



**Apuntes para un rescate: la obra editorial, ensayística y  
narrativa de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, un autor fuera  
del canon**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Doctora en Literatura Hispánica**

**Presenta  
Patricia Quintana Lantigua**



**Apuntes para un rescate: la obra editorial, ensayística y  
narrativa de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, un autor fuera  
del canon**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Doctora en Literatura Hispánica**

**Presenta  
Patricia Quintana Lantigua**

**Director de tesis  
Antonio Cajero Vázquez**

*A Yliana y Antonio*

*A mis padres*

## **Agradecimientos**

A Yliana Rodríguez y Antonio Cajero, por la guía, el acompañamiento, las oportunidades que me abrieron el camino. A Israel Ramírez y Raquel Mosqueda, por sus agudas lecturas.

Estos agradecimientos también van para los profesores del Programa de Estudios Literarios y para los trabajadores de El Colegio de San Luis, especialmente para Narda Lira. A las especialistas de la Biblioteca Pública de Jalisco “Juan José Arreola”, gracias infinitas por los hallazgos.

A mis amigos, un agradecimiento especial, a los que están más cerca, a los de lejos. A Michel, por la bibliografía, las ideas, las conversaciones. A mi familia potosina, Lore y Azul, y a Laura, Aracely, Mariana, Juanjo, Ximena, Claudia, Marisol, Alaina, por las palabras certeras y el cariño.

A mi familia cubana, mi madre, mi primo, mi abuela, mi padre, por el apoyo de estos años.

A Pablo y Grisel, por haber propiciado todo.

Y a Aldo, por el viaje que comienza.

\*Esta tesis contó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

## Índice

<b>Introducción</b> .....	2
Sobre escasos rescates y menciones .....	3
De la ausencia del canon.....	5
¿Desde dónde leer a Gutiérrez Hermosillo? .....	6
El joven Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Primeros años .....	9
Su faceta de poeta.....	12
Los años iniciales junto al grupo “sin Número y sin Nombre” .....	17
La guerra cristera que le tocó.....	24
<b>Capítulo I.</b> Sin Número y sin Nombre: primeros escauceos .....	28
Gutiérrez Hermosillo: director, editor, colaborador .....	28
De los movimientos de un grupo.....	30
Sobre la emergencia .....	33
Un grupo sin centro .....	38
Del grupo a la revista.....	40
<i>Bandera de Provincias</i> y sus relaciones sincrónicas .....	42
De redes y relaciones .....	49
Una publicación, un programa, una generación .....	52
Temas, autores, cuestiones.....	55
Preocupaciones y motivaciones .....	60
De la religión y otras cuestiones políticas.....	66
<b>Capítulo II.</b> Afincarse una postura. La obra crítica y ensayística de Gutiérrez Hermosillo .....	76
Examen de libros.....	77
De crítico de poesía a crítico de artes plásticas.....	95
Gutiérrez Hermosillo, especialista en teatro .....	101
<b>Capítulo III.</b> Algunos devaneos narrativos .....	107
Una calcomanía en <i>Bandera de Provincias</i> .....	109
“Mi tío don Jesús” y otro relato .....	116
“Ficha”, un relato de introspección .....	130
<b>Conclusiones</b> .....	135
<b>Bibliografía de Alfonso Gutiérrez Hermosillo</b> .....	142
<b>Bibliografía citada</b> .....	147
<b>Anexos.</b> Relatos de Alfonso Gutiérrez Hermosillo.....	154
Colaboraciones de Alfonso Gutiérrez Hermosillo en <i>El Nacional</i> .....	180
Ilustraciones en <i>Bandera de Provincias</i> . .....	203

## Introducción

“Una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ellos de ser estudiadas y comentadas”, así define simple y llanamente el canon literario el investigador catalán Enric Sullà.<sup>1</sup> Los críticos e investigadores, encargados de conferirle valor a las obras, han incorporado al canon a los autores que, evidentemente, han sido leídos y conocidos por ellos. El canon, entonces, se conforma principalmente desde lo fácilmente visible. Por Harold Bloom sabemos que el canon no se impone, claro, emerge él mismo por una serie de hechos fortuitos en los cuales nada incide la imposición de una retahíla de nombres que representan una literatura nacional:

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon<sup>2</sup>.

La creación del canon, selectiva y arbitraria por parte de los lectores y críticos, es una cuestión problemática por la incorporación de unos autores en detrimento de otros. Así sucedió con Alfonso Gutiérrez Hermosillo, escritor de Guadalajara conocido por pocos y casi no rescatado. Injustamente olvidado, con un proyecto literario ambicioso y complejo, no ha sido incorporado a un canon de literatura nacional, pero tampoco regional, a juzgar por las nulas menciones suyas en trabajos dedicados a la narrativa de Jalisco.

Gutiérrez fue un joven de provincia, de Guadalajara, que sólo vivió 30 años y dejó una obra extensa que está escasamente rescatada y no está incluida en las historiografías literarias. El escritor jalisciense dejó más de treinta obras de ensayo y crítica, al menos dos

---

<sup>1</sup> Enric Sullà, “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullà, *El canon literario*, Arco-Libros, Madrid, 1998, p. 11.

<sup>2</sup> Harold Bloom, *El canon occidental*, Lectulandia, p. 18, disponible en <http://www.lectulandia.com>

cuentos, una novela inconclusa (con diez capítulos), tres poemarios y decenas de poemas sueltos, además de cuatro obras de teatro. Que un escritor que vivió entre 1905 y 1935, en pleno auge de las vanguardias artísticas, en el apogeo de la novela de la Revolución, en un contexto marcado por la guerra cristera en los años que más produjo, y que tuvo referencias múltiples e inquietudes complejas que llevó a sus obras, no sea mencionado en algunos de los más prominentes análisis sobre literatura mexicana es preocupante.

### **Sobre escasos rescates y menciones**

En 1937, a apenas dos años de su muerte, ya era en apariencia un intelectual reconocido. En una joya de homenaje, a cargo de los redactores de *Letras de México*, en 1937, Alfonso Gutiérrez Hermosillo era uno de los más aclamados poetas de México.

Bernardo Ortiz de Montellano lo definió como un poeta de alma pura que no deslindaba lo que escribía de su vida personal, como si la poesía fuera la vida. Jorge Cuesta lamentaba haber perdido la oportunidad de seguir viendo sus obras como estaban siendo y mirarlas ya como producto terminado, pues si hubiera seguido vivo habría evolucionado hacia formas más acabadas.

No podía decir que he estimado su obra justamente. A lo que es joven siempre se le da un día más para completarse; no se acaba de juzgar lo que se está viendo que no acaba de crecer. Él mismo consideraba lo que escribía como inseparable aún de su vida personal; lo mostraba mientras estaba haciéndose.<sup>3</sup>

Rafael Solana celebraba sus versos, que vivían y ganaban espacio cada día, y José Gorostiza defendía la perfección de la forma de su poesía, ya alcanzada, pura. Xavier

---

<sup>3</sup> Jorge Cuesta, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 3.

Villaurrutia lo recordaba recitando un verso de Valéry: “La vida dura sólo un instante; la muerte dura toda la vida”.<sup>4</sup>

Independientemente de las opiniones vertidas sobre el poeta, los anuncios de próximas publicaciones con trabajos suyos, la aparición de poemas inéditos y un cuento, uno de los mayores méritos de este homenaje es el de haber insertado una bibliografía sobre la obra publicada de Gutiérrez Hermosillo y la inédita, dividida en poesía, teatro, novela, y epistolario.<sup>5</sup>

Un episodio memorable en la recuperación de la obra de Gutiérrez Hermosillo es la compilación que hiciera Yáñez de los relatos, publicados con un prólogo suyo bajo el sello editorial de la revista *Occidente*, de su Jalisco natal. Que sepamos, el análisis más abarcador sobre la obra de Gutiérrez se debe a Agustín Yáñez y parte de éste se integra al primer número de la revista. Dos grandes reverencias ante la obra y la personalidad del joven poeta aparecen ahí: la colección de relatos y una obra sobre los años de *Bandera de Provincias*, labor editorial de Alfonso Gutiérrez Hermosillo. En 1945, Yáñez sacó de las sombras la figura de Gutiérrez para llamar la atención sobre él. *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos* fue el nombre de este libro, que rescataba, a diez años de su muerte, a un escritor y difusor de la cultura que tuvo a su cargo dos revistas y que publicó incansablemente.

Si fue aclamado por sus contemporáneos, si cuenta con una obra extensa, a pesar de su corta vida, y si esa obra es una peculiaridad y una rareza que lo distinguen de otros escritores de su generación, ¿por qué apenas en 2010 fue reunida y publicada su poesía, tanto tiempo después de su desaparición física? En la presentación del volumen, el

---

<sup>4</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, núm. 11, 16 de julio de 1937, p. 3.

<sup>5</sup> “Bibliografía de Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, núm. 11, 16 de julio de 1937, p. 7.



compilador Luis Alberto Navarro ha puesto de nuevo en el candelero la figura de Gutiérrez Hermsillo, específicamente, su poesía; pero sigue siendo un desconocido, dijo el presentador, y “hasta la gente de literatura poco lo conoce”. Se habló de *Bandera...* en la presentación (más bien, se mencionó) y de su traducción de Valéry.<sup>6</sup> Nada más se dijo. Sobre su narrativa, su ensayo y crítica tampoco se hicieron alusiones.

### **De la ausencia del canon**

Las primeras indagaciones sobre su obra en prosa, que conocí en las páginas de la revista tapatía *Occidente*, dirigida por Agustín Yáñez, me llevaron a pensar cómo un narrador con tanto lirismo en sus páginas y con temáticas cercanas a las vanguardias españolas y a la novela de la Revolución no figuraba en los análisis sobre la prosa mexicana de finales de la década de 1920. En una revisión somera de los acercamientos a la así llamada “novela de la Revolución”, Gutiérrez Hermsillo no fue nombrado en el estudio de Danaé Torres de la Rosa<sup>7</sup> sobre esa narrativa, aun cuando la novela inconclusa de ese autor, *Mi tío Don Jesús*, tiene de trasfondo el tema de la Revolución. En mis pesquisas sobre alguna referencia a este autor, que no lograba clasificar en una tendencia, tampoco lo encontré referido en el estudio de John Brushwood,<sup>8</sup> sobre la novela mexicana; la obra de Gutiérrez Hermsillo tampoco destaca como parte de una narrativa sobre el proceso histórico de la Revolución ni se alude como parte de una estética a la que estuvo más cercana, la de la producción narrativa del grupo de Contemporáneos ni, mucho menos, aparece en el largo listado de novelas de 1832 a 1971 que adjunta en su libro *México en su novela*.

---

<sup>6</sup> Bianca Eunice Castillo, “Reúnen poesía de Alfonso Gutiérrez Hermsillo”, Disponible en <http://elfarocultural.com/notas/bianca4.html> [Consultado el 8 de diciembre de 2019]

<sup>7</sup> Danaé Torres de la Rosa, *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, Bonilla Artiga Editores/Instituto Tecnológico Autónomo de México, Ciudad de México, 2015.

<sup>8</sup> John S. Brushwood, *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Brushwood tampoco alude a su existencia cuando dedica algunas páginas a las propuestas que Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jaimes Torres Bodet, donde postula que la ficción de estos y otros autores asociados al grupo que integraron se interesa más por la imagen poética y las alusiones que por la acción. La prosa de Gutiérrez Hermosillo, sobre la cual se persiguieron sus rastros en varios estudios, incluso en los monográficos sobre autores jaliscienses, no formó parte de esa otra corriente distinta de la novela de la Revolución, a juzgar por su ausencia.

Rosa García Gutiérrez,<sup>9</sup> que indaga por el carácter de esa novela distinta de aquella promovida como seña identidad mexicana a partir de los años veinte, tampoco da cuenta de él; aunque algunos investigadores lo asocian a los reunidos en torno a la revista *Contemporáneos* y su escritura en prosa lo emparenta con una corriente de vanguardia que pugna por una nueva forma de ver y acercarse a la realidad, donde cuestionan la pertenencia a géneros, estilos y la funcionalidad del arte.

### **¿Desde dónde leer a Gutiérrez Hermosillo?**

Gutiérrez Hermosillo es un autor difícilmente clasificable, pero más cercano en sus pretensiones estéticas a lo bautizado por Rosa García Gutiérrez como “la otra novela de la Revolución”. Mi propuesta es que Gutiérrez Hermosillo pertenece a esa otra narrativa diferente que no fue la novela de la Revolución, sino la “otra”, la de implicaciones líricas, la escrita por los narradores de *El Universidad Ilustrado*, otra que no tiene que clasificarse más que como distinta y singular.

---

<sup>9</sup> Rosa García Gutiérrez, “Aventura y Revolución: el proyecto novelísticos de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2011, pp. 237-272.

Gutiérrez fue un autor desconocido que no puede ser insertado en una estética determinada mientras su obra siga a la sombra. La ignorancia de su producción literaria frustra el proyecto autorial que estuvo construyendo en vida. Gutiérrez Hermosillo quiso ser un autor conocido, leído, quiso trascender el espacio de la provincia y encarnó un actitud cosmopolita, logró convertir con sus colaboraciones una revista de la periferia en una publicación universal. En medio de un proyecto colectivo, que emprendió con sus amigos en la revista *Bandera de Provincias*, Gutiérrez sobresalió por su singularidad en el tratamiento de temas disímiles y el cultivo de varios géneros.

