



«*De otro fue la palabra antes que mía*».
**Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto
Owen: Ecos y reflejos**

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Aquí yacen tus pasos,
en el anonimato de las huellas.
(Desde entonces, J.E. PACHECO)

Resumen

A pesar de la aparente distancia que existe entre la obra de los cuatro autores seleccionados, tanto la literatura de Yuri Herrera como la de Jorge Cuesta comparten una obsesión evidente por la palabra y el dominio del lenguaje, instrumentos decisivos para la denuncia crítica de la realidad local, mediante una concepción universal de la pieza literaria. A su vez, Valeria Luiselli y Gilberto Owen no dudan en dialogar con sus fantasmas: persiguiendo su historia, hallando su poesía.

Palabras clave

palabra, lenguaje, universalidad, crítica, poesía, pesquisa, condición fantasma, *alter ego*, realidad, ficción.

Abstract

In spite of the apparent dissimilarities shown by the works of the selected authors, Yuri Herrera and Jorge Cuesta share an evident concern about the word and the domain of language. Both aspects become sharp tools to critically unveil the local reality through an universal conception of literature. Furthermore, Valeria Luiselli and Gilberto Owen establish a profound dialogue with their ghosts, chasing their history and finding their poetry.

Key words

word, language, universality, criticism, poetry, searching, ghost condition, *alter ego*, reality, fiction.

A propósito del cultivo de las formas tradicionales por parte de los poetas de la «generación del grupo poético del 27 en España y América», Octavio Paz (1985:405) señalaba -en su ya clásico ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe-* que «*la verdadera originalidad es, siempre, un regreso al principio: el arte es un continuo recomienzo*». De acuerdo con esto, en el presente trabajo hemos tratado de establecer una serie de vínculos entre dos narradores actuales de las letras hispanas, Valeria Luiselli (1983) y Yuri Herrera (1970), y dos miembros de la generación de los Contemporáneos, Gilberto Owen (1904-52) y Jorge Cuesta (1903-42), respectivamente. Es por todo ello que para nuestro título hemos acudido a un verso de este último en el que parece expresarse la conciencia que tiene el escritor moderno de su condición de efebo en el ámbito de las letras, o, lo que es lo mismo, de la existencia de un precursor: «*De otro fue la palabra antes que mía*» (Cuesta,

2003:98)¹.

A priori, a la hora de vislumbrar posibles influencias entre dos escritores se le abren al investigador varios caminos, entre los que cabría destacar tres: los textos del autor en cuestión, dentro de los cuales se pueden hallar alusiones explícitas que nos conduzcan a otros artífices de la palabra; el instinto del lector cultivado, cuyos conocimientos adquiridos a lo largo de años de investigación le permitirán descubrir influencias silenciadas en la tinta de aquellos; y, desde hace ya cierto tiempo, confesiones de los propios creadores en diversas conferencias o entrevistas. Para la elaboración de este trabajo, en el caso de Luiselli, la lectura de *Los ingrátidos* nos ha conducido directamente a Owen, poeta cuyo fantasma revivirá entre sus páginas; mientras que en el de Herrera, nos hemos servido del último camino señalado, ya que nos pareció llamativo que en una de sus entrevistas mencionase en segundo lugar a Jorge Cuesta tras ser preguntado por algún nombre que, en la lista de escritores mexicanos, considerara «imprescindible»².

Jorge Cuesta y Yuri Herrera: Poesía y crítica

La revelación arriba indicada nos condujo, en un primer momento, a una lectura detenida de los dos escritores mexicanos sobre los que nos centraremos en las siguientes páginas (la segunda parte del trabajo la dedicaremos, por tanto, al diálogo entre Luiselli y Owen), y a la posterior conclusión de que en las tres novelitas de Herrera parece manifestarse cierta influencia cuestiana. Las relaciones entre uno y otro parecen tan notorias que podemos aventurar, quizás -citando las palabras de Harold Bloom (2009:25-6)-, que son el fruto de «un profundo acto de lectura que es una especie de enamoramiento con una obra literaria» por parte de Herrera respecto a la literatura de su precursor. Para nuestro fin, hemos manejado fundamentalmente la producción ensayística de Cuesta. No obstante, también aludiremos a algunos de sus poemas a la hora de establecer posibles vínculos entre ambos.

La dignidad de la poesía

Todo aquel que haya tenido ocasión de acercarse a la obra ensayística y poética del alquimista de los Contemporáneos se habrá percatado de su carácter

¹ Todas las referencias a sus poemas pertenecerán a esta edición. Están recogidas entre paréntesis y la numeración alude a la página en cuestión.

² Véase http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/01/actualidad/1296586800_1296594430.html. Fecha de consulta de 15 de agosto de 2016.

hermético, de su barroquismo³ y de su gusto por «Una palabra oscura», sintagma con el que titulará hasta tres de sus sonetos (90-2). Esto se debe a una concepción elitista del arte que continuaba las premisas del simbolismo, movimiento que «*logró arrojar por la borda la claridad y la lógica de la poesía clásica francesa que los románticos en gran parte aún habían respetado*» (Wilson, 1969:21-2). Así pues, Cuesta coincidía con Mallarmé en «*la búsqueda paciente y obstinada de un lenguaje críptico que defendiese a la poesía de los lectores indignos*» (Gómez Bedate, 1985:9). Ello ha propiciado que su nombre haya pasado a formar parte de un conglomerado de escritores de las letras hispánicas cuya obra poética no solo destaca por su calidad, sino también por su brevedad, como es el caso de Gil de Biedma o Juan Rulfo, entre otros. Al igual que el poeta catalán, Cuesta era un autor de escritura lenta, «*podía escribir un soneto durante ocho o diez meses, el tiempo que a Torres Bodet le llevaba redactar un par de tomos completos*» (Sheridan, 2003:158).

Como no podía ser de otra manera, el escritor originario de Córdoba (Veracruz) se valió de sus ensayos para manifestar sus preferencias estéticas. En «*El vanguardismo y el antivanguardismo*» tras lanzar un dardo envenenado al «*señor Ermilio Abreu Gómez*» y su grupo, cargará contra su concepción del arte, por medio de la cual quieren «*que el arte sea sensible a lo que sienten todos; que el artista no valga por él, sino por quienes no valen*» (Cuesta, 2004:139)⁴. Esta misma idea, pero todavía con mayor ardor, la formulará en «*La literatura y el nacionalismo*», donde afirmará que «*muchos hombres pequeños nunca sumarán un gran hombre. Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro*» (136)⁵. Su concepción del arte lo llevará no solo a criticar las obras mexicanas

³ A propósito de ello, Selena Millares en su artículo «Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica», recogido en Alemany Bay (2015:83) comenta que su «vocación se asimila al conceptismo barroco, que según su propia visión, como se ha visto, es también un modo de clasicismo. Los versos están poblados de figuras evanescentes, fantasmagorías, sombras o ecos, y componen habitualmente sonetos majestuosos, perfectos como mecanismos de relojería. Laberintos y silogismos se multiplican para escudar la soledad, el abismo interior, y abundan las isotopías más queridas de la edad barroca: la fugacidad del tiempo, la fragilidad del ser, el vacío de la existencia, el sueño que consuela con su gozo pasajero, y sobre todo la muerte tentadora que redime del desamor».

⁴ A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a sus ensayos procederán de Cuesta, 2004. Están recogidas entre paréntesis y la numeración alude a la página en cuestión.

⁵ De ahí que tenga en mayor estima la segunda etapa de López Velarde que la primera, como expresa en «*La provincia de López Velarde*» (403), pues es el momento en que «*se hace maliciosa y artística, difícil y complicada. Es entonces cuando se enriquece y se hace verdadera [...] es cuando se vale de conjuros mágicos y la más intrincada y misteriosa ciencia de la palabra*». Ello se debe a que la «*poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. [...] Lo que está próximo, lo que es*

de la Revolución⁶, sino a censurar con la misma severidad a alguno de sus maestros. Este es el caso de Gide, a quien no perdonará que tras su conversión al comunismo condene «*la parte de su obra que es incapaz de colaborar, aprobándola, en la acción comunista*». En ello, afirmará, «*consiste la verdadera traición de Gide*» (539).

No obstante, esta actitud no excluía un arte comprometido con una causa. A pesar del escepticismo evidente que había plasmado en su ensayo «*El escritor revolucionario*» al respecto -donde, a propósito de las palabras de Waldo Frank sobre la autonomía del arte en beneficio de una causa política, como era el caso del comunismo, Cuesta consideraba que eso no era posible sin incidir en la devaluación artística-, fue la lectura de autores como Breton la que le permitió hilar ambas posturas, algo que, en definitiva, constituía uno de los objetivos primordiales que se habían impuesto los Contemporáneos, sin mucho reconocimiento por parte del público local⁷. Así, en su ensayo «*El compromiso de un poeta comunista*», ensalzará la figura de aquellos que como el surrealista francés defienden una causa por medio de su arte. Es decir, todo aquel que logra no renunciar «*ni a la dignidad de la poesía ni a la promesa revolucionaria*» de una causa política (363).

En conclusión, Cuesta no estaba en contra de un arte comprometido, siempre y cuando este no repercutiera en la dignidad del mismo, pues «*su contrato con la literatura está signado por el ser de ella. Por lo tanto, su compromiso está lejano del estrecho sentido que el término adquirió hacia los treinta, esto es, de “compromiso viril o socializante”⁸, tributario del «realismo socialista»*» (León Caicedo, 1988:63). La importancia que Cuesta dio a este delicado asunto no puede pasar desapercibida para quien se adentre en su universo ensayístico. De ahí que, tal vez, de manera voluntaria o no, estos planteamientos terminan manifestándose en la producción creadora de uno de sus lectores, como así parece ser el caso de Yuri

fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio. No se evoca al demonio fácilmente. El demonio es perverso; usa caminos largos y tortuosos» (246).

