Metatextualidad epistolar en un corpus de literatura mexicana

María de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM. México

La posibilidad venturosa de la existencia paralela a una obra literaria de un epistolario del propio autor, nos abre ventanas riquísimas hacia la metatextualidad que sustenta la obra de creación, independientemente de que las cartas constituyan también, por sí mismas, piezas artísticas con su propia metatextualidad inherente.

En un epistolario están presentes la vida cotidiana del artista salpicada de rasgos íntimos más o menos denunciantes de su personalidad, estados de ánimo y circunstancialidad histórica, así como redes tendidas hacia el exterior en complicidad anímica o en franca repulsa. Aquello que Oscar Hahn llama 'Motivo de los mundos comunicantes'.[1]

A través de este alcantarillado del pensamiento que comunica puntualmente con el mundo de la superficie, podremos descubrir los soportes del super Yo, del alter ego y de la poética vigente que forman el entramado de la obra literaria.

En toda obra artística existe implícita o explícitamente aquello que Helena Beristáin define como 'un juego de perspectiva'[2] que no es sino la posibilidad de la mirada a través del espejo de todos estos elementos que constituyen el código literario indispensable entre emisor y receptor.

En estos buceos por la metatextualidad, el diario, pero también el epistolario, funcionan como 'un muro de rebote',[3] aquello que Bajtín llama, refiriéndose concretamente al género epistolar, 'palabra refractada'.[4] 'Esta forma – dice Bajtín – permite amplias posibilidades verbales, pero resulta ser la más favorable para la última variante del tercer tipo del discurso, es decir, para la palabra ajena reflejada'.[5]

Afortunadamente para la literatura mexicana existe un corpus considerable de epistolarios de escritores – poetas, narradores y ensayistas – que permite hacer calas en la obra literaria a partir, precisamente, de estos documentos paralelos.

Uno de los casos más importantes es sin duda el de Sor Juana Inés de la Cruz y la famosa *Respuesta a sor Filotea*, pues la existencia de este documento ha permitido la elaboración de un cúmulo de interpretaciones críticas tanto sobre la personalidad y actuación de la monja jerónima en el siglo como a propósito de la naturaleza misma de su obra. Como dice Octavio Paz:

> Nada de lo que desde el siglo XVII se ha dicho sobre su persona es más penetrante y certero que lo que ella misma nos cuenta en su

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes

Respuesta a sor Filotea de la Cruz. Esta carta es la historia de su vocación intelectual, la defensa – y la burla – de su amor al saber, la narración de sus trabajos y sus triunfos, la crítica de su poesía y de sus críticos.[6]

Alfonso Junco, cuya visión amorosa en extremo de la figura de Sor Juana le impide incidir más profundamente en la trascendencia de la obra, opina que la *Respuesta* es 'una carta íntima en que con seductora ingenuidad abre su alma como ante un confesor'.[7] Escaso favor le hace realmente Junco a Sor Juana y a la *Respuesta* viendo en ella una ingenuidad que está muy lejos de caracterizarla.

En cambio, para Marie-Cécile Bénassy tiene el valor de un testamento; es decir, de una voluntad postrera de conocimiento de su persona y de su obra.[8] Pero es quizá uno de los juicios que mejor atañen a nuestro propósito el de Méndez Plancarte quien habla de 'anhelos y emociones que *pervaden* toda su capital *Respuesta a Sor Filotea*'.[9] El verbo pervadir, que significa atravesar invadiendo, es un verdadero acierto en el concepto de la dinámica metatextual que se deriva de la epístola.

Así como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz existe la conciencia latente de un suicidio perpetrado con dos años de antelación a su partida definitiva, con respecto a Antonieta Rivas Mercado, ya en nuestro siglo XX, el suicidio fue una realidad que se llevó a cabo con una pistola frente a un altar de la iglesia de Notre Dame, en París, el 11 de febrero de 1931. Enamorada perdidamente del pintor Rodríguez Lozano, Antonieta supone que la no correspondencia a su amor proviene de su impureza como ser humano, sin comprender que es la homosexualidad de él la que impide toda realización amorosa. El epistolario que se conserva está dedicado justamente a Rodríguez Lozano.