A Gutiérrez Hermosillo debe entendersele como un escritor fractal. Mi propuesta de presentación de su postura autorial se basa en la teoría de los fractales, un término matemático empleado para explicar la repetición de estructuras de la naturaleza, básicas, que se repiten a diferentes escalas. Un fractal repite el mismo patrón con diferente orientación y cuyos componentes pueden ser infinitos. El término propuesto por Benoît Mandelbrot en 1977, en *The Fractal Geometry of Nature*,<sup>10</sup> refiere un tipo de estructura compleja a cualquier escala desde la cual la observemos. Algo similar sucede con la postura de autor de Gutiérrez.

El jalisciense proyectó desde varios géneros y desde varios soportes una imagen de su postura autorial. Desde el instante en que Gutiérrez Hermosillo apareció en la escena literaria, desde que se presentó al público, lo hizo simultáneamente desde el ensayo, el cuento, la poesía, reproduciendo su imagen en cada género y conteniendo desde ahí con los escritores de su generación. Incluso, dentro de un mismo género, como la narrativa, practicó diferentes formas de escribir, repitiendo como un fractal su imagen en diferentes escalas. En su postura, entendida como la presentación que hace de sí mismo el escritor,

---

<sup>10</sup> Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, WH Freeman, San Francisco, 1982.

tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas,<sup>11</sup> Gutiérrez se perfiló como un escritor total y promovió su legitimación como autor a partir de redes de relaciones que van desde el texto –donde estableció diálogos con autores y obras– hasta las relaciones personales e inserciones en grupos de escritores.

Aunque desde la publicación que dirigió, *Bandera de Provincias*, Gutiérrez Hermosillo se afincó en la marginalidad y entabla una relación dicotómica con el centro, su proyección, sus colaboraciones con revistas metropolitanas y su relación insistente con figuras fuera de Guadalajara lo presentan como escritor cosmopolita, de tendencias universalistas.

Para entender cómo se construye esa postura autorial reconstruyo la figura de Gutiérrez Hermosillo en sus primeros años como escritor y adscrito al grupo “sin Número y sin Nombre” desde el cual perfilará su estrategia. Para ello, me adentro en el análisis de la formación de la revista, las relaciones que desde esa publicación y como parte de un grupo, a veces, y otras individualmente, el autor estableció redes de relaciones con escritores del centro del país. En un primer capítulo donde analizo la emergencia del grupo y la creación de *Bandera de Provincias*, analizo la labor editorialista de Gutiérrez.

Posteriormente, en un segundo capítulo, analizo sus colaboraciones de ensayo y crítica para demostrar cómo desde varias manifestaciones (la literatura, el teatro, las artes plásticas), busca entablar un diálogo con escritores y obras del campo literario que ocupan en él posiciones residuales, emergentes o dominantes. Desde ese género “de curiosidad

---

<sup>11</sup> Jérôme Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Juan Zapata (trad.), Facultad de Artes y Humanidades/Departamento de Humanidades y Literatura/Universidad de Los Andes, Bogotá, 2015, p. 12.

intelectual y de ventanas abiertas”, como lo definió Liliana Weinberg,<sup>12</sup> Gutiérrez persigue adscribirse a una tradición de crítica literaria a la cual pertenecerá desde el momento en que su rúbrica acompañe las opiniones emitidas en sus escritos.

Como parte de esa compleja postura que lo llevó a dialogar con autores aclamados de su momento y con obras diversas, en el tercer y último capítulo indago y me detengo en su obra narrativa (tres cuentos y una novela inconclusa) para postular que ahí, donde radica uno de los mayores aciertos del escritor, se evidencia su postura fractal y demuestra desde este otro género su intención de probarse y presentarse como un escritor que domina diversos estilos. Es en el cuento donde está su marca de pertenencia a una estética que lo emparenta con la de Contemporáneos y lo aleja de la novela de la Revolución, pero siempre desde el margen que remarcó en su obra, en una situación liminal que lo convierte en el “otro”, lo diferente que no admite calificativos fijos.

### **El joven Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Primeros años**

De la vida de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, nacido el 15 de agosto de 1905 en Guadalajara, no se sabe mucho. Sus datos biográficos están desperdigados en publicaciones periódicas y archivos de algunas personalidades de Jalisco que han develado poco sobre lo que fue su trayectoria. Sin embargo, los datos tangenciales sobre su familia o contemporáneos suyos dejan hilvanar algunas situaciones para reconstruir pasajes de su vida.

La escasa indagación sobre su vida y obra y la dispersión de sus archivos personales revelan el poco interés que ha suscitado un autor con una obra extensa y mucha –especulo–

---

<sup>12</sup> Liliana Weinberg, “El ensayo, un género sin residencia fija”, Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, UNAM, 2017, p. 450.

sin publicar. En 30 años de vida Gutiérrez Hermosillo se encargó de escribir poesía, teatro, cuento, ensayos, una tesis sobre criminalística, saluciones, cartas, agradecimientos, y posiblemente cientos de notas que sólo conocemos por referencia de un tercero.

De Gutiérrez Hermosillo, persona civil, es poco lo recabado en las pesquisas sobre su vida. De la persona pública, en cambio, es sustanciosa la información encontrada y muestra la construcción de una postura para los demás, visible, social, que le impuso el medio en el cual se desarrolló. Los primeros atisbos de esa construcción del ente público y social que fue Gutiérrez se dieron desde las páginas de *El Informador*. La prensa jalisciense creó alrededor del nombre de Alfonso un halo de publicidad que lo llevó más de una vez a la sección “Sociedad Tapatía” de ese periódico. Allí, junto a notas sobre el viaje de algún funcionario, controversias sobre el derecho a la tierra de algún hacendado y anuncios de renta de espacios, se divulgó también los éxitos de Gutiérrez a la par de la noticia sobre alguna enfermedad suya.

Él estaba destinado a esa exhibición, a ser una figura visible. Su padre, el licenciado José Gutiérrez Hermosillo, era un prominente abogado tapatío. Tenía un bufete de abogados e intercedía en las querellas de la sociedad de Jalisco, pero también presidía la Academia de Derecho Internacional de Guadalajara. A su hijo José Alfonso se le había destinado un futuro semejante. Ingresó a la Facultad de Jurisprudencia en 1925 para estudiar leyes y desde su época de estudiante sobresalió, principalmente, por su agilidad con las palabras. Sin embargo, aunque las constantes referencias a la vida y estudios del joven estuvieron motivadas por sus lazos consanguíneos con el famoso licenciado José Gutiérrez Hermosillo, su labor como estudiante resultó mérito suficiente como para que la prensa atendiera algunos hechos sobresalientes de su vida.

Sus éxitos en su licenciatura se entrecruzaron con avisos sobre sus enfermedades, como si su vida académica estuviera lastrada por una condición que ahora podemos leer como indicio de su muerte temprana en 1935. A juzgar por las noticias relacionadas con su salud, el joven Gutiérrez padeció en varias ocasiones de gripe y así lo supo el público lector de la prensa de Guadalajara.

Los dos primeros años de su carrera los avisos de su enfermedad se entremezclaron con los de su excelencia como orador. En 1926, ganó el concurso local de oratoria y los profesores de la Facultad de Jurisprudencia, así como sus colegas de carrera, le ofrecieron un suntuoso banquete en su honor, en el Salón Pascale.<sup>13</sup> A sus casi 21 años, Gutiérrez era ya reconocido públicamente como artífice de la palabra.

Gutiérrez había colaborado previamente con Agustín Yáñez en un periódico titulado *El Porvenir*, que no logré encontrar en mi revisión de archivo, pero del que ofrece información Navarro. Las colaboraciones de los dos escritores datan de 1919, cuando rozaban los 15 años. Gutiérrez, “güerito y chaparrito”, siempre estaba al lado de Agustín Yáñez, “grandote y moreno”,<sup>14</sup> aunque Yáñez data su relación con Gutiérrez en los años 1925 o 1926.

Por aquella época se codeaba con los mecenas de las artes y la literatura en Jalisco. A sus estudios de leyes y a las conversaciones iniciales con otros jóvenes que se inclinaban por la literatura le preceden unos poemas de 1924, de los que sólo tenemos las alusiones de Luis Alberto Navarro en la compilación de la poesía de Gutiérrez.

---

<sup>13</sup> “El banquete en honor del joven Gutiérrez Hermosillo”, *El informador*, 23 de mayo de 1926, p. 7.

<sup>14</sup> Luis Alberto Navarro, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo: alta escuela de fervor”, en Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *Poesía reunida*, L. A. Navarro (ed.), Guadalajara, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2010, p. 97.

## Su faceta de poeta

Entre 1929 y 1930 la luz en *Bandera de Provincias* algunos de los poemas que desechara luego y ocultara a sus amigos, como “Greta Garbo”, “Poemas cándidos”, “Poemas al paisaje” y sonetos previos a *Cauce* y enmarcados en un periodo de inicio o poca madurez en su poesía. En 1929, colaboró por primera vez en *Contemporáneos* con el poema “Retrato con paisaje”, de composición similar a los incluidos en *Bandera...*<sup>15</sup> “Greta Garbo” tiene la rareza de ser el único poema en el que figura una mujer –al menos de la poesía suya revisada antes de la redacción de este trabajo–, la actriz Greta Garbo. El poema está muy distante todavía de la profundidad conceptual posterior, pero el trabajo de la imagen para describir la cabeza y cara de la actriz es sublime (“Absorbida de rizos y de besos / –boca invisible, pelo lacio.”).<sup>16</sup>

En una última carta de Xavier Villaurrutia y última de la correspondencia sostenida entre los dos poetas se criticaba un grupo de poemas recibidos del joven. En la anterior epístola Alfonso Gutiérrez Hermosillo había mencionado algunos de los mejor acabados y ejemplo de su “mejor expresión” (“Electa”, “Paraje”, “Lima”, “Nupcia”, “Coro”, “Eterna”), y puede que hubiera enviado estos mismos a su mentor para examinarlos. Xavier Villaurrutia no especifica si fueron estos u otros los leídos, lo cierto es que no le parecen poemas acabados, reconoce que hay poesía en ellos, pero no se ha logrado el poema y es una distancia que le proponía en esta carta recorrer. Para Xavier Villaurrutia el joven jalisciense solo había podido acercarse a la esencia de la poesía en los versos melancólicos y lo exhortaba a encontrar una voz propia porque el poema “no es como una joya, sino una

---

<sup>15</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Retrato con paisaje”, *Contemporáneos*, núm. 8, noviembre de 1929.

<sup>16</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Greta Garbo”, *Bandera de Provincias*, núm. 3, 1929, p. 3.



joya.”<sup>17</sup> Aludía Yáñez a un rechazo total de Alfonso Gutiérrez Hermosillo por toda su poesía anterior a 1928, la ocultaba con celo –afirmaba–,<sup>18</sup> así como toda la obra anterior a la aparición de *Cauce* en 1931. Puede ser una simple casualidad pero no dudo del peso de las valoraciones de un Villaurrutia en la formación poética de Alfonso Gutiérrez Hermosillo y la corrección exhaustiva de su obra; ahí quedan sus manuscritos para entender su trabajo de autocorrección.

El lapso de tres años de calma –por las escasas colaboraciones suyas en revistas en esta etapa– entre la aparición de su primer poemario, *Cauce*, y los primeros poemas de *Tratados de un bien difícil*, se vieron interrumpidos por algunos textos críticos sobre escritores mexicanos. Precisamente en *Fábula* había publicado un breve comentario sobre la obra de Alfonso Reyes y su importancia en la cultura occidental, junto a nombres como los de José Gorostiza<sup>19</sup> y Andrés Henestrosa.<sup>20</sup> Por estos años se presume también que se haya dedicado a leer a Alfredo R. Placencia: años más tarde, en 1946, una *Antología poética* de este autor incluyó un prólogo de Alfonso Gutiérrez Hermosillo.<sup>21</sup>

*Cauce*, se estima, debe haberse impreso en el primer semestre de 1931. En las páginas de *Contemporáneos* se anunció ese mismo año en la sección “Los últimos libros mexicanos o sobre México”<sup>22</sup> y entre ese año y los dos anteriores había incluido en sus números algunos poemas del autor. No fue posible consultar esa primera edición de *Cauce* –ni tampoco otra–, el poemario (o poema extenso, quizás) tampoco apareció en las páginas

---

<sup>17</sup> Ídem, p. 80 [384].

<sup>18</sup> Agustín Yáñez: *op. cit.*, p. 180.

<sup>19</sup> En el *Diccionario* se incluye un texto de 1933 sobre Alfredo R. Placencia. (“Glosa de un poeta desconocido. Alfredo R. Placencia”, *El Libro y el Pueblo*, 8 de agosto de 1933, p. 285 y 9 de septiembre de 1933, pp. 327-337. Aurora Ocampo: *op. cit.*, p. 151).

<sup>20</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo: “El suelo de América...”, *Fábula*, septiembre de 1934, p. 314.

<sup>21</sup> Alfonso R. Placencia: *Antología poética*, Alfonso Gutiérrez Hermosillo (intr.), UNAM (Series Letras 3), México, 1946.

<sup>22</sup> “Los últimos libros mexicanos o sobre México”, *Contemporáneos*, núm. 37-38, junio-julio de 1931, p. 189.

de las revistas consultadas ni se recoge en el *Diccionario* la ubicación hemerográfica donde pudo haber aparecido. La revista *Barandal* promocionaba el libro con los mismos datos que *Contemporáneos* (*Cauce. Poema*)<sup>23</sup> y tampoco puedo constatar si salió previamente en *Campo* porque no pude acceder a la revista. Sin embargo, por el análisis de Yáñez y Rivas Sainz puede evaluarse el rigor de este primer poema suyo distribuido como folleto. Yáñez lo llama heredero de San Juan de la Cruz y Sor Juana:

¡Oh, tus alas,  
su enorme vuelo [...]   
tantos hombres nuevos  
que se enferman y que quieren seguirte  
y que no pueden.<sup>24</sup>

En los fragmentos analizados en *Occidente* se advierte la atmósfera de angustia que expresa el sujeto lírico. En el misterio de la vida se pierde la voz del poeta, persigue una fuerza que se eleva y se aleja cada vez. La aprehensión fútil de la verdad de la poesía, acaso la imposibilidad de acercarse a Dios, acuñan un misticismo en el poema como síntoma probable de la búsqueda de una voz propia en esta primera publicación de Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Los orígenes de estos versos pueden buscarse en la correspondencia mantenida con Xavier Villaurrutia en 1929 y develada en 1944, germen, quizás, de una poética personal del autor.