⁶ Las cuales pertenecían a una cultural nacional «*que dimanaba desde el poder político*» y que «*se plegaba a esquemas obsoletos y a finalidades sociales o políticas*» (Ródenas de Moya, 2004: XII).

⁷ Respecto a la causa de la Revolución y el papel de los Contemporáneos en ella, conviene recordar que en México, hacia 1927 «*la imposición del nacionalismo como «columna vertebral del espíritu revolucionario» y eje ideológico del gobierno había alcanzado [...] uno de sus puntos álgidos*». (García Gutiérrez, 1999:165). A esta polémica Cuesta dedicó numerosos ensayos. En «*El diablo en la poesía*» (244-47), defiende que el auténtico espíritu revolucionario es el del artista y, por ende, no el del nacionalista.

⁸ Sobre este asunto y la polémica cuestión de «*El afeminamiento de la literatura mexicana*» véase (Sheridan: 255-ss).

Herrera en sus tres novelas publicadas hasta la fecha: *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013)⁹.

En una entrevista a propósito de su primer trabajo, al ser preguntado por el motivo que lo llevaba a contar la historia «*en clave de fábula y apelar a arquetipos*», el escritor originario de Actopan afirmaba que *Trabajos del reino* «*es una novela que está hablando de la realidad pero no en el sentido en que sea un reflejo o una representación fiel de ella*»¹⁰. Este comentario es importante para nuestro trabajo, pues se puede aplicar a sus dos publicaciones siguientes, en las que también se habla de la realidad y se adopta una actitud de denuncia y de compromiso con la misma. No obstante, en ninguna de las tres se contradice la premisa de Cuesta: el respeto por la dignidad del arte. Herrera es consciente del valor de la palabra y de su musicalidad. Por ello, los frutos no son consecuencia del trabajo de un día, sino que, como afirma el propio autor, es «*un lenguaje que yo llevaba años puliendo*»¹¹. A continuación, expondremos primero cómo sigue fielmente el principio requerido por Cuesta y, después, hablaremos de su carácter comprometido y crítico con la realidad.

Teniendo esto en cuenta, Herrera podría haber leído y asimilado las palabras de su precursor en su famoso ensayo «*Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet*» (Ródenas de Moya, 2004:13), donde subraya que la característica del arte contemporáneo reside en «*Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; [...] Cada artista se encierra dentro de su propia originalidad y usa puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla*». Para llevar a cabo esa creación de un «*lenguaje propio*», como ya hiciera Cuesta en su momento (León Caicedo: 71), Herrera acude al habla popular de las gentes de México, por un lado, y se sumerge dentro de las aguas del lirismo, por otro. De este modo, no solo busca desviarse del hermetismo y barroquismo de su precursor¹², sino que se dispone a crear una mitología poética por medio de la cual abordará la denuncia de una realidad que lo inquieta.

Así pues, la prosa de Herrera roba «*sus instrumentos a la poesía, que influye*

⁹ Para las citas pertinentes a estas tres novelas sigo las ediciones indicadas en la bibliografía.

¹⁰ Véase <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>. Fecha de consulta 20 de julio de 2016.

¹¹ *Ibid.*

¹² Se produciría así el «*Clinamen*», de acuerdo con la terminología de Bloom (2009:63-79).

sobre ella, y que, caminando una distancia igual, se hace más poética, se hace preciosa» (Ródenas de Moya, 2004:13). Esto no solo se advierte en su primera novela, como se indica en la entrevista, sino que en las dos siguientes se afianzará esta técnica. La seguridad del joven autor en su estilo se puede percibir en la medida en que va incrementando la mezcla de expresiones tan vulgares y malsonantes como «hijo de puta, cabrón» -cuyo empleo es mayor en su última novela que en las dos anteriores- con frases tan sugerentes y melódicas como la siguiente, nótese el efecto logrado mediante la aliteración en «a»: «la calle lo empujó hacia atrás con una vaharada de abandono» (2013:15).

Los recursos poéticos que se pueden apreciar en sus novelas son múltiples y variados. En *Señales...* acudirá al poder sugeridor de la metáfora a la hora de describir personajes («El señor Dobleú era un espectáculo feliz de redondeces pálidas surcadas por venitas azules», 13) o el mundo exterior del personaje, una noche estrellada nos la presentará como «la oscuridad agujereada de chispas aquí y allá». Este «aquí y allá», esta vaguedad consciente en la expresión, esa inefabilidad tan característica de la poesía se vierte en su prosa en forma de símiles («Fue como si le arrancara el corazón, como si...», 104) o de perífrasis que alargan la frase y enriquecen su musicalidad («..., perderse para siempre en las lomas de lomas que encementaban el horizonte; o perderse en el asombro de tanta carne viva levantando palacios», 27). Se podría decir, quizás, que para Herrera:

*El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta (Cuesta, 2003:79).*

Este canto -como podemos observar, por ejemplo, en *La transmigración...*- adquiere mayor musicalidad por medio de todo tipo de repeticiones: paralelismos sintácticos («Le bajó los pants azules despacio y temblando pero no, no movió ni un dedo, le olió la nuca y le besó los tres veces rubios cabellos en la nuca pero no, no dejó de...», 17), casos de polisíndeton («... con la gula maldita de querer devorársela y atascarse de muslos y espalda y lengua y pedir los güesitos pa llevar», 17) o todo tipo de equivalencias morfológicas, entre las que se descubren juegos de palabras por

medio de paranomasias (a lo largo de toda la obra aparecen parejos los términos «verga», «verbo») o repetición de términos, bien sea en contacto -casos de geminación: «flojito flojito» (77), «santo santo» (103)-, bien a distancia, por medio de epíforas («Lo de ayer era en serio, [...] pero era en serio», 34) o incluso de epanadiplosis, dando pie al siguiente endecasílabo: «Nada, respondió, Ora sí que nada», 16), por señalar algunos ejemplos. Sin embargo, la musicalidad no solo se logra mediante recursos poéticos, Herrera también juega con las diferentes posibilidades del habla popular y sus diferentes pronunciaciones, pues ya desde su primera novela «sí hubo la intención deliberada de cuidar cómo sonaba el relato»¹³. En ese juego de sonidos, destaca uno por encima del resto:

*Decir cuate, sueño, cántaro, tierra, percusión. De-
cir cualquier cosa.*

Escuchar la suma de todos los silencios.

Nombrar la holgura que promete.

Y luego callar (Herrera, 2004:119).

El silencio es un recurso primordial para el autor, como así lo ha declarado públicamente: «Para mí es fundamental aprender a jugar con los silencios, cargarlos de intención, dotarlos de sonoridad, si se me permite la expresión: generar expectativas y dejar que el lector sea quien decida si lo que se ha venido prometiéndolo es la única manera de llenar los vacíos» (Herrera, 2004:119)¹⁴. Los silencios se aprecian ya desde la propia estructura externa de las novelas, conformadas por capítulos no muy extensos (al igual que las propias obras). Esto se observa muy bien en *Trabajos del reino*, donde en vez de capítulos sería más preciso hablar de escenas, cuyas extensiones tienden a oscilar entre una y cinco páginas. Para ello, se prescinde prácticamente de las descripciones, primando como modos de discurso el diálogo y la narración. Del pasado de los personajes se nos aporta solo alguna que otra pincelada por medio de analepsis a lo largo de la acción. Se generan intrigas en torno a ellos, las cuales no se resuelven casi hasta el final -aunque

¹³ Entrevista arriba citada. El subrayado no es nuestro. En la misma entrevista, el autor señala que el haber vivido tres años en la frontera le condujo a escuchar «*incontables corridos*», hablar «*con muchísima gente*» e intentar apropiarse del lenguaje fronterizo para a continuación, «*anotarlo, malearlo, convertirlo en materia literaria*».

¹⁴ Octavio Paz señala como rasgo esencial de la literatura moderna en *Los hijos del limo* «*la exaltación del lenguaje hasta su anulación*» (1987:160). Steiner (2000:71) va más allá del ámbito literario y llega a afirmar que: «*Esta revaluación del silencio -en la epistemología de Wittgenstein, en la*

durante los textos se alude a ellas para despertar la curiosidad del lector. Así, por ejemplo, en *Trabajos del reino* se nos mantiene en vilo hasta el desenlace sobre «*lo que dicen*» del Rey, «*lo otro*» (11-2), pero nos hacemos una idea de su trascendencia ante la reacción inicial del capo. En *La transmigración...*, se podría decir paradójicamente, el silencio es la voz del relato: «*seguía en silencio la ciudad*» (20). Espacios, tiempos, personajes y escenas son prueba de ese mutismo predominante, debido, quizás, a «*la inocencia de las cosas terribles que pasan en silencio*» (124).

Frente a ello, se alza la palabra. La riqueza y diversidad del habla de las gentes recorre las novelas, dando pie a que aquellos lectores no familiarizados con el léxico y las expresiones locales más de una vez echemos en falta un diccionario. Así, nos pasa a veces como a Luiselli cuando empezó a leer en francés¹⁵, que imaginamos posibles significados para expresiones o términos que van brotando de manera natural al paso de nuestra lectura: «*Anda todo achicopalado*», «*era pura cábula*», «*brincado chueco*», «*le alebestró las entrañas*», «*llegar fodonga*», «*me brotó el andamio*», «*sacar raja de las cosas*», «*ñáñara*», «*jarcharse*», «*pelarse*». En otros casos, llama la atención la naturalidad con la que combina expresiones no del todo típicas en las obras literarias (cuyo uso es cada vez mayor) del tipo: «*me estoy pasando de verga*», «*chinga tu puta madre*», «*hijuelachingada*», «*hijo de puta*» o «*cabrón*», las cuales no rompen en absoluto la armonía de la novela, sino que la enriquecen.

