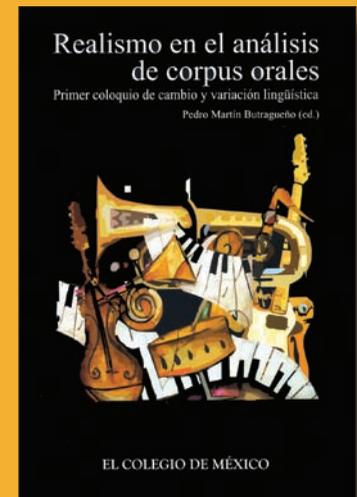
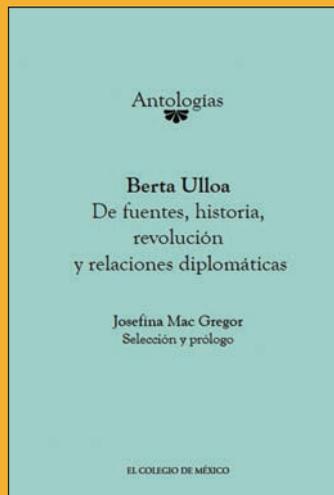
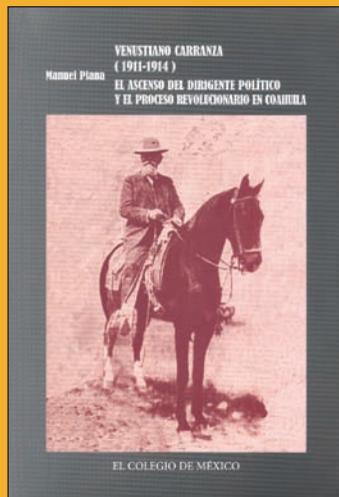
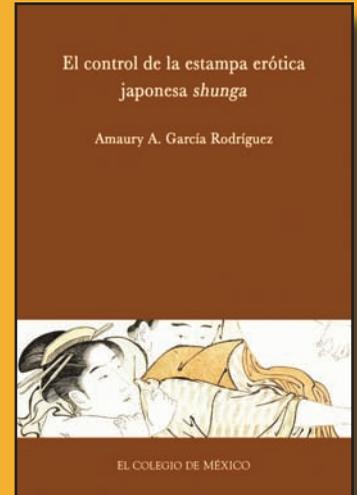
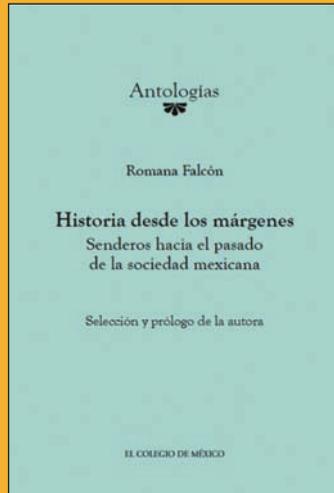
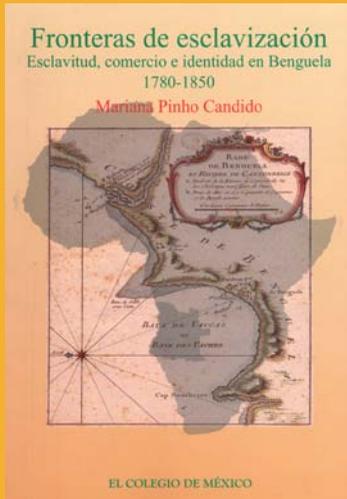
## Informes y suscripciones:

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