La revista *Fábula. Hojas de México* –también editorial y pie de imprenta–, editada por Miguel N. Lira y Alejandro Gómez Arias, dedicaba en su número correspondiente a junio de 1934 un espacio para dos poemas de Alfonso Gutiérrez Hermosillo que formaron parte de un poemario *in extenso*. Los “Tratados” (“Tratado de la muerte del cuerpo” y

---

<sup>23</sup> “Publicaciones y libros recibidos”, *Barandal*, núm. 2, septiembre de 1931, p. 23.

<sup>24</sup> Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 175.

“Tratado de la inseguridad”)<sup>25</sup> integraron la obra *Tratados de un bien difícil* que prologara y publicara póstumamente Bernardo Ortiz de Montellano en la editorial chilena llamada Ercilla.<sup>26</sup> *Letras de México* había anunciado, en un número de homenaje a Alfonso Gutiérrez Hermosillo, la inminencia de la publicación del poemario por la editorial chilena y anticipaba algunas apreciaciones sobre el poeta anunciadas en la revista de la editorial: “La perfección de esta poesía hace recordar, sin que por ello pierda su calidad personalísima, a los más destacados de los poetas españoles jóvenes, especialmente a Salinas y Guillén”.<sup>27</sup>

Los sonetos de estos “Tratados” insertos en *Fábula* tienen un hermetismo y una carga conceptual que los ubican en una tradición poética ininterrumpida desde Sor Juana hasta Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia, pero que a la vez los distinguen y los hacen inimitables. La excepcionalidad de Alfonso Gutiérrez Hermosillo en este poemario y la cualidad más distintiva es la profundidad filosófica en el planteamiento de los temas. El equilibrio y el clasicismo que le aporta la forma del soneto le permiten adentrarse en los complejos temas de la vida. Sus tratados versan sobre el amor, la felicidad, el alma, el cuerpo, la contemplación, la felicidad, la pasión y el goce, el arrepentimiento, la muerte. En “Tratado de la muerte del cuerpo”,<sup>28</sup> el tema es la muerte, la soledad del instante previo a la muerte pero también el insuflado de vida último al que se aferra el yo lírico, pero que no perdura por la inevitabilidad de la muerte. “Himen de toda suerte” es la metáfora con la que nombra el hálito de vida final, himen condenado a romperse, membrana resistente pero imposible de recomponer una vez rota.

---

<sup>25</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo: “Tratados”, *Fábula*, junio de 1934, pp. 242-243.

<sup>26</sup> Aurora Ocampo, *op. cit.*, p. 151. En el *Diccionario* se hace referencia a una segunda edición de este poemario a cargo del Gobierno del Estado de Jalisco en 1984.

<sup>27</sup> “A. G. H (Anuncios y presencias)”, *Letras de México*, núm. 11, 16 de julio de 1937, p. 5.

<sup>28</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, p. 242.

En su análisis de las metáforas y las imágenes en la obra de Alfonso Gutiérrez Hermsillo, el también jalisciense Arturo Rivas Sáinz se refirió al poder de la imaginación en la poesía del joven. Analizaba el problema de la imaginación como un “espíritu en su condición carnal”, porque el alma se instrumenta en los ojos, la boca, la carne al fin, pero ésta se vale del alma para espiritualizar sensaciones en la imaginación.<sup>29</sup> *Tratados de un bien difícil* es una obra para un final. El poeta había dispuesto personalmente el libro, había ordenado los poemas de tal modo que conformaran un todo orgánico y no una simple yuxtaposición de unos a otros. Yáñez, que es hasta ahora –y en mi opinión– el mejor crítico de la obra de Alfonso Gutiérrez Hermsillo, catalogaba este poemario como inquietante y raro. Inquietante por su mensaje inalcanzable y hondo en medio de su perfección formal; raro por la oscuridad y el hermetismo de los conceptos amalgamados con el fulgor interior de su poesía:

Desdeñoso del acento, de la floja y fácil prodigalidad, de la armonía y del ritmo románticos, Alfonso Gutiérrez Hermsillo supo alcanzar en estos poemas el ideal de levitación a la serena zona en que se purifican las voces de la naturaleza [...], los movimientos del yo [...], la fantasía [...] la pasión [...] Poeta clásico, poesía metafísica, insistimos.<sup>30</sup>

Esa red de relaciones entre la imaginación y la expresión de un concepto y el tono de esta poesía final, madura, lo acerca a la creación de José Gorostiza de quien pocos años después sale la primera edición de *Muerte sin fin*, en 1939,<sup>31</sup> de aliento místico y una profundidad que lo emparenta con esta poesía de Alfonso Gutiérrez Hermsillo. El poeta

---

<sup>29</sup> Arturo Rivas Sáinz, “Metáfora e imagen”, *El Hijo Pródigo*, vol. V., núm. XVIII, julio-septiembre de 1944, p. 152. Un año más tarde saldría otro texto sobre la obra poética de AGH firmado por Rivas Sáinz, esta vez en *Letras de México* (Arturo Rivas Sáinz, “Los ritmos en Gutiérrez Hermsillo”, 1º de abril de 1945, p. 54), donde se centra la atención en la forma estrófica y el ritmo interno de sus poemas.

<sup>30</sup> Agustín Yáñez, “Estimación de Alfonso Gutiérrez Hermsillo”, *Occidente*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1944, p. 183.

<sup>31</sup> Rodrigo García Bonillas: “José Gorostiza”, *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las letras mexicanas, Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/1309> [Consultado el 8 de diciembre de 2019].

no cesó en su afán por afinar y depurar su poesía para aproximarla al ideal pretendido. Toda su poesía la juzgaba perfectible, sus manuscritos tendían a ser ilegibles por la cantidad de tachaduras, adiciones, variantes que se prestan a un estudio ecdótico de sus poemarios.<sup>32</sup> Quizás esta voluntad de corrección fuera síntoma de su labor como editor y una manía, en consecuencia, por reescribir y pulir la escritura.

### **Los años iniciales junto al grupo “sin Número y sin Nombre”**

Alfonso Gutiérrez Hermosillo comenzó a reunirse con los jóvenes del grupo “sin Número y sin Nombre”, que fundan en 1929 la revista *Bandera de Provincias*, aproximadamente en 1925 o 1926. Los sábados, Gutiérrez solía encontrarse con sus amigos en casa de Agustín Yáñez y los domingos en la de José Arriola Adame.<sup>33</sup> Allí se dedicaba a compartir y comentar lecturas, algunas de ellas influencias inevitables en sus creaciones ulteriores. De las bibliotecas de Guadalajara aprovechaba sus acervos; en la Librería Font<sup>34</sup> accedía a publicaciones de la Ciudad de México y del extranjero.

Las reuniones tenían como integrantes a jóvenes de aproximadamente 21 años. El grupo se componía de escritores, pintores, músicos. En palabras del propio Yáñez, el ministro plenipotenciario del grupo “Bandera de Provincias” era Guillermo Gómez Arana (1907-?),<sup>35</sup> abogado de profesión. El punto de reunión para el grupo era el Edificio Mosler, donde tenían su estudio los pintores José Guadalupe Zuno, Rubén Mora Gálvez, Jesús

---

<sup>32</sup> Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 180.

<sup>33</sup> Enmanuel Carballo, “Agustín Yáñez”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1966, p. 31.

<sup>34</sup> Ver en *Bandera de Provincias* los anuncios de la Librería Font.

<sup>35</sup> Agustín Yáñez, *Genio y figuras de Guadalajara*, Patronato de Fomento Educativo en el Estado de Jalisco, A. C., Guadalajara, 1994, p. 30.

Guerrero Galván, Antonio Servín, Raúl Anguiano.<sup>36</sup> Era este el mismo edificio donde ensayaba la Orquesta Sinfónica y la Banda del Estado. El dibujante Esteban Cueva Brambila, fundador de la revista, también se daba cita en este espacio.

Según narra Yáñez, su relación con Alfonso Gutiérrez Hermosillo había sucedido a mediados de los años veinte. El encuentro pudo haber tenido lugar en la Librería Font o en el Museo del Estado,<sup>37</sup> donde ambos coincidían. Cuenta Yáñez cómo el carácter extrovertido de Gutiérrez Hermosillo contrastaba con el suyo, tímido. A Gutiérrez Hermosillo se le consideraba ya un joven prodigio, que recitaba poemas en fiestas, tenía “una gran personalidad”, estudiaba con los jesuitas y sabía francés. Las reuniones de los jóvenes sirvieron también para que Yáñez creara el personaje de Mónico Delgadillo, que sintetiza a los jóvenes que después fundaron *Bandera de Provincias*.<sup>38</sup>

Así, pues, la curiosidad y la inquietud de aquellos jóvenes tienen a su alcance, y los van conquistando uno a uno, los centros en que se fraguaba, hacia los veinte, la cultura jalisciense: las discotecas de José Arriola Adame y Enrique Díaz de León; los conciertos privados de Tula Meyer o de la academia musical de José Rolón; las bibliotecas de José Cornejo Franco y de Efraín González Luna; las lecturas en casa de Agustín Basave; los encuentros en la librería Font —que recibía las novedades— y la sabrosa tradición local en la tertulia del Museo, presidida por el ingenio de Ixca Farías y de Manuel Martínez Valadez.<sup>39</sup>

A la tertulia concurría también el ensayista Enrique Martínez Ulloa, que era la figura de enlace del grupo “sin Número y sin Nombre” con el grupo Ovoide (o Club Ovoide), dirigido por Ixca Farías. El Ovoide tenía fama de ser el santuario más conocido del ocio en

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>37</sup> Enmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 31.

<sup>38</sup> Según Agustín Yáñez, el pseudónimo de Mónico Delgadillo surgió de la necesidad de crear un personaje mediante el cual hablar de ciertos temas con total libertad. El pseudónimo lo emplearía también en *Bandera de Provincias* para no repetir los nombres habituales de los redactores (Enmanuel Carballo, “Agustín Yáñez”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1966, p. 30).

<sup>39</sup> José Luis Martínez, “Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua. Edición crítica*, ed. de Arturo Azuela, Colección Archivos, 1996.

la ciudad, cuyos integrantes eran amenos conversadores.<sup>40</sup> Por aquel entonces Ixca Farías, profesor de pintura y caligrafía, era el director del Museo de Guadalajara.<sup>41</sup> Cuando cerraban las puertas del museo para los visitantes, se abrían para los tertulianos que acudían a conversar bajo la tutela de Ixca Farías. “Era tal la fama del Club Ovoide, que constituyó un signo característico de la vida intelectual y artística de Guadalajara, a tal grado, que algunos intelectuales lo consideraban paso obligado por la ciudad”.<sup>42</sup> Por estos años no existían cafés propiamente dichos, por ello las tertulias solían tener lugar en el Museo, en casas particulares, en librerías.<sup>43</sup>

Gutiérrez Hermosillo también era asiduo a las reuniones del Museo. Allí, en el espacio del Club Ovoide coincidió con Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl), José Clemente Orozco, Genaro Estrada, Enrique Martínez Ulloa (su compañero de estudios y de aula en la Facultad de Jurisprudencia), Salvador Novo, Emmanuel Palacios, Carlos Pellicer.<sup>44</sup> Participaba en ese lugar en conversaciones sobre diversos temas, principalmente de arte; pero el sello distintivo de esas reuniones era la pereza productiva, la charla y la meditación reposadas. Los integrantes del Ovoide, escritores, profesores de dibujo, pintores, ingenieros, deportistas, compartían su pasión por el arte. Durante la dirección de Ixca Farías el Museo fue el principal espacio de difusión de las ideas culturales y artísticas y un lugar “donde tuvieron buena acogida conciertos, conferencias o clubes”.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Juan José Doñán, *Oblatos-Colonias. Andanzas tapatías*, Arlequín Editorial y Servicios, Zapopan, 2013, p. 149. En palabras de Doñán, el grupo era alabado por figuras como Genaro Estrada, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Enciso, José Cornejo Franco.

<sup>41</sup> Ixca Farías había sido nombrado inspector de monumentos artísticos en 1916 y había asumido en 1918 la Dirección del Museo de Bellas Artes, Etnología e Instrucción Artística, que a partir de 1923 se denominaría Museo de Guadalajara (Véase José de Jesús Covarrubias Dueñas, *Juan Ixca Farías y la creación del Museo Regional de Guadalajara*, Ediciones Impre-Jal, Guadalajara, 2004, pp. 50-53).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>43</sup> Juan José Doñán, *op. cit.*, p. 199.

<sup>44</sup> José de Jesús Covarrubias Dueñas, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 63.

Antes de las famosas y muy concurridas tertulias del Club Ovoide, había existido otro espacio de mucha concurrencia también, el Centro Bohemio. Quizás como repercusión el Centro Bohemio fue el antecedente directo del Club Ovoide. En la década de 1910, el Bohemio acogió a la vanguardia tapatía. En él se dieron cita artistas vanguardistas de artes plásticas, literatura, música. José Cornejo Franco reconoce en los integrantes del Centro Bohemio un afán vanguardista y de ruptura en la literatura jalisciense. Fueron, en palabras suyas, los iniciadores de la renovación literaria en Jalisco.<sup>46</sup> Sin embargo, la mayoría de los asociados eran artistas de las artes plásticas que perseguían la divulgación y análisis de las tendencias vanguardistas en la pintura.

