

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN TEORÍA LITERARIA

**POÉTICA Y CRÍTICA LITERARIA EN LA OBRA DE GENARO
FERNÁNDEZ MACGREGOR**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA PRESENTA:

CHANTACA SÁNCHEZ CLAUDIA MIRIAM

ASESORA:

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00149

Matricula: 208383242

"POETICA Y CRITICA LITERARIA
EN LA OBRA DE GENARO
FERNANDEZ MacGregor"

En México, D.F., se presentaron a las 10:00 horas del día 23 del mes de mayo del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. RAYMUNDO RAMOS GOMEZ
DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE



CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL

DR. RAYMUNDO RAMOS GOMEZ

SECRETARIA

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

Agradecimientos

A mi madre, por su constancia y apoyo en tan accidentada empresa. A la Dra. Lillian von der Walde, por su infinita paciencia e interés en el proyecto. Al Dr. Raymundo Ramos, sin quien esto no habría sido posible.

El placer del texto comporta asimismo un retorno amistoso del autor. El autor que vuelve no es en verdad el que ha sido identificado por nuestras instituciones (historia y enseñanza de la literatura, de la filosofía, discurso eclesiástico); no es ni siquiera el héroe de una biografía. El autor que viene de su texto e ingresa a nuestra vida no tiene unidad; es un mero plural de "encantamientos", el paraje de algunos tenues pormenores, y a pesar de ello, fuente de vivos fulgores novelescos.

Roland Barthes

ÍNDICE

5	Introducción
12	1 Teoría de la crítica
22	Artista e imaginación
46	Lengua y estilo
61	2 Teoría de la creación: poética
69	La tragedia de un profesor
81	¡Más que la onda!
101	En la orla del misterio
119	Reflexiones finales
126	Registro de fuentes

Al Doctor Raymundo Ramos, compañía de las andanzas teóricas.

INTRODUCCIÓN

Con cuánta precisión asertiva expone Roger Caillois en su *Poética de St.- John Perse* la dificultad que comporta analizar la técnica literaria de un autor. Advierte el teórico francés que el análisis no implica agotar el texto, pues no es de ningún modo la explicación exhaustiva de una creación poética, antes bien, tiene como resultado una nueva creación, pues “dar cuenta del vuelo de un pájaro a partir de las plumas de sus alas, de sus músculos, de su esqueleto, de la resistencia del aire, de la extensión de la superficie de apoyo, de las leyes de sustentación y cinemática, es muy útil pero, estos conocimientos no ayudarán nunca a crear un pájaro.”¹

La cita de Caillois evidencia que conocer de funciones y estructuras no garantiza producir una obra de arte y, por tanto, ésta no ha de crearse siguiendo un formulario. De manera intrínseca, a tal disposición subyace también la idea de que la teoría no es responsabilidad del artista, cuya mirada deviene concreción de una experiencia vital, en tanto teorizar implica un “ver comprensivo”, descriptivo e interpretante de aquella expresión primera; a su cargo está la experiencia de la reconstrucción: la búsqueda del sentido. Tal hacer se nombra crítica. Así, para entender lo literario, existirán dos maneras, la doble cara para un mismo problema: la creación que emana del arte mismo y la que, desde fuera, como

¹ Roger Callois. *Poética de St. John Perse*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1966, pp. 10-11.

espectadora, a él vuelve. Si un autor ostenta en su producción esa doble faz y en su hacer figuran ambos discursos, a descubrir las líneas generales que caracterizan su trabajo se añade el afán de identificar su idea de literatura, lo cual tendrá como primer movimiento el deslinde entre dos proposiciones: la del juicio y la poesía, para, después, ubicar las posibles coincidencias, los desacuerdos entre una y otra manera al no ser regla su correspondencia estricta.

Es el caso de Genaro Fernández MacGregor, cuyas consideraciones respecto al hecho literario, tanto en su producción narrativa como en los presupuestos teóricos inherentes a sus textos críticos, será revisada en el presente trabajo. Postulados dignos de atención si se examinan tomando en cuenta el contexto histórico, puesto que sus principales líneas resultan discordantes respecto a la propuesta de los intelectuales de la época. Su manera de entender al arte comporta una amalgama de nociones extraídas de los diálogos platónicos y la prolongación del método psicológico utilizado por Dilthey y Rémy de Gourmont, desarrollando así, una suerte de “psicología de los estilos en tanto formas verbales.” (Reyes)

Los estudios dedicados al autor resultan escasos por hallarse asimilados a la crítica social, debido al interés que despiertan sus opiniones como funcionario de Estado respecto a la Revolución mexicana y su participación en la polémica sobre el nacionalismo literario a propósito del teatro de Juan Ruíz de Alarcón. Salvo breves notas periodísticas, tres son los documentos que dedican al menos una

parte a la exploración de su escritura: *Genaro Fernández MacGregor, escritor e internacionalista*, discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua de José Rojas Garcidueñas, el *Apunte sobre la ciencia de la literatura* de Alfonso Reyes y los ensayos denominados *Amor perdido*, de Carlos Monsiváis.

A través de entrevistas y referencias proporcionadas por él mismo en su autobiografía, se tiene noticia de 32 títulos que integran su obra: estudios jurídicos, comentarios sobre literatura, dos colecciones de cuentos y el análisis de la poesía de varios contemporáneos; persiste en estos últimos una preocupación constante por atender a cuestiones sobre el estilo, la noción de autor y el problema de la mimesis. Aún no existe una recopilación de sus trabajos, mucho menos una clasificación que permita agruparlos; estos se encuentran diseminados en Memorias de congresos, respuestas a discursos de la Academia y artículos periodísticos, motivo por el cual se ha tornando difícil su ingreso a los manuales e historias de literatura mexicana.

Advirtiendo tales dificultades, el objetivo del siguiente trabajo consiste en exponer las líneas características del proyecto literario de Genaro Fernández MacGregor al tiempo que analizar su concepción sobre la obra literaria partiendo de un corpus limitado de obras. A nuestro juicio, estos textos ejemplifican con suficiencia los lineamientos teóricos de su propuesta. En el caso de la crítica, utilizaremos como base la conferencia *Gabriel D' Annunzio* pronunciada en el ciclo realizado en el Conservatorio Nacional en 1911, la autobiografía *El río mi sangre* y

la contestación al discurso: *La poesía mexicana moderna de Antonio Castro Leal leído en la Academia Mexicana de la lengua el día 11 de julio de 1953*, aún cuando será necesario acudir a algunos otros trabajos para apoyar la indagatoria; en cuanto a la producción literaria, hemos seleccionado tres muestras: “¡Más que la onda!”, “La tragedia de un profesor” y “En la orla del misterio”, pues en dicha selección se hace explícita la conciencia de lo literario, lo que permitirá encontrar las discrepancias y coincidencias entre las dos prácticas discursivas, es decir, responder a la pregunta: ¿qué es literatura? desde la labor analítica y desde la cuentística. De tal suerte, nuestro planteamiento pretende construir una teoría de la crítica literaria y una teoría de la creación o *poética*, para la obra de Genaro Fernández MacGregor.



“La literatura es una salud” –dice Gilles Deleuze– porque a su ser están atados un ver y oír comunitarios; aun cuando el escritor mira y escucha cosas donde otros no, a diferencia de los estados de conciencia alterados (la locura y el sueño), aquel delirio no es privado, deviene siempre voz. Su experiencia del mundo se compone de visiones y audiciones no lingüísticas pero, su deseo comunicante lo lleva a salir de sí utilizando el lenguaje. “Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras”² mas sólo el escritor goza del estatuto de vidente en tanto a él subyace el

² Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1993, p. 9.

deseo de convocar lo posible (los aún-no) con su palabra. Así, conocer la obra es advertir la voz detrás pero, el asunto sigue rayando en el caso clínico, pues el sujeto que expresa su visión se multiplica y disemina en “otros yo”, con lo cual, se diría es la obra una pluralidad.

De cierto modo, el análisis literario, como la práctica psiquiátrica, precisa saber cuándo y con cuál personalidad se habla, a qué discurso corresponde cuál identidad. Análogo a la patología, esta diseminación no implica pérdida, es una prolongación del ser: lo que no digo yo, lo dice él, no son nuestras opiniones un espejo, guardan relación de complementariedad cuando no de suma contradicción. A pesar de que al asomo de cada una de estas personalidades puede suceder una pérdida de conciencia (suspensión de una voz en favor de otra) no se escinden totalmente, persiste entre ellas algún grado de interacción. Al menos una personalidad posee control sobre las otras, por lo cual se diría que su enunciación corresponde a una forma directa y global; a esta identidad raíz llamaremos autor, sean las otras voces narrador y personajes.

Es éste el espíritu de nuestra plataforma teórica, pues haciendo extensa la propuesta lingüística de Émile Benveniste, la división del trabajo sobre MacGregor obedece al entendimiento de la literatura como una *doble enunciación*: una de carácter externo, *enunciación literaria*, y una de carácter interno o *enunciación ficcional*.

En el primer caso, el enunciador, emite con arreglo a su circunstancia histórica un mensaje o enunciado a un lector cuya recepción está sujeta también a coordenadas espacio-temporales. El discurso de la crítica es el que con mayor apego corresponde a este tipo, ya que el individuo declara su visión y habla en nombre propio, expone un juicio y se expone a sí mismo al consignar su firma como símbolo de propiedad, es en suma un autor.³ Desde esta vía el análisis nos llevará a minucias biográficas, al descubrimiento del sujeto pero excediendo los límites de su estudio como fenómeno, es decir, la biografía que difiere del caso de quien nace, crece y muere, pues constituye un estudio del *ser* desde su práctica escrituraria, diseminado como “las cenizas que arrojan al viento después de la muerte”⁴, tejido como voz en cada obra. Se observa aquí el análisis del discurso crítico para conocer los presupuestos ideológicos del escritor y percibirlo a la luz de la tradición, por lo que el ejercicio implicará conocer sus fuentes, considerar sus opiniones respecto a lo social sí, pero en sus obras; preguntarse por ejemplo, ¿cuál es la incidencia de sus comentarios sobre la política nacional en su concepción de lo literario? Vemos, por ejemplo, que en el caso de MacGregor, ello deviene análisis del artista y su misión en el campo intelectual.

Por otro lado, aun cuando son numerosos los datos biográficos que pueden hallarse en la producción narrativa de un escritor, éste se deporta a sí mismo de la

³ Ver Jacques Derrida. “Políticas del nombre propio” en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, FFyL/UNAM, 2009.

⁴ Roland Barthes. *Sade Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 14.

esfera ficcional, desplazando el interés hacia la voz de otro sujeto: un narrador, un personaje. Se diría que la obra comporta la puesta en escena de un *yo* que no es ya completamente un “mí mismo (sujeto y objeto de la autobiografía tradicional)”⁵. *Yo*, en el cuento, no es quien se acuerda de la vida, se confía o se confiesa, antes bien, “es un mí-mismo de escritura” cuyas relaciones con el yo civil son inciertas y desplazadas⁶, cuyos juicios se emiten con arreglo a una realidad recreada, textual, una construcción coherente sólo consigo misma.

El río de mi sangre, de publicación póstuma, será herramienta útil para descubrir los hilos de ambos discursos, pues constituyen un documento de gran valor literario, no sólo por fungir como ejemplo límite para la llamada literatura testimonial, también por albergar en sus páginas una importante cantidad de reflexiones en torno al proceso artístico proyectadas de manera ambivalente, esto es, con la conciencia de poseer un nombre y ser un autor pero, a sabiendas de que la evocación de la vida supone reconstruir, añadir, seleccionar, en fin, crear una ficción de la que se es personaje ante los ojos de quien, en su calidad de lector, no coexiste con nosotros: “Algún día cuando estén viviendo plenamente en otro panorama, yo seré un personaje de cuento, algo irreal o imposible, igual que hoy lo son para mí los seres que constituyeron la única razón de mi existir.”⁷

⁵ Roland Barthes. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, p. 332.

⁶ Roland Barthes. *Ibidem*.

⁷ Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p. 15.

1. TEORÍA DE LA CRÍTICA

En una ocasión preguntaron a Fernández MacGregor, ¿de qué forma escribe? La respuesta fue puntual: “escribo con lápiz y en papel amarillo, de ferrocarril. Me gusta ese papel porque es el más barato.” La afirmación admite múltiples especulaciones: quizá estamos frente a un contestatario, un sujeto que expresa, metafóricamente y de manera esquiva, un profundo desprecio por la banalidad de la institución literaria, por la economía editorial; tal vez se trata de un ser obsesivo, perfeccionista, que lidia con la escritura y “el borrón” constante, tal vez es una burla, o bien, la expresión de un individuo simple, que disfruta de los nada ostentosos materiales, pues invierte en la literatura *per se*. Sin duda, la naturaleza de lo dicho puede despertar infinidad de suspicacias pero, ¿qué tipo de aportación haría todo ello al análisis de la obra de un autor?

La pregunta por las maneras de la escritura forma parte de una serie de entrevistas realizadas por Emmanuel Carballo en 1958, cuyo propósito era contribuir a los estudios literarios, concretamente, a la realización de una historia de las letras mexicanas, atendiendo a una tarea primordial: el reconocimiento de la figura autoral.

Pensaba entonces, y pienso ahora, que una de las tareas previas a la realización de una historia de la literatura mexicana, conocer personalmente a los escritores, dialogar con ellos acerca de su vida, su

obra, sus compañeros de equipo y, en general, acerca de cualquier detalle que ilumine su carácter o su personalidad artística.⁸

El título de la antología establece un juego de palabras con la semántica literaria al utilizar la nomenclatura que, en el análisis, refiere al personaje central. *Protagonistas de la literatura mexicana* pone al artista en situación, en diálogo con sus contemporáneos y con sus lecturas, para acercarnos al primer estadio del proceso creador. En cierto sentido, el mismo Fernández MacGregor seguía un programa semejante. Sin la intención de formular una historia de las letras mexicanas, observaba que el entendimiento de la literatura como sistema exigía el tránsito por la etapa de los particulares, el examen de la vida para atender a las representaciones de los sujetos y así comprender cómo se ha hecho la obra.



Genaro Fernández MacGregor nació en la ciudad de México el 4 de mayo de 1883 y falleció, en el mismo lugar, el 22 de diciembre de 1959. Jurista, traductor y crítico de arte, desempeñó cargos variados en el Estado y sector cultural del país, aun cuando se mantuvo al margen de las asociaciones políticas y, en general, se abstuvo del comentario sociológico al considerar necesaria la separación entre gobierno y arte, dando seguimiento a una idea de autonomía artística planteada en sus trabajos críticos bajo el auspicio de nociones estéticas de corte clásico.

⁸ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ed.Ermitaño/SEP, 1986, p.9.

Su primera comisión federal, previa al estallido del conflicto revolucionario, fue la de secretario particular del Ministro de Agricultura y Fomento (1909), la cual recibió por conducto de Manuel Calero⁹. Dicho trabajo consistía en la revisión y reelaboración de la correspondencia del diplomático, tanto la pública destinada a Díaz como la privada dirigida primordialmente a sus hijos, para lo que refiere MacGregor haber investigado sus condiciones y caracteres: “pues sólo recibía instrucciones sumarias sobre el asunto general, debía poner el relleno y el estilo”¹⁰ de acuerdo a sus receptores. Tras la revuelta todo el personal de confianza de Díaz partiría con él, por lo que el autor es reubicado en la Oficina de Patentes donde desempeña el cargo de subdirector a partir de 1910, este episodio de transición laboral da cuenta de su concepción respecto a la política del país. Así lo evoca en su autobiografía *El río de mi sangre*:

Mi jefe, el secretario de Fomento, presintió la tormenta que se cernía sobre México desde 1908. En su estado, Yucatán, ya había asomado la revuelta provocando una sangrienta represión; él fue según Bulnes, el único hombre del Gabinete que conservó la razón, y que sin partidarios de ninguna especie, deseó el bien de la patria.

Un día me llamó y me dijo:

—Compañero, temo que se vengan encima acontecimientos que me obliguen a dimitir, en el cual caso usted tendría que hacerlo también. Se quedaría repentinamente sin puesto ninguno y su familia sufrirá las consecuencias. Quiero evitar esa contingencia, y para ello le ofrezco el puesto de subdirector de la Oficina de Patentes que está vacante y tiene mejores emolumentos. En él estaría usted más seguro

⁹ Manuel Calero, primo en segundo grado de Fernández MacGregor. En sus memorias, refiere se trataba del apoderado de una compañía petrolera americana, con trabajos en la región de Ozuama. En principio, había ofrecido al escritor ser juez del ayuntamiento de dicha población, propuesta que MacGregor declinó, dedicándose a la práctica privada en un bufete con compañeros de la universidad. Ver Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p.162.

¹⁰ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 172.

y, desde luego, no se le impondría la obligación de salir de la administración conmigo. ¿Qué le parece?

Tan poco penetrado estaba yo (embebido en mis estudios y lecturas y en mi problema amoroso) de lo que iba aconteciendo, que el pregunté si por ventura el prescindir de mis servicios directos no se debía a que los estimara ineficientes [...]

Le di las gracias, y le manifesté que por supuesto estaba listo a obedecer su acuerdo [...]

Unos días después me despedí con verdadero pesar de mi protector e inicié mi nuevo trabajo [...] Allí pude escribir algunos ensayos en prosa e hice mis pinitos en la novelesca.

Porque seguían siendo las letras mi principal afición.¹¹

En esta época se une a la Sociedad de Conferencias, con sede en el Casino de Santa María y al Ateneo de la Juventud, ambas asociaciones culturales creadas por Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña (entre otros), lo que permitió intercambiar puntos de vista sobre la creación artística con sus contemporáneos, exponer su disenso de la filosofía positivista y reflexionar sobre “autores proscritos” en las aulas y, sobre todo, hacerlo de manera pública ya que estas asociaciones –a decir de Juan Hernández Luna en el prólogo a *Conferencias del Ateneo de la juventud*– “funcionaban como respiraderos, donde los jóvenes intelectuales de la época podían aspirar a una cultura más amplia”. Entonces, era la evocación de los poetas latinos un “antídoto” contra el cientifismo materialista del porfiriato.¹² Henríquez Ureña declaraba que en las discusiones ateneístas figuraban textos de Platón, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, Wilde y Benedetto Croce, entre otros: “Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a

¹¹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 194.

¹² Ver Juan Hernández Luna. Prólogo a *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000, pp. 7- 11.

quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James y a Croce. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión.”¹³ Dichas lecturas son manifiestas en la obra MacGregor, cuando reiteradamente refiere en su producción narrativa la consideración wildeana de *Intenciones*: “la vida imita al arte”, o bien, en el asomo constante de los diálogos platónicos en sus textos críticos y, desde luego, el eco de la estética de Croce en su propuesta estilística. Así, describe el autor su tránsito por estas referencias filosóficas:

Nuestro presupuesto, pues había de ceñirse a las cuatro pequeñas rentas que disfrutábamos [...] Yo sentía la seriedad de la misión que me tocaba desempeñar [...] Encaré la situación con pleno realismo, aunque mi juventud seguía soñando, anhelando. En lo íntimo, me sentía un personaje de novela, un protagonista que luchaba con la vida, alumbrado por una estrella maligna.

Seguía mi espíritu la profunda obra autodidáctica de renovación de todos los conceptos fundamentales. Me di primero a la filosofía positiva, no estudiada en su fundador, Comte, sino en los positivistas ingleses Stuart Mill y Spencer. Éste sobre todo, organizó mi pensamiento. Dígase lo que se quiera, la idea de la evolución natural es grandiosa, y abarca y explica la mayor parte de los fenómenos cósmicos. La limitación de la ciencia a lo que perciben los sentidos es válida aún hoy. El residuo ultramaterial es el campo de la metafísica. La imagen spencieriana de las dos esferas concéntricas de lo conocido y de lo desconocido, que se expanden paralelamente, es tan grande y tan bella como la de la caverna de sombras de Platón. La exterior esfera oscura admite la intuición, y así se pueden unir, en sincretismo vital, el materialismo y el espiritualismo.¹⁴

¹³ Pedro Henríquez Ureña citado por Juan Hernández Luna. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000, pp. 11.

¹⁴ Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p 147.

La preocupación respecto al nexo entre mundo material y mundo trascendente es continua en la propuesta del autor. En la autobiografía, persiste como explicación para las vicisitudes de la experiencia vital que se le manifiestan injustas, llevándolo a cuestionar los sistemas ético-religiosos, pero amparar el problema a la propuesta platónica es lo que añade el matiz estético a su argumentación. Recordemos que el problema de conocimiento figurado por el filósofo deviene análisis de la construcción poética, concretamente, se explica con el mito de la caverna la imposibilidad de obtener conocimiento directo a partir de las representaciones.

Un grupo de cautivos se encuentran atados de pies y manos mirando hacia la pared, han permanecido en el fondo de la caverna desde su nacimiento. Tras ellos existe un muro con un pasillo y una hoguera permanentemente encendida; por el pasillo circulan hombres en silencio sosteniendo diversos objetos, las sombras se proyectan en la pared y es todo cuanto los cautivos conocen. Uno de ellos se libera, al salir del lugar se encuentra imposibilitado para observar de manera directa al sol y a los objetos que éste ilumina. Puede sólo mirar su reflejo en el agua. ¿Quién podría creer que todo cuanto conoce es falso?, ¿qué el mundo se nos presenta al entendimiento mediado por sombras? Con MacGregor llamemos a esas sombras palabras: es y no es a un tiempo, en tanto manifiesta (condición material) al tiempo que oculta (mundo trascendente, contenido eidético), el hábitat natural de la palabra es el libro, por lo cual lo equipara MacGregor a la caverna:

“las páginas de los libros son la caverna platónica donde se reflejan las sombras del cosmos, filtradas a través de nuestras neuronas.”¹⁵

Como una reiteración de su renuencia a mezclar a la revuelta armada con el arte, presenta su renuncia oficial en 1911, revelando su descontento por el cambio en la temática y las preocupaciones de los ateneístas. La política era de su interés teórico, se definió estudioso de los procesos sociales, no obstante cancelaba su militancia partidista; lo que no implicaba negarse a la crítica respecto a la lucha y la necesidad del cambio en el régimen mexicano, más bien, era muestra de su tesis sobre la función del intelectual, es decir, de su participación y compromiso en la cambiante vida política.

