

VASCONCELOS CON GOROSTIZA:
ODISEA Y MUERTES DEL YO
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

José Ramón RUISÁNCHEZ
(*Universidad Iberoamericana*)

Se ha leído el *Ulises criollo* (1935) de muchas maneras: como novela en su recepción inicial, como pieza fundamental de la narrativa de la Revolución Mexicana en la compilación canónica de Antonio Castro Leal, por Sylvia Molloy como parte del reducido pero interesante corpus de la autobiografía latinoamericana. A pesar de esta última activación, que es la que sin duda me parece más atinada, es poco lo que se ha dicho sobre la especificidad de la obra en tanto aventura de la subjetividad. Con esto me refiero no a la exterioridad anecdótica y geográfica, a la picaresca que tensa la confesión, sino a los procesos de la interminable metamorfosis del yo que expone de manera notable.

Acaso por la fuerza de la circunstancia histórica y política que atraviesa y al atravesar recrea, por el escándalo de la franqueza sexual, por la caída en desgracia de Vasconcelos mismo, se ha postergado la importante posibilidad de conjugar este texto con el

otro gran momento de exploración subjetiva del siglo mexicano: *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza.

El extraordinario poema de Gorostiza ha sido abundantemente comentado, con diversas fortunas críticas, desde la estabilización alegórica que propone Jorge Cuesta hasta las minuciosas exploraciones que incluyen intentos de tersado de sus versos a la manera de lo que hicieron Dámaso Alonso y Alfonso Reyes con Góngora. Sin embargo, no es mucho lo hecho para pensar la fluidez que adquiere en el yo que lo enuncia, el cual es precisamente el punto que más me interesa pensar.

Intento aquí una conversación entre ambos textos, donde se producen las más agudas exploraciones de los procesos de subjetivación que, vale la pena insistir, ven la luz justamente en un momento en que comienza a establecerse una estabilidad inter-subjetiva en el cuerpo de la nación, tras la profunda modificación planteada por las guerras del proceso revolucionario de 1910 a 1929. Esta exploración de la subjetividad es lo que me propongo en el presente ensayo.

1. EL ESPEJO TRAIADOR

Quiero comenzar con el extraordinario pasaje de las memorias de Vasconcelos, titulado “¿Quién soy?”:

Cierto día comprando confites en Eagle Pass, me vi el rostro reflejado en una de esas vidrieras convexas que defienden los dulces del polvo. Antes me había visto en espejos, distraídamente; pero en aquella ocasión el verme, sin buscarlo, me ocasionó sorpresa, perplejidad. La imagen semiapagada de mi propia figura planteaba preguntas inquietantes.

— ¿Soy eso? ¿Qué es eso? ¿Qué es un ser humano? ¿Qué soy? Y ¿qué es mi madre? ¿Por qué mi cara ya no es la de mi madre? ¿Por qué es preciso que ella tenga un rostro y yo otro? ¿La división así acrecentada en dos y en millares de personas obedece a un propósito? ¿Qué objeto puede tener semejante multiplicación? ¿No hubiera bastado con quedarme metido dentro del ser de mi madre viendo por sus ojos? ¿Añoraba la unidad perdida o me dolía de mi futuro andar suelto entre las cosas, los seres? Si una mariposa reflexionase ¿anhelaría regresar al capullo? En suma, no quería ser yo. Y al retornar cerca de mi madre, la abrazaba y oprimía con mi desesperanza. ¿Es que hay un útero moral del que se sale forzosamente así como del otro? (Vasconcelos, 1991: 557-58)

Lo primero que se debe señalar en este pasaje germinal es su descolocación. No me refiero a lo que Sylvia Molloy llama su “inestabilidad semiadolescente” (Molloy, 1996: 247), sino a algo mucho más concreto. La familia Vasconcelos no vive en Eagle Pass, sino al otro lado del río, en Piedras Negras, donde el padre tiene un puesto burocrático en el sistema de aduanas.

A pesar de que en la época en que esto sucede –y Vasconcelos subraya constantemente que el cruce de la frontera no estaba sometido a ningún proceso de biocontrol– el Río Bravo ya marcaba la diferencia entre dos países de una manera que rebasaba con mucho la línea imaginaria de un tratado político. Así, Eagle Pass representa un modelo a seguir en cuanto a inversión en urbanismo, instituciones democráticas y educación. Eagle Pass es el Allá diferente que produce el contraste necesario para que el Aquí se desnaturalice como único modelo posible de la vida.

Entonces, el hecho de que esta aparición del yo como diferencia de sí se produzca del otro lado es sumamente importante pero, al mismo tiempo, casi cabe esperarlo. Este fenómeno, el correlato de la exterioridad del cambio subjetivo, se repite a lo largo de las memorias, donde el viaje de Ulises proyecta al paisaje las transformaciones interiores.

El siguiente punto que se debe subrayar es que, así como la dulcería está del otro lado, el espejo que dispara las reflexiones es una vidriera *convexa*. Sin duda, la imagen de sí que ve el niño está deformada por la curvatura del vidrio, pero Vasconcelos intuye la verdad de la distorsión. La infidelidad es fiel: lo que le permite dar el salto hacia el cuestionamiento que se pone en escena en el segundo párrafo es precisamente el reflejo extraño, que lo saca de sí y lo obliga a regresar a su yo por un camino distinto.