Antonieta Rivas Mercado escribió cuento, ensayo y teatro. Tomaremos un cuento cuyo título es, de por sí, rico en sugerencias: 'Equilibrio'.[10] Es la historia tradicional de una tradicional familia mexicana en la que el padre impone con autoritarismo su voluntad sobre la mujer y las tres hijas; las dos primeras son incapaces de romper el destino trágico de la mujer sojuzgada, carente de derechos y libertades y cercada por una moral estricta que impide toda expansión; sin embargo, la más joven rompe el cerco a través de la marginación voluntaria y la madre, apoyada en el ejemplo de la hija, se impone al yugo del marido solapando la decisión de la hija.

Antonieta, mujer en apariencia liberada, carga sobre sí el peso inmenso de la culpa por esa automarginación voluntaria que implica la ruptura con el orden establecido: 'Si pudiera ser la que soy sin ser la que fui'.[11] 'Deseo – dice en otra carta – valerme por mí misma, para valer ante sus ojos; no sólo como materia dúctil, sino como entidad independiente',[12] o bien este otro ejemplo: '¿Cree usted acaso que no me traspasa el corazón mi ceguera, que no me doy asco, que no lamento, con un grito que sale de las entrañas, haber *caído*, manchado mi boca y mi cuerpo?'.[13]

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes

El cuento, que en primera instancia aparecía como un producto de avanzada en la lucha por la emancipación de la mujer, se transforma, a través del estudio del material espistolar, en una catarsis de la propia culpa.

La obra de José Gorostiza, en especial su poema cumbre *Muerte sin fin*, se significa por la inteligencia, esa 'soledad en llamas que todo lo concibe sin crearlo'. Soplo divino es esa inteligencia, posibilidad única de lo eterno, 'páramo de espejos' donde la multiplicidad de rostros convergen en un 'tiempo paralítico': el de la muerte. La inteligencia es, para Gorostiza, silente blancura que se intuye, apenas, en 'la orilla letal de la palabra'.[14]

Parte medular de *Muerte sin fin* es entonces la inteligencia, como parte medular es también en la conceptualización del mundo cotidiano de Gorostiza. En una carta dirigida por José a su hermano Celestino, fechada en Londres el 7 de febrero de 1928, se evidencia dicha importancia:

> El libro sostiene la inteligencia y hace posible su función [...] Xavier [Villaurrutia] es la mejor inteligencia que conozco, y me atrevería a decir pedantemente que es mejor aún que la mía, si no se tratara, como creo, de dos cosas impenetrables [...] Estimo en ellos [los contemporáneos, en especial, los homosexuales] la inteligencia, y la conducta ni la estimo ni la desestimo, sino que la respecto con la misma naturalidad que pido respeto para la mía, por ser conducta, es decir, ni buena ni mala, pero mía. Y sólo cuido de que no se confunda una cosa con otra ante los ojos de los demás, que ante los propios ellos saben que cuanto nos une la inteligencia nos separa la intimidad.[15]

Como puede verse por la cita anterior, *Muerte sin fin*, ese arduo poema gestado a lo largo de tantos años de aparente y dolorosa esterilidad, está fincado en un sistema profundo de vasos comunicantes entre vida y obra que involucran directamente una ética regente de la vida del propio autor.

No cabe duda que un poema como *Muerte sin fin* no es un producto del azar o de la inspiración divina de un momento, sino de la suma consciente o inconsciente de reflexiones diarias, de experiencias de vida transformadas por el genio creador en palabras y fijadas de una vez y para siempre por la gracia de ellas mismas. Desde París, en septiembre de 1928, José Gorostiza escribía a su hermano Tino: 'La cultura, la inteligencia, el arte son programas demasiado largos para el tiempo';[16] luego entonces la única solución es encontrar ese tiempo único, totalizador, diferente del tiempo secuencial. Surgen así en *Muerte sin fin* el vaso como 'minuto incandescente' para la maduración del agua, y 'el tiempo de Dios que aflora un día' y 'el vaso de tiempo que nos iza en sus azules botareles de aire'.