Otro hecho que muestra cuánto me repugnaba la política: entraron a formar parte del Ateneo José María Lozano y Nemesio García Naranjo, quienes estaban sumergidos hasta las orejas en las luchas partidistas; y como en la primera sesión a que concurrieron suscitaron inmediatamente el tema político, temí que nuestra asociación cultural se transformara en club y renuncié a mi carácter de socio. Se dirá que abstenerme de intervenir en la cosa pública es falta de patriotismo, desconocimiento de los deberes del ciudadano. Pero en una sociedad incipiente la función política no es la más necesaria; la priman la de producir y la de educar. Yo aspiraba y sigo aspirando a que México adquiriera medios de vida plena y cultura, y siempre estoy pronto a aportar mi grano de arena para esa tarea. Pero debatirme en un magma de pasiones y concupiscencias, perder la dignidad y la paz en luchas enconadas; engañarme a mí mismo pretendiendo que las constituciones escritas, que los partidos artificiales, que el sufragio falsificado, puedan cambiar nuestra verdadera forma de ser, que es la colonial, eso de ninguna manera. Por eso acepté al Dictador; por eso creí que el fin de su régimen tenía que ser seguido por otras

¹⁵ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 177.

dictaduras, pidiendo a los hados que fueran tan ilustradas como la del General Díaz.¹⁶

Para MacGregor, el país en ciernes precisa del gobierno tutelar, ya que bajo el auspicio de una política controlada es favorecido el desarrollo de las artes. Ello parece un replanteamiento de las consideraciones platónicas, respecto al gobierno de los guardianes en la República ideal donde la vigilancia, el dominio sobre las pasiones y la medida constituyen norma útil para el progreso de una polis. Si a la naturaleza humana subyace el carácter racional y el concupiscente, el primero ha de obrar como termómetro; un regulador que impida los arrebatos, pues la vida virtuosa consiste en la mezcla prudente de las pasiones del alma, del equilibrio y no su exhibición. Es la *phronesis*, la prudencia, como un ejercicio de la razón y la templanza lo que ha de regir al hombre. Es ésta un saber práctico, una manera de asumirse frente a las circunstancias y no la simple capacidad de adaptarse.¹⁷

En su libro *Amor perdido*, Carlos Monsiváis califica esta postura como la “opinión del gentleman mexicano.” Afirma el ensayista en sus someras consideraciones que MacGregor representa un tipo de conservador idealista: un hombre de actitud escéptica ante el cambio, que siente desprecio por las mayorías, para quien la Revolución se trata de “hordas que vivaqueaban en la estación del Ferrocarril”, que inspiraban horror por lo violento de su proceder y vislumbrar al

¹⁶ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁷ Ver Hans Georg Gadamer. *Verdad y Método* T. I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 51.

movimiento armado bajo este aspecto “es el complemento de la entelequia del ideal puro. Si bien el idealista se complace en todas las alianzas, abomina la ruptura del orden y lo mismo que los idealistas de las novelas de Azuela o Guzmán sentencia al movimiento armado en nombre de una estructura inmanente (la justicia imperecedera) que consagra la civilización frente a la barbarie.”¹⁸

Esto, siendo cierto, no involucra la obra entera de Fernández MacGregor a quien, desde el punto de vista ético, bien se le pueden adjudicar las palabras que él escribe para presentar al Dr. José María Luis Mora: “parece que México no puede tolerar todavía a esta clase de hombres de intelecto que tienen el valor civil de decir lo que piensan y de odiar la política de espoliación y de sangre, pues desde entonces hasta hoy, los hace morir pobres y proscritos.”¹⁹

Federico Gamboa, a cuya labor diplomática MacGregor dedica un estudio en 1940 en la *Revista de Literatura Mexicana*, y Genaro Estrada, parecen cumplir con las expectativas que de los intelectuales-artistas y su relación con la política mexicana se construye en las propuestas del autor. Del primero observará la separación entre los cuadros de costumbres plasmados en su novelesca y su buen juicio para dar respuesta a los conflictos respecto a la intervención estadounidense.²⁰ De Estrada dirá: “para comprender su obra es necesario hacer

¹⁸ Carlos Monsiváis. *Amor Perdido*. México, Era, 1977, pp. 26, 175.

¹⁹ Genaro Fernández MacGregor. *El doctor Mora Redivivo (estudio crítico)*. México, Botas, 1938, p. 18.

²⁰ Genaro Fernández MacGregor. “Don Federico Gamboa como diplomático” en *Revista de Literatura Mexicana*. México, julio-septiembre de 1940, año I, núm., p. 31.

una síntesis de su vida y, como en el espíritu cada faceta existe en función de las demás, se buscará la más saliente para obtener deductivamente las otras para responder a: ¿qué significaba el autor para la mayoría de las gentes?"²¹ En principio, el planteamiento pareciera una apología de los estudios biográficos, sin embargo, insistirá MacGregor en precisar el tipo de contribución realizado en el rescate de la vida, pues presentar al autor y su obra ante la crítica es "presentarlo como estilo"²², entendido que no descubriremos sus secretas intenciones, no lo que ha querido decir, sino su manera particular de relacionarse con el mundo, de significarlo.

MacGregor se mostró interesado por la Historia como disciplina del conocimiento y equiparaba la labor del historiador a la del literato, pues ambos realizan un trabajo reconstructivo; la narración del hecho histórico exige la inventiva del sujeto que organiza los acontecimientos, pues recuperar la historia en el discurso no puede ser un acto aséptico, el ojo del historiador es siempre una instancia ordenadora que parte de sí misma y de su propio sistema de representaciones. Paul Ricoeur afirma que narración histórica y ficcional proceden de una misma operación: la trama, misma que consiste en articular y entretejer los acontecimientos de la memoria y la imaginación. La forma de enlazar los acontecimientos ya sea en la historia pública, como en la privada (autobiografía)

²¹ Genaro Fernández MacGregor. *Genaro Estrada*. México, Imprenta de Miguel N. Lira, 1938, p. 10.

²² Genaro Fernández MacGregor. Prólogo a *Textos de Rémy de Gourmont*. México, Cultura, 1918, p. 3.

muestra nuestro propio ser.²³ La misma línea siguen los comentarios de MacGregor en “La Diplomacia de la Revolución Mexicana”, crítica al libro *Historia Diplomática de la Revolución Mexicana* de Isidro Fabela: “Los hechos históricos acaecidos entre 1910 y 1917, son para la generación que anda en la treintena, como los relativos a la Guerra de Tres años y a la Intervención para los que nacimos allá por las últimas decenas del siglo diecinueve: sólo estampas del pasado, imágenes estáticas que apenas algunas mentes saben poner en movimiento gracias al estudio y a la imaginación que resucita personas y situaciones.”²⁴

ARTISTA E IMAGINACIÓN

Para MacGregor, el intelectual debía ser un observador y analista de su tiempo, quien se dedica a la práctica artística pero que, en aras de producir objetos universales, reconoce en su hacer un contenido eidético representa emociones y conceptos, pone especial atención a las maneras del decir, al aspecto formal y no subyuga su trabajo al papel de denuncia.

Así lo explicaba en mayo de 1908, durante el ciclo de conferencias del Conservatorio Nacional en el texto sobre Gabriel D’Annunzio: “Los artistas sintetizan el alma del grupo humano en que viven, y el rumor sin sentido que se

²³ Ver Mauricio Beuchot. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*. México, BUAP, 1989, p. 26.

²⁴ Genaro Fernández MacGregor. “La diplomacia de la Revolución mexicana”, disponible en <http://www.bibliojuridica.org/libros/6/2703/35.pdf> [Consulta 8 de marzo 2011].

levanta de una sociedad sale articulado por sus labios, en gritos rítmicos de dolor o de placer.”²⁵ Es el movimiento social una materia más que se dispone a ser modelada por el creador; al señalar MacGregor “el sin sentido” en la expresión de la sociedad enfatiza el valor de la segunda significación añadida al objeto representado a través del trabajo artístico, el cual se vislumbra como una forma articuladora: una segunda semiótica.

“En la imaginación de un artista reside su originalidad, porque de ella sale la visión del mundo que presenta a nuestra delectación” – afirma MacGregor –. Es ésta la facultad articuladora, cuya acción es la de trabar las imágenes que otorgan sintaxis al discurso literario. Tal es la fundamentación del arte, lo que singulariza al artista y su trabajo respecto a otras esferas del hacer humano; a pesar de que a todo hombre se presenta el mundo “uno y el mismo”, como objeto cognoscible, sólo a través de la imaginación hay *variatio* y es el mundo un “otro” que se manifiesta, a cada creador, “individualmente distinto”²⁶. Imaginación es, para el autor, una facultad productora que desautomatiza a los objetos, comporta una manera distinta de ver lo que a todos se presenta por igual y genera nuevas visiones o, imágenes novedosas.

En efecto, la imaginación creadora está constituida por varios elementos – a decir de MacGregor –: el intelectual, formado por la calidad de las imágenes y por

²⁵ Genaro Fernández MacGregor. “D’ Annunzio (fragmentos de una conferencia)” en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000, p. 293.

²⁶ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

la manera de asociarlas y disociarlas; el emotivo, que tiene en cuenta al mismo tiempo el impulso y el sentimiento-materia de la creación y, el subconsciente, independiente de la voluntad y que es repentino e impersonal: el elemento constructor de la inspiración propiamente dicha. La obra no es la simple mezcla del trabajo entre razón y sentimiento hay un además, en la concepción psicológica, un tercer producto configurado en la psique autoral. Así, para producir arte es menester la existencia, el despertar de una necesidad comunicativa que en seguida, suscite una combinación de imágenes, y en fin, que se objective y se realice bajo una forma apropiada, pues la inspiración no premia, es necesario el trabajo.²⁷

Esto ha sido revisado por la teoría actual como el “además” significativo de un discurso, lo que excede la suma de las partes, en Vargas Llosa se denomina “elemento añadido”: “No se escribe novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo [...] Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en realidad la rectifica.”²⁸ En Roland Barthes, a propósito de la fotografía, se habla de un “punctum” que no es rigurosamente intencional como algo inevitable y a la vez gratuito: “Una última cosa sobre el *punctum*, tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo *está ya en ella*”.²⁹ El problema de la imagen como

²⁷Genaro Fernández MacGregor. “Salvador Díaz Mirón” en *Carátulas*. México, Ediciones Botas, 1935, p. 271.

²⁸Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 7, 9.

²⁹Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1997, p.105.

constituyente de la creación artística ha sido abordado por Hegel en su *Poética*, cuando escinde el pensamiento prosaico del pensamiento poético y refiere que a este último subyace la cualidad de ser un constructo de imágenes. De igual manera, ello se ha reforzado con las consideraciones de los formalistas rusos, concretamente, con la crítica a Potebnia hecha por Victor Shklovsky: “el arte es el pensamiento en imágenes”. Advierte en la afirmación el autor ruso el fundamento del vínculo teórico imagen-representación, pues encuentra que la imagen existe como un medio práctico para pensar y agrupar los objetos y, en la poética, como un refuerzo de la impresión.³⁰

Discurre MacGregor en torno al problema de la imagen y, glosando a Stelio, personaje de *El fuego* (1900) obra de Gabriel D' Annunzio, explica que el artista no puede sino pensar en imágenes, las cuales se ofrecen al creador “más reales y más vivas que las personas con quien tropieza en la calle angosta.”³¹ La imagen comporta una “simplificación de los datos de los sentidos”, se genera internalizando la impresión que los objetos legan en nosotros, por lo cual, el artista es quien tiene la posibilidad de convocar una imagen porque “sabe ver las cosas”, que para otros son inexpresivas.³² Importante es destacar que nuestra percepción del mundo no actúa especularmente, no se trata de un reflejo que las cosas dejan en nosotros. El método psicológico persistente en la obra de MacGregor afirma la

³⁰ Ver Victor Shklovsky. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1997, p. 57.

³¹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 272.

³² Ver Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 299.

reciprocidad en el estímulo, la cosa produce en mí un cambio y mi percepción de ella la modifica, genera su nueva visión al añadirle un sentido. Analizando al poeta D'Annunzio encuentra que el trabajo del artista es semejante al de un psicólogo:

[...] el verdadero psicólogo se abstrae de toda realidad externa para engolfarse en el continuo cabrilleo de su yo movable; las cosas no llegan a él tangibles y graves, sino como un *substratum* nebuloso que apenas toma en cuenta; su proceso es completamente introspectivo. Una moción se produce en el artista e inmediatamente la proyecta hacia el exterior, prendiéndola a los mil detalles del paisaje que se desarrolla ante él, y preferentemente a aquellos más en consonancia con el matiz actual de su sentimiento. Esto produce un falseamiento de la imagen, pero un falseamiento artístico, pues da por resultado que todo paisaje visto por él se vuelve una creación suya³³

La construcción artística es entonces producto de relación dialéctica entre sujeto y objeto, que tiene por resultado una representación. Según Gadamer el mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente “el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo, una acepción de este algo *como...*” esto es, que la manera de ser de lo percibido estéticamente no está dado de una vez y para siempre. Allí donde se trata de una representación significativa [...] dicho significado “es claramente directriz en el proceso de la lectura de su aspecto.” Al reconocer lo representado estamos en condiciones de leer su imagen; “ver significa articular.”³⁴ No será el paisaje materialmente lo que importa a la mirada del poeta, sino su representación. Si la imagen es un constructo, el término “falseamiento” implica el

³³ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

³⁴ Hans Georg Gadamer. *Op. cit.*, p. 132.

sema de la ficcionalidad, en tanto la producción del sujeto comporta un replantear al objeto.

El acto de mirar conduce al discernimiento permitiendo asumirnos seres distintos: el mundo, que *es* múltiple *ad que* único, se presenta ante la mirada de manera simultánea por lo cual resulta necesario crear instrumentos que faciliten su comprensión. La palabra sintetiza nuestras relaciones con lo otro al otorgarle una categoría antropológica: el mundo *es* cuando puede ser pensado y expresado por alguien. El ser humano percibe al mundo pero sus percepciones se olvidan o se pierden si no son captadas por la palabra:

El lenguaje comienza por hablar sólo en éste sí mismo que es el *significado* de la cosa, le da su nombre y lo expresa como el ser del objeto: ¿qué *es* esto? Respondemos: es un burro, es un león, etc.; *es*, o sea, no es en absoluto un amarillo, con patas, etc., algo propio autónomo, sino un nombre, un sonido de mi voz, algo completamente distinto de lo que es en la intuición, y tal es su verdadero ser [...] El Espíritu dice al burro: eres algo interno y esto interno es yo; y tu ser es un sonido que he encontrado arbitrariamente. "Burro" es un sonido totalmente distinto del ser sensible mismo; en tanto vemos al burro, lo tocamos u oímos, nosotros somos él mismo, inmediatamente uno con él; pero al retirarse a su valor de nombre es algo espiritual, completamente distinto.³⁵

La cosa se empata con la semántica en un movimiento deíctico, pues la función del signo estriba en señalarla. Reconoce Hegel la doble naturaleza del signo como entidad sensible y como aspecto ideal: dice lo que *es* con arreglo a la idea (el significado) y su articulación sonora (el significante) es inmotivada,

³⁵G. W. F. Hegel. *Filosofía real*. Edición de José Ma. Ripalda. Madrid, FCE, 1984, pp. 156-157.

comporta un designio arbitrario apriorístico; no hay nada en el sonido 'león' que indique las cualidades sensibles del animal (el color amarillo no se contiene en el nombre). La relación establecida por el signo constituye la acepción primaria de *representar*: al liberarnos del pesado sistema de los objetos ("burro" no demanda la presencia física del animal) el signo se retrotrae sobre sí mismo. Diríamos: es ausencia y presencia a un tiempo, ya que está en el lugar de un "algo" pero, es preciso detenernos en esta consideración: la ausencia referida no es la del animal físico, sino su ser interiorizado, *ser* concreto del pensamiento y no concreto natural.

Sin dejar de ser parte de la realidad material, el animal burro es señalado por el nombre burro, entonces el signo *refleja* la realidad pero, como contenido interiorizado, posee una dimensión ideológica, *es* delimitado por la mirada de alguien, entonces el signo la *refracta*³⁶. En ambos movimientos opera la acción de una conciencia que expresa, que sale de sí, por lo cual la realidad no significa el mundo natural y concreto, más bien constituye la serie de relaciones percibidas; aquello que tenemos por 'real' es una construcción simbólica, nuestro discernimiento de ello se encuentra mediado por lo dicho, deviene una "unidad inmediatamente generada a partir de la esencia y la existencia, o el flujo entre lo interior y lo exterior" (Hegel).

³⁶ Ver Valentín Nikólaievich Volóshinov. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2009, p.26.

Guardan relación implícita los trabajos de MacGregor con esta propuesta de Hegel, pues la referencia a los contenidos internalizados concuerda con la dialéctica entre el subconsciente del individuo y la otredad, base de la creación literaria; se diría que para el autor mexicano dichas internalizaciones sólo son visibles en la expresión lingüística.

Ahora, hablar de representación artística remite de manera obligada a la discusión platónica sobre la cualidad mimética de la poesía, aún cuando los términos *mimesis* y *representación* guarden una distancia que, a nuestras luces, va más allá de su origen léxico, pues la primera enfatiza la correspondencia entre la imitación y lo imitado, mientras la segunda confiere especial interés a la presencia de los sujetos en el proceso de imitar. Con apego a esta última consideración MacGregor comenta en su autobiografía: “[...] lo cierto es que no podemos salir de la caverna, todo lo vemos con imágenes ya hechas, son nuestras vidas también un ídolo platónico”³⁷.

En el vínculo entre “lo imitado” y “el imitador” se ubica la obra de arte, y es que la búsqueda de lo estético constituye el análisis del flujo entre ambos elementos. Así lo señala el autor mexicano cuando observa que todo poeta pretende alcanzar la triada platónica (bien belleza y verdad), pero no como un abstracto añadido a las cosas, sino como una recreación, no están las ideas fuera del ojo humano y no son sólo dependientes de éste. El trabajo del poeta, producto

³⁷ Genaro Fernández MacGregor. *El Río de mi sangre*. México, FCE, 1982, p. 221.

de la interacción de su psique con el universo, permite encontrar estos valores como constructos, pues se hallan sólo en la representación artística: “el poeta no elude nunca su propio dolor, con tal de sacar del abismo del tiempo y del espacio un cosmos ideal, de Verdad, de Bien y de Belleza, en el que podamos asumir figura de dioses.”³⁸

Observaciones respecto a mimesis, palabra y poesía figuran en diálogos como *Fedro*, *Banquete*, *Gorgias*, *Ion* y *Cratilo* pero, el argumento sobre los peligros de la poesía en la *paideia* de la polis, expuesta en el libro X de la *República*, posee un lugar prominente en los estudios estéticos referidos a este tema.

Sócrates personaje, explica que existe una multiplicidad de objetos pero sólo una idea de los mismos, camas y mesas funcionan como ejemplo. Los productores de esos objetos crean “algo” materialmente con arreglo a la idea pero, hay un artífice con la facultad de fabricar todos los objetos, “todo cuanto brota de la tierra, todos los vivientes incluido él mismo, y a más de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo cuanto existe en el cielo y bajo la tierra y en el Hades” (596c), tal artista se nombra pintor. El producto de su actividad semeja a girar un espejo en todas direcciones, es decir, genera imágenes que no constituyen la cosa misma sino algo parecido a esta, “análogo de lo real, pero que no es real”, se trata de objetos aparentes que constituyen “simulacros sin existencia verdadera” (597b).

³⁸Genaro Fernández MacGregor. “Contestación al discurso de ingreso a la academia de Antonio Castro Leal, el 11 de julio de 1953” en, *Memorias de la Academia Mexicana (Discursos académicos)*, t. XIV. México, Editorial Jus, 1956, p. 59.

La cama hecha por el artesano se vuelve imagen de la idea a través de una relación de similitud, en tanto la hecha por el pintor y la de la palabra poética son imágenes de la cama material. Hans Jonas explica que la similitud entre la imagen y el objeto al cual alude es establecida intencionalmente por alguien, pero resulta inexacta porque la imagen y la cosa nunca ocuparán la misma posición, nunca serán idénticas; pasar por la percepción del artífice impone un distanciamiento entre ellas, pues se trata de la visión de un sujeto respecto a la cosa en sí (la cama creada por el artesano es una cama entre tantas, nunca será la 'Cama', el *eidos*). Justamente por ello la imagen demanda un destinatario, la intervención de otra persona, quien también intencionalmente, reconoce a esa cosa como la imagen de algo, su representación.³⁹

Ahora bien, MacGregor parece replantear lo dicho por Platón atendiendo a que la existencia verdadera constituye en la literatura la verosimilitud. No como la imitación de la verdad, sino una categoría de congruencia del discurso cuya ficcionalidad modifica nuestra percepción de mundo: el artista sabe que está trabajando con la representación de algo y la pone ante los ojos de alguien; la suma de estos actos deviene el hecho artístico, por lo cual se diría que lo considerado objeto de arte está en la *imitatio* y la *visio* o la observación del sujeto

³⁹Ver Hans Jonas citado por Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM/ENAP, 2008, pp. 114-115.

En la *República*, Platón insistirá en que el buen poeta parte de cierto tipo de conocimiento para elaborar las imágenes en su obra, no sólo respecto a los elementos reproducidos sino en lo concerniente a disposiciones formales, de igual manera, expresa la necesaria cooperación de los sujetos en el proceso creativo, si la imagen es falsa el peligro estriba en no saberlo, la verdad relacionada con la imagen está en la manera en la cual ésta se recibe, en su uso y no en la imagen misma: quien produce la imagen sabe que ésta no es la cosa en sí, sino una visión parcial de ella (599a) y, para su comprensión, quien la contempla debe advertir que el conocimiento que obtendrá no es directo, pues su poder radica en manifestar ocultando, es decir, la imagen se elabora para mostrar a alguien lo que no está y es que el objeto mismo no participa de su imagen, ésta comporta un don exterior e injustificado, salvo la voluntad del sujeto que elabora la imagen, no hay nada que motive su correspondencia con la cosa, por lo cual la característica de esta creación es la de la ausencia⁴⁰. En la imagen no coinciden las voces del objeto y de quien habla del objeto, el primero es un ente pasivo a quien se le niega la posibilidad del cambio y “vive de la fe en el milagro de su repentina transfiguración”. La posición de la imagen es exotópica, por lo cual completa al ser del objeto que, si tiene percepción de sí, no alcanza a cubrir todas sus caras, no pinta su cara parlante, sino

⁴⁰ Digno de atención es el hecho de que al hablar de una “presencia en ausencia” suele remitirse a la ausencia material del objeto, sin embargo, es posible pensar, que éste se halla más o menos presente, “dibujado” por la imagen, y que la ausencia manifiesta parece ser la de la voz que lo trae a consideración y, desde luego, la de la voz que lo recibe.

tan sólo su espalda, una parcialidad, su nuca.⁴¹ Aquí, como en la propuesta psicologista de MacGregor se atiende a la representación en tanto parcialidad, pues la imagen da cuenta de la transmigración del objeto imitado al ojo del imitador y de allí, a la expresión artística.

Según Ernst Cassirer, la concepción de la imagen en los diálogos platónicos permite el tránsito del mundo de los objetos sensibles y concretos de nuestra experiencia, al mundo teórico, pues el contenido de verdad de las imágenes no yace en lo que inmediatamente son sino en lo que inmediatamente expresan. Este concepto de imagen (*éidolon*) crea una nueva intermediación entre la forma del lenguaje y la forma del conocimiento.⁴² El trabajo del poeta se encuentra a una triple distancia del ser en sí — dice Sócrates — (idea, objeto, palabra) si es que no puede ser entendida en su valor directo para aproximarse al conocimiento de las cosas, Platón es enfático, la imagen es distinta de la cosa representada, en ¿dónde radica su telos? Diríamos que el valor de la imagen no está en la estricta correspondencia, o la perfecta similitud con el objeto que representa, sino en el acto mismo de representar: “la representación permite distanciarse de la cosa y a la vez apropiarse de ella por medios simbólicos”.⁴³

⁴¹Ver Mijail Bajtin. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 143-144.

⁴² Ernst Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas*. T. I. México, FCE, 1971, p. 72.

⁴³Ernst Cassirer. *Ibidem*.

Representar refiere el “establecimiento de una imagen que nos devuelve como *idea* y como *memoria* los objetos ausentes, pintados tal como son”⁴⁴. El aspecto simbólico evidencia el movimiento del sustituir porque su relación con el referente se sustenta en los poderes de la convención, recupera sólo ciertos rasgos del elemento a representar y somete su interpretación a valores contextuales. La imagen se encuentra entre el signo y el símbolo (Gadamer) porque remite a “la pura referencia a algo, la esencia del signo y al puro estar por otro, que es la esencia del símbolo”⁴⁵, aparece remitiendo a la cosa “pero invitando a demorarse en ella”⁴⁶, pues implica el señalamiento de sus propias condiciones de producción, compone una construcción producto de “una manera de ver”, que se muestra “opacando” su relación con el referente empírico pero, no con la significación.

Entonces, representar posee un doble sentido: “hacer conocer las cosas de manera mediata por la *pintura de un objeto*, por las palabras, pero, también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando.”⁴⁷ La disposición de la mirada determina los límites y las funciones del mundo, donde la imagen es un segmento fijado por mi propio ver puesto a consideración ante los ojos del otro.