Tampoco carece de interés que la imagen aparezca “semiapagada” y, por lo tanto, esté en la posibilidad umbral de la “luz tenue”: la condición del conocimiento, del asentamiento en sí de la cosa en Heidegger. Como lo escribe hermosamente Pier Aldo Rovatti: “si queremos perseguir la verdad de algo debemos ir a buscar esa verdad no precisamente en plena luz, sino en esa zona en la que necesariamente juegan la luz y la sombra” (Aldo, 1990: 17). En este caso, esa luz tenue es la que ilumina a Vasconcelos y lo obliga a detenerse, a esforzarse en fijar un reflejo deformado.

Más adelante, Rovatti agrega: “Como si la metáfora fuera una puerta o una ventana a través de la cual penetra algo, aunque sea una luz atenuada, la huella de algo que se retrae, o el vértigo de un abismo simbólico” (Rovatti, 1990: 18). Eso que avanza y al mismo tiempo retrocede es un conocimiento umbral; produce vértigo porque es un pozo sin fondo. Incluso cuando el niño accede a una nueva identidad ya lo inquieta la sospecha de que la

caída no se detendrá, de que la subjetividad será un deslizamiento que sólo artificialmente se fija. *Je suis un autre*.

En este sentido, vale la pena explorar un último pasaje de Rovatti, en el que piensa el símbolo, “no como si se tratara de una plenitud, o de una posible adquisición, sino sobre todo como una dimensión de la experiencia, como una orientación del vivir, un apartamiento de lo habitual, que conlleva una desorientación respecto a las nociones clave de sujeto y objeto, de representación e imagen” (Rovatti, 1990: 21). El símbolo no es entonces el encuentro de dos mitades en una unidad recuperada, sino el acontecimiento que disloca la normalidad y obliga a un replanteamiento del mundo: el símbolo, más que la relación entre dos cosas, es el esfuerzo por unir lo dispar; es la representación del momento en que el sujeto se da cuenta que las cosas existen en una tensión respecto a él mismo y no en un afuera, como objetos.

Al alinear estos elementos en la figura que forman, aparece uno de los ejes fundamentales en todo el *Ulises criollo*, precisamente el que me interesa privilegiar. La descolocación del sujeto permite una mirada en la que el yo logra entrever su huella en las cosas y, en esta huella, su propia fuga por distintas posiciones subjetivas. La narración de esta mirada permite que el lector lo contemple. Y este tránsito de yo en yo, estos estratos de la biografía, es lo que Vasconcelos narra excepcionalmente.

Desde luego, este tránsito entre posiciones subjetivas, entre (in)definiciones del yo, es aun más complejo por el hecho de que se trata de unas memorias. El yo no sólo surge de su anterioridad inmediata, de un ahora al siguiente; surge también de un recuerdo. El yo es producto de su futuro, que retrocede y se re-narra; al recordarse se explica, trata de crear una coherencia en la serie de sus momentos.

Si se leen atentamente las preguntas que se hace Vasconcelos frente a su imagen distorsionada, se nota de inmediato que muchas de ellas son inasequibles para un niño, y precisamente lo son porque provienen de la reinterpretación desde el *ahora* de la enunciación, de la imposibilidad de articular en el *entonces*. Su espacio textual cristaliza en la necesidad de articular el proceso de derrumbe de un yo seguro, apenas un apéndice de la madre, desde el presente en que Vasconcelos escribe y donde decide interpretarlo como una primera iluminación (proto) filosófica, como una anunciación de sus futuros quehaceres.

Es por eso que el pasaje parece acaso demasiado potente, sobre todo demasiado nítido como para no dudar de su inocencia. Más allá de la posibilidad de que en efecto algo semejante le haya sucedido de niño a Vasconcelos, hay que pensar en que se trata de una rearticulación, del esfuerzo de volver coherente el camino recorrido desde el entonces hasta el ahora.

Hay que pensar entonces una definición de sujeto que pueda conversar con la riqueza y la complejidad del planteamiento de la narrativa autobiográfica de Vasconcelos, que tome en cuenta más allá del transcurrir en el eje metonímico, que parecería asegurar una coherencia del yo, los permanentes empozamientos de la metáfora, y sobre todo la metáfora en el sentido umbral en que la plantea Rovatti:

el Sujeto *no es nada más* que el momento mismo del autoengaño unilateral, de la *hybris* de afirmarse en la propia particularidad exclusiva, que necesariamente se vuelve contra sí misma y termina en la autonegación. La "*sustancia Sujeto*" significa precisamente que este movimiento de autoengaño, por medio del cual un aspecto particular afirma de sí mismo que es el principio

universal no es un movimiento externo a la sustancia, sino constitutivo de ella. (Zizek, 2001: 86).