La riqueza lingüística que se observa en las tres novelas es tal que hasta los propios personajes la sufren, bien por su desconocimiento de las diferentes lenguas o bien porque no logran entender del todo el mensaje de aquellos que los rodean. *Señales...* es probablemente la que mejor refleja esta realidad. La protagonista, Makina, se ve obligada a «*jarcharse*» de su pueblo en busca de su hermano. Una de las razones que la alienta a regresar pronto consiste en la necesidad de su presencia en la centralita que lleva su madre, debido a su dominio lingüístico. Según vamos caminando a través de las páginas de la novela, hallamos numerosos pasajes en los que el narrador insiste en el uso de otro dialecto (o lengua) por parte de los distintos personajes. De entre todos ellos, cabe destacar uno especialmente, debido a su carácter apologético en defensa del contacto lingüístico (73-4):

estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett- es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno».

¹⁵ Véase la anécdota en Luiselli, 2010:66-7.

Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia. [...] Más que un punto entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia. [...] Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo de nuevo, advierte Makina: prometiéndole otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos.

De este modo, no solo se lleva a cabo una reivindicación del valor de las lenguas y del beneficio que ofrece su contacto -pues nos sirven como medios para conocer otras culturas, otras maneras de ver el mundo-, sino que, además, la naturalidad con que Herrera es capaz de combinar todo tipo de expresiones coloquiales y abrirlas de un fuerte lirismo demuestra un claro dominio del lenguaje por su parte. Se podría decir, por tanto, que el escritor mexicano es consciente del buen manejo de «*la palabra que arde*» (Cuesta, 2003:80). Esta idea de la palabra asociada al fuego, a la luz, revelada en un verso del *Cántico a un dios mineral*, es compartida de manera manifiesta por el joven mexicano en su novela primeriza (39-40):

Tantas palabras. Suyas. Bronca de signos que se atan. Son una luz constante. Son. [...] Un resplandor diverso cada una, cada una diciendo el nombre verdadero a su modo. Hasta las más veleidosas. Ajá. No. No están ahí nomás para fecundar la testa. Son una luz constante. El rumbo a otros cartones, lejos de ahí. (Como los bichos que lo pueblan.) No. No están para nomás entretener la vista ni alimentar la oreja. Son una luz constante. Son un faro que se derrama sobre las piedras a su merced, son una linterna que se pasea, se detiene, acaricia la tierra y le descubre cómo acabar el servicio que le ha tocado.

Del anterior fragmento, resulta llamativa la parte en que el narrador comenta: «cada una diciendo el nombre verdadero a su modo». Tal vez, esto evoque en el lector de la poesía de Cuesta aquellos versos escritos un año después de que se

«De otro fue la palabra antes que mía». Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: *Ecos y reflejos*

desencadenara la guerra civil española, pertenecientes a «*Tus mejillas son rosas*» (70-1), cuyo título inicial fue «*Arte poética*». Como se verá a continuación, ambos autores coinciden en dicha concepción, pues en el primer cuarteto del poema, el sujeto lírico busca la manera de enunciar una misma realidad (las mejillas de una mujer, sus labios) «*a su modo*». Por ello, prefiere emplear «*el nombre verdadero*», en lugar del «estereotipo lingüístico con que se acostumbra vestir la experiencia» (León Caicedo: 85-7):

*NUNCA dije: «Tus mejillas son rosas»;
tampoco: «Los claveles de tus labios»;
por sólo amar la forma que vivía
con tu propia substancia amaratada¹⁶.*

Por último, antes de continuar nuestro paseo literario por otras veredas, consideramos interesante realizar un breve apunte sobre la relación vital existente entre los tres protagonistas de las novelas de Yuri Herrera y la palabra, dado que, se podría afirmar, el dominio de esta se convierte en un medio de vida. Lobo llegará a ser el Artista del Reino, gracias a que durante su infancia «las palabras se le fueron acumulando en los labios y luego en las manos. Tuvo escuela fugaz, en la que entrevió la armonía de las letras, el compás que las ataba y las dispersaba» (15). Por su parte, Makina poseerá un conocimiento lingüístico que no solo le permitirá ser imprescindible en su centralita, sino evitar posibles estafas o traiciones, como en el pasaje en que impedirá -gracias a que entiende el gabacho- que dos jóvenes sean usados como cebo por aquellos que los iban a cruzar de forma ilegal (39-40). Finalmente, el caso quizás más evidente es el del Alfaqueque, quien con «el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia» (21). Así, en ocasiones era llamado para intermediar en cualquier tipo de conflicto, pues «*para eso es que servía ajustar el verbo. El verbo es ergonómico, decía. Sólo hay que saber calzarlo con cada persona*» (49).

La realidad: compromiso y crítica, México y una literatura universal

Hasta ahora hemos tratado de incidir en el cuidado que estos dos autores prestan al cultivo de la poesía y el valor capital que ambos han otorgado en sus obras al átomo de la literatura: la palabra. Esta, en muchos casos, sirve de puente entre la

¹⁶ Gilberto Owen (1979:146) también censurará las imágenes de los dos primeros versos en el comienzo de *Novela como nube*: «*Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo*».

ficción y la realidad, se convierte en el vehículo mediante el cual el escritor, sin renunciar a la dignidad de la poesía, defiende una causa. Desde la muerte de Jorge Cuesta hasta la primera publicación de Yuri Herrera transcurren sesenta y dos años. Esto quiere decir que los motivos que les llevaron a la elaboración de sus textos difieren los unos de los otros, como es natural; sin embargo, quizás, lo que no es tan corriente es que ambos muestren plena conciencia del valor esencial de la palabra en la defensa y crítica de sus respectivas causas.

Los años veinte fueron en México años de búsqueda de la identidad mexicana. Esto dio lugar a polémicas enconadas y a debates encendidos. Los miembros del grupo Contemporáneos, también conocido como «el grupo sin grupo», se convirtieron en la diana de aquellos que mostraban un exaltado fervor nacionalista y fueron acusados de «antinacionalistas, escapistas y extranjerizantes» por el tipo de literatura que practicaban (García Gutiérrez, 1999:40). A raíz de ello, mientras que la mayoría de sus integrantes acudieron a las novelas para presentarlas «*como su aportación particular a la literatura mexicana de su tiempo*», esperando «conseguir que fueran admitidas como novelas mexicanas, y lograr que sirvieran como ejemplo de un concepto de revolución literaria que diese sentido a la vida cultural mexicana» (229), Cuesta libró su batalla particular por medio del ensayo.

En sus textos parte de la idea de que el espíritu revolucionario es el del artista, y, como afirmará en «*El compromiso de un poeta comunista*», «sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncia a ese poder» (363). Es cierto que estas palabras nacen de la censura al marxismo por su incompreensión ante el hecho de que «*la poesía pueda tener por sí misma una función revolucionaria*», pero no deja de ser menos cierto que el verso inicial de los tres sonetos en que se habla de «*Una palabra oscura*» (90-2) parece subrayar el carácter polisémico de esta: «*En la palabra habitan otros ruidos*». Por ello, tal vez, sus reflexiones a raíz del marxismo puedan extrapolarse al conflicto mexicano, dado que, según su parecer, coincidían con la postura de los marxistas.

Por otro lado, Cuesta también tuvo ocasión de refutar a aquellos que los acusaron de extranjerizantes y escapistas. En dos de sus ensayos, «*El vanguardismo y el antivanguardismo*» y «*La literatura y el nacionalismo*», aprovechará para remarcar que «*lo americano ha sido, y lo mexicano, entre ello, la personalización de lo*

«europeo antieuropeo»(137), es decir, «“La vuelta a lo mexicano” no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico» (133). En contraposición, en «La cultura francesa en México» (220-24), aseverará que sin la influencia de aquella, no habría «casi ningún sentido de la existencia nacional mexicana»¹⁷. Es más, tras advertir el carácter extraño y desarraigado de aquella minoría que se reconoce en dicho sentir, reivindicará su figura al señalar que:

fuera de esta reducida minoría, la nación mexicana no ha tenido una verdadera existencia propia, no ha concebido nunca su responsabilidad histórica como tal; que nuestra sociedad nacional ha sido creación y responsabilidad exclusivas de esta minoría, y que, fuera de su descastada cultura, fuera de sus desarraigadas obras, no han existido ni voluntad ni conciencia nacionales dignas de este nombre.