⁴⁴Roger Chartier. “Poderes y límites de la representación” en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Ediciones manantial, 1996, p. 78.

⁴⁵Hans Georg Gadamer. *Op. cit.*, p. 204.

⁴⁶Hans Georg Gadamer. *Ibidem*.

⁴⁷Roger Chartier. *Ibidem*.

De acuerdo a MacGregor, el ver es comprensivo y sólo puede comprenderse al mundo desde las estructuras mentales. A la mirada estética se añade el carácter social en tanto sólo el ojo humano engendra producciones que pueden denominarse arte. Hace eco en el autor la propuesta hegeliana en torno a la estética, cuando se sugiere que el interés sobre lo bello ha de desplazarse de la esfera natural hacia la cultural; es con Hegel y con MacGregor la belleza artística un producto artificial. Para el autor mexicano, D'Annunzio "comprende como nadie la naturaleza" y precisamente por ello, advierte que frente a la belleza del mundo, persiste la belleza creada por el hombre con arreglo a ciertos fines, "que ha salido de su cerebro completa y diversa de la primera y en vez de encerrarse para hacer comparaciones, dentro de los límites de la belleza natural, los traspasa".⁴⁸

Aquí, la observación del mundo deviene la posibilidad de crear, advierte MacGregor la fuerza imitativa del arte pues afirma que "casi todas las imágenes, figuras y metáforas que corren hoy en el lenguaje, surgieron de las analogías entre la naturaleza y las producciones humanas, de suerte que "el primer hombre que comparó el raudo vuelo de un ave, con la velocidad de una saeta, hizo una

⁴⁸ Genaro Fernández MacGregor. "D' Annunzio (fragmentos de una conferencia)" en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000, p. 295.

observación fina y creó una figura de retórica. Comparó algo natural con algo enteramente artificial, con un instrumento ideado por la imaginación humana.”⁴⁹

De igual manera, cuando un escultor labra en mármol se enfrenta al material en su determinación concreta, natural, pero su actividad artística no se dirige a la constitución física del mármol. Aunque la obra no puede ser concebida sin el mármol su ser físico pasa a un plano secundario y la atención se detiene en los valores objetuales que el artista imprime en él, una forma humana por ejemplo. De donde se sigue que el *objeto estético* constituye un constructo cultural, la síntesis de los valores (cognoscitivos, prácticos) predeterminados por el núcleo social, decantados por la psique del artista.

Ahora bien, en la Contestación al discurso de ingreso a la academia de Antonio Castro Leal, Fernández MacGregor expone una serie de reflexiones sobre la misión del poeta en el marco del cambio social, al tiempo que escinde los valores constituyentes de la creación artística respecto a la labor interpretativa, reconociendo que “el talento de Castro Leal es crítico”, pues precisa el conocimiento directo de los textos y, “sin fiarse de las impresiones ajenas”, analiza con método propio a las obras, estableciendo comparaciones y descubriendo influencias entre las diversas literaturas.⁵⁰

⁴⁹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 296.

⁵⁰ Genaro Fernández MacGregor. “Contestación al discurso de ingreso a la Academia de Antonio Castro Leal, el 11 de julio de 1953” en, *Memorias de la Academia Mexicana (Discursos académicos)*, t. XIV. México, Editorial Jus, 1956, pp. 48-49.

Observa MacGregor el carácter filológico en las aportaciones del académico y manifiesta que su hermenéutica proviene de la búsqueda y rescate de informaciones diversas que apoyan sus valoraciones, de una minuciosa medición de la lengua y la cultura en el documento literario casi “como los navegantes y cartógrafos trazan en el papel los mundos recién descubiertos, él traza el mapa de nuestras letras, captando su línea de desarrollo, su génesis geológica, por decirlo así, que consiste en auscultar su sentido.”⁵¹ La analogía resulta esclarecedora respecto a la concepción de la crítica literaria en los textos de MacGregor, pues si consideramos que el geólogo estudia a la tierra mediante el análisis de su composición, su estructura, propiedades, la historia de su ser material y los procesos que le dieron forma, desentrañar el sentido para responder ¿qué es literatura? necesariamente atravesaría por las mismas etapas: el análisis de su hechura, las cualidades que lo distinguen y los procesos históricos por los cuales ha pasado para conformarse en cuanto literatura. Aunado a ello, dicha concepción admite afirmar que la obra literaria posee partes (estructura) y que ha de someterse al escrutinio científico, pues si la labor del geólogo se define como ciencia, por qué no ha de ser así la del estudioso del arte escrito.

¿En qué consiste el sentido en literatura, según el autor? La mención de la geología pudiera llevarnos a considerar que se trata de algo que no aparece a simple vista que se precisa “excavar de manera exhaustiva” en la obra como el

⁵¹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 49.

suelo, para llegar a él. De donde se sigue que éste no puede reducirse al asunto, a la semántica fácilmente identificable en la obra.

La crítica como un ejercicio que permite la reconstrucción y análisis del panorama de las letras nacionales –trabajo del cual Castro Leal es ejemplo, según MacGregor– “no se trata de elogiosas listas de nombres como las que dieron no más, aunque genios, Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, y Lope, en su *Laurel de Apolo* demanda ahondar en la figuración de un arte poética, intentar descubrir la esencia, ponerse al centro de la materia poética misma.”⁵² En la primera obra, se enfrentan poesía elegante y poesía vulgar, el propio Cervantes emprende un viaje alegórico en el cual tiene por encomienda reclutar a diversos poetas españoles, con la finalidad de combatir el mal ejercicio poético. Al iniciar el viaje, en razón de su sabiduría, el poeta es designado por el dios Apolo para señalar en una lista a aquellos creadores dignos de figurar en el panorama de las letras nacionales, menciona a poetas tales como: Juan de Ochoa, Hipólito de Vergara, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora de quien se dice es “agradable, agudo, bienquisto sonoro y grave”⁵³. Por otro lado, en *Laurel de Apolo* Lope realiza un catálogo de los autores contemporáneos e intercala a sus juicios narraciones mitológicas (Narciso)

Para MacGregor, la crítica es un hacer interpretativo que excede los límites del comentario que señala defectos en las obras, más bien, comporta el acto de

⁵² Ver Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 56-57.

⁵³ Miguel de Cervantes Saavedra. *Viaje al Parnaso* en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1952, pp. 66-108.

comprender el sistema de representaciones que origina al arte, de allí la importancia de conocer a los autores, “percibir los matices de su pensamiento” para, en una palabra, darme cuenta de la contextura de su alma y del proceso de sus creaciones.⁵⁴

Las consideraciones respecto a la imagen que realiza Castro Leal en su estudio sobre Henríquez Ureña sirven para sustentar lo que llama su “teoría crítica del límite.”⁵⁵ Afirma que el autor encuentra en la poesía mexicana una carencia de plasticidad al no ser “pictórica, ni visual”, no obstante, la preside un orden interno que se traduce —como la música que conjuga y recoge su línea melódica— en una impresión visual.⁵⁶ Siguiendo a Dilthey, MacGregor explica que la procedencia de dicha impresión radica en el vínculo entre vida y fantasía plasmado en la obra, pues “son las vivencias, lo constitutivo del arte”.⁵⁷ La vivencia me forma de inmediato a mí mismo, al mundo y a la estructura en que se traban los procesos entre yo y el mundo, esto es, al sistema de representaciones. Para el filósofo, la vida comporta la trama donde interactúan los seres humanos bajo las condiciones de lo dado, las disposiciones del mundo exterior (tiempo-lugar). La noción de límite propuesta por MacGregor parte entonces de la dinámica entre el proceso volitivo interior y los actos voluntarios exteriores que

⁵⁴Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p. 274.

⁵⁵Genaro Fernández MacGregor. “Contestación al discurso de ingreso a la academia de Antonio Castro Leal, el 11 de julio de 1953” en, *Memorias de la Academia Mexicana (Discursos académicos)*, t. XIV. México, Editorial Jus, 1956, pp. 56.

⁵⁶Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

⁵⁷Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

promueve Dilthey, son las acciones volitivas exteriores que a decir de Dilthey adaptan la vida exterior a nuestra vida interior y no al contrario, se doman los procesos de la naturaleza o se pugna por dirigir los de la sociedad, orientan la vida económica y el orden jurídico.⁵⁸ A la luz de ello, MacGregor explica que en lo mexicano existe una contradicción que ha de ser restituida por la imaginación poética, en tanto sólo los artistas advierten la vía del error por la cual transita la política nacional. Los poetas se perfilan como una especie de “radar que más rápidamente experimenta las situaciones precarias, al hallarse atrapados entre su deseo de producir y la imposibilidad desligar sus producciones del medio que habitan. Somos siempre en circunstancia con arreglo a lo dado, que para MacGregor ya no será solamente la condición natural prececedera del hombre, sino el medio social, concretamente, la política:

Ahora bien, las vivencias de todo mexicano están dominadas por una incongruencia entre sus aspiraciones y sus realizaciones; entre la belleza y la exuberancia de su suelo y el atraso social de sus elementos étnicos. País joven, con dos razas que no acaban de fundirse ni física ni psíquicamente, imprime en cada uno de sus individuos un conflicto. Mas no es esta distancia entre la vida y el ideal lo que duele, y produce el trauma psíquico que nubla de gris crepuscular nuestro sensorio [...] El artista siente todo esto con insufrible acuidad, y no puede rebelarse, porque la rebelión sería la renuncia a existir. De allí que forma en su alma un complejo de defensa, que consiste en no aspirar, en no dar pábulo al sueño. Limitarse, para poder vivir.⁵⁹

⁵⁸ Ver Wilhem Dilthey. *Poética: La imaginación del poeta, Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Trad. Elisa Tabering. Buenos Aires, Losada, 2007, pp. 86-87.

⁵⁹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, pp. 56-57.

De este modo, al comentar la obra de Genaro Estrada dirá que llevó su condición poética al límite, procurando posicionarse en altos cargos pero, separando la labor política de la creación artística, cuya cualidad fundamental es (utiliza el ejemplo de *Pero Galín*) el carácter autorreferencial, ostensible en la visión “autocrítica” de los temas colonialistas.⁶⁰ A pesar de que para aproximarse al conocimiento de un artista y su obra, MacGregor concibe es preciso describir y analizar la conducta humana, escinde los rubros y aunque, como sujetos en situación, los artistas han de ser comprendidos a la luz de los procesos sociales a los que se ciñe su vida: se es artista y diplomático pero, las prácticas deben ser tomadas como esferas independientes, relacionables pero, autónomas. Explicar o subrayar las facetas sociopolíticas de la vida de un escritor, sirven a MacGregor como referencia para explicar el difícil tránsito que comporta la formación de un autor.

Siguiendo a Kayserling y a Taine⁶¹, MacGregor observa que el ser humano se encuentra determinado por su circunstancia, manifiesta en la raza, el medio y el momento histórico, elementos estáticos a los cuales nombra destino y que únicamente puede ser modificado a través de su contraparte dinámica, dos actividades inherentes al ser humano que derivan de su instinto de preservación, concretamente del miedo y del hambre, a saber: la estrategia y la política. La última tendrá por fin “manejar los elementos del destino histórico de un pueblo

⁶⁰ Genaro Fernández MacGregor. *Genaro Estrada*. México, Imprenta de Miguel N. Lira, 1938, p. 16.

⁶¹ Genaro Fernández MacGregor. *Genaro Estrada*. México, Fábula, 1938, p. 11.

ocupándose sólo de las relaciones espacio temporales y de la conserva de lo físico, por lo que carece de espiritualidad. Dicho razonamiento lleva al autor a considerar que el hombre quien mejor maneja los elementos del destino, es aquél que se encuentra más próximo al estadio inferior de la vida, es decir, “quien obra todavía guiado por su instinto”.⁶²

Es por destino que existe la política –reflexiona MacGregor– por lo que tiene como interés primordial la pura existencia, todas las producciones que de dicha actividad procedan, las leyes por ejemplo, aunque manifestaciones del espíritu humano, son actos cuyo telos es el instinto de supervivencia, “se basan en elementos irracionales” pues su fin último no es examinar el sentido de la existencia sino simplemente seguir existiendo: “su modalidad de espíritu es la que se acerca más a la manera en que el cuerpo se conserva dentro de los cambios de la influencias exteriores. De donde se sigue la imposibilidad absoluta de intelectualizar la política.”⁶³

En este punto, con el ejemplo de Estrada, MacGregor expone de manera tácita, que un autor puede vencer al destino, pues su actividad se encuentra en un plano superior del espíritu, guiado por la imaginación como facultad práctica. Arguye que Estrada logró insertarse en el medio político nacional sin olvidar su condición de “hombre de letras”, únicamente asignándose un papel que debía desempeñar allí y sólo allí. Acudiendo de nuevo a Kayserling presenta al

⁶² Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

⁶³ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

colonialista como el actante de una puesta escénica, se diría que si la vida imita al arte es posible escapar a las condiciones materiales del medio físico habitado:

Para escapar a esa fatalidad es necesario que apunte otra fuerza, de calidad distinta de la materia, que se llama Espíritu, y que obra de una manera incipiente desde las primeras etapas de la vida organizada. El animal inferior se defiende del medio por el mimetismo, facultad de aparecer otra cosa de lo que es en realidad: el sapo se disfraza de lodo, el pez de arena, la larva de vegetal. Lo cual demuestra que *ab initio* nació la comedia.

El hombre está sujeto a esa misma ley. Pero ha recorrido una distancia enorme desde que destelló en él la voluntad, hasta la plena conciencia que le permite autodeterminarse, según el concepto que se forma de sí mismo. Nietzsche predicaba el super-hombre, que había de nacer del hombre viejo. Las religiones indostánicas predicaban: "trata de ser el que eres", es decir, saca de ti mismo esa personalidad mejor que concibes, con la facultad bovárica de imaginarte otra cosa de lo que eres en realidad. Esa es la ley de progreso espiritual y de superación del Destino.⁶⁴

En la naturaleza, *simular/parecer* es una herramienta que sirve para ocultar el propio ser ante los ojos de otro, con la finalidad de conseguir alimento o preservar la vida, la eficacia del simulacro está en la repetición mecánica. Ahora, el animal recibe las condiciones necesarias para simular desde su nacimiento y sin opción a réplica, llevar a cabo el engaño cumple un programa predeterminado y no una volición. Diferencia radical en el caso de lo humano, donde el simulacro opera con arreglo a la voluntad (se decide engañar). De acuerdo a su condición de viviente, igual que el animal, el hombre nace con ciertas herramientas para simular pero, conforme avanza su inmersión en el grupo social, su interacción con los otros

⁶⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

propicia elaboraciones de mayor complejidad, tal es el caso del arte, aquí aludido por la noción de mimesis aristotélica en el ejemplo de la comedia.

Con tales postulados, parece lícito encontrar una especie de naturaleza teorizante en el arte, un movimiento que no es el de la acción visible por oposición a la política: “La política es acción y como toda acción me repugna. ¿Qué he de hacer? Unos nacen para moverse y otros para contemplar, y mi naturaleza es la del extático observador, la del que se conforma con meditar y entender.”⁶⁵ Dicha afirmación será motivo elemental de su obra narrativa, donde los personajes principales se caracterizan por esta naturaleza, se saben de condición teorizante, entendida la teoría a la usanza del siglo XIX: como especulación y retraimiento por contraposición a la praxis. Los narradores de MacGregor observan el medio y a sus semejantes como en el laboratorio pero, absteniéndose de cualquier acto que pudiese suscitar algún cambio, la única forma de experimentar con los fenómenos está cifrada en la comunicación misma de los resultados de la observación, con lo cual, no es la teoría un hacer estéril, pues produce siempre algo: crea el discurso. Los narradores de MacGregor son siempre sujetos deseantes, poseen una urgencia comunicativa que deviene literatura. Todo acontecimiento que se presenta a su visión se convierte en materia de la obra, lo que procede, invariablemente, es la reflexión respecto a las posibilidades de su representación, contrastar con los casos

⁶⁵ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 195.

conocidos o mejor dicho, con las lecturas y los autores visitados, por lo cual se diría que a sus cuentos es inherente la pregunta: ¿qué es literatura?

En 1918 publica su primera colección de cuentos *Novelas Triviales*, serie de ocho narraciones, donde predomina el monólogo interior y la descripción como estrategias discursivas. Más tarde aparecería la segunda colección denominada *Mies tardía* de 1939 donde a decir de Rojas Garcidueñas “hay una aguda condenación de la barbarie, la violencia y los crímenes a favor o sopretexo de la guerra civil.”⁶⁶

Si el aspecto social aparece en la obra ha de ser como resultado de una “interiorización” hecha por el sujeto. En razón de esto, Alfonso Reyes considera a MacGregor un “digno representante de la teoría psicologista en nuestro país” y la muestra es su trabajo sobre la obra de Salvador Díaz Mirón (1934). En *Apuntes sobre la ciencia de la literatura* explica Reyes que la teoría psicológica pretende establecer un puente entre la antinomia Vida-Pensamiento. Con nombres precursores como Ribot, Séailles, Gourmont, Freud y Bergson este tipo de crítica supone los autores son “un advenir que se desenvuelve en el tiempo, son cosa viva [...] y la obra literaria es momento privilegiado en su vida psíquica, hay derecho a abstraerla; como es resumen de la vida mental, el análisis no puede agotarla; la

⁶⁶ José Rojas Garcidueñas. *Op. cit.*, p. 90.

obra es una resultante, pero también una intención y el acto literario sólo puede entenderse reconstruyéndolo interiormente, *mimándolo* con el espíritu.”⁶⁷

Mi literatura tendría en concepto de Simeón otra falla: la de carecer del sello mexicano que dan el paisaje, los tipos y las costumbres de nuestro país. Ello es cierto en general, porque lo que más me interesa es la psicología de los altos especímenes humanos, en dondequiera que se encuentren, y los problemas que los agitan. El ambiente es lo de menos, aunque reconozco que siempre es relevante y muchas veces esencial⁶⁸

LENGUA Y ESTILO

MacGregor trabajó como consultor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de 1917 a 1924, fue miembro de tribunal de arbitraje permanente de La Haya y catedrático de la Escuela Nacional Preparatoria en las asignaturas de Literatura Española y de Historia General de 1912 a 1916. En 1919 funda la *Revista Mexicana de Derecho Internacional*, para la que escribió artículos sobre derecho constitucional, tales como el examen del artículo 27 de la Constitución en relación con los tratados celebrados con algunas naciones extranjeras, la nacionalidad de la Constitución de 1917, acerca del procedimiento para la extradición de criminales y un estudio extenso sobre “México y la Doctrina Monroe”, texto que inicia sus críticas a la relación de Estados Unidos con nuestro país, misma que motivó dos libros

⁶⁷ Alfonso Reyes. “Apuntes para la ciencia de la literatura” en *Obras completas*. T. XIV. México, FCE, 1962, pp. 356-357.

⁶⁸ Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p. 25.

posteriores: *El istmo de Tehuantepec* de 1954 y *En la era de la mala vecindad*, de publicación póstuma (1960).⁶⁹

Importante es destacar que el cuestionamiento realizado por MacGregor no pugna por la abolición de todo cuanto se relacione con el acontecer histórico-social, el problema vislumbrado por el autor recuerda al planteamiento platónico en la *República*, pues la demanda va hacia los fines y usos del arte, concretamente, sobre el arte al servicio del Estado. La vida pública aparece en la escritura, sí, pero como asunto de representación; el intelectual no está exento de las tribulaciones sociales, vive en comunidad, mas su obra ha de poseer un carácter exotópico respecto a la política: sin obedecer a intereses o adaptarse a fines ajenos, como lo serían los propagandísticos, no ha de buscar legitimar los procesos sociales, éstos son materia como tantas otras. Un autor observa y juzga al mundo para obtener de éste, las condiciones y rasgos generales que permitan su representación:

Nunca intenté hacer literatura nacional, ni por lo tanto describir o tratar asuntos exclusivamente mexicanos, para mí la literatura es universal, y el matiz localista que a veces tiene es cosa secundaria, que surge forzosamente de la idiosincrasia del escritor.⁷⁰

Esta declaración posibilita identificar las ideas en torno a lo literario entendido como un fenómeno de dos vías: como *obra*, cuando referimos su aspecto formal y como *institución* – en términos de Roland Barthes – cuando entendemos

⁶⁹ Ver José Rojas Garcidueñas. "Genaro Fernández MacGregor: escritor e internacionalista Discurso leído en la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente a la Española, el 22 de junio de 1962" en *Revista cultural "Casa de Coahuila"*, México, julio-agosto de 1962, no. 5, p. 90.

⁷⁰Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p.273.

todo aquello que rodea a la práctica artística, esto es, relaciones de producción y consumo, contexto sociopolítico, así como el papel de los creadores frente a la cultura, concretamente, la singularización de lo literario ante los procesos sociales. No obstante, es imposible no pensar en ¿cuáles son las características que identifican a una literatura nacional? y ¿qué es la literatura mexicana?

A partir de los años veinte, estas cuestiones fueron motivo de reflexión para los intelectuales del país. El movimiento revolucionario trajo consigo el interés sobre el papel del arte en los procesos histórico-sociales y se consideró la necesidad de instrumentar una “popularización” de las producciones literarias; éstas debían intervenir de manera directa en la creación de valores para la cambiante nación, “los escritores precisaban abandonar la torre de marfil e ir al pueblo, no sólo pedagógicamente sino con actitud de aprendizaje, cuando no de mimesis”⁷¹. Aquí, la literatura funge como un dispositivo cuya encomienda es dar cuenta de los procesos civiles y ha de erigirse como vocera de la identidad de una nación, enfatizando su definición como constructo comunicológico y su uso como herramienta “demostrativa” de los procesos socio-económicos.

Existirán circunstancias desde las cuales un autor deriva una particular concepción de la vida –la idiosincrasia que enuncia MacGregor– lo que le permite producir un “objeto” cuyas características semejan al sistema que le ha

⁷¹Patricia Funes. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2006, pp. 256.

dado origen, esto es: la literatura se percibe como un reflejo de lo social. Según Luckács el arte verbal ha de reflejar en conexión justa y proporcionada todas las determinaciones objetivas que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de manifestarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de vida.⁷²

MacGregor fue colaborador de publicaciones periódicas como *El libro del Pueblo*, *Letras de México*, *El Nacional* y *El Universal*, donde realizó reseñas sobre lengua y literatura, así como artículos sobre derecho internacional. En su autobiografía recuerda haber sido invitado a colaborar en una publicación antirreyista por Rosendo Pineda, la que declinó por no manifestar interés en la revuelta.⁷³ La vida académica de MacGregor atraviesa el momento en cual se pretende la comprensión del proceso revolucionario y su asimilación a la literatura: ¿literatura de la Revolución o Revolución en la literatura? Será el asunto en discusión, lo que entraña, como preocupación teórica, el problema de las clasificaciones: o definimos a la literatura siguiendo valores extra-literarios, por contexto, o se trata de precisiones temáticas, es decir, la definición obedece a la semántica de la obra.

⁷² Georgy Luckács. *Problemas del realismo*. México, FCE, 1966, p. 23.

⁷³ Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p. 195.

El período supone violentar la línea divisoria entre la crítica literaria, la sociología, la historia y la política, pues se rompe con la consideración de la exclusividad estética del hecho literario y “con la concepción de las *belles-lettres* que la sustentaban”, al tiempo que se trata de utilizar al arte como herramienta para homogeneizar al pueblo mexicano, destacando la propuesta vasconcelista que precisa evadir la cultura extranjera para favorecer una nueva actitud intelectual fundamentada en el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal.⁷⁴

El problema de los universales y los particulares en los procesos de formación nacional nos lleva a retrotraernos hasta la lengua misma, pues siguiendo a Clifford Geertz, “¿quiénes somos nosotros? significa preguntarse qué formas culturales —qué sistemas de símbolos significativos— deben dar valor y sentido a las actividades del Estado y, por extensión, a la vida civil de sus ciudadanos.”⁷⁵ Lengua, cultura y pensamiento conforma una relación que ha sido motivo de reflexiones más antiguas. Así lo testimonian los trabajos de Humboldt:

Cada lengua, cualquiera que sea, lleva en su seno en cada momento de su existencia la expresión de todos los conceptos que se puedan desarrollar alguna vez en la nación. Cada una, incluso, en cada momento de su vida, equivale exactamente al alcance de pensamientos de la nación en ese momento. Cada cual, finalmente, en cada una de sus situaciones, forma la totalidad de una visión de

⁷⁴ Patricia Funes. *Op. cit.*, p. 312.