Este centro fue fundado por el pintor José Guadalupe Zuno, Carlos Stahl, Xavier Guerrero y Ramón Córdova en 1914. Reunió a artistas como Ixca Farías, Manuel Martínez Valadez, Amado de la Cueva, Carlos Orozco Romero, José Luis Figueroa, Alfredo Romo,<sup>47</sup> David Alfaro Siqueiros, Enrique Díaz de León, Juan de Dios Robledo, Hernández Galván, Jesús Soto, el arquitecto y profesor de literatura Agustín Basave, el profesor de música José Rolón. Por el grupo transitaron muchas personalidades del arte y la literatura de Jalisco como Enrique C. Villaseñor o el caricaturista Alberto Venegas, que se unieron un tiempo después al Centro.<sup>48</sup> Entre la larga nómina de integrantes del Centro, de Jalisco así como de

---

<sup>46</sup> José Cornejo Franco, “La nueva generación literaria de Jalisco”, *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica Publicado por la Biblioteca Nacional*, núm. 24, 9 de julio de 1921, pp. 110-111.

<sup>47</sup> Alfredo Romo fue un artista plástico y caricaturista que fundó y editó el semanario *La Sátira*, donde publicaba caricaturas de personas populares de Guadalajara, tanto del ámbito del deporte y la vida social como de la literatura, el teatro, la política. En palabras de José Guadalupe Zuno, era un modelo de crítica social frívola y punzante (José Guadalupe Zuno, *Anekdótico del Centro Bohemio*, Guadalajara, 1964, p. 14).

<sup>48</sup> Enrique C. Villaseñor fue el director del periódico *El Gato* (apodo de Villaseñor), que circuló en 1917 y en 1923. Casi todos los colaboradores de *El Gato* eran miembros del Centro Bohemio y tenía un tono satírico, de hecho, detrás de cada nota sobre noticias locales, nacionales, crítica, sociedad, se incluía una “cuarteta mordaz” como resumen del texto. En 1923 se incorporaría al bisemanario el caricaturista Alberto Venegas, cuyas caricaturas eran, mayormente, políticas (Cristina Alvizo Carranza, “*El Gato*: prensa satírica y anticlerical en Guadalajara”, *Estudios Jaliscienses*, núm. 116, mayo de 2019, pp. 24 y 36. En línea: <http://www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/05/116-El-Gato-prensa-sat%C3%ADrica-y-anticlerical-en-Guadalajara.pdf>).



otros estados mexicanos, figuran los escritores Mariano Azuela, Agustín Arriola Valadez, Agustín Basave, José Cornejo Franco, Salvador Escudero, José Luis Fregoso, Heriberto Frías, José Martínez Sotomayor, Miguel Othón Robledo, entre otros.<sup>49</sup> Se desintegró en el año 1916 y en 1918 se pretendió reorganizar su actividad, pero no pasó de un mero intento que no llegaría a concretarse.<sup>50</sup>

Este tipo de asociación no se detuvo con la disolución del Centro Bohemio. Habiendo sido nombrado profesor de Literatura Castellana de la Escuela Preparatoria del Estado, Agustín Basave comenzó a difundir nuevas ideas estéticas y se convirtió en orientador de las motivaciones de los más jóvenes.<sup>51</sup> En 1919, muy poco tiempo después de la desintegración del Centro Bohemio, Basave fundó la Sociedad Literaria “Enrique González Martínez”, cuyos integrantes eran en su totalidad discípulos suyos. Los miembros de la sociedad cultivaron la poesía y la prosa, y mostraban en sus textos influencias de Juan Ramón Jiménez, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Amado Nervo.<sup>52</sup>

Dentro de la propia Escuela Preparatoria se creó un círculo literario que llevó por nombre Amado Nervo, conformado por muchachos más jóvenes que los de la sociedad literaria. El grupo estaba liderado por Alfonso G. Hurtado y, pese a que sus miembros fueron muchachos muy jóvenes, estudiantes todos, llegaron a publicar un periódico, *Bohemia*, convertido después en revista estudiantil de amplia circulación, apoyada por escritores jaliscienses y metropolitanos.<sup>53</sup> Algunos investigadores suelen prestar más

---

<sup>49</sup> José Guadalupe Zuno, *Anecdotario del Centro Bohemio*, Guadalajara, 1964, pp. 81-84. En la lista que ofrece Guadalupe Zuno figuran algunos nombres que posiblemente no hayan formado parte del Centro Bohemio, como el caso de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, que para la fecha en que se disolvió el Centro Bohemio contaba con, aproximadamente, 13 años de edad.

<sup>50</sup> “Se reorganiza el Centro Bohemio”, *El Informador*, 07 de agosto de 1918, p. 3.

<sup>51</sup> José Cornejo Franco, “La nueva generación literaria de Jalisco”, *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica Publicado por la Biblioteca Nacional*, núm. 24, 9 de julio de 1921, p. 110.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Idem.*

atención al Centro Bohemio y se refieren brevemente a la Sociedad Literaria y casi nunca al Círculo Amado Nervo, pero en esta etapa incipiente una nueva generación literaria anunció los cambios en las tendencias estéticas que afloraron en la década del veinte en el campo cultural jalisciense. Cornejo Franco establece su inicio de 1921.

A pocos años de creada la Escuela Preparatoria José Guadalupe Zuno fundó la Universidad de Guadalajara. La Universidad que concibió Zuno se inspiraba en la revolución mexicana, pues veía en ella la oportunidad para la educación del pueblo, sustentada en un sistema liberal democrático. Zuno entendía “la necesidad de apostar por la educación, haciéndolo desde la educación superior que tenga como fundamento la diversidad de profesiones necesarias para el desarrollo productivo”.<sup>54</sup> Zuno había ocupado el cargo del Gobernador del Estado de Jalisco en 1923 y dos años después, en 1925, ya abría la universidad.

Durante los años de su gubernatura, el liberal Zuno apoyó las reformas introducidas por el presidente Álvaro Obregón después de la Revolución Mexicana. Según explica Xitlalitl Rodríguez Mendoza, en su investigación sobre la traducción en *Bandera de Provincias*, el entonces gobernador de Jalisco fue promotor del sindicalismo, permitió la reforma agraria en el estado, con la repartición de tierras promovida por Obregón y fue un gran promotor cultural que, como artista y político, fundó varios centros, dio vida a la Universidad de Guadalajara y al Museo Regional.<sup>55</sup>

José Guadalupe Zuno fue el punto de contacto entre varias generaciones de intelectuales jaliscienses. En los inicios de la Universidad de Guadalajara, los jóvenes que

---

<sup>54</sup> Armando Martínez Moya, “La refundación de la Universidad de Guadalajara en 1925. La mística de la revolución inhibe su autonomía”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 30, enero-junio de 2018, p. 130 (En línea: <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v20n30/0122-7238-rhel-20-30-00123.pdf>).

<sup>55</sup> Xitlalitl Rodríguez Mendoza, *La traducción como legitimación cultural en el campo literario mexicano: Bandera de Provincias (1929-1930)*, El Colegio de México, 2020, p. 16.

luego integraron *Bandera de Provincias* ya comenzaban a reunirse. Zuno fue, quizás, su mecenas, pero más que mecenas constituye la figura de enlace entre los de grupo “sin Número y sin Nombre” y la generación del Centro Bohemio. La nueva generación literaria de Jalisco anunciada por José Cornejo Franco, iniciada en los albores de la década de 1920, no era sino la continuidad y luego concreción de los escauceos que en materia de literatura se habían venido dando entre los miembros del Centro Bohemio, la Sociedad Literaria “Enrique González Martínez” o el Círculo Amado Nervo, pero que en ningún caso logró articular en una publicación común la diversidad de orientaciones y motivaciones de sus integrantes.

La apertura de la universidad en 1925 había colocado a Guadalajara en el centro de la atención nacional. La refundación de la casa de altos estudios, la segunda más antigua de México, no era un hecho menor en la historia de la educación nacional.<sup>56</sup> Este tipo de “formaciones”, como lo nombra Raymond Williams, ejerce una influencia a veces decisiva en el desarrollo de una cultura. Las instituciones formales pueden tener carácter de “formaciones”, si bien presentan una relación variable con otras instituciones más formales. En el caso de la universidad, cuya fundación fue promovida por individuos agrupados de forma espontánea, adquiere el carácter de institución formal con una influencia en el proceso social activo y trasciende el estado de “formación”.<sup>57</sup>

Justamente el mismo año de la refundación de la casa de estudios comenzó a renirse Gutiérrez Hermosillo con sus amigos de ese grupo sin adscripción ni revista. La atmósfera exultante en la que se desenvolvían había sido creada por las novedades del ambiente

---

<sup>56</sup> La Universidad de Guadalajara se había fundado en 1792; pero, entre varios periodos de inestabilidad suscitados por los vaivenes políticos, había perdido esa denominación para 1861. En el periodo que va de 1861 a 1925 la enseñanza media y superior pasó al dominio del Gobierno del Estado (Véase “Universidad de Guadalajara. Historia”. En línea: <https://www.udg.mx/es/historia>).

<sup>57</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, trad. de Guillermo David, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 161.

intelectual y educativo del estado. La voluntad de refundación de la universidad, las inquietudes intelectuales de los jóvenes que mostraban un ímpetu creativo y una necesidad de reenfocar la mirada a los logros que en todos los ámbitos se daban en Jalisco, caldearon sus ánimos.

### **La guerra cristera que le tocó**

La iniciación de Gutiérrez en la esfera literaria, como poeta neófito, declamador y lector compulsivo, estuvo enmarcada en la Guerra Cristera, como se le conoció a la lucha armada entre tropas oficiales y seguidores católicos, que se extendió de 1926 a 1929. La rebelión cristera involucró a toda la sociedad, la Iglesia (clérigos y laicos, tanto rurales como urbanos), el Estado, el ámbito obrero, banqueros, comerciantes.

La Iglesia, con gran dominio de otros ámbitos que se expandían más allá del espiritual, proporcionaba servicios de salud y de educación; se implicaba en varias cuestiones del espacio público; educaba a los obreros en temas como religión y sociología.<sup>58</sup> El “zunismo”, como se nombró el movimiento político del gobernador de Jalisco de 1923 a 1926, había sido recibido y asimilado en todas las esferas: política, religiosa, cultural,<sup>59</sup> pero fue ganando cada vez más opositores. Con la llegada de Plutarco Elías Calles al poder en 1924, se hizo manifiesta una rivalidad entre el recién electo sonorense y Zuno. Las políticas de Calles, ferviente opositor católico, ya eran comentadas en todo el territorio. En 1926, Calles pactó con aliados de Zuno, quien abandonó el cargo de gobernador de Jalisco luego de que le ofrecieran el puesto a uno de sus seguidores.

---

<sup>58</sup> Xitlalitl Rodríguez Mendoza, *ibidem*, p. 16.

<sup>59</sup> José María Muriá, *Jalisco. Historia breve*, Ciudad de México, SEP/El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/FCE, 2010, p. 158.

Ese mismo año, en julio, publicó “Ley Calles”, donde promulgó que para ejercer dentro del territorio de la República Mexicana el ministerio de cualquier culto, se necesita ser mexicano por nacimiento; que la enseñanza en los establecimientos oficiales de educación será laica, lo mismo que la enseñanza primaria elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares; también se prohibió a corporaciones religiosas y ministros de algún culto establecer o dirigir escuelas de instrucción primaria.<sup>60</sup> La población católica no dudó en tomar las armas para enfrentarse a la “Ley Calles”.

En medio de esta inestabilidad y al grito de “¡Viva Cristo Rey!”, los latifundistas jaliscienses, junto con sus peones, jornaleros, aparceros e, incluso, pequeños propietarios como los artesanos —temerosos de ser despojados de su fuente de subsistencia, el campo, y de las parroquias, dispensarios, escuelas y hospitales fundados y administrados por la Iglesia católica— se armaron, primero con piedras y palos y luego, conforme fueron venciendo a las fuerzas oficiales, con fusiles, y combatieron desde los montes y valles hasta llegar a pueblos y ciudades.<sup>61</sup>

La guerra cristera duró tres años y dejó a su paso incontables muertos por todo el territorio mexicano. En medio de ella, Alfonso Gutiérrez Hermosillo y sus colegas disertaban sobre literatura y artes aislados quizás de la efervescencia de la guerra, pero adoptando posiciones ideológicas a las que fueron fieles.

En 1929, tras interceder el embajador de Estados Unidos en México, Dwight Morrow, ante el papa Pío XI —quien pidió una solución pacífica y laica, amnistía para los obispos, sacerdotes y fieles y restitución de las propiedades, para que los cristeros depusieran las armas—, culmina la disputa armada.

Ese último año de la guerra es el primero del esfuerzo editorial de Gutiérrez Hermosillo y sus amigos en *Bandera de Provincias*. En los albores de 1929, Guadalajara se

---

<sup>60</sup> “Ley reformando el Código Penal para el Distrito Federal y Territorios Federales sobre delitos de fuero común y delitos contra la Federación en materia de culto religioso y disciplina externa” (En línea: <https://mundo.mevi.com.mx/2020/08/15/dof-de-la-ley-calles/>).