Lo extraordinario de esta definición es que niega radicalmente la existencia de una “envoltura”, la cual garantice que algo permanece mientras se produce la serie infinita de cambios. La ilusión de consistencia en el caso de *Ulises criollo* se produce, retrospectivamente, por el arco de identidad que traza el memorista y lo que rememora. Sin embargo, a Vasconcelos no se le escapa el hecho de que esto es un efecto retórico, un producto de una convención: “Y me pregunto: “¿Qué hay en común entre el jovencuelo que se queda absorto ante las fachadas de los palacios citadinos y éste que soy ahora incapaz de reconstruirme en lo que fui?” ” (Vasconcelos, 1991: 580). La imposibilidad es una manera de reconocer que la identidad con otros estados de subjetivación es siempre un efecto de sutura retrospectivo; la construcción de narraciones crea la ilusión de esa envoltura, de esa invariante que permanece, cuando lo único constante es la inconstancia. La subjetivación es un enamoramiento que se desvanece para reaparecer en otro objeto, en otro rasgo.

Recapitulo el fragmento que me ocupa: el niño ve su reflejo y se extraña, lo que lo lleva a una serie de preguntas impuestas desde el presente por el filósofo memorialista. Lo que resulta en verdad notable es que, inmediatamente después de la última pregunta que cité, Vasconcelos prosigue de esta manera: “Los inviernos eran crudos. A pesar de las estufas de carbón, encendidas al rojo, calaba el viento helado” (Vasconcelos, 1991: 558).

Aunque se podría construir un nexo entre los dos párrafos –siempre es posible construir estas ilaciones, porque nos son necesarias–, me llama la atención el cambio brusco, el corte. Este quiebre violento al interior del capítulo, que rompe con el tema

inicial, con lo anunciado en el título de la sección, es una práctica común a lo largo de todo el libro. Normalmente se lee como descuido estilístico y se deja de lado como un defecto producido por la enorme potencia narrativa de Vasconcelos, como algo que descuidadamente *le pasa* a quien tiene mucho por narrar. Por el contrario, yo creo que aquí radica mucho de su *verdad subjetiva*: esto es lo más importante de todo cuanto Vasconcelos tiene que narrar. No hay una conciencia que contemple serena el fluir del mundo, lo que hay es un nuevo sujeto que surge con el coletazo de la atención, al derrumbarse la construcción subjetiva anterior del vértice de su fugaz transcurrir.

2. LA MUERTE ESTÁ EN OTRA PARTE

Vasconcelos no sólo es capaz de narrar el momento del cambio en el yo, sino de crear una verdadera serie, la cual muestra que ese movimiento es perpetuo. Por eso sus memorias, especialmente el primer tomo, son tan potentes: el *Bildung* del muchacho, su paso por los oficios posibles de la clase media ilustrada, su exhaustivo recorrido de la geografía de la nación, son todos correlatos de una metamorfosis más honda, con la que tienen en común, además del cambio, el perpetuo descentramiento, el siempre estar en el lugar equivocado.

El recorrido del libro no es el de un asentamiento, el del encuentro de un centro, sino precisamente el de su imposibilidad, el sujeto de la enunciación *sigue* en el lugar equivocado:

El año 1929 fue un hito decisivo en su vida pública. Candidato a la presidencia de México, con un programa vagamente liberal que se oponía al poder caudillista de Calles, fue derrotado fraudulentamente en las elecciones

y, luego de prometer, sin gran entusiasmo, que continuaría la lucha, abandonó el país y vivió siete años en el exilio. (Molloy, 1996: 248).

Vasconcelos escribe estas memorias como parte de un proceso curativo, de reconciliación con su fracaso, pero sigue (a)firmándose Presidente Electo de México. Al estar en su pasado y en su presente, Vasconcelos profundiza su descentramiento.

La línea que me interesa privilegiar, entonces, en *Ulises criollo* es precisamente la del lugar equivocado, y esta línea se cruza inevitablemente con la muerte. De la muerte de sí, como nacimiento de la conciencia que analicé en el apartado anterior, a la muerte de la madre, a la muerte del hermano, a la muerte de Madero: ésta es la línea narrativa del libro que sugiero recorrer. Y vale la pena hacerlo con cierto detalle.

Tras la estancia en Campeche, a la que los destina el progreso de la carrera burocrática del padre, la familia se muda de nuevo al Norte; pero como debe continuar sus estudios, José permanece en la capital, en una pensión:

Entraba silbando a mi cuarto un anochecer de tantos, cuando la criada me llamó al salón “de parte de las señoritas Orozco”. Las encontré reservadas y graves: me hicieron sentar y extendieron ante mis ojos un telegrama: “Avisen Carmita grave, no hay esperanzas.” Y como propuse telegrafiar en seguida, pedir más noticias, añadieron:

— Ha venido ya otro mensaje... Resígnate... Qué le vamos a hacer... Te acompañamos en tu pena. (Vasconcelos, 1991: 619).

Vasconcelos no sólo está en otra ciudad cuando su madre fallece; además es un desubicado, pues no logró siquiera entrever lo grave de la enfermedad porque pensaba en otras cosas; porque su definición subjetiva estaba en otra parte. “Todo el mundo preveía mi desgracia y sólo yo me había adormecido en la más estúpida confianza” (Vasconcelos, 1991: 620). Vale la pena reiterar que los telegramas llegan a las dueñas de la pensión, quienes leen ambos y deciden cuándo y cómo se enteraría el joven Vasconcelos. Las dueñas de la casa son también las dueñas de la historia, de los tiempos. Si fuera *su* casa, Vasconcelos se hubiera enterado antes, de manera mejor. Pero no es así.