⁷⁵ Clifford Geertz citado por Patricia Funes. *Op. cit.*, p. 257. Visto así, no asombra la polémica introducción a la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña donde ya se ve que el trasunto de la definición no sólo supone la convergencia de lo literario y lo contextual, también constituye un la reflexión en torno al carácter material de la obra admitiendo que su universalidad radica en su ser lingüístico: “la literatura mexicana es una rama de la española. Como ésta, sírvese de un mismo instrumento: el idioma común; pero de ella difiere por las modalidades que han llegado a imprimirle el espíritu nacional”.

mundo, y para todos los sentimientos que produzca el mundo en ella.⁷⁶

El lenguaje reporta el proceso cognoscitivo del hombre y viceversa pues el individuo se sirve del lenguaje para articular su pensamiento, por lo cual la movilidad lingüística no sería sólo la captación de los movimientos sociales, su reflejo, sino también la manifestación de los procesos psíquicos del individuo y la expresión de una dimensión ética percibida ya no sólo en la sintaxis de la oración, sino en la selección del vocabulario utilizado. Monsiváis recuerda la participación MacGregor, al lado de Julio Torri, Xavier Icaza, Mariano Azuela y Alejandro Quijano en la defensa de *Examen*, revista que enfrentó cargos por “ultraje a la moral” en 1932 debido a la publicación de algunos pasajes de *Cariátide*, novela inédita de Rubén Salazar Mallén, donde se muestran “palabras mal sonantes”. Las acusaciones se dirigen a la moral del artista mas, para la defensa, el uso de este vocabulario revela a un creador comprometido con su trabajo, quien se permite plasmar cualquier expresión en la obra con la finalidad de producir un texto verosímil: “Creo que si aparecen palabras de esta naturaleza se deben al deseo de extremar la nota realista, y no a una deliberada y punible intención de inmoralidad —comenta Torri—, “este lenguaje es usado casi habitualmente por cierta capa

⁷⁶ Alexander von Humboldt citado por Francisco Moreno Fernández en *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona, Ariel, 1998, p. 191.

social [...] de una vida exacerbada, entre bruscas transiciones de exaltación, descabros y miseria, en estado hiperestésico” – afirmaba Eduardo Colín –.⁷⁷

Para MacGregor el lenguaje “debe ser arcaizante o se estará traicionando la visión de mundo. El manejo de la sintaxis no es una mera técnica: es un ejercicio ideológico” y no hay distancias entre lenguaje y vida: “la estructura gramatical también participa del catecismo y el manual de buenos modales y el desdén ante la moda y los desbordamientos de la emoción”.⁷⁸ No obstante, en la breve nota titulada “Don Victoriano Salado Álvarez, hablista” (1958), siguiendo al lexicólogo, reconoce que la lengua es un cuerpo vivo en constante renovación, y sus modificaciones son dadas por el cambio social. Es el ser contemplativo lo que la etopeya realizada por Monsiváis exalta, pues hay en la figura del autor un cierto estatismo un cuestionamiento a la idea de acción que lo coloca como observador del medio para quien “su eje es la medida, la algarabía ante el acatamiento de las órdenes, la identidad entre conducta externa y vida privada”, hay “un amor por la armonía y el ejercicio sin mácula de la profesión.”⁷⁹

La traducción es la actividad que permite a MacGregor conciliar sus ideas en torno al arte universal, la lengua y, desde luego, su propia experiencia como autor mediante la interpretación del discurso de otras voces creadoras, advirtiendo que el ejercicio traductor está más allá del conocimiento de las estructuras

⁷⁷ Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 334.

⁷⁸ Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 174.

⁷⁹ Carlos Monsiváis. *Ibidem.*

lingüísticas, pues implica la comprensión de la *mathesis* primaria. De tal suerte, la traducción comporta una forma dialógica, ya que el texto producto no es reflejo del texto origen, toda proporción guardada y sin traicionar la semántica base, se ofrece como un nuevo producto suma de dos voces: la de quien en primera instancia realizó la obra y la del sujeto cuya mentalidad prepara y decanta el texto para otros. Sus trabajos en este rubro iniciaron con aproximaciones a la obra de Gabriel D'annunzio en 1908, Rémy de Gourmont en 1918 y Mark Twain en 1919, textos publicados en la editorial Cultura.

A partir de la traducción al prefacio a *El libro de las Máscaras* Gourmont se convierte en referencia para la mayoría de sus ensayos críticos, concretamente, lo que respecta a la teoría sobre el estilo. Según Rojas Garcidueñas es siguiendo a este escritor que MacGregor proyecta el libro *Carátulas* de 1935, compendio donde detalla los perfiles de autores contemporáneos al tiempo que realiza un análisis sobre los mecanismos característicos de la obra de cada uno, en el texto figuran nombres como Luis G. Urbina, Alfredo Ramos Martínez, Rafael López Velarde, José Vasconcelos, Artemio de Valle-Arizpe, Alfonso Cravioto, Manuel Puga y Acal, José Gómez Ugarte y José Manuel Puig Casauranc.

Establecer una definición de *estilo* ha sido un problema constante en los estudios literarios. Conviven en el paradigma teórico la propuesta grecolatina-medieval de la gradación (bajo, medio, alto), las concepciones epocales que agrupan formas y autores como el *Dolce stil novo*, los planteos hegelianos respecto

al genio y la evolución de la poesía (etapa clásica distinta a la romántica), e incluso el “uso particular de la lengua” (estilo figurado). Todorov y Ducrot puntualizan que el *estilo* es la elección que todo texto debe hacer entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua, por lo que, para realizar un análisis estilístico es preciso atender al plano del enunciado (aspectos verbales, sintácticos y semánticos) y al plano de la enunciación, es decir, a la relación entre los protagonistas del discurso (locutor, receptor y referente).⁸⁰

La formulación de Todorov y Ducrot exalta la autonomía del texto aludiendo al carácter subjetivo únicamente al interior del discurso, sin embargo, el matiz añadido a través del considerar a la obra acto comunicativo, posibilita hacer extenso el planteamiento para referir la voz del sujeto de la práctica: el escritor. Así, analizamos la construcción, el tejido, a sabiendas de que a ello subyace una empiria: la elección del material lingüístico es el ejercicio de un “alguien”, el yo que escribe y organiza en un momento determinado, un usuario de la lengua con una intencionalidad comunicativa añadida a la pragmática. *Querer decir* constituye, en cierto sentido, una forma de asomo del ser, la posibilidad de hablar de mí, mi relación con los otros y lo otro, sin importar el papel desempeñado en el discurso (observador y/o personaje).

Así, en el caso de la prosa de Fernández MacGregor encontraremos que antes de acudir al concepto cuando realiza el análisis, atiende a la paráfrasis y

⁸⁰ Ver Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1974, p. 244.

prefiere la confrontación directa con las obras de los autores analizados, más aún parte siempre de la descripción de la persona, acudiendo a apoyos críticos, lateralmente, mencionando nombres (Wilde, Dilthey, Platón) evadiendo la cita textual o la referencia a los libros, con lo cual pareciera que el examen de las influencias es para él un tender puentes entre los sujetos: posibilitar el diálogo entre autores. De igual manera, predomina en la autobiografía como en los cuentos, la forma indirecta, el discurso de los personajes es presentado a través del narrador, sin enfrentarnos a la expresión individual de estos; ello destaca en los actantes femeninos que, invariablemente, recusan la palabra y sólo a través de los hombres manifiestan su voz. El manejo de la prosopografía y la etopeya para formar retratos impera respecto al avance de la acción, creando textos donde sobresale la tensión respecto a la intensidad.

En 1753, Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, explicaba ante la Academia Francesa que la verdadera elocuencia supone el ejercicio del intelecto y la cultura del espíritu. Siendo distinta de la simple facultad natural de hablar responde a la pregunta: ¿Qué es necesario para conmover y persuadir a la mayoría? el orden y el movimiento puesto a los pensamientos con la finalidad de impresionar que no es otra cosa que el estilo⁸¹. Explica el autor francés que no ha de ser la originalidad temática o el manejo de conocimientos en la obra garantía de su inmortalidad, todo ello es ajeno al autor, no así la escritura, disposición bajo la

⁸¹Ver Georges-Louis Leclerc. *Discurso sobre el estilo*. Trad. Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 18-19.

cual se organizan los acontecimientos, lo que verdaderamente vuelve singular al texto, pues todo cuanto hacemos es manifiesto y se proyecta en el discurso: “el estilo es el hombre mismo.”⁸²

A propósito de los trabajos de Díaz Mirón, MacGregor precisa que el estilo no puede dar cuenta del hombre en su totalidad, no hay una estricta correspondencia entre los hechos vitales y la producción artística, pues median en ello la voluntad del sujeto, su criterio de selección: no todas las esferas de su hacer se plasman en la obra, por lo cual el estilo deviene un punto de vista, la sección de realidad que el sujeto capta y la selección de palabras que utiliza para expresarla. “En qué substantivos hace que transmuten los objetos, con qué adjetivos los califica, es decir, los señala; con qué luz, con qué color, con qué matiz los ilumina”.⁸³

La persistente inclinación a mezclar la vida y la obra de un artista, para formar juicio sobre su arte, es indicativa de algún fondo de verdad en tal criterio. Ciertamente, la impotencia sexual de Baudelaire, la inversión de Verlaine, el misticismo de Wagner no son la obra de estos artistas. Pero, por otra parte, la *Divina comedia* y el *Fausto* se iluminan con una luz plenaria tomando en cuenta el amor platónico y los odios del güelfo florentino, y las experiencias amorosas y la serenidad del genio germano. El hombre, en sus aspectos varios, es uno, y es muy difícil dividir la vida real de la vida imaginativa; ambas tienen acciones y reacciones entre sí.

El estilo no es todo el hombre. Las manifestaciones artísticas no valen para deducir lo que él ha querido o ejecutado. Dice Croce que de tal identificación han salido muchas leyendas biográficas, fundadas en la creencia de que quien expresa sentimientos generosos tiene que ser noble en la vida, o de quien reparte puñaladas en sus dramas,

⁸²Georges-Louis Leclerc. *Ibidem*.

⁸³Rosario Castellanos. *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 209.

hubo de propinar alguna en la realidad. No; ya lo dijo el antiguo: *lascivia est nobis, pagina vita proba*, y viceversa. Mas los actos del artista, los verdaderos, no los deducidos e imaginados, sirven para interpretar toda su obra.⁸⁴

El conocimiento de la vida es herramienta útil para analista que pretende identificar los rasgos característicos en la producción de un sujeto. El reflejo de la vida en la obra “es una imagen distorsionada, producto de su interpretación respecto a lo circundante. Interpretación producto ya no sólo de la confrontación con el “mundo objeto”, sino con el encuentro de otras interpretaciones, se reconstruye al sujeto autor reconociendo sus influencias, sus preconcepciones.

El estilo es un problema de doble faz: el del ajuste psicológico y el del ajuste estético vinculado a los valores idiomáticos (Reyes) donde el primero consiste en la descripción fenomenológica de objetos materiales o ideales, en tanto “el lenguaje es el canal angosto para la descarga subjetiva, el testimonio de la intención.”⁸⁵ La persona del artista expresa en la obra su particular visión del mundo, al tiempo que manifiesta su modo de ver al arte.⁸⁶ Opera el estilo como una relación dialéctica entre sujeto y práctica, pues al tiempo que construye el texto, su labor misma lo define como autor en una suerte de recursividad. ‘Sale de sí’, lo que deviene la manifestación de una especie de intuición interna: el proyecto que,

⁸⁴ Genaro Fernández MacGregor. “Salvador Díaz Mirón” en *Carátulas*. México, Editorial Botas, 1935, p. 183-184.

⁸⁵ Alfonso Reyes. “El problema del estilo” en *Antología de textos sobre lengua y literatura*. México, UNAM, 1999, p. 241.

⁸⁶ Umberto Eco. *La definición del arte*. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona, Martínez Roca, 1968, p. 33.

procedente de la unión de imágenes de mundo, es la presencia del artista objetivado en sus productos. De manera análoga, al comentar la noción estilística de Croce, Umberto Eco afirma:

En el tejido de la obra coinciden el proceso de formación literario y la personalidad del formador sólo como estilo. El estilo es el modo de formar, personal e inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra. La persona por tanto se forma en la obra comprender la obra es lo mismo que poseer a la persona del creador hecha objeto físico [...] La persona forma en la obra su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones, sin que esto quiera decir que el artista simplemente se narre a sí mismo en la obra; en ella se exhibe, se muestra como modo.⁸⁷

Ahora bien, como proceso formante, en arreglo a la teoría psicológica, se diría que el estilo no sólo es producido por la vida anímica en su vínculo con el mundo exterior, ya que en éste se encuentran también las producciones originadas por otras conciencias, mismas que se ofrecen a la percepción del sujeto creador quien teje redes generando nuevas significaciones; construye su voz como una amalgama de personalidades ajenas, un flujo de representaciones colectivas (de allí que sea posible observar influencias y homenajes en sus libros). Todo el complejo anímico adquirido actúa sobre los procesos de formación y el estilo lo es – afirma MacGregor siguiendo a Dilthey– el hombre modifica y configura sus percepciones, al tiempo que las de los otros formando la obra y formándose a sí mismo.

⁸⁷ Umberto Eco. *Ibidem*.

Previo a *Carátulas* publica bajo la misma línea, el texto *La Santificación de Sor Juana Inés de la Cruz* (1932) en respuesta a la obra de Ezequiel Chávez: *Ensayo de psicología de sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, aparecida un año antes. En la obra de MacGregor, no sólo se analizan los juicios a la poetiza hechos por Chávez, el análisis del lenguaje utilizado por Sor Juana y su concepción sobre la vida trascendente motivan también el estudio de la relación entre la realidad empírica, la construcción ficcional y los sueños:

[...] no pueden espontáneamente imaginar... un mundo mejor, en el que el Dolor no tenga cabida y que fuera presidido por una Suprema Bondad; ¿cómo se obtendría la conciencia de la realidad de ese mundo supranatural, si las fantasías son *of the same stuff that dreams are made of*, de la sustancia que tienen las ideas platónicas...?⁸⁸

Genaro Fernández MacGregor también formó parte de la Academia Mexicana de la Lengua y del 24 de marzo de 1945 al 28 de febrero de 1946 desempeñó el cargo de Rector de la Universidad Nacional, siendo el primero designado conforme a las disposiciones de la Ley Orgánica que define a la institución como un corporativo de carácter público, con plenas facultades jurídicas. Dicha Ley fue propuesta de Antonio Caso, rector provisional elegido en la junta convocada por Manuel Ávila Camacho, tras los acontecimientos del año

⁸⁸ José Rojas Garcidueñas. "Genaro Fernández MacGregor: escritor e internacionalista Discurso leído en la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente a la Española, el 22 de junio de 1962" en *Revista cultural "Casa de Coahuila"*. México, julio-agosto de 1962, no. 5, p. 96.

anterior. El comunicado presidencial llamaba a los exfuncionarios a reorganizar la casa de estudios que entonces atravesaba por una severa crisis económica, violencia interna y partidismo: “como mexicano y como Presidente de la República espero sinceramente que la cordura de profesores y alumnos terminará por sobreponerse, evitando así una decisión gubernamental que no deseo verme en el caso de autorizar.”⁸⁹ La nueva Ley orgánica apareció en el *Diario oficial* del mes de enero de 1945, exponiendo la división en facultades y especificando que el rector está considerado jefe nato de la Universidad, representante legal y presidente del Consejo Universitario.⁹⁰

MacGregor recuerda en sus memorias haber presentado resistencia ante el ofrecimiento del cargo, arguyendo desconocimiento de las situación universitaria, “escaso prestigio científico y literario” e incluso, ser de carácter introvertido. No obstante, tras escuchar la exposición de Alfonso Reyes en la que se apelaba a su patriotismo, aceptó con la condición de tener carta abierta para no permanecer los cuatro años estipulados por la nueva ley. Bajo su gestión se inicia el proyecto para construir ciudad universitaria y se logra un convenio con la familia de Porfirio Díaz, para publicar un archivo con toda la documentación correspondiente al período dictatorial.

⁸⁹ Renate Marsiske (comp). *La Universidad de México. Un recorrido histórico de la época colonial al presente*. México, UNAM/Plaza y Valdés, 2001, pp. 187-191.

⁹⁰ Renate Marsiske. *Op. cit.*, p. 167.

En noviembre de 1945 se presenta otro conflicto de orden político entre los estudiantes. Tras el descontento generado por la desaprobación de los exámenes complementarios ante la junta de la Facultad de Medicina, alumnos irregulares toman rectoría. Luego de diversas negociaciones, entre las cuales se les ofrece el establecimiento de un período de exámenes preordinarios, MacGregor solicita apoyo de la Procuraduría General para recuperar las instalaciones, acción que es recibida como un atentado a la autonomía universitaria. En profundo desacuerdo con ello, el cuentista y traductor presenta su renuncia alegando un impedimento de salud para continuar en el cargo, por consejo del presidente Ávila Camacho. De nueva cuenta, las ideas de MacGregor desatan polémica:

[...] los alumnos se han acostumbrado a obtener sus grados sólo a cambio del apoyo que prestan y no como resultado de buenos estudios, quedando así implantada una política universitaria en la que se usan todos los métodos tortuosos de que se valen los políticos profesionales: la fuerza, el engaño, el cohecho, etcétera.

Agréguese a esto la lucha que en la Universidad se libran las ideas que hoy dividen al mundo. Los ultraconservadores y los izquierdistas comprenden que la Universidad Autónoma es una posición de gran importancia para sus fines y han pretendido apoderarse de ella para imponer sus ideas. Para ambas facciones la libertad de cátedra es sólo una fachada; esgrimen ese principio en todas las asonadas universitarias, pero en realidad ambos partidos acabarían con él si cualquiera de ellos triunfara definitivamente.⁹¹

Hasta aquí el paso biográfico, lo demás es querrela contra el tiempo. La obra expone al hombre como “huella”, es producto de la intervención deliberada del

⁹¹ Genaro Fernández MacGregor. *El río de mi sangre*. México, FCE, 1969, p. 387.

sujeto “testimonio de su personalidad y de un ambiente histórico originario.”⁹² Gourmont insiste en que se estudia al estilo en la obra “como el reflejo magnificado de la personalidad del autor”, en tanto: todo lo que es exterior al yo, existe con arreglo a la idea que de ello se forma el ser pensante, de suerte que cuando el individuo escribe, se escribe a sí mismo y revela a los otros la especie de mundo que se copia en su individual espejo; debe decir cosas que no se hayan dicho, y decirlas en una forma que no se haya formulado aún. Según MacGregor “el Cosmos hace señales al poeta y ellas se transforman o traducen en un haz de impresiones, que pasan por una lente impresionable, perturbadora de los elementos de la imagen virgen”. Dicha lente es, la manera, es decir, la personalidad. “Así lo real plasmado en la obra no es exterior sino subjetivo.”⁹³ Y lo subjetivo una forma, la más sutil de la autocrítica, expuesta al diálogo con los consumidores, que cierra el arco de la mimesis comunicativa.

⁹² Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 31.

⁹³ Genaro Fernandez MacGregor. *Op. cit.*, p. 277.

2. TEORÍA DE LA CREACIÓN: POÉTICA

En *Tiempo y narración* Paul Ricoeur estudia la dialéctica entre tiempo y relato; a partir del análisis de las aporías agustinas explica cómo a la conciencia del ser subyace una conciencia del estadio temporal. Se diría que hablar de tiempo y narratividad es abordar la relación de dos estructuras imbricadas, pues el corazón de lo narrado es la temporalidad (algo ocurre en el tiempo) y el tiempo sólo *es* cuando puede ser narrado y adquiere la significación dada por la sintaxis de quien lo piensa, mejor: de quien lo piensa con palabras. El punto de arranque consiste en lo siguiente: “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé”⁹⁴, problema que señala la doble dimensión presente en todo relato: el *tiempo vivido*, el de la condición biológica del nacer, crecer, desarrollarse y morir y, el *tiempo humano* cuando investido de sentido se dice pasado, presente y futuro.

Entonces, la propuesta del de Hipona explorada por Ricoeur parece atisbar las modernas herramientas de análisis planteadas por la teoría narratológica, pues la construcción de la temporalidad del relato se identifica con la *fenoménica* cuando se nombra **tiempo de la historia** y se reorganiza en secuencias, en tanto, es la *significativa* o la humana la estudiada bajo el rubro de **tiempo del relato** y se aborda con las estrategias que modifican las maneras de decir el tiempo: elipsis,

⁹⁴ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. T. I. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995, p. 45.

analepsis, prolepsis, esto es: *el anhelo y la proyección*, cuando represento el futuro, *el de la memoria*, cuando vuelvo la mirada hacia atrás y evoco el pasado, y *el criterio de selección*, cuando determino qué es lo digno de ocurrir en mi narración o lo que no es necesario.⁹⁵

El cuento es una de las formas narrativas cuyo estudio se organiza en atención a estas consideraciones. Al hablar de éste, Genaro Fernández MacGregor explica que le atrajo por encerrar en su brevedad una sola idea que desarrollada “con estilo castigado” puede sostenerse a través de toda su contextura.⁹⁶ Y resulta estrecha o castigada –a decir de MacGregor– al ostentar la estructura unitaria, compone un solo incidente: el nudo o centro narrativo al cual se encuentran atados los personajes⁹⁷. El *computare* latino de donde proviene la *cuenta* y el *cuento*, refiere a la enumeración y al cálculo y, por ampliación, a la exposición de acontecimientos, es decir, el encadenamiento de lo que acaece en el tiempo.

Se considera al *Decamerón* de Boccaccio, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer y el *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor e de Patronio* de don Juan Manuel, textos precursores del cuento moderno. Carmen Bobes establece cuatro oposiciones fundamentales para establecer una tipología del género cuentístico: **forma de transmisión** –oral/escrita–, **autor** –anónimo/conocido–, **mundo ficcional** –

⁹⁵ En este caso, el tiempo en el relato se encuentra doblemente organizado, ya que, en primera instancia, procede como construcción hecha por un sujeto sobre su experiencia del tiempo y, en un segundo grado, el relato de la vivencia temporal es reestructurado en unidades analíticas (secuencias) por la mirada de otro sujeto, quien localiza en él una sintaxis, es decir, a éste importa el tiempo no como materia sino como ordenamiento.

⁹⁶ Genaro Fernández MacGregor. *El Río de mi sangre*. México, FCE, 1982, p.273.

⁹⁷ Genaro Fernández MacGregor *Ibidem*.

fantástico/verosímil— y **origen del tema** —tradicional/original—. Sin embargo, ello sigue a discusión, pues no elude las similitudes que el cuento posee con respecto a otras modalidades narrativas literarias, como la fábula e incluso con el relato conversacional o anécdota.⁹⁸

En su texto *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, José Valles Calatrava expone como primera tarea para comprender al estructura del cuento, la escisión entre cuento popular y cuento literario: el primero comporta una forma narrativa, ficcional y breve de carácter anónimo y vinculado a la transmisión oral, que no implica sólo la verbalidad, sino, “una práctica escénica” del relato en la que al enunciación se capta con dimensiones cinésicas y proxémicas⁹⁹. Los orígenes de este tipo de narraciones se conectan con el mito y la leyenda siendo su primera referencia el papiro egipcio del siglo XIII a. C. denominado *Los dos hermanos*. Por otro lado, el cuento literario “pertenece al discurso de la autoría y al discurso de la escritura”¹⁰⁰, a éste cruzan acepciones como la de las “hablillas” o *fabliaux* del siglo XII y los *exempla* del XIII cuya intención, como su nombre lo indica era educar a través del ejemplo.