El carácter desarraigado de esa minoría les conducirá en su mayoría al viaje¹⁸, aunque no por ello a la renuncia de su origen: «Acaso no es posible mantenerse fiel al hogar sino a través del exilio más interminable y forzoso. Acaso la enseñanza de Ulises nunca perderá su utilidad» (447). Esta paradoja de «escapar de la ley que te contiene/ o salir del azar donde te viertes» (Cuesta,2003:54), de alejarse para acercarse, es la que defiende Cuesta en «La poesía francesa» (474-76). El poeta anhela que sus palabras sobre los franceses puedan aplicarse a los mexicanos, esto es, que un día se pueda decir que «todo mexicano «cultivado» es «el que espera que el poeta» mexicano «eleve al rango poético a todo, menos a su proximidad», pues, al fin y al cabo: «nada podrás abandonar, y nada/ se retira del cuerpo a donde vuelves», idea

¹⁷ Cuesta coincide con la teoría de que la existencia de México como nación ha sido fruto de un acto fundamentalmente «externo» de su historia y, al igual que Octavio Paz (1998:35-6), apunta que las fuentes aborígenes y españolas han sido indiferentes al «reciente espíritu nacional». Paz afirma que «México nace en la época de la Reforma» (53) y Cuesta ve en la Reforma y en la Revolución el espíritu francés, de ahí que considere que ese acto externo tenga sus raíces en Francia

¹⁸ A propósito de ello, Xavier Villaurrutia (1996:596) concluirá *Dama de corazones* afirmando que: «Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir».[...] *El tren, que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche*», pensamiento no compartido por Novo (2004:182) en *Return Ticket*, que muestra la diferencia de opiniones ante la idea del viaje: «Ahora me mandan fuera de esta ciudad de la que no esperé salir nunca y en donde me esperan algunas cosas terminadas y muchas pendientes. Siento un vago disgusto al abandonar mis pequeñas costumbres; la diaria y familiar comunión de su beso, mis clases, los libros que ya no deben tardar y que necesito absolutamente. Ya no me tienta la aventura. [...] Y tampoco será un descanso, porque no dejaré de pensar todos los días en México, y en cada una de las cosas que dejo aquí en otras manos».

que se repite en varios de sus poemas¹⁹. Ello derivará en la búsqueda de una literatura universal por medio de la cual se vuelva al origen y se lleve a cabo una profunda crítica, mediante la cual reivindicará la labor de los miembros de su grupo, entre los cuales no se incluye -¿en un intento, tal vez, de emular a Nietzsche, cuya «*gloria fue la de no haber dicho él nada a su favor*»? (480)-, en «¿*Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?*». En este ensayo comentará que quienes «*se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad nacer en México*», y criticará duramente lo que ello supone:

crecer en un raquíptico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última es la condición más importante (Ródenas de Moya, 2004: 25).

Acto seguido, no dudará en afirmar que en lugar de robar a México lo que tiene, ellos se lo dan, igual que hizo previamente López Velarde, pero, con la diferencia de que «*esta tradición de honradez [...] ahora, por primera vez en las letras mexicanas, ha dejado de ser individual y rara para convertirse en la actitud de un grupo. Es la única tradición universal que puede valer para quien la recibe, sin que le quite nada a éste, y sin que le dé más de lo que naturalmente tiene*» (26). Es por ello que denunciará sin reparos la hipocresía mexicanista de la poesía contemporánea de México, la cual no es sino un «*“modernism” aplicado al paisaje de México*». Es más, considera que todos los mexicanismos en la literatura mexicana «*no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no ha tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se ha prestado a recibir lo “mexicano” como objeto*». Esto es, «*la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una*

¹⁹ O dicho con las palabras de Torres Bodet (2004:358) en *Margarita de Niebla*: «Para verlas mejor [a Margarita y a Paloma], *dejo de oírlas*. En un esfuerzo de imaginación, *dilato la distancia que me aleja de ellas*, deseoso de agregar a la mirada con que me sonríen la ojera del tiempo, porque no sé gozar de

literatura extranjera» (Cuesta, 2004:268).

Esta posible paradoja de hablar de México sin en teoría hacerlo explícitamente, parece haber calado hondamente en la teoría novelística de Herrera. Es más, no solo en sus tres novelas no se realizará ninguna alusión al término «México», o sus derivados - con una única salvedad: en *Señales...* (64) se hablará de «cocina mexicana» para aludir al origen de toda la comida de los «restaurantes»²⁰, sino que tampoco el narrador o los personajes se referirán al paisaje que los rodea. De hecho, nuevamente en *Señales...* (36), durante el viaje en autobús de Makina, el narrador comentará: «Atravesaron el país sin hacer ningún comentario sobre el paisaje». Esto adquiere todavía mayor relevancia si se tiene en cuenta que *Señales...* es la única novela que tiene lugar explícitamente en México: por un lado, se alude al origen mexicano de los personajes, mediante el término «gabacho». Por otro, se incide en este marco mexicano al transcurrir parte de la acción en el «Gran Chilango»²¹ -palabra que, acorde con la Academia Mexicana de la Lengua, significa «de la ciudad de México, o del Distrito Federal (México)» -, a diferencia de las otras dos, donde no se hallarán menciones al lugar de procedencia de aquellos. Así pues, la coincidencia con los postulados de Cuesta parece manifiesta, ya que no se observa en una sola obra, sino en tres. Bajo nuestro punto de vista, no se trata de una mera casualidad²².

Todo ello derivará en una finalidad evidente de dotar a sus obras de un lenguaje y una significación universales, rasgo que para Cuesta (259-69) constituye «la aportación particular de la poesía mexicana a la poesía española». En consecuencia, concluirá en «El clasicismo mexicano», la «originalidad de la poesía mexicana no puede venirle sino de su radicalismo, de su universalidad». Así pues, Yuri Herrera tenderá a la ausencia de concreción espacial: casi toda la acción de su novela inicial acontecerá dentro del Reino del capo, esto es, su palacio y los territorios que lo circundan; en *Señales...*, además del Gran Chilango, se hablará del Pueblo de Makina y de la Ciudadcita; mientras que en su última obra se aludirá a la Casota y a «la ciudad». Igualmente, se prescindirá de toda referencia a nombres de calles o plazas.

ningún placer que no se me ofrezca en el cultivo de la memoria. La *realidad* de lo que puedo inmediatamente oler, tocar, sentir, «me desagrada como un compromiso». El subrayado es nuestro.

²⁰ Aunque, sin embargo, acto seguido se rectificará: «Y luego se dijo Já. No era así, pero igual le había gustado decirlo». ¿Mera casualidad?

²¹ El subrayado es nuestro

Asimismo, la mayoría de sus personajes carecerá de identidad. Esto, por un lado, desemboca en una visión universal, pero, por otro, parece conllevar una finalidad crítica. Se podría hablar de una especie de deshumanización de aquellos, en el sentido más valleinclanesco posible. De este modo, en *Trabajos del Reino*, no sin falta de ironía e incluso sarcasmo, se llevará a cabo una asociación entre el mundo de la monarquía y el de la mafia: Rey, Señor - capo, palacio - mansión, Reino - territorios del capo, muralla - muro que cerca la mansión, cortesanos - aquellos que sirven al capo, etc. De la parodia se pasará a la caricatura en *Señales...*: los capos no solo ya no poseerán palacios, sino que serán nombrados por medio de consonantes (los señores Q, Hache, Pe y Dobleú) y sus esbirros serán reducidos a un mero número²³. Por último, en *La transmigración...* sucederá lo mismo con todos los personajes, desde el capo (el Delfín), hasta el resto: las Tres Veces Rubia, la Ingobernable, etc.

El trasfondo de las tres obras se encuentra regido por el mundo de los narcotraficantes, cuestión que hoy en día constituye un asunto capital para los escritores mexicanos, como se puede observar también en *La Biblia Vaquera*, de Carlos Velázquez²⁴. No obstante, es llamativo que a lo largo de las tres se elidan los términos «narco» o «droga». A la hora de mencionarlos, se opta por expresiones del tipo: «esta gente», «capos», «los buenos» -nótese la ironía, rasgo que primará en toda su primera novela a la hora de dirigirse a ellos-; en *Señales...* ampliará los sinónimos: «los duros», «gente gandalla», «turco», «gente importante», y, ya sin licencias, en *La transmigración...*: «Un cabrón muy oportuno» o «hijo de la chingada». Resulta

²² Además, a propósito de la cuestión nacionalista, no solo en *Señales...* (62) se cargará abiertamente contra los nacionales, sino que en *La transmigración...* se asociará al héroe patrio con un condón (30)

²³ Frente a los personajes de *Trabajos...*, quienes repiten su labor tras su nombre -que no es ni más ni menos que el de su profesión: «Artista, hago canciones»- (2010a:22)-, los que responden ante los capos en *Señales...* coinciden en que: «Todos los esbirros se parecían, ninguno tenía nombre que ella supiera, mas nadie extrañaba fusca. El esbirro. 45 hacía pareja con el señor Hache contra los esbirros. 38». (16). Conviene hacer un último apunte al respecto, los personajes parecen recuperar su identidad una vez que dejan de estar al servicio de los capos, como es el caso de Lobo, solo nombrado así en el capítulo uno y en el último, o de la Muñe en *Señales...*, cuyo nombre constituirá uno de los múltiples silencios del mundo novelístico del autor: «Tengo nombre, me dijo el día que se fue conmigo, no me digas Muñe. Y me dijo su nombre» (129)

²⁴ Obra dividida en tres partes. La primera de ellas, la utópica, denominada «Ficción»; se cierra con la muerte de todos los narcos de la ciudad. Ello permite mostrar la incredulidad de los personajes al respecto («¿Que ya no hay narcos en la ciudad? No. Ya no hay joven», Velázquez, 2008:140), por un lado, y reflejar las consecuencias -negativas en este caso- que tal suceso acarrearía en algunas de las personas que estaban estrechamente vinculadas a ellas, por otro. Un ejemplo de ello es el caso de Sussy, cuyo negocio fue productivo mientras contó con la publicidad que le ofrecía la figura de su marido, el cual estaba respaldado por Don Lucha, un narcotraficante. Sin la ayuda de estos, ya «no logró vender ni un burrito». Velázquez también caricaturizará a los capos por medio de sus nombres, o mejor dicho, por su falta de identidad.

llamativo también, que los tres protagonistas de una manera u otra se encuentran ligados a los capos. Es más, tanto Lobo como el Alfaqueque han visto cómo su vida ha dado un giro radical desde que aquellos intercedieron en su favor, cuando más desesperada era su situación.