Cuando puede, el joven vuelve a Piedras Negras y allí visita la casa de infancia. Casi todo permanece igual, lo que acentúa la ausencia de la madre. Solo, se dirige al cementerio y encuentra las tumbas de gente que ha sido parte de su historia:

Inmediato a estas sepulturas había un túmulo reciente, todavía sin lápida y con sólo una cruz provisional de madera. Frente a él me detuve. Una fría, terrible sequedad me embargaba. Incapaz de hallar juicio estuve no sé cuánto tiempo: primero, de pie; después, sentado sobre la tierra todavía sin macidez. Durante meses me había acosado el deseo de acercarme a la tumba amada y ahora me faltaba la ternura. (Vasconcelos, 1991: 624).

La ternura y la emoción, en tanto parte del luto, deben trabajarse, no se producen solas. Este trabajo de tristeza, este dejarse conmover, es dejarse momentáneamente ser otro y luego romperse de nuevo, revivir a quien murió para dejarse sentir de nuevo la carencia. Este trabajo lo realiza Vasconcelos orando:

Con el rezo empezó a deshacerse mi hielo interno y advertí la emoción que nos devuelven las cosas por donde ha pasado lo que amamos. Y ya no por lo que allí estuviese de ella, sino por lo que ella misma desechara” (Vasconcelos, 1991: 624).

Lo desechado no es sólo su ropa, sus huesos, sino él mismo; al decir las palabras aprendidas junto a la madre, al dejarla decirse a través de su boca, Vasconcelos la deja partir, comienza su trabajo de duelo. A partir de entonces, cuenta Vasconcelos:

Mi visita al cementerio se había hecho cotidiana: me gustaba sentarme a pensar entre las cruces. Buscando por el rumbo de la vega, juntaba unas cuantas flores silvestres, mirtos morados y margaritas fúnebres: colocaba mi ofrenda a los pies del túmulo y en seguida divagaba. (Vasconcelos, 1991: 625).

Es el camino natural de regreso del luto; el trabajo físico del regreso paga de algún modo la liberación mental que le permite a Vasconcelos estar en el cementerio *para* estar en otra parte. Reactivar lo que Foucault llama la cualidad heterotópica del camposanto, su capacidad para estar en un lugar donde se concentra más de un lugar, donde la espacialidad y la temporalidad se desdoblán.

Pero, en este caso, la heterotopía habitual de los cementerios sufre una transformación más:

Después de la comida del mediodía y antes de salir para su oficina, me habló una tarde mi padre. Estaba apesadumbrado, él tenía la culpa por no haberme llevado, como era su deber; le dolían tanto semejantes ocasiones que prefería evitarlas; ahora veía que había hecho mal...

Un conocido le informó que había visto en el cementerio mis flores y deseaba advertirme: no era ésa la tumba, sino precisamente la de al lado... Si yo quería, el informante me acompañaría para mostrármela, pero no era necesario; yo encontraría las flores ya cambiadas por la mano amiga. (Vasconcelos, 1991: 626).

A la superposición de los lugares, se agrega su dislocación, la *descolocación* que una vez más alcanza a Vasconcelos en el momento en que parece va a poner las cosas en su lugar y hará la paz con la muerte, y por lo tanto con su yo. Su ofrenda ha sido desplazada, corregida. Precisamente el niño que hizo el mapa de su ciudad –quien narra en sus memorias su apropiación geográfica del país, la manera en que la cartografía le pasa por el cuerpo y se torna topológica (un espacio cuyas coordenadas siempre están dadas respecto a un yo¹) – se encuentra, una vez más, ante la evidencia de su desorientación.

El significativo amo, aquel que al fijarse permite que se fijen las series de los significados; la coordenada central, el *terminus* a partir del cual es posible crear el mapa del mundo, ha sido levemente desplazado, y con ese gesto de la “mano amiga”, a partir de este secreto revelado, es necesario re-hacerse. El trabajo de renarración es necesario una vez más. La tumba equivocada en Piedras Negras

¹ En mi tesis doctoral, *Historias que regresan*, desarrollo ampliamente la oposición cartografía-topología por primera vez. Básicamente, la primera se trata de un lugar del que el yo está excluido, al que el yo puede entender completo mediante un mapa que es un objeto y, por lo tanto, no cambia, es definitivo; mientras que la segunda es un espacio que está en permanente redefinición, pues incluye al yo que lo contempla, y que mediante su desplazamiento, mediante los usos del espacio, lo redefine permanentemente.

funciona de manera semejante al espejo traicionero de la vidriera de Eagle Pass. Lo primordial es que ese leve desplazamiento, de apenas unos metros, no permite una corrección igualmente ligera; de hecho, la corrección resulta imposible: “Lo más curioso es que ya no sentía por la tumba auténtica la misma ternura lúcida que ante la falsa. Imposible revivir momentos que fueron únicos” (Vasconcelos, 1991: 626). La expresión “ternura lúcida” es extraordinaria y enigmática, extraordinaria por enigmática: la primera mitad, la ternura, es autoevidente: se trata del dolor por la madre y por la ausencia de la madre; pero ¿y la lucidez? La lucidez perdida de esa ternura es la que significaba haber ordenado el mundo, la de haber puesto cada cosa en su lugar.