La forma verbal “contar”, bajo el sentido de relatar, en la lengua castellana, se registra antes que el sustantivo en la Edad Media, así en el *Cantar del Mio Cid* como en *Crónicas de Alfonso X*. Posteriormente, el cuento se opone a la novela

⁹⁸ José R. Valles Calatrava. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 46.

⁹⁹ José R. Valles Calatrava. *Op. cit.*, p. 47-48.

¹⁰⁰ José R. Valles Calatrava. *Ibidem*.

entendida como narraciones breves de forma escrita (del italiano *novella*, como en las *Novelas ejemplares de Cervantes*) y quizá a ello atienda la nomenclatura de la compilación de MacGregor *Novelas triviales* ya que con esta lexía no sólo se dispone la consideración genérica, también se alude a la cotidianeidad del asunto abordado.

Respecto a la definición del cuento destacan los planteamientos de Edgar Allan Poe en su ensayo *Filosofía de la composición*, donde a propósito del poema narrativo *El cuervo* expresa el autor la necesidad de ser breve en el tratamiento del asunto, tan es así que ha de leerse en una sola jornada; la propuesta de Julio Cortázar quien en su conferencia de la Habana “Aspectos del cuento” localiza en esta forma tres elementos definitorios: intensidad, tensión y significación, todos relacionados con el código proairético, o bien “El decálogo” de Horacio Quiroga, entre otros tantos. Teniendo en cuenta la historia del término, Raymundo Ramos comenta:

El cuento es voluntad de memoria y representación del tiempo. Valga decir que la historia del mundo se nos da primero en cuentos; después vienen las clasificaciones, las funciones y los géneros: artificios todos de la lógica cultural.

El cuento es un pasado que se actualiza o un presente en tensión que se hace cálculo de probabilidades, siempre la develación de algún secreto que nos atañe y se incorpora a la necesidad de saber algo de nuestras propias relaciones con los otros. Nada que no se haya contado deja de pasar por nuestras experiencias.¹⁰¹

¹⁰¹ Raymundo Ramos. *Minicuentos mexicanos para los 365 días del año* (en prensa).

Fernández MacGregor comprende que es el estatuto ficcional característica del cuento literario, pues se trata de una composición deliberadamente verosímil. Así comenta en el prólogo a la antología de textos de Rémy de Gourmont: “el cuento y aun la novela, son poemas y deben ser concebidos y ejecutados en esa inteligencia. Todo es cuestión de ritmo y, una vez encontrado, lo demás es sencillo. El cuento reclama una condición particular: la ilusión, al menos pasajera, de ser dichosos. Un cuento es un paseo.”¹⁰²

La obra narrativa de Genaro Fernández MacGregor comprende sólo dos títulos: *Novelas triviales* (1918) y *Mies tardía* (1942). En ambos volúmenes la reflexión en torno al hecho literario figura como motivo constante, las diversas voces narrativas comparten características comunes, a saber, son sujetos cuyo deseo comunicante está determinado por una vocación literaria. A la narrativa de este autor mexicano subyace el carácter autorreflexivo, prueba de esto son los textos elegidos: “¡Más que la onda!”, que discurre en torno al problema de la interpretación en poesía y música, “La tragedia de un profesor”, reflexión sobre el oficio de escritor y el hacer teórico y, “En la orla del misterio”, cuento donde se narran acontecimientos sobrenaturales mediante una construcción abismada; en todos se hace explícito que el referente de la obra literaria posee su misma naturaleza, pues en ellos lo que motiva al relato es otro relato.

¹⁰² Genaro Fernández MacGregor. “Prólogo” a *Rémy de Gourmont*. México, Cultura, 1918, p. 5.

Aquí los personajes son sujetos y objeto de la representación a un tiempo, analogan su experiencia vital a sus lecturas, exponen variados comentarios respecto a la participación del autor y los lectores en la creación artística y reflexionan sobre los procesos de construcción discursiva. La autorreflexividad opera como una suerte de función metalingüística dada por el carácter “parasitario” de la literatura, esto es, construida sobre una materia que ya de por sí es significativa (la lengua) se mimetiza con ella, copia la doble posibilidad del sistema del cual se alimenta: expresa y se explica a sí misma. Roland Barthes encuentra en ello un problema de conocimiento, pues precisamente dicha condición problematiza el vínculo entre realidad y ficción:

[...] la literatura tiene que deslizarse en un sistema que no le pertenece, pero que a pesar de todo funciona con los mismos fines que ella [...] estructuralmente, la literatura no es más que un objeto parásito del lenguaje; cuando leemos una novela, no consumimos en primer lugar el significado “novela”: la idea de literatura (o de otros temas que dependen de ella) no es el mensaje que recibimos; es un significado que acogemos además, marginalmente; lo sentimos flotar vagamente en una zona paróptica lo que consumimos son las unidades, la relaciones, en resumen, las palabras y la sintaxis del primer sistema (que es la lengua francesa); y sin embargo, el ser de este discurso que leemos (“su realidad”), es la literatura, y no la anécdota que nos transmite; en suma, aquí es el sistema parásito el que es el principal, ya que posee la última inteligibilidad del conjunto: dicho de otro modo, él es “lo real”.

Entre los objetos representados en la obra y su representación media la lengua: no es la realidad empírica la materia a modelar, sino su significación, por lo cual la literatura se concibe como un tejido de sistemas significantes, no la deixis del mundo objetual sino el trabajo sobre las representaciones, su relación con la

vida no es la del reflejo, no pretende ser copia fiel del hecho material, parafraseando a Hegel, su verdadero objeto no son el sol y la montaña sino los intereses que ello despierta en el espíritu y las relaciones que la conciencia advierte y manifiesta en la palabra¹⁰³, porque ¿cuál es la exterioridad del hombre-lobo?, ¿no es acaso una imagen creada al interior de la obra y así devuelta al sistema de la lengua y, por ende, de referencialidad puramente eidética?, ¿si buscamos en el diccionario la palabra “sirena”, su referencialidad no suele ser la obra homérica? Las sirenas y los hombres lobo son materialmente signos complejos pues su referencialidad es la pura representación. Ahora, la presencia de este tipo de personajes no garantiza estar en presencia de la metaficcionalidad, el texto metafictivo se caracteriza por el hecho de que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido total de la obra.

LA TRAGEDIA DE UN PROFESOR

Este texto comporta una poética en cuyo centro subyace la noción de literatura como teoría de la experiencia vital: un docente universitario observa el desarrollo de un triángulo amoroso entre su esposa, su hija y un discípulo. La descripción del espacio físico es casi nula, pues favorece la construcción psicológica y no se presenta diálogo directo en los personajes. La acción queda encerrada en el

¹⁰³Ver G. W. F. Hegel. *Poética*. Trad. Manuel Granell. La Plata, Servicios Editoriales, p. 22.

pensamiento discursivo del narrador, quien poco a poco teje la trama; a través de lecturas de textos dramáticos (Ibsen, Shakespeare Wilde y Esquilo) construye escenarios posibles para una acción que no sabemos si llegará a concretarse.

Ahora bien, los títulos comportan una variedad especial de “puertas”, advierten la presencia simultánea de varios códigos que contribuyen a construir una doble función enunciativa y deíctica¹⁰⁴. Toda puerta es un heraldo, el anuncio de un “atrás” que convoca porque se halla justo a mitad de camino entre conocimiento e ignorancia y, aguardando la decisión del otro, se ofrece como posibilidad: pone ante los ojos un misterio. En el libro *Umbrales*, Gerard Genette explora las distintas relaciones paratextuales que afectan nuestra comprensión de las obras. Así, afirma una preexistencia de todas las oportunidades de actuar cuando leemos un título, pues éste es un incitador: toda vez que el título se hace presente, sólo queda producir un texto que lo justifique o no –dice comentando a Giono—. “Es necesario un título, porque éste es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título”¹⁰⁵. Aun cuando ello no necesariamente se cumple en la génesis de la obra (el propio Genette advierte las complicaciones, en el considerar que un autor tiene un título y luego “rellena el hueco” con un escrito adecuado) sí es procedimiento ineludible en la lectura, pues los ojos del lector van del título al cuerpo de la obra buscando

¹⁰⁴ Ver Roland Barthes. “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe” en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 308.

¹⁰⁵ Gerard Genette. *Umbrales*. Trad. Susana Lages. México, Siglo XXI, 2001, p. 61.

comprender las relaciones existentes entre el nombre con lo nombrado o con el ser que nombra. Como lexía inaugural, la significancia del título está sujeta al carácter de anuncio, a él subyace la presencia de lo que está por venir: el texto.

En nuestro cuento, la deixis es eminentemente literaria: la palabra *tragedia*, en la comunicación cotidiana, nombra el padecimiento y la desdicha casi por analogía al género núcleo de la *Poética* aristotélica definido como: la mimesis de hombres en acción, la representación de la acción esforzada de seres virtuosos ante la mudanza:

[...] es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado: e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza¹⁰⁶

Los personajes centro de las obras resultan seres ejemplares singularizados por su nombre (Orestes, Medea, Ifigenia, Edipo), no así en el texto de MacGregor donde el personaje es un sujeto indeterminado cuya identidad se establece mediante el papel social que revela ser presa del estatismo, no obstante la movilidad del mundo humano. El código cultural dispone al receptor a una lectura por contraste, ya que para Aristóteles los caracteres eran prescindibles pero, nunca la acción, “sin acción no hay tragedia”¹⁰⁷ y en este caso con el predominio del monólogo interior, no son las acciones el punto medular de la obra: lo que se

¹⁰⁶ Aristóteles. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946, p. 9.

¹⁰⁷ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 10.

muestra no es la actuación sino el movimiento de conciencia del narrador, la esfera de lo privado.

La vida se trasforma; es innegable. Las pasiones mismas del hombre se adaptan de continuo á los voltarios medios ambientes. Nuestros abuelos sentían con más fuerza el atavismo, y pocas veces vacilaban ante la necesidad de un acto decisivo, así fuese sangriento. Hoy pueden nuestras almas, recargadas de ideas y de filantropismos, soportar ni la imagen siquiera de esas soluciones violentas. Y los problemas que las requieren son inmutables, eternos. ¿No sentimos todavía como acicates candentes los celos, de la honra mancillada, de la venganza implacable? Pero se ha roto el corto circuito que unía a la neurona cerebral con el músculo del brazo, y la impulsión se aminora en un recorrido enorme. ¿Adelanto? ¿Retroceso? ¡Quién lo sabe! Las cosas son; inquirir su porqué es en balde.¹⁰⁸

A manera de exordio, esta parte constituye el planteamiento del problema por la vía deductiva. El sujeto enunciador inaugura su discurso estableciendo condiciones de verdad en una estructura apelativa, llamando a la aprobación del lector respecto al axioma sobre el cambio como lo inherente a la vida. Si en la tragedia griega la lucha contra lo dado era el proceder natural del hombre, aun cuando ello no generara alteraciones, la referencia a la obra de Voltaire, en tanto código cultural, sirve para postular que, en la actualidad del narrador, opera un movimiento contrario: la sumisión, porque las cosas podrían ser peores o, al menos, no hubieran podido ser mejores.

¹⁰⁸ Genaro Fernández MacGregor. "La tragedia de un profesor" en *Novelas triviales*. México, Andrés Botas e hijo, 1918, p.127.

La exposición favorece al determinismo en lo humano a través de la alusión al *Cándido*, novela crítica a la *Teodicea* de Leibniz y contribuye a enfatizar el carácter de poética del cuento, señalando a la obra como tejido: “Todos los sucesos están encadenados en el mejor de los mundos posibles.”¹⁰⁹ Por último, se enuncia la oposición entre los antiguos y los modernos subrayando el carácter teórico del hombre actual, en contraposición con el proceder práctico de las generaciones anteriores. Dicho argumento funciona de manera catafórica en tanto condensa las observaciones de la voz narrativa y permite anticipar su actitud ante los sucesos venideros. De igual manera, indicia el carácter reflexivo de la voz subrayando la oposición entre teoría y práctica, constante a lo largo del cuento.

El sujeto manifiesta cierta nostalgia por el estadio natural a la manera de Rousseau, al referir una “atrofia” de lo humano ante los procesos de aculturación. El tiempo representado, en este caso, el momento durante el cual se desarrolla la escritura, alude al progreso y la actualidad del hombre moderno gracias a las nuevas tecnologías de la razón, esto es: lo que antes era resuelto con la inmediatez del cuerpo, ahora es simplemente analizado. Según el filósofo francés (*Discurso sobre las ciencias y las artes*), el desarrollo de los conocimientos atempera las costumbres, la urbanidad y la civilización como signos de progreso no significan avance moral, ya que las buenas maneras de la sociedad son sólo máscaras engañosas que ocultan el deseo de distinguirse entre los otros, de obtener

¹⁰⁹ Voltaire. *Cándido*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998, p. 74.

admiración pública en detrimento de los demás. Anuncia pues Rousseau la contraposición entre el ser y el parecer, lo cual figura como elemento reiterado en el cuento:

Soy un profesor de literaturas en la Universidad. Ese título es la explicación de mi existencia, de toda mi existencia. Quiere decir, que fuera de las aulas no soy nada ni nadie. En sociedad, ¿qué significa un hombre que enseña? En mi hogar soy el simple ganapán: antes creí ser más, pero ahora, ¿qué ilusión me resta? Creí, ¡pobre de mí!, Que mi tesón me daría renombre; soñé llegar á ser autor. Modestamente he circunscrito mi ambición á comprenderlo todo, aunque no cree nada.¹¹⁰

La exposición del problema prevé el tema del cuento: el hombre moderno se fragmenta entre el sentir y el pensar, lo que deviene inacción o, al menos, acción no visible, acción teórica. *Autor*, comporta aquí de manera tácita, la categoría social que implica “hombre libre” por oposición a la atadura del oficio magisterial, si bien ambos papeles se hallan condicionados a la validación de mi prójimo. Jean Paul Sartre explica que existen tres reacciones primigenias ante la mirada de los otros: **el miedo**, sentimiento de estar en peligro ante la libertad ajena, **el orgullo o la vergüenza**, sentimiento de ser lo que soy pero para otro, desposeído de mí (lo que de alguna manera pudiera referir a la actitud de la voz narrativa respecto a su oficio) y **el reconocimiento de mi esclavitud**, que implica mi alienación, cancelar todas mis posibilidades, lo que parece consecuente con el sentimiento de derrota ante la imposibilidad de hacer arte, con lo cual, de manera tácita, la creación

¹¹⁰ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 128.

artística se convierte en medio liberador para el ser humano. Según el filósofo, “el otro” es aquel que me mira y ser mirado es tomar conciencia de mi vulnerabilidad: “yo soy mis posibilidades pero la mirada del otro me las aliena”, impone límites a mi libertad me convierte en objeto.¹¹¹ La voz narrativa no observa productividad en la reflexión, comprender se suscribe a “ser en otro”, por lo cual se diría, tratamos con un hombre alienado. Ahora, digno de atención resulta que el discurso “comprensivo”, el del juicio, se perfila como un hacer individualista que escinde al sujeto del colectivo, no deviene discurso comunicante, más bien se reduce a un movimiento intelectual y privado.

Resulta permisible localizar semas que aluden a la mirada como un instrumento de poder y es que su disposición determina los límites y las funciones del mundo, donde la imagen es un segmento fijado por mi propio *ver* puesto a consideración ante la mirada del otro. Al ser el narrador nuestro único contacto con los acontecimientos, su mirada da cuenta de lo acaecido, lo que conlleva la idea de “visión como una actividad creadora de la mente humana”, esto es, engendra una imagen que pone ante los ojos del lector, manifestando una perspectiva única de los hechos. Los otros personajes carecen de voz es la mirada del narrador la que da cuenta de su ser y describe su actuación, lo que permite aseverar que la dinámica entera del cuento resulta un juego entre el ver y el interpretar.

¹¹¹Ver Mariflor Aguilar Rivero. “Hermenéutica: ¿ver o escuchar?” en *Quintas jornadas de Hermenéutica*. México, UNAM, 2003, p. 68-69.

Para el profesor, su esposa, su hija y el discípulo son los personajes de una historia que se perfila como “una verdad revelada” a través de la imagen: “un espejo y una comprensión rápida como un relámpago me descifraron el enigma... No es mi objeto hacer una excitante descripción de la manera en que descorrí el velo. Este es el resumen de la situación...”¹¹² De nueva cuenta, el sujeto introduce los sucesos otorgándoles características literarias, al tiempo que siembra la duda en el espectador con la mención del espejo, ya que el código hermenéutico indicia el campo semántico de la ficción y posibilita pensar que los sucesos son producto de la inventiva del personaje-narrador de la historia.

Entre el espejo y la literatura media el acto *poiético*, como observa Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres”, es decir, poseen ambos la facultad creadora. Como código simbólico el espejo está relacionado con la ficción, lo que en él se refleja “no cambia su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión (la captación de la luna en el agua, por ejemplo), de mentira con respecto al Principio” u origen. “Hay identidad en la diferencia, dicen los textos hindúes: la luz se refleja en el agua, pero de hecho no la penetra.”¹¹³ La especulación (ver mediante el espejo) no es más que un conocimiento indirecto, al mostrar una imagen invertida de lo que realmente es. Implica el cuento una cadena de interpretaciones: la

¹¹² Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 135.

¹¹³ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986, p. 475.

mirada de un sujeto se enfrenta a una serie de imágenes, sin “texto verbal”, en tal caso, su interpretación consistirá en articular dichas imágenes, establecer una sintaxis. Ello se ve reforzado si tomamos en cuenta que la voz narrativa señala cada una de las partes del cuento, así toda vez que ha presentado a los personajes y ha revelado su naturaleza inquisitiva, anuncia que el avistamiento en el espejo, da comienzo el acto mimético, lo cual remite a la noción de mimesis platónica:

¡La tragedia comenzaba! Mas ¡ay! ¡Era una tragedia con su lado irónico, con su dilacerante punta dialéctica!

El profundo dolor moral y físico me duró un parpadeo, é inmediatamente se sobrepuso á mi naturaleza simple de hombre vulnerable en su vital entraña mi segunda naturaleza de profesor, de intelectual que lo razona todo, y que, por último, ¡tormento inenarrable! Mira su caso repetido infinitamente en los mirajes de vida que se proyectaron sobre el abismo del pasado real y del fingido por los poetas.¹¹⁴

El sujeto se percibe a sí mismo investido de significación, no es la materia, el cuerpo lo que adolece tras descubrir el engaño si no su condición humana. Hasta aquí la narración ha servido como presentación del conflicto. En este punto se hace mención de las estrategias discursivas dominantes en el tiempo del relato, resumen y anáfora. En razón de la retrospectiva resultan herramientas fundamentales para la construcción basada en el encadenamiento de imágenes y no en la confrontación directa de la voz narrativa con los hechos, éste es partícipe únicamente como testigo, casi como si hubiese leído un libro¹¹⁵ y después realizara la reseña.

¹¹⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 134.

¹¹⁵ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 133.

Ahora bien, su experiencia vital se ha reducido a participar de las experiencias de personajes literarios: “leí mucho, supe mucho y la acción se atrofió en mi ser.” Así mismo “la imposibilidad de identidad” fuera del aula explica la naturaleza argumentativa del cuento, pues el sujeto traslada su discurso magisterial tratando de explicar lo más claramente posible el caso, acudiendo siempre al ejemplo. Por contraste, el individuo reconoce al artista como “miembro especial de la comunidad”, no es gratuito que las diversas soluciones dadas por la voz narrativa al suceso son aludidas a través de los nombres de sus creadores y no por los títulos de las obras. El énfasis está puesto en la construcción del yo.

En términos de Greimas tratamos con un sujeto de la narración “virtualizado” cuyo discurso se encuentra en permanente tensión sobre el deber y el querer, se construye ante los otros proyectando pasividad en correspondencia con el planteamiento social de su oficio: el hombre de letras todo lo entiende, todo lo piensa pero, los procesos vitales merecen únicamente su observación. Frustrados dichos anhelos, el nuevo objeto de deseo es la comprensión que se traduce en un vivir aparte, en un escindir de la vida:

¡Qué suave es ver desde un rincón, que nosotros mismos nos hemos preparado, el tumulto formidable del existir! Me parecía a mí hallarme fuera de sus vórtices, lo mismo que me hallaba fuera del dolor, de la pasión y del crimen que se desarrollaban en las páginas del libro que ávidamente recorrían mis ojos. Allí dentro había sufrimiento, llanto, anhelos y traiciones. Leyendo, temblaba de emoción, dudaba... Pero cerrando el libro, todo quedaba preso entre las hojas blancas y los renglones negros. Ese mundo minúsculo, tan revuelto como el grande, gravitaba á la merced de mi mano, y vuelto

el libro á su fila en el estante, ¿de qué manera era posible que todo su bien ó todo su mal pudiera mezclarse con mi vida?¹¹⁶

El sintagma inicial de este fragmento precisa la focalización de la voz narrativa quien, a pesar de narrar su propia tragedia, asume el papel de espectador de los acontecimientos, es testigo de la acción. De igual manera, existe un paralelismo entre las consideraciones respecto a la enunciación literaria y a la enunciación ficcional, donde el sujeto que dice desempeña el mismo papel: es lector de la vida y de la literatura. El mundo se le ofrece como un texto que hade interpretar. Se inserta la consideración del “ver lector” como un ejercicio de poder, pues penetrar en la comprensión de los textos es un acto voluntario y libre, según Blanchot aquél que lee, también es quien “oyó” y penetró en la palabra, “en su comprensión y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó.”¹¹⁷

Las emociones quedan encerradas en la literatura, querer participar de ellas implica el acto de leer. El sujeto goza de las emociones cuando las lee pues es la vivencia virtual un método “permisible” de experimentación, tratar de comunicar las propias es el ejercicio inútil. Lo cual conlleva a una oposición entre dos ejes del proceso literario, *poiesis* y *catharsis*, dos posibilidades de “liberarse” a través del arte: mediante su producción y mediante su contemplación.

¹¹⁶ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

¹¹⁷ Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 15.

Se diría que el ejercicio de repetición de los elementos a lo largo del cuento funge como indicios del código hermenéutico alusivos al campo semántico de la *poiesis*, lo que reitera con la oposición entre diferentes tipos de productividad, a saber: la del artista, digna de loa en la sociedad, la del maestro/crítico productor de juicios y “formador” de la facultad comprensiva en los individuos (“de lo mejor de mis enseñanzas formé un alma varonil, á la que fui tomando tanto afecto como á un hijo que nunca tuve. Era mi discípulo dilecto) y la de la “educación doméstica”, única marca de la esfera del “hacer” concedida al personaje femenino (“aumentó su dicha cuando pudo entregarse á la educación de nuestra hija”).