No obstante, aunque tal vez, en una primera lectura la cuestión de los narcotraficantes sea la más llamativa, la obra del joven escritor mexicano ampliará su denuncia a otros miembros de la sociedad. Así, en *La transmigración...* se atacará el desprecio del gobierno y su falta de solidaridad hacia los más necesitados económicamente (12) -en contraposición con las continuas muestras que de ello harán el Alfaqueque o Makina-, su manera de actuar ante conflictos de gran envergadura (14-5), su hipocresía (50) o su carácter corrupto (en *Señales...* los capos ostentaron los puestos de alcaldes). Este no solo afectará a los políticos mafiosos, sino también a la información transmitida por los medios de comunicación, a la policía o al clero, como se puede observar en *Trabajos del Reino*.

En esta obra además se contraponen, en las dos únicas salidas del «Reino» por parte de los personajes al mundo exterior, la miseria e injusticia social que se vive en la calle, el mundo real (80-1), a la riqueza y abundancia que priman dentro del «Reino». La actitud de Yuri es de desencanto total ante la sociedad que lo rodea («¿Qué carajos puede esperarse de gente como uno?», 2013: 130), gente que lleva a cabo acciones como las que se condenan al final de *Trabajos...* (2010:117). Por último, cabría destacar la denuncia en *La transmigración...* de las continuas desapariciones de gente («así pasa en estos días, la gente nomás desaparece»,133) y el reclamo de una reacción ante estos acontecimientos: «en estos días siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos»²⁵ (134).

Un paréntesis: cuatro autores, un vínculo

Tras haber dedicado la primera parte del presente estudio a los posibles lazos existentes entre Jorge Cuesta y Yuri Herrera, a continuación trataremos de establecer una serie de analogías entre la literatura de Gilberto Owen y la de Valeria Luiselli. No obstante, antes de acometer nuestra tarea, consideramos interesante mencionar la relación especial que une a los cuatro autores, la cual va más allá de una época o un país.

²⁵ Realidad también condenada por Valeria Luiselli, *op.cit.*: «La ciudad, sus banquetas: un enorme pizarrón: en vez de números se suman cuerpos» (cap.V).

Uno de los documentos que mejor refleja el afecto y el aprecio de Gilberto Owen hacia el químico de los Contemporáneos es «*Encuentros con Jorge Cuesta*», texto escrito tras la muerte de este y en el que aquel recogerá la famosa anécdota de su expulsión de clase por medio de la cual dio comienzo su devoción: «*una amistad que después los largos lustros de mi destierro iban a dejar languidecer irremediadamente, pero que nunca di ni daré nunca por muerta*» (241)²⁶. El sentimiento de afecto, de amistad sincera y reconocimiento del uno hacia el otro se puede percibir a lo largo de estas breves notas²⁷, en las que Owen no dudará de tildar a Cuesta como el «*espíritu más naturalmente distinguido de mi generación*» (246), por un lado, o en el poema que abre la obra poética de Cuesta, «*Retrato de Gilberto Owen*», por otro.

En cuanto al caso de Luiselli y Herrera, es cierto que no disponemos de la información necesaria para poder afirmar que exista entre ellos un vínculo tan estrecho como el que unió a sus respectivos precursores, pero, no obstante, sí podemos indicar la existencia de un cierto reconocimiento por parte, al menos, de ella hacia él. Esto parece quedar patente al final de *La historia de mis dientes* (2013)²⁸, en el libro V. A la hora de transcribir el narrador las diez alegóricas coleccionables que se subastaron, no solo llama la atención que las pertenecientes a Luiselli y a Herrera aparezcan continuas, número tres y cuatro, sino que se incluyan dentro de «la serie titulada «*Alegórica de las personas y lugares de mi barrio*», pues fue de «todas las subastas de los últimos meses de Carretera, la más hermosa» (121). Una vez que ha quedado manifiesto el lugar especial de dicha subasta, en una muestra de afecto y con una intención juguetona ostensible durante toda la obra, la identidad de Herrera se verá «*ligeramente*» alterada²⁹.

Gilberto Owen y Valeria Luiselli: diálogo literario entre fantasmas

Una vez ya superado el ecuador del presente estudio, trasladaremos nuestra

²⁶ Todas las citas a la obra de Owen pertenecen a (Owen, 1979)

²⁷ Aunque también parece haber un guiño evidente a Cuesta en *Examen de pausas* cuando el narrador en primera persona afirma que: «De mi amigo el químico me ha quedado esta necesidad de análisis que, cuando saboreo un coctel, lo descompone en mi boca, como un prisma de los sabores, dándome distinto el de cada licor» (191).

²⁸ Para las citas pertinentes a sus dos novelas y su recopilación de ensayos, *Papeles Falsos*, sigo las ediciones indicadas en la bibliografía.

²⁹ «*Recordarán todos ustedes a Yuri Herrera, comandante en jefe del grupo Alfa y nombrada mejor policía de tránsito del oscuro año 2011. Durante un domingo de insomnio, la comandante Herrera se memorizó completo el famoso monólogo de Macbeth que empieza «Mañana, mañana y mañana». Lo recitó frente al espejo una última vez a las 5:25 am mientras se restiraba el pelo en un chompipi ajustado y apuntalado por varios pasadores. Después, todavía mirándose al espejo, se colocó el silbato entre los dientes, y sopló*» (126).

atención a Gilberto Owen y Valeria Luiselli, dos autores cuya concepción literaria distará mucho de la de Jorge Cuesta y Yuri Herrera, a pesar de tener en gran estima tanto su obra como su figura. Así, por ejemplo, frente a la tendencia «a lo impersonal» que se manifiesta en la obra poética de Cuesta (Caicedo: 85), la poesía de Owen se encuentra anegada de biografía: en ocasiones con un trasfondo mítico y siempre abrigada de lirismo. Asimismo, Luiselli no solo optará por un estilo completamente opuesto al de Herrera -siguiendo la línea de Owen, empleará un lenguaje más académico, más acorde al canon literario-, sino que, además, la propia literatura se convertirá en una obsesión evidente en todos los niveles de su obra: estructura, tema, narrador y personajes. Estas diferencias entre unos y otros nos llevarán por nuevos senderos.

A la hora de adentrarnos en una posible relación entre la obra de Owen y Luiselli, conviene subrayar el interés añadido que la figura de aquel parece haber despertado en ella, motivado en buena parte por su fama en vida de personaje fantasma³⁰. Tanto en *Papeles falsos* (2010) como en *Los ingrátidos* (2011), la joven escritora y su *alter ego* muestran cierta predilección por los cementerios y las personas que en ellos descansan («De algún modo, vivía en un estado perpetuo de comunión con los muertos», 2014:19)³¹. Este carácter lúgubre parece favorecer el clima fantasmagórico que predominará en su novela primeriza y, quizás, podría ser una de las razones primordiales por las que escogió a Owen como segundo personaje capital del relato, cuyo fantasma volverá a errar de nuevo entre los mortales y cuya voz se alternará con la del narrador principal en la segunda parte de la novela. El homenaje de Luiselli al poeta ya fallecido no terminará ahí, sino que, además, en su libro se pueden apreciar ciertas similitudes entre la literatura de ambos -que, conviene remarcar, no se aprecian en su siguiente obra-, entre las cuales cabe destacar la ruptura con el discurso único, dando lugar a su bifurcación: por un lado, existirá un hilo narrativo, dotado de un fuerte contenido personal (literaturizado) y, por otro, ajeno a la mera anécdota fabulada, tendremos el discurso metaliterario.

Verdad y ficción: juego de discursos

A la hora de abordar un asunto tan delicado como es la confluencia entre la

³⁰ A propósito de su vuelta a México en 1941, V. Quirarte (2007:145) comentará: «es un fantasma que ya casi nadie reconoce». Previamente (18), el autor había aludido a la fama de fantasma que se creó en torno a la figura de Owen dentro del grupo de los Contemporáneos tras su marcha de México en 1928.

fantasía y la realidad en una obra literaria, uno tiene conciencia del terreno minado en que se adentra. Es por ello que nuestra intención no reside en llevar a cabo una lectura biográfica de la obra de estos dos autores, sino en comentar cómo visten sus creaciones con las prendas de la verdad, lo verosímil y la literatura, generando cierto desconcierto en los lectores e incluso en los propios personajes. De ahí que para nuestro fin sea fundamental incidir en el carácter personal de los dos géneros sobre los que vamos a tratar a continuación: la poesía y la novela lírica. Tradicionalmente, el primero ha permitido mayor afinidad entre el sujeto lírico y la voz del poeta, lo cual ha favorecido siempre que se viera en la poesía un género mucho más personal, íntimo y auténtico, se podría decir, que el teatro o la novela. Ahora bien, en cuanto al segundo, no debemos olvidar que tanto *Los ingravidos* como las tres novelitas de Owen se enmarcan dentro de lo que la crítica ha denominado «novela lírica», género que «se identifica en gran medida con una singular manifestación del Bildungsroman o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un personaje emblemático, alter ego del autor» (Villanueva, 1983:14).