No cabe duda que *Muerte sin fin* es un infinito esfuerzo doloroso de ascensiones y descensiones. Esta práctica no es solamente la dinámica conceptual del poema, sino una propuesta estética en ejercicio del propio

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes

poeta. En una carta que forma parte de un epistolario importantísimo para entender a los contemporáneos – *Una botella al mar*; conversación epistolar a propósito del libro *Sueños*, reunido por Bernardo Ortiz de Montellano – dice Gorostiza 'La dificultad, lejos de molestar estimula y excita. La oscuridad deprime. De mí sé decirte que me siento capaz de trepar una pendiente escabrosa hacia la luz, mientras me horroriza la idea de bajar a una caverna'.[17] Ciertamente *Muerte sin fin* no es un poema oscuro, sino difícil, pesimista, como su propio autor que en 1928 ya anhelaba: 'No sé si habré de conseguirlo un día, pero el acontecimiento más grande de mi vida sería este embrión de hombre nuevo que quiere formarse en mi forma'.[18]

Bernardo Ortiz de Montellano fue el director de la revista *Contemporáneos* y, sin embargo, es uno de los poetas menos conocidos y menos trabajados del grupo.[19] Entre las varias razones que se pueden argüir sobre el particular, una tiene que ver directamente con su personalidad. Ortiz de Montellano fue un hombre oscuro, reservado, dubitativo, y tales rasgos influyen directamente sobre su obra. En el epistolario inédito próximo a publicarse, son muchos los ejemplos que prueban la naturaleza de su carácter. Suele explayarse, aunque siempre con reticencias, frente a Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, a quienes hace partícipes de sus íntimas angustias. A este último le escribe en noviembre de 1932: 'persiste la antinomia entre mi ebriedad interna y mi exterior tranquilo y ordenado. Debí ser vagabundo, pero odio la mugre después de haberla amado'. A Jaime Torres Bodet le habla del 'desolado cuadro de mi esforzada soledad',[20] y a Reyes le dice a propósito de *El trompo de siete colores*: 'si no fuera por los anuncios de esta comprensión flaquearía, sin duda, mi fidelidad al trabajo de lo bello no obstante mi modesto orgullo'.[21] 'Siento – dice en *Una botella al mar* – que el poeta es una parte inconforme y oscura de mi ser, que vive y muere y necesita, además expresarse'.[22]

En el 'Segundo Sueño' uno de sus mayores aciertos poéticos o, ¿por qué no?, su poema capital, se define a sí mismo como 'postigo de sangre y llamas que bajo la piel respira',[23] e insiste más adelante sobre la metáfora:

> cuando se apague el fuego de la sangre
> y el postigo y la llama,
> horrendo el cataclismo de la separación de lo que unido
> fue vida y fue veneno,[24]

Las distintas acepciones de la palabra 'postigo' reafirman esta minimización disfrazada en ocasiones de soberbia que define a Ortiz de Montellano: postigo es una puerta falsa, disimulada dentro de la propia casa, es también puerta chica abierta en otra mayor y es, finalmente, toda puerta no principal. Sin embargo, tras la disimulada y asustadiza condición del postigo hay una gran fuerza vital representada por la llama, y gobernando

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes

todo el poema, el terror infinito ante la muerte, tema que no es privativo, pero sí constante en la preocupación poética del grupo: las 'Décimas' de Villaurrutia, la *Muerte sin fin* de Gorostiza, los 'Sonetos' de 1949 de Jaime Torres Bodet y este 'Segundo Sueño' de Ortiz de Montellano, un poema, según sus propias palabras en carta dirigida a Alfonso Reyes, 'escrito con toda mi debilidad y mi abandono'.[25]

A través de estos cuatro ejemplos mínimos hemos pretendido establecer la viabilidad asociativa de dos tipos de documentos: uno, la obra artística, donde la realidad sublimada crea espacios aparentemente autónomos y otro, el documento epistolar, que se presenta como denunciante y promotor del primero.