<sup>61</sup> Xitlalitl Rodríguez Mendoza, *op. cit.*, p. 18.

abría al mundo y trataba de lidiar con la crisis económica que había dejado la guerra cristera. Aumentó el consumo de bebidas gaseosas procedentes de Estados Unidos, “porque el Orange Kist se fabricaba con naranjas de California, el Orange Crush por su alto valor alimenticio (cada botella contenía 149 calorías), y sobre todo, la Coca Cola, ‘pura y vigorizante como la luz del sol’”.<sup>62</sup> Se remozaron “burguesamente” los portales de Guadalajara. La Casa Amiga de la Obrera y el Hospicio recibieron a los hombres y mujeres, respectivamente, que mendigaban en la calle. Se apoyaron las agrupaciones deportivas, hubo cientos de funciones de teatro, carreras de caballo, autos, motocicletas y bicicletas. Había en Guadalajara en 1929 cónsules de Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, España, Suecia, Bolivia, Noruega, Uruguay, Costa Rica, Perú, Chile, Honduras y Estados Unidos.<sup>63</sup>

En medio de la complejidad del fin de una guerra, con personalidades complejas y de grandes diferencias ideológicas, aparece la revista del grupo, donde confluyen revolucionarios y cristeros, ateos y católicos, en un intento de fundación de una revista nacional que por primera vez desde Guadalajara fuera fruto de la diversidad de posturas.

Gutiérrez Hermosillo, de familia cristera, con un padre hacendado que tenía una famosa propiedad llamada El Castillo, coincidía ahí en el grupo con Agustín Yáñez, quien en 1929, a sus 25 años, se recibió de abogado en la Escuela Libre de Jurisprudencia tapatía y que tuvo en su jurado de tesis a Efraín González Luna; ambos pertenecían a la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM).

*Bandera de Provincias* fue una revista que, en cierta forma, rebasó los extremos que desgarraban Jalisco al final de la guerra cristera. Nació en la primera quincena de mayo de 1929, concluyó casi un año después. En cierta forma cumplió un papel semejante a *Renacimiento*, la revista en que Ignacio Manuel Altamirano reunió a

---

<sup>62</sup> Moisés González Navarro, “*Bandera de Provincias*”, *Cristeros y agraristas en Jalisco*, cap. II, p. 545.

<sup>63</sup> *Idem*.

algunos de los literatos más sobresalientes, liberales y conservadores, al final del Imperio.<sup>64</sup>

A *Bandera de Provincias* se adhirieron revolucionarios como Manuel Martínez Valadez, Agustín Basave, Saúl Rodiles y Enrique Martínez Ulloa, y cristeros como Yáñez, Efraín González Luna y Antonio Gómez Robledo. En medio de ellos sobresalió el afán conciliador de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, quien no se decantó por una u otra afiliación, ni invocó en sus textos cuestiones políticas.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 554.

## Capítulo I. Sin Número y sin Nombre: primeros escauceos

### Gutiérrez Hermosillo: director, editor, colaborador

Una publicación no es una consecución de textos sino una red de relaciones, gestiones, voluntades e intereses. Desde su cargo de director Gutiérrez Hermosillo, junto a Agustín Yáñez y los miembros del consejo de redacción, contactaron con intelectuales de varias provincias, artistas plásticos y músicos para llevar a cabo los propósitos y mantener una estética dominante en la publicación. La figura de Gutiérrez Hermosillo fue la figura principal de esta empresa donde ostentaba su nombre asociado a la función de director en los primeros números.<sup>65</sup>

En *Bandera de Provincias*, Gutiérrez Hermosillo funge como editor, director, colaborador. Su espectro de participación responde a la facilidad de movilidad dentro de una revista. No se le puede adjudicar una función fija. Según la terminología propuesta por Annick Louis, se trata de una revista en codirección. Para el caso de Gutiérrez Hermosillo, su participación en la revista abarca las funciones de director, fundador y colaborador asiduo. Publica en casi todos los números de *Bandera de Provincias* con distintos tipos de colaboración: columna de reseña de libros, crítica literaria, crítica de arte, poesía, cuento, ilustración gráfica.<sup>66</sup> Gutiérrez Hermosillo puede ser clasificado de acuerdo con su función en la revista como un “colaborador total”, si bien su grado de colaboración abarca un amplio margen y no se le puede atribuir una única función ni un único tipo de

---

<sup>65</sup> Iniciaría Gutiérrez Hermosillo como director declarado, pero después esa función sería asumida por el grupo, que se reconocería como el director colectivo de la revista, más bien como el editor, pues así firmarían (“Editado por el grupo sin número y sin nombre”).

<sup>66</sup> Según Annick Louis, es difícil establecer una correspondencia entre los distintos modos de ejercer una función. No es una instancia monolítica y comprende varias situaciones diferentes. Existen dos modalidades: las revistas en codirección (asociadas con un grupo), y los directores contratados o financiados por instituciones (Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, [En <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annicklouis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>]) [Consultado el 15 de septiembre de 2019]



colaboración.<sup>108</sup> Sus publicaciones se ubican en varias secciones de la revista; figura en el comité editorial como parte del grupo y también como director; se relaciona con otros colaboradores a partir de textos en coautoría, a través de diálogos con los textos de otros colaboradores y a través de polémicas.

La mayoría de las colaboraciones de Gutiérrez Hermosillo fueron de poesía y ensayo. En un mismo número llegaban a aparecer dos o tres textos suyos, incluida la sección “Examen de libros”, una columna dedicada a comentar libros y, a pesar de que no fungiera como el único redactor de las notas, Gutiérrez Hermosillo firmó una reseña en cada quincena. Lo curioso de estas notas bibliográficas es que son en su mayoría sobre autores extranjeros. Pasó de autores españoles a franceses y mexicanos del extrarradio, más allá de las fronteras metropolitanas, buscando la actualización bibliográfica para los lectores consumidores de la publicación.<sup>67</sup>

Las aproximaciones críticas de Gutiérrez Hermosillo a la obra de sus coterráneos iban desde el análisis de un texto hasta un examen de la obra en general o la personalidad literaria. Escribió sobre *La educación sentimental*, de su contemporáneo Jaime Torres Bodet, sobre José Martínez Sotomayor (de quien incluyera fragmentos de su primer relato, *La rueda de aire*), Alfredo Placencia en ocasión de su muerte. Pero también hizo un análisis riguroso de la obra de Sor Juana donde explora las formas que adopta el tema del amor en sus poemas.

---

<sup>67</sup> La labor de Gutiérrez Hermosillo y sus colaboraciones serán tratadas con exhaustividad en otro apartado que, incluiré en el siguiente avance.

## De los movimientos de un grupo

Para entender en su complejidad la inclusión de Gutiérrez Hermsillo dentro de un grupo, donde su distinción como individuo se diluyó dentro de una colectividad, abordaré el tránsito de una reunión de amigos con intereses comunes a la publicación de una revista. Para ello, debemos remitirnos a la naturaleza de la emergencia de los grupos en el campo cultural. En primera instancia, la asociación en los grupos tiene un carácter voluntario, y en este sentido podríamos situarlo en el extremo opuesto a la institución. Podemos definir un grupo como una asociación de individuos, en un sentido laxo que se desprende de la individualidad de sus miembros al momento de integrar una colectividad.<sup>68</sup>

El grupo “sin Número y sin Nombre” tiene en sus inicios un aire de informalidad distinguible en la ausencia de reglas definidas entre sus miembros. No existe aquí una declaración *a priori* de formar un grupo ni presentan en un principio una estructura como cuerpo regulado.<sup>69</sup> Como una formación menos estructurada que la de una asociación (aunque el grupo sea una forma de asociación), el grupo “sin Número y sin Nombre” se diferencia del Centro Bohemio, el Club Ovoide o las sociedades literarias de la escuela Preparatoria. Ése sería el orden gradual de las formaciones grupales que van de la más estructurada (el Club Bohemio) a la menos regulada, en este caso el grupo de Alfonso Gutiérrez Hermsillo, Agustín Yáñez y amigos. Las primeras reuniones fortuitas de Gutiérrez Hermsillo y Yáñez habían sucedido en espacios de librerías y de museos. Cuando se incorporaron otros como Esteban Cueva Brambila y José G. Cardona Vera, comenzaron a comportarse más como una asociación grupal. Hacían juntos varias

---

<sup>68</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires, 2001, p. 186.

<sup>69</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo distinguen aquí, como cuerpo regulado, la universidad o asociaciones profesionales como asociaciones de escritores. El grupo, a diferencia de las formaciones reguladas, suelen tener un número de miembros más reducido y facilidad y rapidez para constituirse y disolverse (*ibidem.*, p. 187.).

actividades y tenían sitios recurrentes, entre ellos la casa del poeta Alfredo R. Placencia, donde conversaban sobre temas literarios, costumbres, viajes a pueblos,<sup>70</sup> personas.<sup>71</sup> También frecuentaban la casa de José Arriola Adame, donde debatían los temas culturales de actualidad, en conversaciones intensas, y suscitaban más inquietudes.<sup>72</sup> Los primeros momentos de esta formación, que adopta la forma de reunión informal, fueron determinando un momento de concreción en el cual se reconocen como grupo.

Raymond Williams sostenía la hipótesis de que dentro de una aparente hegemonía existen formaciones alternativas y en oposición, además de las dominantes. Todo proceso cultural puede ser entendido como un sistema que determina rasgos dominantes, en palabras de Williams, y es necesario reconocer las interrelaciones entre los movimientos y las tendencias dentro de un sistema dominante y más allá de éste, así como la forma en que se desarrollan con el proceso cultural total.<sup>73</sup> En estos procesos, donde prevalece una formación dominante, siguiendo a Williams, aparecen también formaciones residuales y emergentes, cuyas características están marcadas por un sentido del aquí y ahora, de ahí su identidad variable en cualquier proceso cultural en su tránsito histórico.<sup>74</sup> Las formaciones residuales tuvieron su aparición en el pasado; pero todavía se hallan en actividad en el proceso cultural, a veces, incluso, es un elemento efectivo del presente. Podría traer a colación el caso del movimiento estridentista encabezado por Manuel Maples Arce. Esta

---

<sup>70</sup> Según comenta Yáñez, a veces iban de excursión por el campo (Enmanuel Carballo, “Agustín Yáñez”, *Anales de Universidad de Chile*, 1966, p. 31).

<sup>71</sup> Ernesto Flores, “Últimos años de Placencia”, *El Informador*, 13 de febrero de 1972, p. 1.

<sup>72</sup> Enmanuel Carballo, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>73</sup> Raymond Williams, *Op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>74</sup> Pablo Argüelles Acosta se refiere a la autoconciencia de la actualidad de una formación como *híctenuncismo*: depende del aquí y el ahora, del presente, de la actualidad, y dialoga con la formación dominante, con la cual establece una relación de codependencia toda vez que las formaciones residuales y emergentes revelan muchos rasgos de y a la vez son determinadas por aquella (Pablo Argüelles Acosta, “Fundamentación teórica de los contenidos del proyecto”, *Cuba (1959–2008). Contextos de la literatura: entidades paraliterarias*, investigación en proceso de edición).

formación había surgido en 1921 cuando el joven Maples Arce colocó el primer número de una hoja volante titulada *Actual* en la cual exhortaba a los poetas, pintores, escultores jóvenes de México a unirse en nombre de una vanguardia actual, para excitar la conciencia y producir una renovación estética (“crear y no copiar”, declaraba en el primer punto de su comprimido estridentista). Lo que comenzó como un llamado individual, pre-emergente, se convirtió pronto en un proceso de agregación al cual respondieron artistas y escritores de México<sup>75</sup> propiciando la emergencia de un grupo. En los años que van de la publicación de las hojas volantes de Maples Arce a la publicación de la revista *Irradiador*, la formación emergente del estridentismo es ya un movimiento maduro<sup>76</sup> que se declara y afirma como tal con esa publicación. Durante algunos años, el estridentismo fue una formación dominante dentro del campo cultural mexicano. Su autoafirmación como grupo no se evidenció solamente con *Irradiador* (1923-1924), sino también con *Horizonte* (1926-1927).<sup>77</sup> El movimiento estridentista como instancia dominante no basa tanto su existencia en establecer un diálogo con las problemáticas actuales, sino que irrumpe con una propia que permanece en el panorama durante algunos años. Para 1926, cuando aparece *Horizonte*, el estridentismo ya estaba afianzado dentro del espacio de la opinión pública; no sólo era una estética difundida, también sus miembros, sus personajes nucleares ocuparon un lugar

---

<sup>75</sup> “Aglomerado de artistas que conjunta no sólo a escritores, sino a pintores, grabadores, teatreros, músicos y escultores”, así lo llama Norma Zubirán Escoto (Norma Zubirán Escoto, “Espejos de la Memoria”, *Irradiador. Revista de Vanguardia*. Edición facsimilar, UAM, México, 2012, p. 10), aunque preferimos, a efectos de la explicación de los rasgos de emergentes, dominantes y residuales, el calificativo de grupo o movimiento antes que de aglomerado. Aglomerado connota un amontonamiento, o una reunión desordenada, quizás; para el momento de su emergencia, el estridentismo tiene un índice de coherencia y una organización grupal que trasciende la mera aglomeración de miembros: éstos, bien sabemos, acuden a un llamado y declaración *a priori*.

<sup>76</sup> “Ya maduro y bastante impresionante como para atraerse la colaboración de autores conocidos y de mayor edad, como Diego Rivera o José Juan Tablada, y de extranjeros curiosos de novedad como Edward Weston” (Serge Fauchereau, “*Irradiador* en el espíritu de la época”, *Irradiador. Revista de Vanguardia*. Edición facsimilar, UAM, México, 2012, p. 46).