Alí Chumacero (1979:9-10) en su aclamado prólogo a las *Obras* de Owen subrayaba que este «pretendió pasar ante el mundo de la literatura como un «poeta desconocido». [...] Prefirió conservar, como la más preciada herencia, la sutil gloria del anonimato». Este interés del poeta por pasar desapercibido en vida, muy probablemente es el motivo que lo llevó a anegar su obra de claves biográficas, por un lado, y a convertirse en el fantasma del grupo, por otro. Asimismo, al igual que el protagonista de *Novela como nube* -uno de sus alter ego-, Owen tratará de auto-engañarse afirmando que «necesita estar solo y vacío para convencerse de que es él mismo» (183). Sin embargo, al igual que ocurre con el final del *Libro de Ruth* de acuerdo con Quirarte (1990:153), se tratará de un pensamiento antitético «de quien dice lo contrario de lo que afirma», pues al poeta le atormentará la soledad («... no mirar/ lo que puede esperarme allí, a diez pasos,/ aunque sé que otros diez pasos me esperan»,73) y lo embargará la oquedad a la que fue abandonado desde su infancia, debido primero a la ausencia del padre y más tarde a la del gran amor de su vida:

³¹ La acción narrada en los dos ensayos de *Papeles falsos* que sirven de apertura y clausura comienza en un cementerio de personajes ilustres: San Michele, de Venecia y San Fernando, de México.

Clementina Otero³².

Esto formará parte de su pasado, un ayer que devorará al poeta en su presente, razón por la cual no cesará de evocarlo en sus novelas y en sus versos. La memoria, el recuerdo serán dos motivos constantes en su producción, de una forma u otra sus *alter ego* líricos y narrativos vuelven la mirada atrás. En *Sindbad el Varado*, en la sección correspondiente a los «Rescoldos», el sujeto lírico se pone a pensar en el residuo que le queda de una pasión pasada («y una vez, una vez -ayer sería-»,80) y no solo se muestra consciente de su desengaño («Y cuando fui ya sólo uno/ creyendo aún que éramos dos»,81)³³, sino que deja entrever que ese pasado fue el motor de su quehacer poético. No obstante, ahora, confiesa, la música que su pasión le cantaba se ha callado -si alguna vez ha llegado a sonar- (82):

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

*Pero ahora el silencio congela mis orejas;
se me van a caer pétalo a pétalo;
me quedaré completamente sordo;
haré versos medidos con los dedos;
y el silencio se hará tan pétreo y mudo
que no dirá ni el trueno de mis sienes
ni el habla de burbujas de los peces.*

*Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:
tu nombre, poesía.*

Esta revelación constituye una tragedia para alguien que desde muy joven, al igual que Ernesto en *Novela como nube*, «se había propuesto ser poeta lírico,

³² A quien conocerá tras su ingreso en el grupo de los Contemporáneos, gracias a que ella entró a formar parte del teatro de Ulises ante la ausencia de una de las actrices. Esto dio lugar a que en una de las actuaciones Owen tuviera que representar el papel de su prometido (Quirarte, 1990:32). De esta manera, el poeta sufriría en vida la misma ironía que el Ginés de Lope de Vega en *Lo fingido verdadero*: galán de aquella durante la representación teatral, sufrió su desdén fuera del tablado.

³³ Esta realidad se verterá en su producción en forma de monólogo. Esto no se dará únicamente en su poesía -desde el poema inicial de *Desvelo*, donde confesará que «Ya para entonces se me había vuelto/ el diálogo monólogo» (26)-, sino que también en sus novelas se incidirá en la preferencia por ese tipo de discurso, como afirmará el narrador en *Examen de pausas* al hablar de Elvira: «Se aprovechó también de mi predilección por el monólogo para unirnos» (190). Asimismo, la propia conversación entre dos personas, cuyo modo del discurso debería ser el diálogo, no tiene cabida en su novela primeriza, *La llama fría*: «Conversamos en monólogo, reposados, crueles, serios ya, poniéndole su moraleja, en el ademán, a cada frase» (136).

profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica» (165)³⁴. Tal fin no se adquiere solo con un talento innato, y el poeta lo sabe, y es por ello que tiene presente la «*negra inclinación*» de sor Juana Inés de la Cruz «*que todo lo haya vencido!*» (Sor Juana, 1979:501). Así pues, ser poeta lírico requiere una búsqueda ardua y constante³⁵, un anhelo de elevación que evocará el ascenso mítico ya formulado por la poetisa barroca en *Primero sueño*:

*Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra
y ser ésta la espina cuadragésima,
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
pero siempre una brasa más arriba,
siempre esa larga espera entre mirar la hora
y volver a mirarla un instante después.* (83-84).

Ahora bien, para iniciar el ascenso, Owen reconocerá en su obra culmen, en el «*Día veintitrés: Y tu poética*», que «*PRIMERO está la noche con su caos de lecturas y de sueños*» (84). Esta noche, iniciada en *Desvelo* y prolongada hasta la escritura de su libro último, «*de lecturas y de sueños*» durará toda su vida. Así, Quirarte (2007:34) nos revela que antes de marcharse a México, Owen se había convertido en el bibliotecario de su escuela de Toluca, donde «*comenzó a nutrirse en las numerosas lecturas que su posterior conocimiento de los Contemporáneos habrían de afinar y transformar*». Este afán lector lo acompañó a lo largo de sus días, y, conocedor de su trascendencia en la formación cultural de uno, abrió una librería en 1936 con el fin de facilitar a otros el acceso a la lectura³⁶. Tras ello, los tres versos siguientes de «*Y tu poética*» parecen aludir al despertar de los sentidos por medio de imágenes que se repiten con cierta frecuencia en sus poemas y en sus novelas (el piano - el oído, el frío - el tacto, el dibujo - la vista), cuestión primordial para Owen, quien en «*La poesía, Villaurrutia y la crítica*» aventura «*una pequeña afirmación: función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema*

³⁴ Quirarte (2007:34-5) sugiere que ya en torno a 1920 «Owen comienza a escribir poemas, si atendemos a las fechas que Sánchez Frausto -amigo fiel- apuntó en esos primeros intentos que habría de conservar y dar para su publicación póstuma».

³⁵ Como así lo ha notado también Sheridan (232) quien afirma que «Owen comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo».

³⁶ Véase la carta a propósito de su labor como librero recogida en Quirarte, op.cit.:108-09. Además, conviene recordar que Owen desde su novela primera será partidario de una idea ya defendida por sor Juana (499-500) en su *Respuesta a sor Filotea*: «hasta las cinco me estaré leyendo sin enterarme casi, sólo con los ojos de la carne, estos libros queridos que son, cada uno, como la promesa de que en el siguiente aprenderé lo que él no pudo enseñarme» (137). El subrayado es nuestro.

«De otro fue la palabra antes que mía». Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: *Ecos y reflejos*

del mundo» (222). Es por ello que desde *La llama fría* buscará «palabras tangibles y con sabor y con aroma, blancas» (135).

A la hora de hablar de Jorge Cuesta y Yuri Herrera, comentábamos la importancia que ambos otorgan a la creación de un lenguaje. Esta necesidad de forjar un estilo propio, que distinga a uno del resto, fue también motivo de reflexión para el autor de *Línea*, quien era consciente de que nunca llegaría a completar su escalada a la cima de la poesía, si no conseguía primero dar con su voz personal. De ahí que toda su obra pueda considerarse como una continua búsqueda de aquella. Es por ello que su poesía tiende a adquirir una dimensión múltiple, pues la propia literatura se convertirá en una obsesión cuyo lugar deberá ir parejo al de las narraciones de sus desengaños amorosos o al de otro tipo de alusiones autobiográficas, las más de las veces envueltas en un trasfondo mítico. Así pues, ya en el poema inicial de *Desvelo* (26) reconocerá abiertamente haber iniciado tiempo atrás sus pesquisas:

*Yo buscaba la frase con relieve, la palabra
hecha carne de alma, luz tangible,
y un rayo del sol último, en tanto hacía luz
el confuso piar de mis polluelos.*

En esta estrofa incompleta tantas veces citada, llaman la atención dos aspectos sobre los que la crítica no parece haber incidido demasiado. En primer lugar, es llamativo que tanto en este fragmento como en el de «*Y tu poética*» no solo aparezcan «metáforas» de «los datos sensoriales» -cuya trascendencia en el proceso creador de Owen acabamos de señalar-, sino que estas se asocien con la palabra misma e incluso con la propia poesía. Así, conviene mencionar la asociación que se establece entre la palabra y la luz. Si partimos de la premisa de que la palabra es un ente dotado de sonido, resulta significativo que la luz (agente físico que nos permite ver), tanto en este poema como en otros, se asocie -por medio de una relación sintáctica de dependencia- a entidades con voz: por un lado, el piar de unos polluelos, y por otro, la voz de la amada («y el tic-tac de luz de tu voz»,³⁷). De ahí que la palabra sea «luz»; pero, además, será «luz tangible»³⁷. En segundo lugar, el último verso se ha entendido solamente como una «desafortunada» alusión a la infancia (Sheridan: 232). No obstante, si se tiene

³⁷ Nótese cómo en apenas dos términos el autor consigue crear uno de esos triángulos que le son tan queridos y a los que alude con bastante frecuencia en sus obras: «tangible», alusión clara al tacto, es un adjetivo que remarca la sensación de proximidad, no se trata ya de algo vago, lejano; mientras que «luz»

en cuenta el carácter múltiple del discurso de Owen, el tema central de este poema y que *Desvelo* fue escrito siete años después de que iniciase su andadura en la poesía, no sería muy arriesgado considerar ese «*confuso piar de mis polluelos*» como una alusión manifiesta a los dubitativos comienzos de sus primeros versos. De esta manera, se mezclaría de nuevo la alusión a la anécdota biográfica con el comentario metaliterario.