Se debe subrayar que el paso de la lógica íntima doliente-tumba a la complejidad intersubjetiva, en la que intervienen el “conocido” y el padre, es lo que descoloca la lucidez de la ternura, la consolación del orden. Los vivos acomodan a los muertos y con ello cambia el mundo. Los vivos reacomodan a los muertos, ponen las flores en la tumba correcta y con ello pagan una deuda. Los vivos reacomodan a los muertos y con ello forjan un pacto de redención con el futuro. Escribe Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*:

El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el que se refiere a la redención. Hay un acuerdo secreto entre las generaciones anteriores y la presente. Nuestra llegada ya se esperaba en la tierra. Como cada generación que nos precedió, poseemos una fuerza mesiánica *débil*, una fuerza a la que el pasado tiene derecho. Este derecho no puede pagarse con poco. (Benjamín, 1978: 254; cursivas en el original; la traducción del inglés es mía, J. R. R. S.).

Nuestra fuerza mesiánica consiste en la capacidad limitada de pagar una parte de la deuda con nuestros muertos. Y sólo aceptando ese pacto, incluyendo al pasado en el tejido de las obligaciones éticas, se puede lograr la redención. Quien redime, aunque sea débilmente, al pasado, se redime. El acuerdo secreto que cifra la deuda de Vasconcelos con sus muertos y al cual constantemente tiene que reinterpretar es lo que lo obliga a su propia modificación, y precisamente esa redefinición subjetiva es el pago a los muertos, a las generaciones que lo precedieron.

Escribo esto recordando el primer aniversario de la muerte de mi madre. Fuimos juntos mi hermana y yo al cementerio. Con sus hijos. Con flores muy brillantes. Con el miedo profundo de no saber qué hacer, porque no somos creyentes. Escribo esto pensando que cuando llegamos, a diferencia del día del entierro, que llovió, hacía un sol hermoso de invierno. Cuando llegamos, pusimos las flores y mis sobrinos jugaron entre las tumbas, sobre ellas también. Nos sentamos en el pasto y mi hermana dijo lo que también yo pensé: “Creo que ésta no es la tumba”. La consolé diciéndole que a lo mejor era la luz distinta. Y quizá por eso, desde Vasconcelos, intento reacomodar mis propios muertos. Comparto un espacio ético que funda la valentía, la capacidad de su confesión.

Hay, al menos, dos muertes fundamentales más en *Ulises criollo*: la del hermano Carlos y la de Madero. La primera ocurre debido a una enfermedad que, de acuerdo con Vasconcelos, es causada por trabajar en condiciones insalubres en Filadelfia, a donde José, su hermano mayor, lo ha enviado a cumplir *en su lugar* la tentación de vivir del otro lado, de exigir la fruición de la promesa de los Estados Unidos. Cuando, ya enfermo, el hermano llega a México, Vasconcelos prefiere ausentarse de la enfermedad, no verla, ilusionarse con la esperanza que le brinda un buen amigo médico. Su padre lo recrimina: “Parece mentira que no te des

cuenta de la condición de tu hermano” (Vasconcelos, 1991: 771). Una vez más, cuando llega el momento de la muerte, Vasconcelos está en otra parte:

Pasé la mañana a su lado, y ya por la tarde, viendo que empeoraba, me fui a buscar a Barajas [el amigo médico]. No estaba en su consultorio, sino en su clase de Medicina. Allí me fui a recogerlo. Faltaban diez minutos para que concluyese la lección. Me mandó recado de que lo esperase en la secretaría. Preferí quedarme en una de las bancas del patio. En la portería había un teléfono. Lo tomé para avisar que en media hora estaría ya de vuelta con el doctor... Respondió mi esposa:

– Ven tú, pero ya no traigas al médico; es inútil...

– ¿Qué?

– Ya acabó. (Vasconcelos, 1991: 771).

Por supuesto, como buena parte de los fracasos de la vida de Vasconcelos, la ausencia es, por un lado, bienintencionada, y por otro, producto de su terror a ser testigo del desastre. Siempre es algo externo –una voz, una luz, manos amigas– lo que fuerza a la mirada de Vasconcelos a reconocer lo crucial.

Si la muerte de su hermano Carlos significa la incapacidad de lograr el éxito en los Estados Unidos, la muerte de Madero resulta dolorosísima porque representa el fracaso de un proyecto de nación que llevaba implícito el ascenso de la clase y, sobre todo, de la generación a la que pertenece Vasconcelos; porque después de esa muerte, la historia ya no tiene más sentido.

La reliquia del ejército juarista, el del tiro de gracia a Maximiliano, el heroico Blanquet tomó a su cargo

la faena. Se valió de un tal Cárdenas, coronel de los que aplicaban la ley fuga en tiempos de Porfirio Díaz. Se hizo repetir éste las órdenes, del propio Huerta, de Mondragón y de Blanquet, nuevos ministros de Estado, y se preparó la fiesta sagrada del militarismo azteca, el sacrificio de los prisioneros en la sombra de la noche del 22 de febrero de 1913, a la semana del golpe de estado. (Vasconcelos, 1991: 803).