<sup>77</sup> A las publicaciones estridentistas *Actual*, *Irradiador*, *Horizonte*, habría que sumarle, además, la sección “Diorama Estridentista”, de *El Universal Ilustrado*.

de poder en la esfera pública, fueron parte de una actividad de cambio, estuvieron en cargos públicos y contribuyeron a la institucionalización del movimiento.<sup>78</sup>

Durante el lustro que transcurre desde la iniciativa de las hojas volantes de *Actual* hasta la edición de *Horizonte*, el movimiento estridentista consolida su carácter dominante. La importancia de una formación nueva como ésta, de considerable duración, se manifiesta de forma más evidente en su estado de formación residual. El estridentismo siguió dando de qué hablar en los años posteriores a la desaparición de *Horizonte*, los autores y obras que se adscribieron a o se desarrollaron dentro de esta tendencia, sus publicaciones periódicas, los debates que suscitaron en el proceso cultural, se convirtieron en “faros”<sup>79</sup> y evidenciaron cómo una formación residual es, a la vez que una instancia del pasado, un elemento efectivo del presente.

### **Sobre la emergencia**

El grupo conformado por Gutiérrez Hermosillo, Yáñez y sus amigos, tiene rasgos de formación emergente, pero como toda formación dependiente de su grado de actualidad (*hic et nunc*) en el proceso cultural asumirá la posición de residual y dominante en algún momento de su existencia, porque se trata de un sistema variable, movable. Con el calificativo de “emergente” Williams se refiere a “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones que son creados de

---

<sup>78</sup> Cfr. Rocío Guerrero Mondoño, «*Horizonte*: “faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa”», *Horizonte (1926-1927)*, Edición facsimilar, FCE, Colec. Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, 2011, p. XVI.

<sup>79</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo identifican como obras y autores faros a aquellos de quienes se habla y a quienes se cita, lo cual constituye una señal ostensible de la problemática dominante (Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, 157).

continuo”.<sup>80</sup> El teórico marxista opta por acuñar el término “emergente” antes que nuevo, porque el proceso de emergencia es constantemente repetido y siempre renovable. En su estado de pre-emergencia, el grupo que después publica la revista *Bandera de Provincias* se articula a partir de inclinaciones, gustos y preocupaciones culturales en común.

Es en esa pre-emergencia que aflorarán los primeros rasgos identitarios del grupo. Comenzará a difuminarse la frontera entre lo individual y lo grupal y se comportarán como grupo. El estado de pre-emergencia tuvo una duración de dos o tres años en los cuales afianzaron sus intereses y unificaron sus posturas respecto a las problemáticas dominantes del momento.<sup>81</sup> En los años de sus reuniones menos o más informales, pero cada vez más estructuradas, su confirmación de una autoconciencia se trasluce en la voluntad de reuniones con todos los miembros, actividades colectivas donde el grupo ostenta una coalición homogénea, sin jerarquías. La individualidad de sus miembros ha dejado de tener sentido en la colectividad del grupo. Sin embargo, la unidad intelectual y estética de esta formación, el elemento aglutinador del grupo que los distingue de otros no tiene necesariamente la forma de unidad de una doctrina artística y filosófica.<sup>82</sup> En un principio, la cohesión se logra por las inclinaciones afines y en su tránsito hacia una cohesión mayor se incorporan nuevos elementos, entre ellos la voluntad de intervenir de forma más activa en el proceso cultural cuando se identifican como grupo.

La pre-emergencia finaliza cuando ya queda asentada la incorporación de nuevos miembros, se fijan los integrantes y asimilan las funciones nucleares de su formación. El primer grado de su autorreconocimiento como grupo se manifiesta en la voluntad de

---

<sup>80</sup> Raymond Williams, *op. cit.*, p. 169.

<sup>81</sup> Cuenta Yáñez que las reuniones debieron haber comenzado en 1925 o 1926, pocos años antes de que se lanzara el primer número de *Bandera de Provincias*, en 1929.

<sup>82</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 189.

realizar un proyecto en común que funja como el asentamiento de su identidad grupal. Para los grupos (literarios, en este caso) el estado de autoafirmación, que sigue al de autorreconocimiento, se concreta con la promoción de proyectos<sup>83</sup> que los legitima como instancia organizadora, en este caso ostentando una función institucionalizante.

“Grupo sin Número y sin Nombre. Sin residencia oficial. Ha nacido en Jalisco, pero bien puede morir en cualquier parte”. La primera quincena de mayo de 1929 aparecía en el panorama literario *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*. Su manifiesto los presentaba como un grupo de amplio programa sin escuela, pero con una tendencia en común. Irrumpe el primer número con la proclama “Santo y seña”, cuya primera parte, “Esfuerzo”, plantea la necesidad de hacerse conocer (“ellos”, los jóvenes de provincia). En la declaración del “esfuerzo” de su parte para resonar en el resto del territorio nacional se utiliza la metáfora de que las provincias gritan para sí como los caracoles. Ahora se impone trascender esa resonancia interna para darle movilidad a la tendencia de la literatura de las provincias de sólo conocerse internamente. Añaden que ellos conocen a los jóvenes escritores mexicanos, pero que a ellos no los conoce nadie. Su estética, la ironía, que deberá regir su obra del mismo modo que el dolor. Los firmantes del texto programático (Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Esteban A. Cueva, José G. Cardona Vera y Emmanuel Palacios) abrían las puertas y convidaban a nuevos miembros a integrar su proyecto.<sup>84</sup>

Con las ínfulas rebeldes de un manifiesto vanguardista, se declaran universales, actuales, antipopulares, características –digámoslo de paso– propias del *arte por el*

---

<sup>83</sup> Las actividades pueden ir desde la promoción de eventos culturales, la participación como jurado de concursos hasta los lanzamientos de proyectos editoriales (libros, revistas, suplementos, folletos). “Esto no sólo es un índice de su actividad y por tanto refuerzo de su identidad, sino que puede ser una vía de transformación de la entidad, generalmente por la institucionalización de las actividades del grupo o por su asimilación a una entidad de diferente naturaleza o de «mayor rango»” (Pablo Argüelles Acosta, *op. cit.*, p. 35).

<sup>84</sup> “Manifiesto del Grupo sin Número y sin Nombre”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, año I, primera quincena de mayo de 1929, p. 1 y 6.

*arte* [...] Si bien el grupo de *Bandera* en su manifiesto rechaza, contrariamente a sus presupuestos artísticos, pertenecer sea al romanticismo (“decir estridentista es decir romántico”), que implica al modernismo, sea al *arte por el arte* o a las manifestaciones vanguardistas, se debe a dos aspectos que se incluyen uno al otro.<sup>85</sup>

Posiblemente el primer y más importante momento de definición sea el del nombre con el que se autorreconocen en el lanzamiento de su revista. “Grupo sin Número y sin Nombre” es la definición a partir de la no definición. Quieren distinguirse de otros grupos a partir de la no distinción de un nombre. Se trata de una declaración de ruptura y de novedad a partir de la negación: la ausencia de una designación nominal (que en sí misma les otorga un nombre) establece un principio de demarcación respecto de otros grupos. sin Número y sin Nombre los dota de cierta atemporalidad, no hay un orden de sucesión como para numerarlos, no hay un nombre aglutinador: son un grupo de jóvenes desconocidos, de provincia, cuyas afinidades los han llevado a ese lanzamiento de una revista. El énfasis no hay que ponerlo en las marcas de su autorreconocimiento, sino en los índices de su autoconciencia grupal y su autoafirmación.

El objetivo del grupo era ser el abanderado de las provincias; pretendían visibilizarse, imponerse y quebrar el silencio alrededor de las provincias: “Debemos, pues, tener puños” –declaraban– para ganarse un lugar en el campo cultural y hacer ostensible su trabajo. En su primer número, que no es más que su autoafirmación explícita como grupo literario que se presenta para establecer un diálogo con los principales debates literarios y culturales nacionales y de otros países, se anuncia la sección “Cohete”, cuya primera

---

<sup>85</sup> Luz Palomera Ugarte, “La noción de *cultura* a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930)”, *Estudios Sociales. Nueva Época*, núm. 7, pp. 42-43, Disponible en [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc\\_07/estsoc07\\_37-52.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_37-52.pdf) [Consultado el 24 de noviembre de 2019]



entrega estará dedicada al problema fundamental de la literatura mexicana. Más que un balance de la situación de la literatura mexicana del momento, “Cohete” es una alerta sobre el estado de la literatura mexicana. Con la figura del cohete se pretende lanzar y hacer estallar una preocupación, aparentemente, sólo de los escritores de provincia. Ante el silencio en el que ha sepultado a los escritores de provincia implosiona la voz de los que pretenden hacer eco más allá de su región. El grupo “sin Número y sin Nombre” inicia con un grito que obligue a enfocar la atención en las provincias.

Clamaban por agitar todas las ciudades, hacerse imprescindibles en la literatura mexicana. La crítica a la centralización de la literatura ocupaba las líneas de su pronunciamiento; sus objetivos eran claros: lograr que la intelectualidad nacional y de otros países voltearan la vista hacia ellos. “Los jóvenes de México nos son conocidos. Pero ni siquiera los de México nos conocen. Culpémoslos. Culpémonos. Mas ya no será así. Vamos a gritarles un poco a los oídos”.<sup>86</sup> Para los miembros del grupo, la creación literaria en las provincias debía emerger como la esencia de lo verdadero, pues en el corazón de las ciudades fuera de la capital se hallaba lo medular, cerca de lo simple y lejos de imitaciones de estéticas. Lograron ellos que el interés se desplazara hacia las raíces de una expresión pura sin anhelos de mimetizarse con otras formas. (No voy a insistir en la ironía de esta declaración encabezada por Gutiérrez Hermosillo, quien se desplaza a la capital un año después). El programa manifiesto esclarecía su intento de difundir la obra de jóvenes escritores mexicanos, pero también de extranjeros y hablaba de la posibilidad de una editorial (“Sueño de una noche” o sueño guajiro).<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> “Santo y Señá. Esfuerzo”, *Bandera...*, p. 1.

<sup>87</sup> Que nunca se concretaría.

Uno de sus índices de coherencia y aquel que da sentido a su clamor para salir de la invisibilidad tiene que ver con su inscripción geográfica. Aunado al factor del nombre, de la definición sin definición, se halla el de la pertenencia a una provincia, en este caso, a Jalisco. La declaración de no figurar con un nombre preciso está relacionada con su identidad territorial y con ella colocan el debate sobre las tensiones entre la centralidad y la periferia. Son un grupo sin Número y sin Nombre al que nadie voltea a ver, porque no radican en el centro hegemónico cultural por excelencia, la Ciudad de México. “El modo en que el grupo se identifica a sí mismo, las actividades por medio de las cuales se afirma, buscando ser reconocido distinguiéndose, no proporcionan la ‘verdad’ de un grupo intelectual, pero forman parte de ella”<sup>88</sup> y por eso prestamos atención a esta dimensión subjetiva, no explícita, de la identificación como no identificación. No sólo las ideas y los propósitos explícitos (incluidos en el “Manifiesto” y en “Santo y Señá”) delimitan el perfil del grupo, también elementos más vagos como el nombre del grupo y de la revista, aunque sea una obviedad (o precisamente porque es una obviedad) son indicios de su conciencia de grupo.

### **Un grupo sin centro**

En su libro *La República Mundial de las Letras*, Pascale Casanova, al hablar de la cuestión de la diferencia lingüística como problemática constante a todo lo largo del proceso de formación del espacio literario mundial y la relación del centro con la periferia,<sup>89</sup> planteaba que las formaciones lingüísticas y literarias fuera del espacio central dominante eran

---

<sup>88</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 188.

<sup>89</sup> Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, trad. Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 332-333.

formaciones dominadas. Para los dominados literarios, Casanova establecía una diferencia entre los “asimilados”, “siempre en una relación de extrañeza e inseguridad” respecto del centro dominante; y los “desasimilados”, que “van a intentar, por todos los medios, trazar una división, ya sea creando una distancia distintiva del uso dominante (y legítimo) de la lengua dominante, ya sea creando o recreando una nueva lengua nacional (potencialmente literaria)”.<sup>90</sup> Apropriadnos de los términos de la discusión sobre la complejidad de la relación centro dominante-dominado, entendemos el grupo sin Número y sin Nombre como un grupo desasimilado que no se postra ante las tendencias del centro dominante, y promulgan deslindarse de la práctica centralizante mediante la cual los escritores de las periferias persiguen un reconocimiento nacional mediante la publicación en revistas metropolitanas. La solución ofrecida es el ejercicio inverso, obligar a las formaciones dominantes a fijar su atención en las formaciones dominadas. Las estrategias del grupo comprenden diversos movimientos (“ecuaciones muy complejas, con dos, tres o cuatro incógnitas”, según Casanova). En su tránsito hacia la diferenciación (como se declara en “Santo y Señá” en el primer número de *Bandera de Provincias*), buscan hacerse reconocer por los centros literarios y pugnan por hacerlos salir de la ceguera por la cual no han volteado a verlos, a la vez que proyectan su necesidad de ser percibidos como “diferentes”.<sup>91</sup>

Grupo sin Número y sin Nombre, como formación emergente, se posiciona en el campo literario ocupando foros de discusión acerca de las formaciones dominantes y residuales (pero actuales) respecto de las cuales reaccionan. El estatuto de novedad que les confiere su opinión y su grado de distancia del centro permiten considerar al grupo como

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 337.

una formación emergente nueva, si bien promueven un proyecto que no asimila a otros ni es asimilado por otros. El proyecto del grupo ajusta cuentas, digamos, con la problemática de las formaciones precedentes, residuales, como el estridentismo.<sup>92</sup> Su posición en el debate sobre la novedad que requiere su contexto particular y la reacción frente a los movimientos que han perdido toda vigencia le concede un perfil crítico y contrahegemónico. Una de las estrategias del grupo parte de la aceptación de las problemáticas dominantes con las que dialoga:

Esta [la problemática dominante] traza las líneas de referencia de mayor vigencia pública dentro del campo y respecto de las cuales toman posición, a veces polémicamente, la mayoría de los actores, escritores, críticos, *taste-makers*, etc., del escenario intelectual. Una problemática tiene, además, la capacidad de definir o redefinir la posición de un escritor (su actualidad o su obsolescencia) dentro del campo.<sup>93</sup>

La primera problemática dominante, como ya se dijo, es la relación con los movimientos anteriores, residuales, con los cuales se establece el punto de partida del grupo, la revelación contra las formas anteriores, la apuesta por lo nuevo, lo insólito que resultará de la creación en las provincias. La segunda problemática, la relación con el centro hegemónico cultural, les confiere un grado de autonomía (y de libertad) en su proceder como grupo emergente.