Antes de continuar con la cuestión de la búsqueda de su voz, es preciso hacer un inciso. Al hablar de literatura y más en concreto al hablar de un gran autor, es frecuente encontrar numerosas contradicciones a lo largo de su obra. Como no podría ser de otra manera, el caso de Owen no es una excepción. Así pues, su creación artística encierra numerosos giros (como los que se aprecian en el poema inicial de *Línea* en cuanto a *Desvelo*: de ser un cuerpo sin sombra, «*ahora*» es una «*sombra sin cuerpo*» o frente al eco de «*tu grito*» se impondrá «*el eco de una voz que no suena*» o el cambio del verso a la prosa) o todo tipo de paradojas. A priori, una de las más llamativas para nosotros está relacionada con el papel de los sentidos en su obra, puesto que nos sorprende que alguien que les concede tanta importancia en su novela como en su poesía tienda a crear situaciones en las que la fiabilidad de estos se difumina. Así, la anécdota narrativa de *Desvelo* se producirá en una noche en la que al sujeto lírico le velará «*un sueño alto, frío, eterno*» (30), en *Línea* hallaremos poemas surrealistas en los que se acumularán imágenes inconexas, como es el caso de «*Remordimiento*» o «*Poema en que se usa mucho la palabra amor*» y, finalmente, llegaremos a la «*Niebla de los sentidos*» (73) en *Sindbad el Varado*.

Esta paradoja no solo se manifestará en la búsqueda de su voz, de su poesía: «*BUSCO desde mañana hasta el último día recordado*» (52), sino que esa indagación desde el futuro hasta el día más remoto de su pasado se convertirá en una ironía de aquel que escribió su propia historia sin haber tenido ocasión todavía de vivirla. De este modo, ya en *La llama fría* (1925) se adelantó a los acontecimientos. No deja de ser anecdótico que el autor narre la vuelta a su pueblo tras «*diez años*» fuera, periodo de tiempo muy próximo al que tardó en regresar a su país tras su exilio. Asimismo, en el relato se produce el reencuentro con un amor del pasado, de quien el protagonista conservaba un retrato, y cuya impresión primera es la de

aludir a la vista y al oído. Todo ello es una metáfora de la palabra, instrumento necesario para la creación poética, cuya función «*es elaborar en metáforas los datos sensoriales*».

«De otro fue la palabra antes que mía». Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: *Ecos y reflejos*

haberse encontrado con un espectro³⁸. Lo mismo sucederá en 1942, diecisiete años después de la publicación de *La llama fría*, cuando Owen se reencontrará en México con Clementina Otero: «ambos se dan cuenta de que conversan con un fantasma» (Quirarte, 1990:157-58). Otro ejemplo lo encontramos en *Novela como nube* (1928), obra en la que el protagonista ve como a la cita concertada no acude la mujer que esperaba, Elena, sino otra con quien se sentirá obligado a casarse. Algo similar a lo que le sucedió a Owen, quien no terminó de lograr la mano de Clementina -fin que anhelaba alcanzar gracias a su marcha a Nueva York (Quirarte 1990:156)-, y se tuvo que conformar con Cecilia Salazar en 1935, matrimonio que terminaría en «separación conyugal», debido a que se desvinculó sentimentalmente de su esposa y mantuvo otra relación (45)³⁹.

Por último, antes de hablar de Luiselli, cabe hacer una breve mención a propósito de su *Sindbad el Varado* (1942). En primer lugar, llama la atención que nuevamente se produzca cierta ironía biográfica entre la fábula y la experiencia personal. Cuando Owen publica su libro existía ya una leyenda en torno a él «-que era una verdad- de la inmensa fortuna» de la que disfrutaba en su nueva vida de casado (Quirarte, 1990:48). Ahora bien, durante sus últimos diez años, «desde su retorno fallido a México [una vez ya publicado el libro en Bogotá] hasta su separación conyugal y su establecimiento en Estados Unidos», su condición privilegiada cambió radicalmente: «entre semana, según sus palabras, Owen vivía como pobre» (Ibid). Así pues, resulta bastante significativo que el término «Varado» del título no solo pueda aludir al significado del verbo «varar» -como así tiende a interpretarlo únicamente la crítica-, sino que también pueda hacer referencia a una acepción que, curiosamente, es empleada en Colombia -país en el que Owen pasó toda una década- (y no en México), de acuerdo con la RAE: «Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos», tal y como parece que le sucedió al poeta tras la publicación de su libro.

En segundo lugar, cerraremos nuestro comentario sobre Owen con esta obra porque, según parece, es aquí donde pondrá término a sus pesquisas. Finalmente, tras

³⁸ «En las tinieblas introspectivas se me enciende un foquito de objetividad: la mujer que se ha detenido sobre el umbral no se parece a Ernestina, sino a la fotografía de su madre; pero yo no puedo admitir así como así un milagro tan vulgar como el de las apariciones de los muertos» (134).

³⁹ En la novela, ante el matrimonio con la persona no tan largamente esperada, el narrador comentará: «Ahora tiene Ernesto tanta pena que toda la vida no le bastaría para gastar su caudal de

una búsqueda ardua se producirá el ansiado hallazgo. En un sentido, dicho descubrimiento presentará cierta analogía con la revelación mística, pues el sujeto lírico se percatará de que su voz estaba dentro de él. Es decir, es preciso que el poeta se recoja sobre sí para hallar la poesía, idéntica acción que ha de llevar a cabo el alma si quiere encontrar a Dios⁴⁰. Es por ello, en definitiva, que logra (84):

... hallar al fin, exangüe y desolado,
descubrir que es en mí donde tú estabas,
porque tú estás en todas partes
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,
la voz que se desangra por mis llagas.

Hasta ahora, hemos incidido en la ruptura del discurso lograda por Owen y en la manera en que consigue que la ficción y la verdad confluyan en la totalidad de su obra, prácticamente. Ello se debe a que este es uno de los rasgos más llamativos y mejor logrados por Valeria Luiselli en *Los ingrátidos*. Como ya hemos señalado previamente, esto no se manifiesta en su segunda novela, *La historia de mis dientes*, razón por la cual no coincidimos con Christopher Domínguez cuando afirma que el Owen de Luiselli «es solo aceptable como hilo conductor. [...] Se encuentra uno a Owen en esta caja de Luiselli como se encuentra a Novo o García Lorca, pálidos y remotos, rebeldes notas al pie de página que luchan por encontrar su lugar en el cuerpo de la ficción»⁴¹.

Asimismo, remarcamos de nuevo la fama de personaje fantasma que acompañó a Owen desde su marcha de México en 1928, condición esta que Luiselli no solo no pasará por alto, sino que hará especial hincapié en ella a lo largo de toda la obra, hasta llegar a afirmar que «es un libro sobre el fantasma de Gilberto Owen» (63). De tal manera que no solo la propia narradora (*alter ego* de la autora) se irá afantasmando

amargura, tendrá que heredársela a un hijo, a un hijo de Rosa Amalia» (185-86). ¿Le sucedería algo similar a Owen?

⁴⁰ Como así lo asegura San Juan (1982:575) en sus *Comentarios al Cántico Espiritual*: «es de notar que el Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencial y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma; por tanto el alma que le ha de hallar conviene salir de todas las cosas según la afección y voluntad y entrarse en sumo recogimiento dentro de sí misma, [...] Está, pues, Dios en el alma escondido, y ahí le ha de buscar con amor el buen contemplativo». Con esto no pretendemos ofrecer una interpretación mística, sino establecer una analogía plausible entre la revelación mística y la poética. No obstante, conviene recordar que estamos hablando de un autor creyente cuya obra posterior, *Libro de Ruth*, posee un trasfondo bíblico. De ahí que no deje de ser significativo el modo en que se produce en él la revelación de la poesía, de su voz.

⁴¹ Véanse sus palabras en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/dos-cajas-de-valerialuiselli?page=full>.

-hasta el punto de que: «*El fantasma, me quedaba claro, era yo*» (80)- sino que desde un comienzo la propia historia se nos presentará en un punto intermedio, de transición, similar al que se encuentran los fantasmas, seres que no están completamente muertos ni vivos: «*Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a ésta de ahora pero posterior a aquélla*» (11) o, por apuntar otro ejemplo, el motivo por el que llama a su hijo «*mediano*»: «*En esta casa vivimos dos adultos, una bebé y un niño mediano. Decimos que es el niño mediano porque aunque es el mayor de los dos, él insiste en que aún es mediano. Y tiene razón. Es el mayor, pero es chico, así que es mediano*» (12). Incluso, la voz escogida para el relato incide en la creación de un clima fantasmagórico: «*Una novela silenciosa, para no despertar a los niños*» (13), pues «*Yo procuro emular a mis fantasmas; escribir como ellos hablaban, no hacer ruido, contar nuestra fantasmagoría*» (20-21).

Así pues, bajo nuestro punto de vista, la decisión de Luiselli a la hora de escoger a Owen como segunda voz y segundo personaje capital del relato se debe a un interés evidente en su obra y su figura⁴². Esta fascinación que ha despertado el poeta en la joven mexicana conlleva una asimilación y a una comprensión de su poesía y de su persona que se manifiesta en numerosos pasajes de la novela. Uno de ellos podría ser el fragmento que -por medio de la participación «*en ausencia*», técnica empleada por Owen para expresar algo sin nombrarlo (Quirarte, 1990:76)- parece evocar el momento en que él tuvo que marcharse de México, circunstancia que lo llevó a dejar atrás su vida, sus amigos (aunando así su sensación de vacío personal) y dio lugar a teorías en torno a su figura por parte de aquellos⁴³. A la incompreensión, en definitiva, que pudo haber sufrido ante el hecho de que estaba a punto de iniciar una nueva vida (61):

Dejar una vida. Dinamitar todo. No, no todo: dinamitar el metro cuadrado que uno ocupaba entre la gente. Más bien: dejar sillas vacías en las mesas que se compartían con las amistades, no a modo de metáfora, sino en verdad, dejar una silla, volverse un hueco para los amigos, permitir que el círculo de silencio en torno a uno se ensanche y se

⁴² En cuanto a esto, llama la atención el oficio pasado de la protagonista, quien, al igual que Owen, habrá trabajado en una editorial «*como dictaminadora y traductora*».