El párrafo constituye la transición de la generalidad a la situación concreta. El sujeto se asume miembro del grupo de seres teorizantes y equipara su experiencia vital a la construcción literaria, nuevamente poniendo en suerte un código que remite a la puesta escénica; como en la obra de Shakespeare, se encuentra dubitativo ante el dilema. En este punto pareciera que teoría se opone a lo concreto, y que manifiesta el problema representándolo a través de conceptos, pues la *lexis* del discurso es indirecta haciendo nula la confrontación con la acción de personajes. La noción de acto teórico es a la usanza del siglo XIX como aquello que cancela la empiría. Esto resulta contrastante con el sentido global del texto, donde precisamente la construcción teórica hace posible salir del silencio, genera discurso y construye el relato: es el deseo de decir y analizar de la voz narrativa lo que crea al cuento: “aquí estoy yo, gastando en las sinuosidades de la escritura el

tiempo que debería emplear mi tiempo en otra cosa [...] vierto en este escrito todo lo que me causa desasosiego, sin creer, empero, que ello me consuele, sonriendo yo mismo amargamente de mi actitud, pues tal vez la única solución que mi alma titubeante dará á mi deshonra será esta confesión-desgraciada.” Curiosamente, declarar su propio padecimiento carece de valía. Por oposición a la lectura, la construcción del discurso no sana el alma del protagonista, la declaratoria no es aquí un hacer voluntario, es más bien la única solución para quien no puede actuar. Aún cuando ambas experiencias se perciben liberadoras, la voz encuentra placer en escuchar las voces de otros, en tanto la propia que, “por decoro”, debe sofocarse ha sido forzada a la expresión.

¡MÁS QUE LA ONDA!

Un escritor recibe por correo una carta acompañada de un manuscrito que describe el asesinato de una mujer, crimen del que ha sido autor intelectual —a decir de quien remite la misiva—. El detalle del proceso le es enviado por el ejecutante con la finalidad de que con esto construya una narración literaria. El cuento ostenta una estructura metadieética, donde el nivel envolvente es la recepción del documento y a éste subyace el recuerdo; ello sirve de preludeo, una pausa descriptiva cuya función es la de presentar a los actantes previo a su participación

en el manuscrito mismo que, en apariencia, se fundamenta únicamente en el acto elocutivo de informar.

El sentido de la primera lexía se encuentra premeditado por los signos de puntuación que añaden una carga enfática al texto, es decir, no tratamos con la palabra de inflexión neutra, sino con la explícita conciencia de la representatividad emotiva a través de las marcas de oralidad, pues su lectura implica necesariamente un cambio en la entonación de la lectura. Dichos marcadores sirven como guía para el sujeto que ejecuta o lee el discurso porque de alguna manera le indican cómo realizarlo. En cierto sentido, ello resulta consecuente con la noción de interpretar en tanto “comprensión dirigida” por quien crea la obra, uno de los problemas centrales abordados por el cuento.

La locución adverbial supone la elisión de uno de los elementos en el sintagma, pues la conjunción *que* procede como un superlativo (¿qué cosa es mayor que la onda?). Esta lexía manifiesta un enigma, coloca un velo sobre el contenido de la obra y revela al sujeto lector únicamente su expresión. Tras concluir la lectura del cuento descubriremos se trata de un código cultural que remite al quinto acto de la obra *Otelo: el moro de Venecia*, de William Shakespeare, y posee una función descriptiva al establecer un paralelismo entre la concepción de lo femenino en la tragedia inglesa y en el cuento. La voz narrativa (Ildebrando Olsen) cita textualmente “*False as water!*” hacia el final de la narración refiriendo el comentario hecho por Otelo tras dar muerte a Desdémona, creyéndola culpable de

infidelidad y afirma que se incurre en un error al considerar a la mujer “falsa como el agua marina”, cuando lo es todavía más: “Engañadora como la onda...”, ha dicho el trágico refiriéndose á la mujer, por mentirosa y enigmática, y se ha equivocado. ¡Es más que la onda: falsa, incomprensible y maligna!”¹¹⁸ De tal suerte, se indicia, como inauguración del relato, la causa del homicidio.

El cuento está construido a dos voces: un narrador- poeta, quien recibe la carta, y un narrador músico, quien la envía. Se divide en cuatro grandes secciones: recepción y lectura de la misiva, evocación y presentación de los personajes, lectura del manuscrito donde se detalla el crimen y un corolario en el cual, el narrador-poeta expone la reflexión final: ¿cuál es la responsabilidad de los autores en la recepción de sus obras? Los niveles de la estructura recursiva se encuentran relacionados por la presencia del narrador-poeta, cuya participación va cambiando nivel a nivel: es voz, es personaje y es receptor de la obra.

Del correo recibí un paquete y una carta con sello, de un país septentrional. La carta decía lo que sigue: “Viejo amigo: es usted autor de un crimen. Usted lo concibió y yo lo ejecuté. Comparta, pues conmigo la conciencia de la culpabilidad, si es que así puede llamarse a mi estado de ánimo. No siento el más leve remordimiento. Mi crimen no me pesa. Deploro, sí, su completa inutilidad.

He guardado el secreto veinte años, pero sabiendo que un autor necesita de hechos reales en que basar sus fantasías, me he propuesto contribuir con la historia de mi delito (que va en el adjunto documento) a la producción literaria de usted.

Así quedamos en paz. Usted ideó el acto que yo llevé a cabo. Yo le relato un trozo de mi vida, y usted lo idealizará. Lo uno vale lo otro.

¹¹⁸ Genaro Fernández MacGregor. “¡Más que la onda!” en *Novelas triviales*. México, Editorial Botas e hijo, 1918, p. 30.

Mi existencia toca a su término. No leeré lo que usted escriba; pero sé que no dejará de hacerlo.

Ildebrando Olsen¹¹⁹

La carta constituye un tipo de comunicación cerrada, un diálogo discontinuo en tanto comporta un decir cuya respuesta no será inmediata. En este caso el escritor de la epístola demanda a su interlocutor una respuesta específica: la creación de un discurso cuyo carácter excede la condición informativa del manuscrito adjunto, esto es, un texto literario. La lectura es la situación inicial del cuento, lo que proporciona un carácter autorreflexivo a la obra. Se diría que existe un código metalingüístico en tanto se anuncia que el discurso engendrará discurso: se desdobra la narración en dos capas y “la escritura se convierte en el referente de la escritura”.

En este primer segmento la tensión prevalece sobre la intensidad, pues de manera catafórica se anuncia el crimen. El autor de la carta cuyo nombre queda asentado en la rúbrica apela a cierta empatía en su lector. Mediante el sintagma “comparta, pues, conmigo la conciencia de la culpabilidad”, señala, más que un estado anímico, un problema de conocimiento que remarca la posibilidad de “mostrar” por medio de la palabra. En este caso, la cooperación o “conciencia conjunta” que supone el reconocimiento del crimen permite ubicar el papel desempeñado por cada uno de los narradores a lo largo del cuento, posición

¹¹⁹Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p.7.

teórica y práctica, respectivamente: el narrador-poeta, quien se supone ha ideado el acto, permanecerá “oculto” en su calidad de testigo de la escritura, su participación es la del observador del fenómeno, mientras el narrador-músico, remite a la experiencia empírica (dará cuenta de hechos *reales* acaecidos a él mismo) revelando su identidad al mismo tiempo que la acción cometida. Olsen se reconoce ejecutante de un plan trazado por el autor literario, se diría manifiesta cierta conciencia sobre su ser como personaje de una trama, cuya presencia es convocada por la lectura y cuyo hábitat es la hoja de papel. Aparece, entonces, el problema al cual atiende toda la obra: ¿qué papel desempeñan compositor e intérprete, en el proceso de creación artística?

En seguimiento al código social implicado por la mención del crimen (un hecho que como tal se califica de acto transgresor a las normas sociales), se diría que la carta de Olsen cumple una función declaratoria en tanto *declarar* implica exponer al otro lo oculto, develar un misterio. Como acto de habla, refiere los efectos producidos por el decir mismo. *Declarar* funge como herramienta judicial cuando, ante el tribunal, declara quien señala la causalidad de los hechos. En la declaración el *yo* queda expuesto, condicionado en su ser para-otro, mostrándose a un escucha, cuya intervención se acota al final de la declaratoria, porque, en el *declarar*, no cabe un “tú a tú”, no existe la simultaneidad de la pregunta y su respuesta (reiterado en la estructura formal de la carta) sino el pacto discontinuo de un sujeto que dice y uno que atiende, semejante al hecho literario.

Aun cuando pareciera evadirlo, este tipo de interacción supone una forma de diálogo que subraya la espacialidad comunicativa, advirtiendo que, si bien no hay una confrontación directa entre los participantes, estos se presuponen (autor/lector). La enunciación declarativa sería inocua al carecer de oyentes; sería Sócrates solitario en el ágora sin el “sí” y el “no”, o, “me parece que has hablado con verdad”. Análogo a la “La tragedia de un profesor” salir del silencio y exponerse ante la mirada del otro, un lector, supone el tránsito de la vivencia al arte. Hay en el escritor un deseo de decir primario, que precisa de la forma al exceder los límites de la construcción cotidiana. La abundante presencia de códigos culturales que remiten invariablemente al campo semántico de la literatura en los textos de MacGregor, no vienen en gratuidad: el ser humano comunica su experiencia, sí, mas existen maneras diversas de llevar a cabo dicha comunicación y la literatura es una de ellas.

La literatura resulta una suerte de *declaración*: un sujeto mira al mundo en su multiplicidad, advierte al sesgo un modo distinto de observar las redes en las cuales transita el acontecer humano, sospechando que las “cosas murmuran un sentido que el lenguaje no tiene más que hacer brotar”¹²⁰ (de allí la presencia del código metalingüístico). Tal es el oficio del narrador, quien resguarda su identidad permaneciendo como una voz anónima “latente” en el texto.

¹²⁰Michel Foucault. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 1980, p. 40.

Ahora bien, se presenta la isotopía del hecho literario aludida por la noción de *mathesis* a partir de la expresión: “sabiendo que un autor necesita de hechos reales en que basar sus fantasías”, lo cual supone un trabajo sobre una cierta selección de materiales, “la realidad” que será modelada por el artista. Precisa que la creación procede o tiene un anclaje en el mundo cotidiano y acota su hacer a la impresión de una forma (idealiza), de donde se sigue que no es el asunto lo novedoso en el arte sino la manera de proponerlo a nuestra atención. En esta parte la *mathesis* es la literatura misma, esto es, la narración sobre el crimen.

Tras concluir la lectura de la carta, el narrador-poeta relata su encuentro con Olsen, bajo condiciones semejantes a las de un rito iniciático. Recuerda haber conocido al músico a los veinticinco años, mientras se encontraba en un pueblo costero, lugar al que acudió para “apaciguar” su espíritu y fortalecer su carne con la brisa marina¹²¹. El código simbólico señala al mar como el sitio del renacimiento; es símbolo de fecundidad, lo cual se ve reforzado con la mención de la playa que “se abre como regazo” para recibir a la ola por lo que funge como escenario propicio para el encuentro de las artes. De igual manera, es un lugar transitorio ambivalente, pues es a un tiempo imagen de la vida y de la muerte¹²² disposiciones abordadas por el relato:

Fue en el crepúsculo de Septiembre. Pasando junto á la parroquia del lugarejo, oí sonar el órgano de una manera maestra e insólita. Entré.

¹²¹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 8

¹²² Jean Chevalier. *Op. cit.*, p. 689.

Las notas resonaban en la nave, graves, solas e imperiosas. En aquel momento, el ámbito sagrado era habitado únicamente por el alma de la armonía, emanación lírica del alma del tañedor. Sin ser notado, me arrinconé en la penumbra. Los vitrales emplomados, que temblaban movidos por la amplitud de la música, tamizaban la luz del sol en agonía. Reconocí el trozo musical: una fuga de Bach, que adquiriría incomparable grandeza en aquel sitio. El tema era sereno, con la serenidad honda y patética que sigue á una tormenta de elementos o de pasiones, y se desarrollaba majestuosamente en el registro bajo, para ser glosado y repetido en mil modos diversos y con matices variadísimos.

Largo tiempo fui arrasado en el torrente sonoro, que, en un pleno acorde, se extinguió al cabo. Salí para satisfacer mi curiosidad, viendo al intérprete que daba tal intensidad á la voz del órgano [...]¹²³

La situación temporal ubica la acción en el tránsito entre día y noche. El sujeto es conducido por la música a un ámbito sagrado, espacio destinado al ritual. 'Parroquia' designa en la tradición cristiana, donde el alma del feligrés se encuentra en contacto con lo divino, mas la experiencia es compartida, el templo es el sitio en el cual se hace de lo sagrado una experiencia colectiva; lo que no opera en el encuentro con Olsen, la función religiosa queda en suspenso, aquí la música recluida en el lugar destinado a la "contemplación" es atendida en privado. El narrador manifiesta cierta reticencia al no entablar contacto directo con el ejecutante; permanece oculto donde opera sobre él una especie de encantamiento, una experiencia extática al contacto con la armonía. La prosopografía de Olsen señala el código socioétnico germano y reitera la noción de ritual, ya que se perfila como un oficiante: "un gigante vestido de negra levita larga, cubiertas por las

¹²³ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

blancas guedejas, que le caían sobre el cuello, por un fieltro ancho y por el pecho se le desbordaba una luenga barba de dios germánico.”¹²⁴

El pasaje comporta una “experiencia estética” como variante de la “aprehensión estética” latina, la cual consiste en la percepción de las relaciones sensibles que producen en el sujeto el efecto de lo bello, la *aesthesis*, etimológicamente, es una sensación que abre la **puerta** al conocimiento, una facultad de percibir y de comprender durante la misma percepción. Para explicitarlo resulta pertinente la muestra que sobre el tema realiza James Joyce en su novela *Retrato del artista adolescente* donde, siguiendo la escolástica de Tomás de Aquino, el personaje Stephen Dedalus describe la vía por la cual la observación de la belleza formal (arte) provoca un impacto en quien la percibe; pasos consecuentes con la acción descrita en “¡Más que la onda!” al encuentro con la música:

- *Integritas*: avistamiento de la totalidad del objeto, como la unidad delimitada en sí misma escindida del resto de las cosas. En su tránsito cotidiano por el lugar, el primer narrador descubre un particular sonido que emana de la parroquia local.
- *Consonantia*, nivel en el que se percibe el ser estructural del objeto, “dentro de sus límites se aprehende como un equilibrio de partes”. En este punto, el individuo determina que se trata de una pieza musical específica, una fuga, y procede a la descripción de sus partes (tema, exposición del sujeto, frases intermedias), es decir, opera un análisis de la obra. Resulta fundamental advertir que su atención es atraída por la armonía (*ἀρμονία*) que consiste en la combinación de sonidos simultáneos, es decir, por la relación entre los elementos.
- *Claritas* o *quidditas*, donde se produce el deleite ante la contemplación de la luminosidad del objeto singularizado¹²⁵. “Largo tiempo fui arrastrado en el

¹²⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 9.

torrente sonoro, que, en un pleno acorde, se extinguió al cabo” – declara el narrador – toda vez que ha advertido el análisis de los componentes, de nuevo torna a la definición del todo.

En cierto sentido tal proceso implica la aprehensión del arte como estructura, pues las diversas partes de la obra están trabajadas para ser percibidas en conjunto pero como miembros diferenciados.¹²⁶ La minuciosidad con la que detalla la música sugiere la cualidad del poeta aludida por Hegel cuando explica que los artistas se complacen en los detalles y por grande que sea la obra y su tema central el énfasis está en la organización de sus partes.¹²⁷

Toda vez que se establece la amistad entre los personajes, se avizora el nexo entre música y poesía, al ser su rutina una metáfora del ritmo: “me lo contó en nuestros paseos cotidianos por la playa, al caer la tarde, mientras marchábamos acordando nuestros pasos con la respiración regular del Océano.”¹²⁸ El emparejamiento con el elemento natural supone que el ritmo es de la misma condición por lo que, en este caso, se exalta la cualidad mimética de las artes: poesía y música imitan la condición rítmica de la naturaleza. Ritmo implica la organización de elementos que se repiten, los griegos consideraban que éste era propicio cuando había consonancia entre los sonidos, cuando se compenetraban

¹²⁵ Cfr. James Joyce. *Retrato del artista adolescente*. Trad. Alfonso Donado. México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 201. No escapa a nuestra atención la gama de posibilidades que generaría la glosa directa del libro V de la *Suma teológica*, sin embargo, en concordancia a la plataforma teórica del estudio de la obra literaria de MacGregor, consideramos de mayor utilidad referir al ejemplo utilizando una obra de arte que habla de sí misma.

¹²⁶ Ver G. W. F. Hegel. *Poética*. Trad. Manuel Granell. La Plata, Servicios Editoriales, p. 31.

¹²⁷ Ver G. W. F. Hegel. *Op. cit.*, p. 30.

¹²⁸ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 9.

hasta el punto que se hacen indistinguibles cuando se funden “como el vino y la miel”.¹²⁹

En la *Poética* Aristóteles explica que al principio creativo subyace el carácter de mimesis, pues imitar es connatural al hombre y a través de ello adquiere las primeras informaciones: conoce por la mimesis y además se delita en ésta. El filósofo encuentra que si bien todas las artes son producto de la representación, se distinguen de acuerdo a tres condiciones: por los objetos que imitan, los medios y las maneras de la imitación. “Con colores y figuras representan algunos”, es el caso de la pintura o bien, se sirven del ritmo y la armonía como la poesía y la citarística.¹³⁰

Los personajes masculinos encarnan a las tres artes referidas en el texto aristotélico, por lo cual es posible convenir que el cuento considera caracterizar a cada una de estas artes a través de la etopeya y la prosopografía de los sujetos. Con arreglo a la propuesta del filósofo heleno, Hegel explica que los límites del elemento físico determinan las condiciones particulares de cada arte, tanto por lo referenciado como por el tipo de ejecución que realizan; entre menos constreñidas a las formas particulares del mundo sensible estén las imágenes creadas, se hallan menos sometidas a esas condicionantes, siendo entonces el arte más general e

¹²⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de la estética. Estética Antigua*. Madrid, Akal, 1987, p. 76.

¹³⁰ Aristóteles. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946, pp. 1-3.

independiente.¹³¹ De ese modo, no resulta gratuita la presentación de Ildebrando Olsen en el templo, el sonido que se propaga por el aire, por ser un flujo constante, es aprehendido para su contemplación.

Comparada con la de los otros artistas, la labor del poeta exige la instrumentación de recursos que le permitan superar la no figuración de formas visibles, en este caso despunta el carácter descriptivo de las intervenciones del narrador-poeta, pues se diría que con las palabras “pinta la imagen” de todo cuanto a sus ojos se presenta. Hegel encuentra que la expresión poética sólo parece residir en el lenguaje, sin embargo, son las palabras signos o representaciones por lo que el verdadero origen de la lengua poética, no radica en la elección de estas, ni en su combinación en proposiciones o períodos (como afirmaba Buffon al hablar del estilo), ni siquiera estriba en lo que comparte con la música, a saber, la armonía y el ritmo, lo fundamental de la imagen poética es que comporta la manera en la cual el Espíritu se representa los objetos.

Explica el filósofo que la poesía no ha de conformarse con la inteligencia abstracta de los fenómenos, evoca los objetos en tanto que ya no están presentes en nosotros como pensamiento puro, nos entrega la idea de su forma *real*, la cual consiste en pintar los rasgos de su individualidad viviente,¹³² singulariza la poesía al mundo. De ello da cuenta la evocación que de los personajes hace el poeta-

¹³¹ Ver G. W. F. Hegel. *Op. cit.*, p. 37.

¹³² G. W. F. Hegel. *Op. cit.*, p. 43.

narrador donde afirma se presentan a su memoria como elementos nebulosos, apenas dibujados con contornos difusos¹³³, no obstante la introducción de la prosopografía de Mara los dota de vitalidad, los pone en movimiento.

De los tres personajes, Sigfrido es quien manifiesta mayor apego al elemento material, sus cuadros son imágenes diseñadas con apego a su referente. No extraña el amor que manifiesta por su esposa Mara, a cuyo nombre subyace el juego de palabras con el objeto de su imitación (mar/mara) y de quien se enfatiza el aspecto sexual calificándola de “hembra” y no de mujer, en estricto apego a la animalidad genérica.

Ahora bien, advierte el narrador el poder de Olsen, de quien sabe se ha entregado al estudio del misticismo: “Tenía un extraño poder de fascinación, que le ayudaba a mover soberanamente el alma de las gentes a quienes dirigía la palabra. Era, no sólo el poder del verbo, era también algo fisiológico: la sugestión real que emanaba de sus pupilas de iluminado.”¹³⁴ El iluminado es el iniciado en los misterios sagrados, lo que guarda correspondencia con la secuencia del encuentro en la parroquia. Se inserta en esta parte un código cultural que remite al mesmerismo y a la hipnosis. El primero es referido al “magnetismo fisiológico” inherente al cuerpo humano y que faculta para incidir en la voluntad de otros. Como práctica se originó en el siglo XVIII a raíz de los experimentos de Franz

¹³³ Genaro Fernández MacGregor. “¡Más que la onda!” en *Novelas triviales*. México, Andrés Botas e hijo, 1918, p. 12-14.

¹³⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 10.

Anton Mesmer (1734-1815) de quien se afirma era capaz de provocar conductas mentales y corporales a los sujetos con tan solo un pase de sus manos o mirándoles directamente a los ojos.¹³⁵

Al analizar el cuento de Edgar Allan Poe “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” comenta el autor francés que las sociedades de magnetismo se habían multiplicado en Francia (hacia 1820), según algunos datos en 1829 se había podido proceder, bajo hipnosis, a la ablación indolora de un tumor; Braid en Manchester, codifica el hipnotismo provocando una fatiga nerviosa mediante la contemplación de un objeto brillante y hacia 1850 se tiene noticia de partos sin dolor en el Mesmeric Hospital de Calcuta.¹³⁶ Con lo cual es posible situar la acción en un período posterior a dicha fecha, pues es precisamente éste último caso lo que Olsen practica.

Comparten parto e iluminación mística un sema epistemológico, pues remiten a la posibilidad de proveer conocimiento por el cambio de estado, Barthes refiere que el magnetismo y la hipnosis connotan la idea del flujo comunicativo “hay un paso de algo desde un sujeto a otro; hay un entre-dicho (un interdicto)” en nuestro caso ello opera entre los narradores. Es el código de la comunicación. Esto nos permite identificar la función pedagógica que desempeña Ildebrando Olsen en el cuento, pues provee dos formas de aprendizaje de acuerdo al tipo de discípulo:

¹³⁵ Peter J. Bowler. *Panorama general de la ciencia moderna*. Barcelona, Crítica, 2007, p. 485.

¹³⁶ Roland Barthes. “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe” en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 334-335.

mientras el poeta descubre al mundo libremente y es guiado por su observación hacia Olsen por su curiosidad, es decir, se inicia en los misterios de manera voluntaria, el pintor recibe la instrucción como “diques que acotan su pensamiento”; el interés del narrador-poeta lo dirige hacia las producciones culturales (sinfonía de Bach) mientras Sigfrido, quien se supone recibe del padre la educación en el culto hacia la belleza, se interesa únicamente por el elemento natural: “La naturaleza, el paisaje, lo cautivaban. Nunca se sintió atraído por la forma humana, y yo me alegré de ello. Sólo comprendía el verde de los prados, el azul de los cielos, las formas caprichosas de las nubes, las rojeces de los crepúsculos.”¹³⁷

Resulta interesante la analogía manifiesta entre el encuentro con Ildebrando Olsen y la visión de Mara narrados por el poeta ya que en ambos casos, el personaje recibe un impacto a los sentidos, sin embargo, es el primero un acto contemplativo que deviene reflexión y aprendizaje en tanto el otro comporta un simple dato sensible. La condición magnética de Olsen es encaminada a la esfera espiritual, mientras el mismo poder en Mara engendra actos pasionales:

Nuestras manos se tocaron, y sentí como una descarga eléctrica. Más tarde, noté que todo varón experimentaba lo mismo si apenas la rozaba. Era una completa encarnación del pecado.

¹³⁷ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 17.