### **Del grupo a la revista**

Aclaraba Agustín Yáñez que habían fundado *Bandera de Provincias* siguiendo de cerca *La Gaceta Literaria*, fundada por Ernesto Giménez Caballero en Madrid, en 1927, y que

---

<sup>92</sup> “Decir estridentista es decir romántico”, expresan los abanderados de las provincias.

<sup>93</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 157.

circuló hasta 1932. “Queríamos que el grupo tuviera un órgano de expresión”, según Yáñez, y este vehículo difusor de las ideas y posicionamientos del grupo aparece de forma quincenal a partir de mayo de 1929. El primer número tiene una forma bastante semejante al primero de la *Gaceta Literaria*. Respecto del formato, presenta el mismo tamaño de ésta y la extensión será de 6 a 8 páginas, como la madrileña en sus primeros tres años de existencia; de igual modo, su frecuencia será quincenal. Visualmente, incluso, la composición de la página se asemeja en cuanto a la disposición de los textos e imágenes. Que *La Gaceta Literaria* haya sido el modelo de los miembros del grupo fundador de la revista no es un hecho fortuito. Los jóvenes no sólo conocían y leían la revista, sino que también mantenían estrecha comunicación con uno de los integrantes del equipo editorial de *La Gaceta Literaria*, Joaquín Rodríguez de Gortazar, quien dirigía en 1929 la sección diplomática y política de la publicación y a quien los editores de *Bandera de Provincia* llaman “querido compañero”.<sup>94</sup> En el número de apertura de *Bandera de Provincias* se envía un “Saludo” a la publicación española dirigida por Giménez Caballero, “animadora y ejemplo”, a la que deben el modelo editorial.

Meses antes de la aparición del primer número de la nueva revista jalisciense, se publicaba en la ya mencionada revista española una selección de poemas de algunos miembros del grupo “sin Número y sin Nombre”, en el número 52, correspondiente a la segunda quincena de febrero de ese mismo año. Con una breve introducción firmada por el “querido compañero” Rodríguez Gortazar, figuraban allí poemas de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Emmanuel Palacios y Agustín Yáñez (en ese orden). En la nota de presentación Gutiérrez Hermosillo es descrito como turbulento, inquieto, “el que da las

---

<sup>94</sup> “Rodríguez de Gortazar”, *Bandera de Provincias*, núm. 6, segunda quincena de julio de 1929, p. 1.

notas más sonoras con su charla en los cenáculos literarios Guadalajara”, y como un magnífico representante de la nueva generación poética de Jalisco. El breve texto presenta un fragmento, además, del manifiesto del grupo integrado por Gutiérrez Hermosillo y otros.<sup>95</sup> El autor de la nota previa a los poemas presenta la declaración del grupo como “el manifiesto ecuménico de la poesía regional”, se refiere a un manifiesto de manifiestos, representante de los poetas de todas las regiones mexicanas.<sup>96</sup>

Cuando en 1929 era lanzada *Bandera de Provincias* por el grupo “Sin nombre y sin número”, en el campo literario mexicano las revistas de vanguardia que habían irrumpido en el panorama a inicios de la década del veinte seguían dando de qué hablar. A la vez, nacían otras, a la par de *Bandera de Provincias*, que se impusieron y tuvieron una resonancia nacional como pocas. *Bandera de Provincias* debe ser contextualizada a partir de dos premisas: la primera, que se trata de una revista jalisciense con insistencia en la visibilización de autores de provincia; la segunda, que esta revista establece un diálogo con autores nacionales que integraban grupos literarios y revistas radicadas en la Ciudad de México.

### ***Bandera de Provincias* y sus relaciones sincrónicas**

En el campo literario jalisciense quizás el antecedente inmediato de *Bandera de Provincias* es *Arte y Artistas*, una revista publicada por primera vez en enero de 1926 bajo la dirección

---

<sup>95</sup> Por tratarse de un momento previo a la publicación de la revista, podemos lanzar la hipótesis de que Gutiérrez Hermosillo le hizo llegar un ejemplar del primer número de la revista antes de su lanzamiento, junto a poemas de los tres autores que se incluyen en la selección y que, además, no figuran en el primer número de *Bandera de Provincias*; hasta el momento no se ha encontrado una correspondencia entre Rodríguez Gortazar y Gutiérrez Hermosillo u otro miembro de la revista jalisciense.

<sup>96</sup> Joaquín Rodríguez de Gortazar, “Poetas, de Jalisco”, *La Gaceta Literaria*, núm. 52, 15 de febrero de 1929, p. 7.

de J. R. Mendoza<sup>97</sup> y José Cardona Vera. Las colaboraciones en *Arte y Artistas* eran en su mayoría sobre el ámbito musical pero la cercanía con el propósito editorial de *Bandera de Provincias* está dada por la voluntad de establecer un diálogo con autores de otros estados mexicanos e incluir noticias culturales de otros países en una sección denominada “Crónicas extranjeras”.

En el esfuerzo de *Arte y Artistas* coinciden por primera vez algunos de los miembros de *Bandera de Provincias* y *Contemporáneos*.<sup>98</sup> En un primer número de *Arte y Artistas* se anunciaban, como colaboradores de la sección de literatura, a Agustín Yáñez y a Salvador Novo, y en otro número, a Carlos Pellicer. Cardona Vera, quien figura como codirector de la revista, fue parte del “Grupo sin Número y sin Nombre” unos años después. Para la fecha en que se funda *Bandera de Provincias* ya se había establecido un primer contacto con el grupo de *Contemporáneos*, posiblemente a partir de Cardona Vera. En la de 1926, se impuso un acercamiento a la creación musical de Guadalajara, pero se le dedicó un amplio espacio a la literatura mexicana, iberoamericana, europea. Poemas de la uruguayana Juana de Ibarbourou y del poeta vanguardista argentino Oliverio Girondo y algunas traducciones del portugués Eça de Queirós figuraron en sus números.

De las investigadoras que han estudiado a profundidad las publicaciones periódicas jaliscienses, Celia del Palacio Montiel<sup>99</sup> ha hecho mayor énfasis en el nacimiento de

---

<sup>97</sup> No me ha sido posible encontrar el nombre completo de Mendoza, fundador de *Arte y Artistas*, pues su nombre siempre aparece con las iniciales. Tampoco se ha podido ubicar en otras revistas del momento, pero es probable que este personaje estuviera vinculado al ámbito musical jalisciense, como lo indica su puesto de director del Instituto Musical de Guadalajara para 1931 y las colaboraciones relacionadas con la música en *Arte y Artistas*.

<sup>98</sup> De las revistas jaliscienses revisadas entre 1926 y 1929 sólo confluyen en ésta. No se encontraron otras colaboraciones de miembros de *Contemporáneos* en el resto de las publicaciones periódicas.

<sup>99</sup> Celia del Palacio Montiel, “...El vivir, mitad pueblerino, mitad ciudadano, en la urbe luminosa y sonriente... La vida cotidiana en Guadalajara en la década de 1930”, *Secuencia: Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Núm. 80, 2011, p. 138.

*Bandera de Provincias* como respuesta al grupo de Contemporáneos, dotando a la publicación jalisciense de un carácter dependiente y nada genuino. Para 1926, cuando coincidían Pellicer, Novo, Yáñez y Cardona Vera en *Arte y Artistas*, los jóvenes de *Bandera de Provincias* ya compartían lecturas y comentarios en sus reuniones informales. “Grupo sin Número y sin Nombre” no fue una respuesta a la formación de Contemporáneos. Las condiciones para el surgimiento del grupo jalisciense deben buscarse en la confluencia de los miembros de varias generaciones de escritores en las revistas jaliscienses a partir de 1926. En *Arte y Artistas*, por ejemplo, colaboraron Efraín González Luna y Agustín Basave, de una generación anterior al “Grupo sin Número...”, quienes también publicaban textos en *Bandera...* Y los músicos José Rolón y su hija, María Luisa Rolón, asiduos colaboradores de *Arte y Artistas*, se incorporarían a *Bandera de Provincias* con textos sobre la música mexicana, enfocados en las técnicas para la enseñanza de la música y el canto.

Las que sucedieron a *Arte y Artista* en Guadalajara hasta la aparición de *Bandera...* también tuvieron una vida corta,<sup>100</sup> como es el caso de *Alma Bohemia*, una revista de variedades aparecida en 1927, con pocos números publicados. En 1928 saldría *Carteles*,<sup>101</sup> una revista quincenal con artículos sobre moda, literatura, cine, espectáculos, arte; a ella le sucedió *Diana*, revista de variedades que incluía textos sobre arte y poesía, y que tuvo un breve momento de vida en 1929. Las figuras a ellas asociadas serían algunas de las que después se integraron al esfuerzo de *Bandera...*, Agustín Basave, Manuel Martínez Valadez, José Cornejo Franco, José Guadalupe Zuno, entre otras.

---

<sup>100</sup> *Arte y Artistas* tuvo, al parecer, siete números, y una periodicidad mensual. Al menos éstos son los que se conservan en la Biblioteca Pública del Estado Juan José Arreola.

<sup>101</sup> De *Carteles* sólo se han encontrado los números correspondientes a enero, febrero y marzo; se desconoce si la revista continuó o cesó su publicación, pues éstos son los únicos ejemplares que se conservan en la Biblioteca.



“Una revista no puede ser cabalmente entendida en su singularidad, sino que debe ser inscrita en un campo de fuerzas donde luchó por su reconocimiento estableciendo relaciones *sincrónicas* de alianza, competencia y rivalidad con otras revistas contemporáneas, al mismo tiempo que instituyendo linajes *diacrónicos* de legitimación”.<sup>102</sup> Desde este planteamiento de Horacio Tarcus podemos entender las problemáticas dominantes con las que abre la revista *Bandera de Provincias* como un establecimiento de relaciones sincrónicas con las revistas literarias del campo cultural mexicano. El posicionamiento del grupo “Sin Número y sin Nombre” en el primer número indica que persiguen establecer su propia agenda cultural. En su estatus de revista emergente va a contender con las revistas y grupos dominantes y los autores que éstos consagran, para establecer sus propios autores clave.

Entre las relaciones sincrónicas de alianza, *Bandera de Provincias* dialoga con *Contemporáneos*, la revista nacida en 1928 por iniciativa de un grupo que también tenía intereses afines y para 1929 ya era una revista dominante con una presencia efectiva en el campo cultural mexicano de finales de la década de 1920. Los nombres de Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Enrique González Rojo integraron un “grupo sin grupo”, un “grupo de soledades”, que habían aparecido relacionados en revistas como *Ulises* (1927) y que ahora requerían de un órgano de difusión para consolidar su adscripción a un proyecto común.<sup>103</sup> Su autorreferencia como grupo sin grupo porque es un grupo de individualidades, como queda implícito en los calificativos que le dan Xavier

---

<sup>102</sup> Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas, Giro material, tramas intelectuales y redes reviseriles*, Serie América Latina en sus Revistas, Tren en Movimiento Ediciones, Buenos Aire, 2020, p. 15.

<sup>103</sup> Luis Mario Schneider, “Los *Contemporáneos*: vanguardia desmentida”, en Rafael Olea Franco, Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 15-16.

Villaurrutia o Jaime Torres Bodet, los define como un grupo sin una necesidad de reconocimiento con un propuesta programática donde establezcan su posición respecto de las problemáticas dominantes de su actualidad. Quizás en la voluntad de ruptura y en el reclamo de atención por tratarse de una publicación ubicada fuera del centro, *Bandera de Provincias* adquiere un carácter más vanguardista que *Contemporáneos*,<sup>104</sup> de quienes afirmaba Schneider:

Los Contemporáneos se aclimataban en la cultura de la continuidad; lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: enjuiciarla, estudiarla y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repasos sobre la literatura mexicana, en esa reiterativa metodología de resumir el proceso creador nacional desde la Colonia, pasando por el XIX, hasta inscribirlo en los primeros años de este siglo para finalmente señalar su propia casa, el sitio que les correspondía.<sup>105</sup>

El grupo “Sin Número y sin Nombre” construye sus propias líneas de discusión actuales y rompe con el pasado, con quien establece relaciones no ya de rivalidad, sino de negación o de superación si se quiere. Con *Bandera de Provincias* se pretende enmendar las ausencias de un canon nacional por el que mayormente han desfilado los escritores avecindados en la capital. En el mismo espacio donde dirigen un saludo a los encargados

---

<sup>104</sup> Al respecto, vale la pena citar a la investigadora Luz Palomera Ugarte quien escribió: «Si bien el grupo de *Bandera* en su manifiesto rechaza, contrariamente a sus presupuestos artísticos, pertenecer sea al romanticismo [...], sea al *arte por el arte* o a las manifestaciones vanguardistas, se debe a dos aspectos que se incluyen uno al otro. Por un lado, echando mano de la noción de *campo simbólico* de Pierre Bourdieu, tanto *Bandera* como *Contemporáneos* buscaban legitimar o “consagrar” su producción poética en el campo simbólico literario, antes ocupado por el romanticismo o el modernismo y sincrónicamente por el estridentismo, sinónimo de vanguardia para la época, con quien se encuentran en competencia. Por el otro, el hecho de negar su pertenencia a la vanguardia, tendencia a la que sin embargo pertenecen, se debe a la connotación negativa que dicho término adquiere en la época, particularmente por su vínculo con el estridentismo» [Luz Palomera Ugarte, “La noción de *cultura* a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930)”, *Estudios sociales*, núm. 1, 2007, pp. 43-44].