⁴³ Nótese que Owen antes de marcharse de México ya había tenido que abandonar previamente Sinaloa y Toluca. En cuanto al deterioro de las relaciones con sus amigos, véase a la página 16, donde se citan sus palabras a propósito de su amistad con Cuesta a partir de su destierro, por un lado, y a la nota 37, donde se mencionan las «*especulaciones*» que surgieron en torno a su figura tras su partida en 1928.

*llene de especulaciones. Lo que pocos entienden es que uno deja una vida para empezar otra*⁴⁴.

Ahora bien, el aspecto más interesante de *Los ingravidos* en nuestra opinión no reside tanto en el interés que parece haber despertado la figura de Owen en la escritora (el cual, como acabamos de señalar brevemente afecta a la propia composición de la obra), o en las continuas reflexiones metaliterarias que se van intercalando a lo largo de la novela; sino en la tensión metaliteraria que se crea por medio de la multiplicidad de discursos. Esto dará pie a que tanto los lectores como los propios personajes pongan en duda todo lo que se va narrando. A priori, la obra está compuesta de tres hilos narrativos (los cuales se van alternando, como también lo hacen los tiempos: saltos constantes del pasado al presente, de la ficción a la realidad de los personajes), a los que se suman pequeños fragmentos intercalados sobre metaliteratura, que nos sirven para vislumbrar trazos de la poética de Luiselli. Lo interesante de su propuesta es que sin decirlo explícitamente lleva a cabo una profunda reflexión sobre el género novelístico y el delicado asunto de la confluencia entre la verdad y la ficción. Se podría decir, por tanto, que lleva la técnica de la participación en ausencia a su punto más álgido.

Para ello, el narrador propone dos planos -de cuya existencia solo nos enteramos por medio de las alusiones a los comentarios que realiza el marido de la narradora-: por un lado, la realidad ficticia de los personajes, y, por otro, la ficción que se introduce dentro de dicha realidad ficticia por medio de las memorias noveladas, según parece, de la narradora⁴⁵. Esta dicotomía se nos revela al comienzo de *Los ingravidos*, cuando se interrumpe el discurso de la narradora y se nos revela la clave de la novela: «*Mi marido lee algunos de estos párrafos y me pregunta quién es Moby. Nadie, le digo, Moby es un personaje*» (18). A partir de este momento, las alusiones a las distintas reacciones de su marido son las que nos parecen indicar cuándo surcamos las aguas de la verdad y cuándo nos hundimos en la bruma de

⁴⁴ Asimismo, se puede vislumbrar algún guiño a los versos de *Sindbad el Varado* -poemario que la narradora asegura haber leído (32)-, como se puede apreciar en la pág.104 cuando el Owen-narrador describe aquello que ve en el «departamento» de su mujer: «*Hay [...] una pared llena de retratos familiares en los que no figuro -salvo en la cicatriz de un clavo-. Esta imagen evoca en el lector de la poesía de aquel el comienzo del «Día nueve: Llagado de su desamor»: «HOY me quito la máscara y me miras vacío/ y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido/ donde habitaban tus retratos,/ y arriba ves las cicatrices de sus clavos*» (75)

⁴⁵ «*Lo único que perdura de aquel período son los ecos de algunas conversaciones, un puñado de ideas recurrentes, poemas que me gustaban y releía una y otra vez hasta aprenderlos de memoria. Todo lo demás es elaboración posterior. Mis recuerdos de esa vida no podrían tener mayor contenido. Son andamiajes, estructuras, casas vacías*» (14).

«De otro fue la palabra antes que mía». Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: *Ecos y reflejos*

la poesía. El lector termina viéndose reflejado en la figura de aquel, quien, estupefacto ante lo que va leyendo, «pregunta cuánto hay de ficción en ellas [las páginas de la novela], cuánto de verdad» (57), y, al igual que le ocurre a él, nace en nuestro interior la duda de si «Todo es ficción» o si hay algo real (63).

Esta dualidad de realidades y de discursos despertará una evidente tensión entre los personajes, quienes acabarán desconfiando el uno del otro -o eso parece, ¿pasaje que tiene lugar en la realidad del narrador o en la fantasía de su libro?: «Eres una mentirosa./ ¿Por qué?/ Eres una mentirosa./ Tú también» (83), por una parte, y dará paso a una cuestión tan polémica como es la autenticidad de los hechos narrados en una obra de ficción o su carácter puramente ficticio: «es sólo una novela, nada existe» (82). De este modo, Luiselli consigue crear una trama fascinante, cuya calidad no deja de sorprender si se considera que *Los ingravidos* constituye su primera novela.

A la hora de hablar de la modernidad y de la tradición de la ruptura, Octavio Paz (1977:5) apuntaba que «la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado». Esta idea ha sido capital para la elaboración del presente trabajo, en cuyas páginas hemos tratado de vislumbrar posibles ecos y reflejos de dos autores de principios del siglo XX en la obra inaugural de dos jóvenes narradores actuales. Tanto la obra de Yuri Herrera como la de Valeria Luiselli responde a una declaración de intenciones manifiesta en *Los ingravidos*: «Abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos». Esta premisa de hoy les ha conducido a empaparse de la poesía de ayer para escribir la prosa de mañana. Así, la literatura de Jorge Cuesta y de Gilberto Owen no solo sigue viva en cada uno de sus textos, sino que también la podemos descubrir en la palabra de sus herederos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H. (2009): *La ansiedad de la influencia*. Trotta Madrid.
- Bodet, T. (2004): «Margarita de Niebla» en Ródenas de Moya, D. *Contemporáneos, prosa*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, pp. 335-388.
- Cuesta, J. (2003): *Obras reunidas I. Poesía y traducciones de Éluard, Mallarmé, Spender y Donne*. Martínez Malo, J.R. y Peláez Cuesta, V. (eds.), Francisco Segovia, pról. Fondo de Cultura Económica, México.
- Cuesta, J. (2004a): *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. J Martínez Malo, J.R. y Peláez Cuesta, V. (eds.), Christopher Domínguez Michael, pról. Fondo de Cultura Económica, México.
- Cuesta, J. (2004b): «Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Torres Bodet» en Ródenas de Moya, D. *Contemporáneos, prosa*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, pp. 11-19.
- Cuesta, J. (2004): «¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?» en Ródenas de Moya, D. *Contemporáneos, prosa*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, pp. 25-27.
- García Gutiérrez, R. (1999): *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*, Universidad de Huelva, D.L., Huelva.
- Gómez Bedate, P. (1985): *Mallarmé*. Júcar, Madrid.
- Herrera, Y. (2010a): *Trabajos del reino*. Periférica, Cáceres.
- Herrera, Y. (2010b): *Señales que precederán al fin del mundo*. Periférica, Cáceres.
- Herrera, Y. (2013): *La transmigración de los cuerpos*. Periférica, Cáceres.
- León Caicedo, A. (1988): *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*. INBA México.
- Luiselli, V. (2010): *Papeles falsos*. Sexto Piso Madrid.
- Luiselli, V. (2014a): *Los ingrátidos*, Sexto Piso, Madrid.
- Luiselli, V. (2014b): *La historia de mis dientes*, Sexto Piso, Madrid.
- Millares, S. (2015): «Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica» en Alemany Bay C. *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*. Universidad de Guadalajara, México, pp.77-91.
- Novo, S. (2004): *Return Ticket*, en Ródenas de Moya, D. *Contemporáneos, prosa*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, pp. 181-232.

«De otro fue la palabra antes que mía». Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: *Ecos y reflejos*

- Owen, G. (1979): *Obras*, Procopio, J. (e d .), pról. de Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, O. (1985): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, O. (1998): *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, O. (1987): *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona.
- Poesía en movimiento: México 1915-1966*, (1977), pról. de Octavio Paz, Siglo XXI editores, México.
- Quirarte, V. (1990): *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Quirarte, V. (2007): *Invitación a Gillberto Owen*, Universidad Nacional Autónoma de México, DGE/ Equilibrista, México.
- Ródenas de Moya, D. (2004): *Contemporáneos, prosa*. Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
- San Juan de la Cruz (1982): *Obras completas*. Ruano de la Iglesia, L. (e d .), La Editorial Católica Madrid.
- Sheridan, G. (2003): *Los contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Sor Juana Inés de la Cruz (1979): *Obras escogidas*, sel., pról. y notas de J.C. Merlo, Bruquera Barcelona.
- Steiner, G. (2000): *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa, Barcelona.
- Velázquez, C. (2008): *La Biblia Vaquera*. Tierra Adentro, México.
- Villanueva, D. (1983): *La novela lírica, I*. Taurus, Madrid.
- Villaurrutia, X. (1996): *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Capistrán, M., Chumacero, A. y Schneider, L.M. (e d s .). Fondo de Cultura Económica, México.
- Wilson, E. (1969): *El castillo de Axel*. Cupsa, Madrid.