No es gratuita la asociación con Juárez, a quien hace responsable de la renuncia a lo español para preferir lo estadounidense bárbaro –sin notar, precisamente sus propios devaneos con esa prosperidad industrial–, y con lo azteca, precisamente la excusa que, aduce Vasconcelos repetidas veces en sus memorias, usan los estadounidenses para alejarnos de nuestra preciosa herencia colonial. El asesinato de Madero es la renuncia al mando criollo. Aunque entró y salió de Palacio Nacional esa semana y en la noche final, es un ausente.

En buena medida, su propia campaña de 1929 trata de volver el país al curso maderista, pero fracasa. Estas memorias son la cura que se propone ante el fracaso, el trabajo de duelo ante su propia muerte política, que escribe durante el largo exilio. Afirma Molloy:

No es casual que Vasconcelos escribiera su autobiografía en los años inmediatamente posteriores a su última derrota política, en el deslinde entre dos periodos de su vida en apariencia opuestos, si bien hay menos contradicción de lo que parece entre el “buen” reformista anterior a 1929, y el reaccionario “malo” que apareció después. [...] Vasconcelos utiliza en cambio su *Ulises criollo* retrospectivamente para dar voz a un lamento: presenta la imagen

no de un hombre que algún día podría ser presidente, sino de un hombre que hubiera podido serlo si su país hubiera obrado con sensatez. El proyecto autobiográfico le proporciona un descanso, un periodo para ajustar cuentas: marca el intervalo entre su fracaso como héroe político y su retorno a la escena pública como panfletista, armado de reflexiones no precisamente favorables a la política mexicana. (Molloy, 1996: 249).

Cuando uno prosigue en la lectura de las memorias de Vasconcelos, resultan menos atractivas que el *Ulises criollo*. Faltan esas muertes esenciales para dislocar el yo, esas muertes que son el tropo por el que Vasconcelos accede a sus mayores poderes. Después de contar verdaderamente *su* historia, se aboca a contarse *dentro* de la historia. Todavía conmueven hondamente la muerte del padre en *La tormenta* y, sobre todo, esa muerte del amor que es la definitiva separación de Adriana, con todos sus ribetes de ópera y melodrama. Pero para cuando Carranza cae, su muerte no aparece. Es el enemigo, sí, pero me parece importante, más allá de ello, que ya Tlaxcalantongo es apenas una mención que se debe leer con amplitud en el rival de Vasconcelos, Martín Luis Guzmán.

3. MUERTE SIN FIN: LA RESTA DE GOROSTIZA

La importancia de *Muerte sin fin*, y la manera en que establece una lógica de la metáfora sin una reterritorialización obvia en el mundo del referente², surge con toda su fuerza al ser leída en

² He trabajado este tema con hondura en “El sujeto como metáfora en Gorostiza”, en *Orphans of the Lettered City: Third Annual Languages and Literatures Conference Proceedings*, College Park, Maryland, University of Maryland, 2005.

su encuentro con los coletazos de las *Memorias* de Vasconcelos y, centralmente, los que caracterizan *Ulises criollo*. Quiero leer esta metáfora conservada como el más delicado alargamiento, la observación tensísima del instante en que el sujeto se reconstituye mediante su tensión con el objeto. No importa si antes o después; el flujo temporal está interrumpido por ese vaso y esa agua en flujo radical, que ocupan el lugar del mundo en el momento en que se confunden siendo metáfora.

En Gorostiza, o más puramente en *Muerte sin fin*, encontramos una metáfora nómada que prefiere ser su propia ley (nomos), que se niega a territorializarse porque reaparece en todas partes; una metáfora que no puede reemplazarse porque no está enmarcada por ningún sentido recto; cuya lógica de sustitución, entonces, no termina o comienza con el diccionario, sino que lo excluye sin volverlo a fundar: lo excluye proponiendo una circulación interminable al interior del poema. La metáfora de Gorostiza fluye necesariamente en un sistema continuo que, prodigiosamente, quiebra el rótulo de la cristalización en alegoría; y por eso Cuesta, en su reseña de 1939, tiene razón cuando de tal califica *Muerte sin fin*, agregando los accidentes que la apartan de una tradición biunívoca; esto es, erraría si la hubiera pensado como una alegoría simple donde cada objeto deviene sinónimo, símbolo de, concepto: *Muerte sin fin* completo es una alegoría, pero sus elementos no son alegóricos sino metafóricos, sólo su conversación puede ser leída bajo la lógica de la alegoría, siempre que se entienda alegoría como producto críptico; por lo tanto, cuya producción de significados no se puede clausurar.

Cuando intentamos territorializar una palabra mediante un nexo lógico y un segundo término -el vaso es Dios, digamos-, éste aparece ya contenido y desterritorializado a su vez por el sistema de metáforas del poema; por lo tanto, revela de inmediato

que su sentido nunca ha sido fijo, recto, sino, a su vez, siempre, metafórico. No hay ningún signo todopoderoso que logre fijar de una vez el sistema de significantes que lo rodea.