En estos cuatro ejemplos existe una escala que marca el grado de incidencia de un material sobre otro. En el caso de Sor Juana, la epístola en cuestión no sólo aclara por sí misma la naturaleza y proceso de la escritura, sino que fija también la biografía tanto en el aspecto cronológico como en el psicológico. En el ejemplo de Antonieta Rivas Mercado, el material epistolar produce un giro de ciento ochenta grados en la interpretación del texto que pierde su carácter combativo para convertirse en una vía purgativa. Tanto 'el papelillo que llaman El Sueño' como *Muerte sin fin* y 'Segundo Sueño' son obras magnas cuyas posibilidades interpretativas son múltiples; frente a textos como éstos el apoyo epistolar es un substrato que ilumina metáforas y conceptos, más para ratificar que para rectificar acercamientos primigenios a la obra.

NOTAS

1. Citado en Helena Beristáin, 'Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)', *Acta Poética*, 14–15 (1993–94), 235–76 (p. 235).
2. Beristáin, 'Enclaves', p. 241.
3. Beristáin, 'Enclaves', p. 246.
4. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), p. 286.
5. Bajtín, *Problemas de la poética*, p. 287.
6. O. Paz, 'Sor Juana Inés de la Cruz', en *Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 17.
7. A. Junco, *Al amor de Sor Juana* (México: Editorial Jus, 1951), p. 39.
8. M.-C. Bénassy-Berling, *Humanismo y religión de Sor Juana Inés de la Cruz* (México: UNAM, 1983), p. 77.
9. A. Méndez Plancarte, 'La predilección de Sor Juana', capítulo III del Estudio preliminar a *El Sueño* (México: Imprenta Universitaria, 1951), pp. XXX–XXXVI. El subrayado es nuestro.
10. A. Rivas Mercado, *Obras completas* (México: SEP, 1987), pp. 257–63.
11. Rivas Mercado, *Obras completas*, p. 347.
12. Rivas Mercado, *Obras completas*, p. 353.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes

13 Rivas Mercado, *Obras completas*, p. 359.
14 J. Gorostiza, *Muerte sin fin* (México: Ediciones R. Loera y Chávez, 1939).
15 J. Gorostiza *et al*, *Cartas a Celestino Gorostiza* (México: Ediciones del Equilibrista, 1988), pp. 10–11.
16 Gorostiza, *Cartas*, p. 16.
17 B. Ortiz de Montellano, *et al*, *Sueños. Una botella al mar* (México: UNAM, 1983), p. 113.
18 Gorostiza, *Cartas*, p. 14.
19 He aquí una lista de sus obras y la crítica que hay sobre ellas: *Sueño y poesía*, nota preliminar de Wilberto Cantón (México: Imprenta Universitaria, 1952); *Sueños. Una botella al mar*, edición y prólogo de María de Lourdes Franco Bagnouls (México: UNAM, 1983); *Obras en prosa*, recopilación, edición, preliminares, notas e índices de M. L. Franco Bagnouls (México: UNAM, 1988); *Raíces del sueño*, antología – selección y prólogo de M. L. Franco Bagnouls (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989); Enrique Flores, 'La imagen desollada. Una lectura del "Segundo Sueño" de Bernardo Ortiz de Montellano' [en prensa]; *Epistolario inédito*, edición de M. L. Franco Bagnouls (México: UNAM; en preparación).
20 México, 18 de febrero de 1930.
21 Carta con fecha de 12 de diciembre de 1925.
22 Ortiz de Montellano, *Sueños*, p. 127.
23 Ortiz de Montellano, *Sueños*, p. 70.
24 Ortiz de Montellano, *Sueños*, p. 77.
25 México D.F., mayo de 1933.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Metatextualidad epistolar en ... MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS.
Centro Virtual Cervantes