Sigfrido era un mancebo simpático; el tipo del soñador artista: maneras francas y distinguidas, ojos medio entornados, finos pelo y barba castaños, voz lenta y ensordina.¹³⁸

En el diálogo *Ión*, Sócrates interroga al rapsoda del mismo nombre respecto a su arte, ¿qué hace de él un buen rapsoda? Como es sabido, el rapsoda era el recitador de versos, quien entre los griegos de la antigüedad iba de pueblo en pueblo cantando los poemas de Homero y de Hesíodo. La actividad rapsódica comportaba, entonces, herramienta fundamental para preservar la tradición. El poema, como pieza a ejecutar, demandaba cierta disposición en los oradores; importaba el gesto, la entonación y la riqueza del adorno, para recrear el canto de la musa revelado por la palabra poética. Pero, si la tarea del rapsoda era la repetición de un par de obras, ¿qué tipo de conocimiento podía tener dicho sujeto?, ¿sobre qué cosas versaría el arte del rapsoda? Responder a ello ocupa a Sócrates-personaje, donde el tema de la inspiración poética funge como marco propicio para exponer algunas observaciones en torno al concepto de *interpretar*, primero, como ejecución o reproducción y, después, como problema de sentido, lo cual pone en suerte la noción de correspondencias, lo dicho y su expresión: “Porque no sería buen rapsoda aquel que no entendiera lo que dice el poeta. Conviene que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso, ante quienes le escuchan, ya que

¹³⁸ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 15.

sería imposible, expresar bellamente lo que el poeta dice si no se le comprende.”¹³⁹ Entonces, el compositor estaba más limitado mientras que el ejecutante tenía más libertad: el primero facilitaba sólo un esbozo de la obra, y el ejecutante lo complementaba, por lo que, en cierto sentido, ambos eran compositores¹⁴⁰ situación que se cumple en el cuento.

Interpretar es ejecutar en la figura de Olsen, pues el crimen parece provenir de una “lectura literal”: el poeta proyecta el plan, a partir de códigos culturales (Tomas de Quincy) expone la posibilidad de utilizar la hipnosis para el crimen, es decir, urde desde lo *verosímil*. Mientras el músico concreta el acto, es decir, lo torna *verdadero* (de allí la reiteración en ambos discursos del crimen y su diseño científico) y a la inversa, Olsen envía un texto-reporte de los acontecimientos que, bajo las condiciones de “hecho real”, proyecta recibirá un tratamiento artístico y volverá al origen: será *verosímil* de nueva cuenta. Aquí, resulta pertinente recordar que el músico personaje del cuento no es compositor sino ejecutante, por lo cual lo dicho por el narrador poeta es interpretado como si fuese una partitura.

A esta dinámica subyace el juego entre texto y virtualidad, pues ambos narradores cambian roles para construir el relato, actuando las veces de elemento extraliterario cuando llevan a cabo la lectura o cuando dirigen su discurso de manera directa al interlocutor como si estuviese presente durante la enunciación

¹³⁹ Platón, “Ion” en, *Diálogos*, t. I, Madrid, Gredos, 1983, p. 250.

¹⁴⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz. *Op. cit.*, p. 26.

(apóstrofe) Olsen es personaje de la narración del poeta y éste a su vez figura como personaje incidental en la narración del músico. Cuando uno narra el rol del otro queda suspendido, su narración se ve postergada. Visto de este modo, la estructura metaficcional del cuento y las diversas repeticiones en él presentes, contribuyen a señalar como tema la recursividad en el cuento misma que, como proceso, es también un ejercicio rítmico: hay repetición en la infidelidad como motivo, lo ha padecido el músico y lo descubre en la pareja de su hijo una tarde mientras observaba el mar desde el faro, Mara yace en la playa con uno de los huéspedes del hotel (“todo mi odio se despertó, se levantó de un golpe contra la Hembra que me había matado y que ahora mataba a mi hijo”¹⁴¹) y, desde luego, hay repetición en el ejercicio de la hipnosis, acto que lleva con la finalidad de librar a su hijo del mal producido por “la hembra”: “Me aproximé a ella. Con cautela comencé a decirle rítmicamente, primero en voz baja, y elevándola por grados: ¡Duerme!, ¡Duerme!, ¡Duerme!”¹⁴² Como músico, conoce las disposiciones rítmicas y es capaz de controlarlas; altera con la sentencia el ritmo corporal de Mara, indicio de que logrará concretar su propósito: “A poco su respiración era isócrona con la repetición de mi mandato, y logré acelerarla o retardarla, según decía más o menos continuadamente la palabra ¡Duerme!”¹⁴³

¹⁴¹ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴² Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem.*

¹⁴³ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem.*

Hofstadter expone a la recursividad como “una serie de incrustaciones y variaciones de incrustaciones” para ilustrarlo utiliza el ejemplo de un ejecutivo que cuenta con un aparato telefónico a través del cual puede recibir llamadas simultáneamente con la opción de “llamada en espera”, aprieta un botón y se pone en comunicación con A, “¿tendría inconveniente en esperar un momento? – dice y se pone en comunicación con B—, recibe la llamada de C y la comunicación con B queda en suspenso. El ejecutivo acostumbrado a una labor mecánica, sabe en qué punto ha quedado suspendida cada conversación y, en un mundo ideal, la retoma con fluidez. El término “Pilas” se refiere a los tableros que permiten recuperar la información para continuar el discurso, indican cosas como el punto donde se ha suspendido la labor, cuáles son los hechos que pueden ser conocidos a propósito de cada tarea y la manera en la cual se establecen enlaces entre una y otra.¹⁴⁴ En nuestro caso, toda vez que Ildebrando comienza la narración al interior del manuscrito, queda en suspenso la narración uno mas, el constante asomo de la voz del narrador- poeta, recuerda que se está realizando la lectura de un texto y su presencia, las valoraciones, las pausas que refiere respecto al manuscrito, funcionan como “pilas” que son nexos con la primera narración.

La propuesta de Hofstadter concurre con el análisis de “¡Más que la onda!” debido al diálogo entre música y poesía en la configuración del discurso, según el autor, escuchamos música de modo recursivo, elaboramos una pila mental de

¹⁴⁴ Ver Douglas R. Hofstadter. *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. Trad. Mario Arnaldo Usabiaga. México, CONACyT, 1979, pp. 149-151.

tonalidades y cada nueva modulación pone una nueva tonalidad en la pila; es esta la disposición rítmica del cuento de MacGregor, no es gratis la mención del código cultural *fuga*; exalta la naturaleza polifónica del cuento al ser una pieza elaborada “contrapuntísticamente, a dos o más voces donde se realiza el tema de manera imitativa. Toda fuga consta de una exposición, desarrollos particulares, frases intermedias conectoras y una frase final.¹⁴⁵ Podríamos (sin detenernos en precisiones musicológicas) aventurarnos a hablar sobre una sintaxis en la música, esto es, afirmar que el tema refiere a cada uno de los enunciados (frases construidas por notas) que se organizarán y reorganizarán con una finalidad comunicativa específica. Haciendo una analogía con la narración se admiten dos posibilidades: a) donde el tema es el acto de narrar y cada sujeto añade variaciones pues cambian de tono ya que la voz de base narra para informar en tanto la voz envolvente narra para reconstruir y b) donde se trata de dos temas cuya base es la misma –el homicidio por hipnosis– mas ingresa el primer tema en la obra, la narración del escritor que recibe la carta haciendo la exposición, en tanto el segundo tema se integra poco después, al no existir un desarrollo simultáneo de ambos, las estructuras se entrelazan.

Concluye la narración de manera análoga al discurso de presentación de los personajes, segmento enunciado por el narrador-poeta previo a la lectura del manuscrito: ¿Es posible que el ser humano deba responder de acciones que nunca

¹⁴⁵ Ver Herman Grabner. *Teoría general de la música*. Madrid, Akal, 2001, p. 215.

tuvo en su conciencia?, mejor aún, ¿qué pasará si un autor crea una obra y esta es interpretada sin correspondencia “a sus intenciones”, si estas no son vislumbradas por su lector quien lee con otros fines?

EN LA ORLA DEL MISTERIO

“Fantasmas” nombra a uno de los apartados del libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, de Oliver Sacks. En él se exploran los distintos casos clínicos que reportan la patología del miembro fantasma, esto es, un recuerdo o imagen persistente de una parte del cuerpo, posterior a su pérdida. El autor menciona la tipología de Weir Mitchel (neurólogo estadounidense) como clasificación base para señalar las variantes del fantasma en los casos estudiados, pues afirma los hay “peligrosamente irreales”, “de ausencia”, “dolorosos”, “fotográficamente exactos” y “espectro sensoriales”, nomenclaturas cuya movilidad atiende a la percepción y valoración del sujeto que experimenta la pérdida. Sin salir del campo de la Psiquiatría, Sacks advierte algunos conflictos respecto al origen del *fantasma*, concretamente, si han de producirse o no, si son patológicos o no, si son reales o no lo son. Aún cuando la literatura científica es confusa en las definiciones la experiencia de los pacientes no —concluye el autor—. ¹⁴⁶

¹⁴⁶ Oliver Sacks. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 98.

Estudiar las prácticas, lo mismo en literatura que en psicología, comporta el problema de la clasificación y la selección y delimitación de grupos atiende a criterios artificiales que denotan una manera particular de ver el mundo.¹⁴⁷ Así, al considerar los tipos de base mencionados por Sacks saltan a la vista dos principios para sistematizar al fantasma: 1) por *sensaciones* (dolorosos) y 2) por *valoraciones* (peligrosamente irreales). Ambos pudieran arrojar, como diagnóstico preliminar, que la condición del paciente con miembro fantasma es la del sujeto cuya “normalidad” se fisura, es decir, la pérdida del miembro rompe el orden natural de su ser.

El autor ilustra lo dicho con el relato “Dedo fantasma”, donde un narrador omnisciente cuenta el tormento de un marinero quien, tras perder el dedo en un viaje, teme ser herido por este miembro faltante. Cada vez que acercaba la mano al rostro creía el fantasma le sacaría un ojo, situación que llega a su fin, luego de contraer cierta enfermedad en cuya sintomatología figuraba la sensación de no poseer dedos. Así, después de cuarenta años, el dedo fantasma desapareció.¹⁴⁸

Del caso clínico al estudio artístico la definición del fantasma como entidad transgresora parece consistente y, si bien no leemos a Sacks como teórico de arte, sus observaciones ejemplifican el problema de la delimitación del llamado género fantástico y plantean los problemas de la construcción categorial: igual que pasa

¹⁴⁷ Basta recordar el multicitado ejemplo de las diversas nomenclaturas que poseen los esquimales para nombrar a la nieve. (Pottier)

¹⁴⁸ Oliver Sacks. *Op. cit.*, p. 96.

con la experiencia de los pacientes (casos particulares) respecto a las clasificaciones médicas, con cada obra hay cuestionamiento a los órdenes prefigurados en el sistema literario, por lo cual lo que en un tiempo resultaba fantástico, probablemente no lo es más.

El género aparece como una categoría temporal “convertido en convención por una sociedad específica [...] los géneros del discurso dependen tanto de la materia lingüística como de la ideología históricamente determinada”¹⁴⁹, al ser miembro de un grupo genérico una obra es “abreviatura” (Raible), es decir, ostenta las características fundamentales de su clase, entresaca un número determinado de rasgos y omite otro tanto.

¿Podemos borrar al relato de Sacks del género fantástico? Aunque la presencia de un dedo fantasma resulta inquietante, es necesario atender a precisiones de espectro más amplio (en *Hamlet* aparece un fantasma y no leemos la pieza como obra fantástica). La exclusión del ejemplo del neurólogo enfatiza otra cualidad de lo genérico: las obras presuponen un pacto, una manera específica y excluyente para abordarlas, la interacción intencionada entre un hablante, un oyente y una situación en la que se exterioriza su diálogo, [...] la situación y la finalidad perseguida por el hablante pueden determinar la configuración del

¹⁴⁹ Tzvetan Todorov. *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero. Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 22.

texto.¹⁵⁰ Debido a su carácter clínico la presencia de narratividad en la obra de Sacks se ve subordinada a la función referencial, es decir, aún cuando ostenta las condiciones de un relato literario prevalece en él la intención comunicativa del informe. Proceso inverso opera en el cuento “En la orla del misterio”, donde un médico observa al fantasma y, utilizando como estrategia el acto informativo, crea una estructura literaria.

En el cuento, un grupo de amigos se reúne para contar historias basadas en eventos extraordinarios. Despunta entre ellas la narrada por el Dr. X, cuya acción sucede en un hospital a las afueras de la ciudad: diez pacientes terminales reciben la misteriosa visita de un fantasma que, de manera violenta, tomará sus casi extintas vidas ante la mirada atónita del médico. La pre-lectura implicada en la primera lexía sugiere una condición dubitativa que será reiterada a lo largo del texto, pues nos ubica justo “al borde, advierte que lo ocurrido se halla en una posición fronteriza y, como se verá más adelante, muestra una condición limítrofe en el conocimiento (el misterio sólo es posible ante el interés de un sujeto, sólo hay misterio cuando algo se oculta a la voluntad de conocer). El tema de los límites y la transgresión es una constante en el relato fantástico, que pareciera “crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes

¹⁵⁰ Ver Wolfgang Iser, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco-libros, 1988, p. 322.

que, al ponerse en contacto, propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de lo fantástico.”¹⁵¹

Aun cuando pudiera pensarse que el énfasis radica en el temor que el ser humano experimenta respecto a la muerte y los posibles sucesos sobrenaturales asociados culturalmente a ella. En el cuento son constantes las alusiones al campo semántico de la literatura y el sueño, así como la disposición estructural del cuento (construcción en abismo) guía la atención sobre el propio acto de narrar como centro de la obra. Se diría entonces que la propuesta del texto estriba en lo siguiente: los acontecimientos extraordinarios sólo son posibles al interior de la ficción: son producto de la experiencia discursiva. De acuerdo a Bellemin Noël ello define al relato fantástico, pues éste se distingue de otras obras por el modo de narrar lo extraordinario. Encuentra que el adjetivo sustantivado “fantasmagórico” etimológicamente comporta “el arte de invocar a los fantômes en la escena pública”, de esta manera el relato fantástico precisa hacer colectiva la experiencia del fantasma, “en un proceso según el cual un relato se muestra de manera que al final no se sabe qué explicación dar a los acontecimientos presentados.”¹⁵²

El inicio del cuento remite a la figura *preparación* o *anticipación* en una reminiscencia del *exordio*: “dispone” al escucha/lector haciéndole partícipe del

¹⁵¹ Ana María Morales. “Las Fronteras de lo fantástico” en *Signos literarios y lingüísticos*. México, julio-diciembre de 2000, p. 48.

¹⁵² Jean Bellemin-Noël. “Notas sobre lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco-Libros, 2001, p. 108.

tema a tratar (los “llamados sucesos inexplicables”) así como de las posturas existentes al respecto: “En el capítulo de la causación de los hechos que se presentan á nuestra experiencia hay misterios que confunden al alma con sus manchas sombrías.”¹⁵³ Se presenta una afirmación categórica respecto al funcionamiento del mundo, el cual a pesar de guiarse por un patrón causa-efecto ostenta siempre excepciones cuyo asedio se dirige no a la materialidad sino al mundo espiritual, mediante la mención del alma, lo que también expresa un código cultural que remite al intelecto humano. Por otro lado, el uso del término “capítulo” para establecer una comparación entre la experiencia vital y el hacer literario, pues típicamente es la división que se hace en un texto escrito.

La presencia de la *anáfora*: “*Sea* que nuestra imaginación revista con fantasmagorías terribles y medrosas lo que no es sino nuestra ignorancia, *sea* que realmente exista un mundo de causas que trascienden al conocimiento”¹⁵⁴ confieren un carácter dubitativo al sujeto quien, sin optar por una posible solución, revela haber considerado el problema previamente reparando en las respuestas tentativas para justificar la presencia de lo extraordinario; esta primera parte es la visión de un hombre cuyas certidumbres lo llevan a creer que las excepciones rompen con lo cotidiano. La constante repetición del posesivo ‘nuestra’ exhibe un discurso armado desde la propia experiencia (*apodixis*), que más bien pretende dar

¹⁵³ Genaro Fernández MacGregor. “En la orla del misterio” en *Novelas triviales*. México, Editorial Botas, 1919, p. 57.

¹⁵⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

voz a la colectividad, pues la afirmación se muestra incluyente y testimonia la vivencia de todo el género humano.

El tono de su enunciación pareciera otorgarle a su discurso la validez del pensamiento científico, aún cuando basa su juicio en el saber popular y en la “casuística”, pues comprende las impresiones que genera en el hombre la percepción de lo otro, es la expresión del comportamiento teórico que, como tal es siempre enajenación, la tarea de ocuparse de un “no inmediato, un extraño.”¹⁵⁵ Cierra el tema en una suerte de *epidiortosis* reforzando su enunciación anterior: “lo cierto es que los seres humanos se ven, á veces, llevados bruscamente á regiones suprasensibles donde reina el pasmo.”¹⁵⁶

Toda vez que concluye la presentación del caso, nos enteramos que se trata de las conclusiones de una charla deliberativa sostenida por un grupo de amigos. Los códigos culturales que remiten a oriente: “cigarrillos egipcios” y “té cargado” señalan la condición socioeconómica de los personajes, y los ubica en un espacio típicamente urbano. El uso de comillas como marcadores de citación permite advertir el cambio en la enunciación, transito de una voz narrativa en tercera persona, de carácter intradieгético a la voz autodieгética, que se presenta como una “muestra”, el ejemplo para la puesta teórica inicial.

El relato del Dr. X comienza con una analepsis: los eventos sobrenaturales ocurren cinco años atrás durante el curso de sus estudios (“estaba yo de interno”) y

¹⁵⁵ Hans Georg Gadamer. *Verdad y método*. T. I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 42.

¹⁵⁶ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 57.

establece la oposición entre cultura y naturaleza describiendo el espacio mediante el código topográfico “en pleno campo”. Ahora, el código religioso inserto en el nombre del hospital (San Lázaro) sitio de la acción conlleva una doble transgresión: en primera instancia, remite al evangelio de Juan (11, 32-44) donde Jesús ordena a Lázaro salir de su sepulcro y andar; la sentencia de la resurrección asocia al personaje con la trascendencia sobre la muerte, metáfora consecuente con la labor de la ciencia médica si se considera que la cura para la enfermedad es siempre un eludir la condición natural perecedera del cuerpo humano, ello no ocurre en el cuento donde el médico únicamente habrá de observar el fin de las vidas a su cargo. Por otro lado, en el pasaje bíblico mencionado Jesús demanda el requerimiento de fe para obrar sobre la muerte, cuando pide retirar la piedra del sepulcro y los deudos lo detienen, comentando que han pasado cuatro días ya a lo que replica: “¿No te he dicho que si crees verás la gloria de Dios?” No sólo se hace patente la oposición ciencia y fe, sino la necesidad de reconocer y afirmar la existencia del elemento trascendental como condición necesaria para que opere el fenómeno fantástico, situación que no ha de resolverse en la historia del Dr. X, pues se trata de un individuo de ciencia quien descrea y más bien se mantiene en la duda sin optar por explicación alguna.

La circunstancia agónica de los enfermos a su cuidado indicia nuevamente la condición de límite necesaria para el desarrollo de acontecimientos extraordinarios, atisbada por la primera lexía. El personaje señala su propia

etopeya: afirma mantenerse estable, imperturbable ante cualquier acontecimiento. Individuo de costumbres (“preparé mi velada como solía”) describe la situación cotidiana, en la cual la comodidad es asegurada por la lectura de un texto literario: “(una novela sutil de psicología, pues no era hora ni lugar apropiados para estudiar) y me puse a leer, pendiente, no obstante de los síntomas de mis diez custodiados.”¹⁵⁷

Aún cuando pudiera atraer nuestra atención la sugerencia de cierto prejuicio respecto al texto artístico, (“liviandad” en la lectura de una novela), al considerar el personaje se trata de una actividad que no demandará el mismo grado de atención requerido por un tratado de medicina, más bien ubica al personaje desempeñando actividades simultáneas: es lector de signos (síntoma) en su observación del cuerpo humano y es intérprete (signo poético) al aproximarse al hacer artístico.

En el artículo “Semiología y medicina” Roland Barthes analiza al síntoma como hecho fenoménico, pues al ser una manifestación directa de la enfermedad (lo que provoca en el organismo el estado de enfermo) sería lo real “el hecho mórbido en su objetividad.”¹⁵⁸ Por oposición a esto, el signo es una instancia indirecta que oculta algo, que requiere descifrarse. Médicamente, el síntoma

¹⁵⁷ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁸ Roland Barthes. “Semiología y medicina” en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 268-269.

deviene la transparencia de una revelación, es denotativo; mientras el signo, en su carácter de representación, implica siempre un misterio.

Si por el código cultural que nombra al hospital se coloca al ejercicio del médico entre ciencia y fe, ahora, se ubica entre denotación y connotación. La mención de la novela funge como catáfora, ya que previo a los acontecimientos extraordinarios, el autor del libro que lee el Dr. X anunciará la misma interrogante motivo del discurso entre los cinco amigos mencionados en la primera diégesis: “¿el mundo espiritual suprasensible existe?”¹⁵⁹ Ello establece el paralelismo entre la construcción ficcional y el acontecimiento extraordinario “vivencial”. Hay aquí una función metalingüística en tanto el primer relato pretende dar ejemplo de los hechos que ocasionan la duda en el ser humano “ejemplificando” con el relato del Dr. X, y éste a su vez, sugiere el mismo movimiento al citar al autor de la novela leída. La estructura resulta semejante a lo expuesto en “¡Más que la onda!”, pues se enmarca, también, la vivencia en el flujo de verdad y verosimilitud.

Al describir el ambiente familiar el individuo se descubre a sí mismo, en tanto observa un reflejo de su ser en el medio: “Todos estos detalles os los doy para haceros palpable mi estado de ánimo. Era de perfecto equilibrio [...] El medio en que me encontraba me era familiar y no contribuían en lo más mínimo á turbarme esas diez vidas que oscilaban ante mi vista, próximas a extinguirse.” Da cuenta de su naturaleza práctica ante el conocimiento del cuerpo, sin embargo, se muestra

¹⁵⁹Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 59.

reflexivo y admite la inquietud teórica respecto a la finitud humana, es decir, de nuevo es manifiesta la oposición entre naturaleza y cultura; esta vez mediante dos maneras de entender a la muerte: “Que aunque práctico con el bisturí por guía, en las más recónditas fibras de nuestro organismo, todo materia percedera, sentía y siento aún algo inmortal informado por la conciencia y rebelde á retornar al alma del universo”.¹⁶⁰

Menciona entonces hallarse en la frontera entre literatura y sueño: “Avivé el fuego de la chimenea y volví á mi rincón presa de una leve somnolencia, que traté de vencer con la lectura”. Se enfatiza el problema de conocimiento figurado por el exordio, en la relación obra de arte-sueño, la cual supone un paralelismo estructural, ya que en ambos casos opera la facultad humana de la imaginación, configurando un universo que “suspende” el vínculo directo con lo real, es decir, la relación con el referente se ve ensombrecida. Existe una materia primigenia provista por la relación del hombre con el mundo, mas en el sueño como en la literatura, la sintaxis no corresponde a la del mundo cotidiano, es producto de una reorganización que el sujeto instrumenta sobre sus propias impresiones respecto a la realidad empírica.

Yo no soy de los lectores que puedan leer muchas páginas sin hacer ninguna pausa. La cantidad de cuestiones que hay en las líneas o entre las líneas de un escrito pone en movimiento mi raciocinio y mi fantasía y vertiginosamente recorro en cortos instantes espacios incommensurables. Eso me sucedió entonces. Pensé, pensé mucho, con

¹⁶⁰ Genaro Fernández MacGregor. *Ibidem*.

claridad primero, y en cerradas cadenas de silogismos; luego por masas, por saltos, en esa especie de cogitación en que no es preciso reducir la materia de ella á fórmulas verbales; todavía después, por imágenes confusas, de cuya confusión me daba cuenta sin poder remediarla, sintiendo una escisión entre mi pensamiento y mi voluntad, y al fin... probablemente me quedé adormecido.¹⁶¹

Observa que hay siempre una condición de “no visto”, leer entre líneas implica el presentimiento de lo otro. Señala que al interpretar identifica mediante la razón, distingue pero también articula. La descripción del estado despierto, del tránsito de la vigilia al sueño, indicia la atención sobre el orden, al tiempo que manifiesta una suerte de “iniciación en los misterios”. Describe el tránsito de la esfera racional al mundo onírico mas, no cabe la seguridad en ello debido al uso del adverbio “probablemente”. El código cultural vigilia-sueño es también indicador del binomio vida-muerte, de allí que esto anteceda al fenómeno extraordinario. Por otro lado, la conciencia del estar imposibilitado para actuar funciona como catáfora pues existe un paralelismo entre esta condición y su actitud frente a la presencia fantasmal.