Dice Deleuze, siguiendo a Platón, que existen dos tipos de cosas: “aquéllas que dejan tranquilo al pensamiento y aquéllas que lo fuerzan a pensar. Las primeras son los objetos de reconocimiento” (Deleuze, 1988: 236). Las segundas, que me interesan mucho más para comprender el funcionamiento de *Muerte sin fin*, fuerzan a pensar: “Ese algo es el objeto de *encuentro* fundamental, y no de un reconocimiento. [...] no puede ser más que sentido” (Deleuze, 1988: 236).

Este desarrollo, el encuentro del instante con la necesidad de decirlo, que tanto recurre en la literatura de nuestros místicos españoles, tiene su mejor análisis en el mismo Deleuze, quien dice con enorme precisión:

La sensibilidad en presencia de lo que no puede ser más que sentido (y es al mismo tiempo insensible) se encuentra ante un límite propio –el signo– y se eleva a un ejercicio trascendente. [...]

La sensibilidad, forzada por el encuentro a sentir el *sentendum*, fuerza a su vez a la memoria a recordarse del memorandum, lo que no puede menos de ser recordado. Y, finalmente, como tercer carácter, la memoria trascendental a su vez fuerza al pensamiento a captar lo que no puede menos de ser pensado, el *cogitandum*, [...] la Esencia. (Deleuze, 1988: 236-38).

Esta esencia, el borde mismo de lo pensable, es lo que se llama aquí Dios –o vaso o minuto incandescente–; el punto “en donde el brusco andar de la criatura” (II v. 27) “se pone en pie, veraz,

como una estatua” (II v. 31); el brusco andar, reconociendo, se pone en pie y accede a la palabra única: el nombre propio. De la sensación a la memoria, al pensamiento, el instante de la violencia reveladora, el instante de cualquier instante y, también, de cualquier sujeto.

La muerte, que adquiere su plenitud en los cantos IV y V del poema, debe ser entendida como un haz de posibilidades, que se angostarán en un momento futuro pero se han cumplido en una maduración de vida. Esta muerte, entonces, es el reverso del momento violentísimo de la iluminación donde el yo se difumina, y tiene que llegar al final de sus potencias antes de lograr reincorporarse al cogito. El morir sabio por el que aboga seductoramente Blanchot es un perpetuo dividirse en diversos actos de muerte. En la lectura más radical de esta formulación –y éste es el punto de articulación más potente de *Ulises criollo* con el poema de Gorostiza–, la muerte es la vida.

La construcción simétrica del poema entre los cantos I-V y VI-X, que ha observado acertadamente Mónica Mansour (1998: 227-28), naturalmente debe ser leída como el más potente de la pléyade de espejos que posibilitan la naturaleza nómada de sus metáforas, su potencia perpetua, su hondura reflexiva, su geometría; pero al cruzarlo con Vasconcelos, lo que se produce es un espejo donde, como sugiere Deleuze, lo importante no es lo que se repite, sino la producción de diferencia. Del mismo modo que el niño que se mira en el espejo de Eagle Pass no se reconoce en el reflejo, el vaso y el agua –incluso cuando erigen un yo lector capaz de decir “de estas limpias metáforas cruzadas” (VI v. 40) – son siempre otros, están sujetos a la metalepsis que Escalante agudamente detecta como el tropo característico de la poesía de Gorostiza, incluso en sus poemas tempranos (Escalante, 2001: 63).

Así, la muerte y el diablo, como figuras de exterminio de la permanencia y de división, son nombres de la pura producción de una verdad subjetiva como puro desmoronamiento, precisamente en la época de la reconstrucción nacional.

4. VASCONCELOS CON GOROSTIZA

En la lectura que hice por separado de los dos textos, los temas centrales que exploré son la muerte y el yo; sin embargo, si un aspecto iluminan, sobre todo al hacerlos compartir un solo espacio de lectura, es el hecho de que las muertes, la muerte sin fin, son el correlato de todo el proceso de subjetivación. La muerte, sobre todo como la sabe escribir Gorostiza, es la explicación, la expansión máxima del instante en que vira la atención de Vasconcelos, en que parece dar un coletazo inexplicable en un pensador “serio”. Lo que Gorostiza escribe incomparablemente es el núcleo del “mal” escribir de las mejores páginas del *Ulises criollo*. Si uno pudiera insertar la totalidad de *Muerte sin fin* en la textura de la memoria vasconceliana, habría que hacerlo exactamente en el lugar en que lo mirado se le pierde a la mirada, en el punto ciego que es el desmoronamiento del yo, lo que sucede entre una formación subjetiva y su redefinición centrada en un nuevo foco de atención. Como Žižek no deja de insistir: “¿Cuál es el núcleo de la dialéctica hegeliana del sujeto si no se trata del hecho mismo de que, donde sea que un sujeto “postule” un significado (un proyecto) la verdad de este gesto se le escapa y persiste en otro locus desde donde debilita su proyecto?” (Žižek, 2006: 73) El desmoronamiento instantáneo entre uno y otro yo, entre el proyecto y el regreso de su verdad –esto es, su muerte– es lo que captura el poema de Gorostiza.

Así, la dislocación de Vasconcelos, su no saber estar en el lugar de la muerte, debe ser leída con Gorostiza como un no saber

estar en el lugar de *su* muerte, de sus muertes constantes, de su devenir subjetivo.

Del mismo modo, la radical inestabilidad de Gorostiza se puede tersar, pero no con una prosificación³, sino insertándola en un texto que muestre en otro tiempo, en el ritmo de las posibilidades de la memoria de *las memorias*, en plural, la puntualidad radical, absoluta de sus procesos. Cuando este texto se encuentra de manera casi pura en estado de metáfora, su ser en el mundo es una pura elipsis, el lugar del punto y seguido que divide dos unidades textuales casi continuas.

El hecho de insertar *Muerte sin fin* en el *Ulises criollo* se debe precisamente a la escandalosa franqueza de Vasconcelos, a su capacidad de, sin recurrir a las formas sancionadas del flujo de conciencia ni nada semejante, serle fiel a la verdad de su formación, al desorden radical del *Bildung*, que sólo como efecto retrospectivo muestra unidad. El yo no es continuo, nos dicen estos dos textos al cruzarse. El yo es el espacio de este silencio compartido, esta suma irrepresentable de los espacios textuales de las dos obras. El yo es el resumen de las discontinuidades.

Y una vez más hay que recordar que este yo es el que surge de un proceso de estabilización nacional, el reposo y la consecuente reconfiguración de la esfera de lo privado que es la condición de posibilidad de la escritura; pero, sobre todo, de *cierta* escritura: la que reflexiona desde esta nueva, relativa calma sobre el resultado decepcionante de la Revolución. Desde luego, esta escritura, acaso oculta por los debates casi siempre más escandalosos que verdaderamente productivos sobre virilidad o nacionalismo, se desarrolla de manera más discreta como una revolución íntima,

³ Ver, por ejemplo, la inteligentemente intentada por Evodio Escalante.

proponiendo una nueva formulación, mucho más exacta (y dolorosa) de lo subjetivo.

Desde esta óptica, hay que privilegiar libros que redibujan de una manera distinta el período 1928-1954 de las letras mexicanas. Pienso, por ejemplo, en *La estatua de sal* (1945) de Salvador Novo, que deja de ser una curiosidad para convertirse en un ejemplo sumamente vigoroso de la revolución subjetiva. Por otra parte, esto también nos invita a visitar tanto a la llamada épica menor, más acá de su valor como historiografía, subrayando su franqueza, su manera de intentar articular no sólo nuevas subjetividades sino formas de socialización que resultan sorprendentes incluso para el sujeto de la enunciación; y a recomodar incluso la obra de autores de la llamada épica mayor, como Martín Luis Guzmán: en lugar de tratar de convertir *El águila y la serpiente* (1928), por más que la crítica lo intente, en la novela que no llega a ser jamás, privilegiar su especificidad fragmentaria.

Además de la invitación a una distinta manera de pensar nuestra historia literaria, que presta atención a situaciones y momentos textuales distintos de los habituales y de la que espero este trabajo constituya un primer paso, me interesa dejar constatada la potencia que espera en la lectura de dos obras fundamentales, cuando se trenzan sus silencios y se las hace preguntarse más allá de las constricciones de la tradición y de los géneros, cuando se prefiere una tensión histórica que difícilmente aparece en los textos de historiografía tradicional. Pero, sobre todo, al dejarlas ser mediante una teoría distinta, estas dos obras brillan de nuevo, como siempre, deslumbrantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1978), *Illuminations*, Hanna Arendt (ed., intr.), Harry Zohn (trad.), New York, Schocken.

- BLANCHOT, Maurice (1992), *El espacio literario*, Vicky Palant y Jorge Jinkis (trad.), Barcelona, Paidós.
- CUESTA, Jorge (1991), *Poesía y crítica*, Luis Mario Schneider (sel.), México, CNCA.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Diferencia y repetición*, Alberto Cardín (trad.), Madrid, Júcar.
- ESCALANTE, Evodio (2001), *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Juan Pablos / UNAM.
- FOUCAULT, Michel (1986), "Of other spaces", Jay Miskowiec (trad.), en *Diacritics* 16, pp. 22-27.
- GOROSTIZA, José (1988), *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez (ed. y coord.), México, Archivos.
- MANSOUR, Mónica (1988), "El diablo y la poesía contra el tiempo", en Gorostiza, José, *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez (ed. y coord.), México, Archivos, pp. 221-54.
- MOLLOY, Sylvia (1996), *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE / Colegio de México.
- Orphans of the Lettered City: Third Annual Languages and Literatures Conference Proceedings*, College Park, Maryland, University of Maryland, 2005.
- ROVATTI, Pier Aldo (1990), *Como la luz tenue: Metáfora y saber*, Carlos Catropi (trad.), Barcelona, Gedisa.
- VASCONCELOS, José (1991), *Ulises criollo*, en Castro Leal, Antonio (ant. y prol.), *La novela de la Revolución mexicana*, t. 1, México, Aguilar.
- ZIZEK, Slavoj (2001), *El espinoso sujeto*, Jorge Piatigorsky (trad.), Buenos Aires, Paidós.
- (2006) *Visión de Paralaje*, Marcos Mayer (trad.), Buenos Aires, FCE.