Visto así, la propuesta del cuento resulta consecuente con lo señalado por Cortázar en su conferencia “El sentimiento de lo fantástico”, donde el autor argentino afirma que la inquietud por lo extraño lo ha acompañado desde la infancia, pues, desde entonces, poseía la intuición de la existencia de mundos distintos al nuestro. Para el autor, la realidad es una suerte de tejido, nuestro

¹⁶¹Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 60.

tránsito por ella advierte algunas hebras, mas súbitamente pueden cruzarse otras, “aquellas que provocan pasmo” –a decir del texto que aquí nos ocupa–. Con otros matices, lo advierte Lovecraft:

Lo más piadoso del mundo, creo, es la incapacidad de la mente humana para relacionar todos sus contenidos. Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de negros mares de infinitud, y no estamos hechos para emprender largos viajes. Las ciencias, esforzándose cada una en su propia dirección, nos han causado hasta ahora poco daño; pero algún día el ensamblaje de todos los conocimientos disociados abrirá tan terribles perspectivas de la realidad y de nuestra espantosa situación en ella, que o bien enloqueceremos ante tal revelación, o bien huiremos de esta luz mortal y buscaremos la paz y la seguridad en una nueva edad de tinieblas.¹⁶²

A pesar del cierre que proyecta el cambio en la recepción de los fenómenos extraordinarios, coincide el texto del autor de habla inglesa con el de MacGregor, pues fijan su interés en la manifestación de la alteridad, un “asedio del yo” por lo otro que no forma parte de mi mundo cotidiano y violenta sus límites. El universo familiar por el cual transitamos es una visión parcial y en cierta forma, el sentimiento de lo fantástico funge como un deseo de la unidad, el movimiento hacia una visión total. Se amplía el conocimiento del mundo, se expanden las fronteras, o mejor, se confronta por órdenes novedosos por desconocidos, sistemas cuyas normas difieren de las nuestras y, por ende, demandan la traducción. El poeta se convierte en mediador entre el sujeto receptor de la obra (el grupo de

¹⁶² H.P. Lovecraft. “La llamada de Cthulhu” en *Felices pesadillas*. Madrid, Valdemar, 2003, p. 869.

amigos que atienden al relato, nosotros mismos como lectores) y los sistemas que intersectan la cotidianeidad. No es gratis que la irreproducible “Llamada de Cthulu” llegue primero a los poetas, a los intérpretes de signos: “sólo la poesía o la locura podían hacer justicia a los ruidos que oyeron los hombres de Legrasse al abrirse paso a través de la negra ciénaga.”¹⁶³

El código simbólico funge también como anuncio del nuevo conocimiento que está por adquirir; no resulta gratuita la acción de atizar el fuego previo a la pregunta por lo sobrenatural que recuerda la luz de la razón y la llama robada por Prometeo para bien del hombre. La chimenea, el hogar, comporta la posibilidad de someter al conocimiento, convocarlo a voluntad, el indicio de la excepción se hará presente cuando “algo sale de su lugar”, está fuera de orden:

Recuerdo que oí vagamente las pausadas campanadas del reloj; recuerdo que sentía, más bien, que no sentía los pies congelados.

El silencio se palpaba.

De pronto volví en mí, sobresaltado por un ruido, y en el instante de abrir los ojos vi que un trozo de leña saltaba del hogar y se quemaba en medio de la pieza, cosa, por lo demás, no fuera de lo común.

Iba á levantarme para volverlo al fuego, cuando (y aquí empieza para mí lo inexplicable) todas las ventanas y puertas del hospital retemblaron como empujadas por una ráfaga.

Me quedé fijo en mi sitio. No era el viento; los rígidos cipreses del jardín que asomaban por la ventana permanecían inmóviles.

Pensé entonces que sería un terremoto [...]

Volvió a pasar sobre el edificio la ráfaga inmóvil y vi por la ventana... ¿ví? No, no, sentí, de una manera indecible, como si la sensación no pasara por mis sentidos, una cosa enorme e impalpable que volaba por el cielo con rumbo al hospital.

¹⁶³ H.P. Lovecraft. *Ibidem*.

La angustia me ligó los miembros como una red. La cosa enorme, innumerable y hostil (la sentía hostil, la sabía maléfica por intuición) se cernió sobre nosotros.¹⁶⁴

Lo fantástico es fuente de ruptura, sorprende por la imposibilidad de su control, su asomo es inesperado y “brusco”, es recibido con temor. Si bien el sujeto de la enunciación no toma partido, la primera lexía concede espacio para suponer que considera conocimiento certero y común, que el fenómeno humano esté sujeto a la causalidad, situación por la cual la manifestación del fantasma aquí posee connotaciones negativas. Advertimos la dificultad que supone su sola mención, se diría que excede los límites de la comprensión humana al carecer de nombre, la paráfrasis y la comparación se tornan herramientas necesarias, pues no existen signos en el sistema que la aprehendan: “era una realidad ultraterrenal, una materia impalpable, una potencia informe, una fealdad repulsiva, horrenda e indefinible; un misterio recóndito, y sin embargo, perfectamente perceptible con vividez espantosa”¹⁶⁵

Interpreta el sujeto a la presencia extraordinaria ante la imposibilidad de entablar diálogo (es hostil y no comparte mi código). Comprender al fenómeno implica asimilarse a su naturaleza: “Mis sentidos se negaban a servirme, y no obstante, mi alma lo abarcaba todo, como si para percibir las cosas terribles que iban a suceder hubiese salido de su envoltura material, y fuera de ella hiciese el

¹⁶⁴ Genaro Fernández MacGregor. *Op cit.*, p. 61.

¹⁶⁵ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p 62.

efecto de una antena eléctrica que registraba (espíritu ella misma) los movimientos del mundo espectral.”¹⁶⁶

Cumple el cuento con la estructura de un relato fantástico canónico, programa descrito por Tzvetan Todorov: 1) Descripción del contexto cotidiano al cual se suscriben los acontecimientos extraordinarios, esto es, *fase de la orientación*. Allí podemos ubicar tanto el exordio que establece la cotidiana situación de una charla, como a la descripción espacial realizada por el Dr. X, cuando intenta “hacer palpable su estado de ánimo” en armonía con la naturaleza, un estado de “perfecto equilibrio”; 2) Alteración del orden o *fase de la complicación*. El sujeto toma conciencia de la presencia del orden ajeno, arcado con la presencia del fuego como código simbólico que señala el tránsito de un estado de ignorancia al conocimiento, pues precisamente la caída de un leño fuera del hogar indicia un cambio en la atmósfera, anuncia al fantasma; 3) Invasión del orden o *fase de la reacción (emotiva y cognitiva)* motivada por la ruptura “¿gritar? ¿llamar a las hermanas, que esperaban mi señal? No pude [...] Sentí aparte de las diez existencias murientes, otra existencia que se movía en el ámbito sombrío y helado” 4) Evaluación, *fase de la exposición de respuestas*. Se realiza un intento por comprender lo ocurrido; y, 5) Conclusión, *fase de la resolución* donde sin hacer explícito algún tipo de explicación, más bien se siembra la duda. En nuestro caso, cierra el texto sembrando la posibilidad del sueño, la influencia de la lectura literaria o bien, la confirmación del

¹⁶⁶ Genaro Fernández MacGregor. *Op. cit.*, p. 63.

fantasma. La vuelta a la diégesis primera confirma el carácter ambiguo y la falta de resolución: “El doctor terminó su nervioso relato y nos despedimos dudando; pero aquella noche dormimos todos un poco agitados. Yo por mi parte, lo confieso.”

En el libro *Lo fantástico* Remo Ceserani resume los principales mecanismos y sistemas temáticos utilizados por el modo fantástico en literatura, procedimientos revisados por autores tales como Caillois, Todorov, Castex e Irene Bessiere. El autor italiano explica que aún cuando dichos procesos convienen a toda producción literaria y que no se puede caracterizar a una variedad mediante un catálogo o una lista de temas y mecanismos exclusivos (no es el temor a la muerte, ni siquiera el fantasma el motivo fantástico de “En la orla del misterio), sí es posible observar su recurrencia; lo habitan, contribuyen a describirlo y delimitarlo como género pero no lo determinan. Ceserani precisa que existe una serie de textos bastante homogéneos entre sí, donde las herramientas retóricas y los artificios formales se disponen con la finalidad de “extender y ensanchar las áreas de la realidad humana vistas con los ojos del lenguaje y, aún más para poner en discusión las relaciones que se establecen, en cada época histórica, entre el paradigma de lo real, el lenguaje y nuestras estrategias de representación. Se trata, conviene añadir, “de estrategias no sólo representativas sino también cognoscitivas.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Remo Ceserani. *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1996, p. 100.

En el cuento, las consideraciones en torno a qué es la literatura aludidas mediante el campo semántico del sueño, empatando vida y lectura cuando el Dr. X atiende a su novela y, sobre todo, con la recursividad manifiesta en la doble enunciación otorga el estatuto de ficción a la narración sobre lo extraordinario implicando al lector, haciendo del lenguaje y la construcción literaria el mundo familiar, pacífico y cotidiano susceptible de perturbación: “el problema de la relación del lector con el libro y del libro con la realidad se da engrandecida y exaltada, lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Irene Bessière citada por Remo Ceserani. *Op. cit.*, p. 101.

REFLEXIONES FINALES

¿Qué es literatura? entraña un problema de raigambre “moderna” cuya focalización es la analítica del arte como práctica comunicativa. A pesar de que ha sido una reflexión inherente al cuerpo de las propias obras se considera al siglo XX el momento en que el problema adoptó posición central al ser enunciado. En gran medida, gracias a la avanzada de las llamadas ciencias del signo (Todorov). Sin embargo, las primeras aproximaciones provenientes de la Filosofía del Arte y la Estética aportaron los conceptos capitales que persisten en los estudios actuales, nociones que desde siempre han servido para nombrar a los momentos del circuito comunicológico de la obra: *aesthesis*, *poiesis* y *catharsis*.

Donde la primera deviene del encuentro de un sujeto con el mundo, lo mismo natural (el ocaso) que cultural (la novela). Es la emoción estética un impacto a los sentidos que mueve a la intelección. Todo ser humano la experimenta, mas sólo en el artista existe la deliberada conciencia del producir algo con ella: de comunicarla. Cuando aquella impresión se exterioriza siguiendo ciertas disposiciones formales hay una nueva comunicación, que no es estrictamente la emoción primera, ésta se ha combinado con una manera de decir, y como universo construido adquiere voz propia y expande la relación primaria del sujeto con el mundo. A tal acto llamamos *poiesis*, o la generación de la obra. Esta nueva comunicación es diseñada con arreglo a ciertos fines, los cuales pueden o no

cumplirse al ser percibida por otros sujetos. *Catharsis* es el término utilizado por Aristóteles en la *Poética* para referir específicamente al temor y piedad que despierta la tragedia, estableciendo otro enlace al demandar la presencia de otro sujeto, quien percibe la obra terminada: un lector. Los planteamientos teóricos haciendo énfasis en una u otra punta adoptan posturas diversas pero, siempre teniendo en cuenta que para establecer una definición de lo literario se interrelacionan los elementos: autor, obra y lector.

Los trabajos se hacen con especial arreglo a la vida del hombre y se hacen estudios biográficos como los de Saint-Beuve (1804-1869) y Taine (1823-1893) quienes trazaron el camino del llamado método biográfico y del estudio psicológico literario, el cual concedía gran importancia al individuo al localizar los detalles más significativos de la vida que pudieran iluminar los aspectos característicos de su trabajo. La exigencia era reconstruir el anecdotario del escritor (ideas religiosas, educación, relaciones amorosas, economía, etc.) así como la imagen que la sociedad tenía de él, lo cual conducía las más de las veces a obviar el análisis literario; al respecto Sainte-Beuve confesó que en el acercamiento a la obra de un gran escritor, lo primero de su interés era comprender su brillante personalidad, paso necesario para poder emitir luego un juicio de valor”.¹⁶⁹ “Con esta manera de proceder la biografía acaba por confundirse con la crítica – afirma

¹⁶⁹ Ver David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002, pp. 323-331.

Welleck— y en definitiva la investigación literaria queda subordinada al perfil y a la anécdota”¹⁷⁰.

Pero si lo que interesa es la investigación sobre la obra, la demanda genera dos maneras fundamentales de entender a la literatura: como hecho *material*, en tanto comporta un producto de la lengua y la labor del escritor semeja la del escultor que sobre el mármol imprime una forma. Las observaciones de la teoría estilística ciñen su interés a esta concepción, lo mismo que las aportaciones de los formalistas rusos y su *continuum* estructuralista, planteamientos que postularon la necesidad de configurar un paradigma propio para el estudio de las obras haciendo análogo el método al del análisis lingüístico. Interesa a esta propuesta la instauración de una ciencia de lo específicamente literario. Poética comportará aquí el estudio del mensaje literario, estableciendo que las obras “son manifestación de una propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la literatureidad”¹⁷¹ o la diferencia específica en un mensaje verbal respecto a la realización de otros comportamientos lingüísticos.

Finalmente, si lo fundamental radica en observar la recepción de las obras, la eficacia comunicativa que presenta la literatura como diálogo discontinuo donde la comunicación se establece entre presencias figuradas por seres empíricos pero, al fin, sujetos textuales: autor y lector implícito, siendo éste último de interés

¹⁷⁰ David Viñas. *Ibidem*.

¹⁷¹ Tzvetan Todorov *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975, p.22.

primordial para el análisis. Se hará entonces una hermenéutica o una teoría de la lectura, al estilo de la escuela de Constanza con las propuestas de Hans Robert Jauss o de Roman Ingarden.

Michel Foucault observa que ni la historia, ni la sociología por separado han de hallar respuesta al problema al no existir más cronología ni estado civil en la demanda que el propio lenguaje humano, ello puntualiza la dimensión comunicativa del problema. Afirma también que la pregunta sólo puede formularse a distancia, pues la observación de los vínculos entre literatura y lenguaje no existe de manera sincrónica: “La relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.” El autor encuentra el ser de lo literario en el vértice del enlace lengua-obra, donde la **primera** comporta “todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de lengua”, es decir, la tradición y las formas que se erigen modélicas incidiendo en el comportamiento de las futuras producciones (así como nacemos en el seno de la lengua y aprehendemos los signos y las fórmulas establecidas para la comunicación, un autor nace a la literatura aprehendiendo las formas soneto, cuento, novela, etc., estructuras significantes que sientan el precedente y que no determinan pero, sí influyen la creación); en tanto la **segunda** constituye “un volumen opaco” y “espesa la transparencia” de las relaciones de los signos y las

cosas,¹⁷² esto es, el modo de decir excede los límites de la comunicación cotidiana y se funda en el desvío, pues no resulta de interés a la literatura reproducir el objeto, por el contrario, muestra su refracción enrareciéndolo, presentándolo ante la mirada como por vez primera, desde el matiz con el cual no había sido observado antes, sin importar cuán conocido sea para todos.

Lo cierto es que cada obra constituye un cuestionamiento a todo el sistema literario y formula desde sí misma su propia respuesta a la demanda. Con arreglo a ello, en este ensayo hemos pretendido realizar un estudio global sobre el proyecto literario de Genaro Fernández MacGregor, un recuento que nos permitiera ubicarlo en el panorama de las letras nacionales e identificar las especificidades de su propuesta. Para ello trabajamos un “análisis del análisis”, una *teoría de su crítica* cuyo fundamento fue el reconocimiento de las fuentes primordiales y conceptos operativos subyacentes a los comentarios y ensayos que sobre su tiempo y sus contemporáneos llevó a cabo; de igual manera, pretendimos el examen de su trabajo narrativo, donde la recursividad es el principio elemental de su *poética* o *teoría de la creación*.

A pesar de que las referencias son constantes entre una y otra forma discursiva, no existe una estricta correspondencia entre el ejercicio creador y sus tendencias teóricas. Así en un texto como “¡Más que la onda!” el examen de una pieza musical puede realizarse a la luz de consideraciones estructurales mientras,

¹⁷² Michel Foucault. *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Baquero. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 63-64.

en la crítica es siempre el punto de partida el sujeto. Invariablemente, el paso biográfico sustenta los comentarios de MacGregor pero advierte que observar la vida y las prácticas no es formar una genética retrotrayendo el valor de los textos a la biografía del artífice (como localizar en los textos de Poe las patologías de un alcohólico y no los lineamientos que describen el nacimiento de lo policíaco y lo extraño), por el contrario, deviene del implicar a la literatura en una constelación de relaciones significantes, identificar el sistema de representaciones figurado en la mente del artífice tras las impresiones generadas en él ante su contacto con el mundo. Comprender la literatura a luz de la propuesta del autor mexicano, por más que en ella se manifiesten las variables extratextuales que afectan el vínculo entre creador y obra (contexto de producción) deviene un ejercicio inmanente, pues a su juicio, importa analizar los procesos intelectuales que rigen la actividad creadora: no importa la correspondencia con el referente de la representación como el proceso mismo de representar y construir imágenes.

Un tanto al margen de la metodología de trabajo y de la selección del objeto de estudio (autor y obra) es necesario apuntar que en este ensayo hay una posición subyacente, casi didáctica, la necesidad de contribuir a la formación de una histórica crítica de la literatura mexicana, hasta hoy fragmentaria y casi inexistente, participando con un modelo analítico que va de la obra autoral al autor de la obra, para subvertir, con ello, el tradicional historicismo biográfico de los reencuentros

subjetivos e individuales, en los que la exclusión de actantes amenaza volverse norma y catálogo de grupos.

Hasta aquí las informaciones sirvan para conocer no al hombre en su totalidad sino los aspectos que iluminen su faceta autoral y su relación con la cultura, a sabiendas de que escribir sobre un autor no implica ponerse de acuerdo con él, antes bien, para glosar a Alfonso Reyes, precisa entrelazar dos tipos de aproximación: la primera ha de ser formal, si se quiere ubicar a su obra en el panorama de la literatura de un país o de las letras universales, localizar sus nexos y discrepancias con la tradición; mientras la segunda, solicita una exégesis humana, labor que precisa ser llevada a cabo con “delicadeza y piedad”, una interpretación libre de hostilidades respecto a la vida y el trabajo del hombre, en caso contrario “se incurre en un error crítico evidente y se comete, además un desacato.”¹⁷³

¹⁷³ Alfonso Reyes. *Tránsito de Amado Nervo*. Santiago de Chile, Ercilla, 1937, p. 11.

REGISTRO DE FUENTES

AGUILAR RIVERO, Mariflor. "Hermenéutica: ¿ver o escuchar?" en *Quintas jornadas de Hermenéutica*. México, UNAM, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946.

BAJTIN, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona, Anthropos, 1997.

BARTHES, Roland. "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe" en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990.

-----."Semiología y medicina" en en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990.

-----.*El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.

-----.*Sade Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila, 1977.

BELLEMIN-NOËL, Jean. "Notas sobre lo fantástico" en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco-Libros, 2001.

BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*. México, BUAP, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.

BOWLER, Peter J. *Panorama general de la ciencia moderna*. Barcelona, Crítica, 2007.

CAILLOIS, Roger. *Poética de St. John Perse*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1966.

CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones Ermitaño/SEP, 1986.

CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. T. I. Trad. Armando Morones. México, FCE, 1971.

CASTELLANOS, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1996.

- CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Ediciones manantial, 1996.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1993.
- DERRIDA, Jacques. "Políticas del nombre propio" en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, FFyL/UNAM, 2009.
- DILTHEY, Wilhem. *Poética: La imaginación del poeta, Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Trad. Elisa Tabering. Buenos Aires, Losada, 2007.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1974.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona, Martínez Roca, 1968.
- FERNÁNDEZ MACGREGOR, Genaro. *Genaro Estrada*. México, Imprenta de Miguel N. Lira, 1938.
- . "Contestación al discurso de ingreso a la academia de Antonio Castro Leal, el 11 de julio de 1953" en *Memorias de la Academia Mexicana (Discursos académicos)*, t. XIV. México, Editorial Jus, 1956.
- . "D' Annunzio (fragmentos de una conferencia)" en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000.
- . "Don Federico Gamboa como diplomático" en *Revista de Literatura Mexicana*, México, julio-septiembre de 1940.
- . "La diplomacia de la Revolución mexicana", disponible en <http://www.bibliojuridica.org/libros/6/2703/35.pdf> [Consulta 8 de marzo 2011]
- . *Carátulas*. México, Editorial Botas, 1935.
- . *El río de mi sangre*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- . Prólogo a *Textos de Rémy de Gourmont*. México, Cultura, 1918.
- . *Novelas triviales*. México, Andrés Botas e hijo, 1918.

FOUCAULT, Michael. *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Baquero. Barcelona, Paidós, 1994.

------. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 1980.

FUNES, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2006.

GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método* T. I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

GENETTE, Gerard. *Umbrales*. Trad. Susana Lages. México, Siglo XXI, 2001.

GRABNER, Herman. *Teoría general de la música*. Madrid, Akal, 2001.

HEGEL, G. W. F. *Poética*. Trad. Manuel Granell. La Plata, Servicios Editoriales.

------. *Filosofía real*. Edición de José Ma. Ripalda. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro *et. al.* *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. Trad. Mario Arnaldo Usabiaga. México, CONACyT, 1979.

JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*. Trad. Alfonso Donado. México, Ediciones Coyoacán, 1994.

LECLERC, Georges-Louis. *Discurso sobre el estilo*. Trad. Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

LOVECRAFT, H.P. "La llamada de Cthulhu" en *Felices pesadillas*, Madrid, Ediciones Valdemar, 2003.

MARSISKE, Renate (comp). *La Universidad de México. Un recorrido histórico de la época colonial al presente*. México, UNAM/Plaza y Valdés, 2001.

MONSIVÁIS, Carlos. *Amor Perdido*. México, Era, 1977.

- MORALES, Ana María. "Las Fronteras de lo fantástico" en *Signos literarios y lingüísticos*. México, julio-diciembre de 2000.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona, Ariel, 1998.
- PLATÓN. *Diálogos*, t. I, Madrid, Gredos, 1983.
- RAIBLE, Wolfgang "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual" en, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/libros, 1988.
- RAMOS, Raymundo. *Minicuentos mexicanos para los 365 días del año* (en prensa).
- REYES, Alfonso. "El problema del estilo" en *Antología de textos sobre lengua y literatura*. México, UNAM, 1999.
- . *Tránsito de Amado Nervo*. Santiago de Chile, Ercilla, 1937.
- . "Apuntes para la ciencia de la literatura" en *Obras completas*. T. XIV. México, FCE, 1962.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. T. I. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. "Genaro Fernández MacGregor: escritor e internacionalista Discurso leído en la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente a la Española, el 22 de junio de 1962" en *Revista cultural "Casa de Coahuila"*, México, julio-agosto de 1962.
- SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética. Estética Antigua*. Madrid, Akal, 1987.
- TODOROV, Tzvetan *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975.
- . *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas, Monte Ávila, 1978.

VALLES CALATRAVA, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana, 2000.

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002.

VOLÓSHINOV Valentín, Nikólaievich. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2009.

ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM/ENAP, 2008.