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

de la revista madrileña de la cual son fieles seguidores, tienen la deferencia de reverenciarse ante los jóvenes del grupo de *Contemporáneos*.

En un momento anterior me había referido al grupo “Sin Número y sin Nombre” como un grupo descentrado que no se asimila a los centros dominantes, sino que afina su programa en la periferia a la cual se adscribe. La red que establece con la revista española y con los de *Contemporáneos* es una declaración de principios en la cual se inscribe para legitimar su proyecto editorial en estrecha cercanía con los dos centros literarios en los cuales busca reconocimiento: la capital de su país y la capital de España.

El guiño a *Contemporáneos*, con el cual apelan a una relación de parentesco con una de las revistas más importantes de México en ese momento, funciona también como una estrategia para afirmar sus diferencias. Los miembros de la revista emergente (pero ya dominante) de la Ciudad de México son llamados “los maestros jóvenes de México”, en quienes reconocen los otros jóvenes, los jaliscienses, un patrón seguido por su talento. A ellos les deben revelaciones e impulsos, a ellos les deben la fortaleza. Se presentan en su saludo como “otra juventud” menos culta, más ágil, “venimos del campo, de los potreros; algunos del salón familiar, de junto a la abuela”. Asumen su lugar de asignación como un mandato, hablan desde una posición de subalternidad porque se aceptan como escritores jóvenes, inexpertos, y de provincia. Sin embargo, este recurso es una táctica de posicionamiento<sup>106</sup> frente a una revista hegemónica de la cual buscan reconocimiento y con

---

<sup>106</sup> Referido a un contexto diferente, pensado desde la literatura escrita por mujeres, Josefina Ludmer le llamó a estas tácticas “tretas del débil”, que parten de una experiencia de subalternidad y se manifiesta en el acto de no decir que se sabe y saber, de este modo, el débil, subalterno, puede resistir desde su posición de marginalidad. Esta teoría fue en principio planteada en un artículo de Ludmer sobre la respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a la carta de Sor Filotea (Véase Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en Nelly Prigorian, Carmen Díaz Orozco (eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño, CLACSO, Buenos Aires, 2017, pp. 245-251).

quien no quieren rivalizar, sino dialogar, pero a la vez aclarar su postura. Alegan que la lucha de ciudad y de campo hay que manejarla con inteligencia, porque ellos no abandonarán su lugar de origen para adentrarse en un espacio que les es ajeno y ratifican su fuerza (se describen como una juventud más fuerte que la del centro) para hacerse escuchar desde la periferia.

Quizás ahí radica el verdadero gesto vanguardista de *Bandera de Provincia*, el afianzamiento de un nuevo centro radicado en la periferia desde donde tendrán que reconocerlos. No se reconocen vanguardistas pero su actitud es de vanguardia, mucho más que *Contemporáneos* y, si bien ya habían declarado en su manifiesto en el número inicial el rechazo a movimientos anteriores, en el siguiente lo harán de modo más enfático y, por ello, más vanguardista:

Nosotros no somos estridentistas. Ni siquiera poetas o escritores de “vanguardia”. Somos simplemente poetas y escritores actuales, de nuestro tiempo [...] No somos vanguardista porque creemos que todos los ídolos rompibles están rotos, ya, y los encargados de esto –desdichados– fueron los escritores “vanguardistas” [...] A nosotros nos toca construir. En la vieja ciudad literaria que hoy es páramo, somos los nuevos arquitectos. Ese es nuestro papel. Los “vanguardistas” ya hicieron su obra.<sup>107</sup>

Los representantes de esa vanguardia obsoleta como quieren representar a los movimientos precedentes, sólo establecen una relación residual con el nuevo grupo que se pronuncia como el abanderado de una nueva época para la creación en las provincias. Ellos, los jóvenes, son la nueva tendencia que puja por su legitimación y aceptación. Sus estrategias para ganar visibilidad desde el centro dominante no se limitan al saludo ofrecido a sus contemporáneos capitalinos; apenas en el número cinco le reclamaban a Salvador

---

<sup>107</sup> “Situación. Correspondencia. Puntuación. Etcétera”, *Bandera de Provincias*, núm. 2, segunda quincena de mayo de 1929, p. 1.

Novo su promesa de colaboración para el número tres, de la cual no recibieron más que silencio. Las redes de relaciones no sólo van de afuera hacia el centro, los centros hegemónicos, pues les interesa hacer las conexiones pertinentes con las otras periferias para incorporar a este esfuerzo editorial más voces desconocidas. Se anuncia también, en el segundo número, el viaje emprendido por Yáñez como un primer acercamiento a las otras provincias (Puebla, Querétaro, Toluca, en un primer momento, y después Veracruz, Saltillo, Monterrey, Tampico, donde se dice que fue acogido admirablemente en los centros literarios de esas provincias).

### **De redes y relaciones**

Entre los autores clave que serán sus foros de discusión para su legitimación y socialización por medio de la revista, mantienen una red de colaboración con otros del centro evidenciando las conexiones que establecían certera y rápidamente con movimientos dominantes o emergentes. Apenas en el número correspondiente a la primera quincena de agosto, la portada de *Bandera de Provincias* ostentaba los nombres de Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, miembros de *Contemporáneos*. En ese número siete Xavier Villaurrutia colabora con un poema (“Nocturno de la Estatua”) y una traducción (“Poética de la novela”, de Ramón Fernández, mexicano que radicaba en París y colaboraba *La Nouvelle Revue Française*). Posiblemente haya sido Villaurrutia el primer contacto de los jóvenes jaliscienses con el grupo de la capital. Entre julio y noviembre de 1929, mantienen Villaurrutia y Gutiérrez Hermosillo una correspondencia que forma parte, en sus inicios, de una polémica, pero una *sui generis*. En agosto de 1928, Ermilo Abreu Gómez había publicado en las páginas de

*Contemporáneos* una nota acerca de la edición que preparaba de *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, a la que le siguió, en febrero de 1929, un análisis sobre la vida y obra de la monja<sup>108</sup> a los cuales reacciona Gutiérrez Hermosillo en un extenso artículo titulado “El Amor, el Genio y la Liberación de Sor Juana”, publicado en julio del año en cuestión en *Bandera de Provincias*.<sup>109</sup> En el texto, el jalisciense expone las áreas donde Abreu Gómez no alcanza a hacer más con la edición que se planea, ni tampoco logra un análisis profundo de la vida y obra de la escritora.

En la primera misiva que le envía Villaurrutia, le reclama a Gutiérrez Hermosillo haber sido tan estricto en su artículo cuando Abreu Gómez no se había propuesto hacer más que eso que declara en la presentación de la edición.<sup>110</sup> Las palabras del poeta son amables y en modo alguno ofensivas, pero abre el espacio para una polémica que continuará el joven tapatío. *Sui generis* porque el autor a propósito del cual inicia la polémica no interviene nunca en ella. Un tercer actor toma la posición de ese primero para responder a un acto injusto, en su opinión.

La primera carta firmada por Villaurrutia irradiaba una *vis polemica* al poner en discusión aquellos puntos de las notas de Gutiérrez Hermosillo con los cuales difería. Sin embargo y, sorpresivamente, adopta un tono amistoso y de respeto hacia el joven poeta y anuncia un interés por conocerlo personalmente ante la curiosidad que le despierta.<sup>111</sup> La respuesta de Gutiérrez Hermosillo abrió un espacio para el diálogo sobre la creación

---

<sup>108</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Ediciones”, *Contemporáneos*, núm. 3, agosto de 1928, pp. 312-313, y “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Contemporáneos*, núm. 9, febrero de 1929, pp. 130-160.

<sup>109</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “El Amor, el Genio y la Liberación de Sor Juana”, *Bandera de Provincias*, primera quincena de julio de 1929, p. 1.

<sup>110</sup> Este intercambio epistolar sería publicado en 1944 en la revista *El Hijo Pródigo* (Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Xavier Villaurrutia, “Crítica epistolar”, *El Hijo Pródigo*, vol. V, núm. 17, agosto de 1944, Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas, pp. 73-82 [377-386])

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 74 [378].

poética y sobre las obras de ambos, le pedía a Villaurrutia una reciprocidad de comentarios sobre los textos que pretendía enviar a y recibir del escritor. Villaurrutia introduce el tema de la superficialidad de la crítica literaria en México al momento de su correspondencia. Criticaba la falta de inquietud de un sector de la crítica y le pedía a Gutiérrez Hermsillo que no se situara al margen del acontecer literario, que no se marginara ante el desinterés de los críticos, porque carecía el terreno de las letras de comentarios rigurosos como los que él podía aportar.<sup>112</sup>

Las últimas misivas son exclusivamente notas sobre la poesía. Gutiérrez Hermsillo mostraba un desasosiego por intentar llevar otras artes a la poesía, porque le resultaban insuficientes las formas exploradas. El logro mayor del poeta, decía, consistía en prorrogar un efecto en el espíritu del lector que lograra una vibración y estremecimiento diferente en cada nueva lectura, ahí estaba la clave de un buen poema: “Si ellos piden varias lecturas, créame, es que tienen alguna virtud, que no son *pastiches*.”<sup>113</sup> Ciertamente buscó esa perfección en la forma. Gutiérrez Hermsillo ha perseguido la expresión de estados caóticos del alma en su poesía. La pureza de una forma métrica le ha permitido una inmersión en la forma profunda del sentido, porque “la poesía es algo más que forma”.<sup>114</sup>

Según Villaurrutia, en el momento en que se disponía a redactar la primera carta para brindar su opinión sobre el texto de Gutiérrez Hermsillo, había llegado Agustín Yáñez a reunirse con los miembros de *Contemporáneos* para conversar con ellos a propósito de la aparición de *Bandera de Provincias* y la posibilidad de que el grupo

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 76 [380].

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 78 [382].

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 79 [383]. Ya en otro capítulo me referiré a la poesía de Alfonso Gutiérrez Hermsillo.

capitalino colaborara con ellos.<sup>115</sup> A Villaurrutia, expresaba en la carta, le parecía que Yáñez era dueño de excelentes juicios sobre la gente de México y de España y que esperaba que la obra de los jóvenes de *Bandera de Provincias* estuviera a la altura de sus opiniones.

El poeta de *Contemporáneos* se refiere en una de sus cartas a las colaboraciones suyas y de sus colegas en la revista jalisciense y le agradece a Gutiérrez Hermosillo el cuidado que han puesto en la edición, gracias al cual se han corregido no pocas erratas. Sin embargo, le advierte de una en la que no ha puesto atención: ha escrito su nombre con J, en vez de X, como es correcto. Ciertamente, las colaboraciones y las menciones al autor ostentan este uso errado y lo hace notar apelando a la enmienda de estas faltas en un futuro.

Ya sea mediante la figura de Yáñez, que de modo presencial estableció los vínculos con figuras clave del ambiente literario y cultural de la Ciudad de México, ya sea con el intercambio epistolar que procuraba mantener Gutiérrez Hermosillo, las redes entre los escritores de la ciudad jalisciense y los del centro se iban expandiendo en aras de proyectar desde dentro de la provincia hacia el centro la creación regional.

### **Una publicación, un programa, una generación**

La revista se define desde el título, que es índice de la coherencia interna de la propuesta del grupo y de la presentación de la propia publicación. Como bien lo ha dicho Alexandra

Pita:

---

<sup>115</sup> En una carta posterior, Gutiérrez Hermosillo le cuenta a Villaurrutia que Yáñez estaba muy agradecido de él, de todos y continúa: “¡Hasta de los de la Academia! Creo que ya le apartaron para cuando llegue a la mayor edad un silloncito. Dice que para ellos tuvo un sentimiento filial”. La función de mensajero que se autoatribuía Yáñez ayudaba a hacer visibles a la revista y sus miembros.



El nombre de la revista es un *signo del programa*, de cómo se conciben a sí mismos los editores, de cómo formulan la misión de la revista en el campo de las demás revistas con las que compite o a las que se opone, es decir, implica una búsqueda permanente de demostrar ante los demás si su aparición significa que irrumpen para transgredir, o si se incorporan para continuar con el *statu quo*.<sup>116</sup>

El subtítulo de *Quincenal de Cultura* no sólo ofrece indicaciones acerca de la periodicidad, sino también para expresar la finalidad de la publicación y fijar su naturaleza: no será una revista estrictamente de literatura, queda establecido que se tratará de una gaceta cultural.<sup>117</sup>

*Bandera...* marcaba una pauta en las publicaciones periódicas jaliscienses por venir. Si no le hubiera sobrevenido la muerte tan temprano, Gutiérrez Hermosillo habría admirado el surgimiento de revistas, grupos, nombres que harían enfocar la vista en Jalisco. El pronunciamiento eufórico del número inaugural cumpliría la función de alertar a las generaciones siguientes sobre la relegación de los proyectos fuera de los márgenes de la capital. Sí, llegaron muchas revistas, suplementos, editoriales, pero la mayoría de corta duración, como si una fuerza externa las condenara a ser efímeras (pensemos en las jaliscienses de una década después, *Eos*, *Pan*, *Occidente*, ninguna de las cuales se mantuvo más de un año). Esta publicación de vanguardia –aunque en el segundo número asegurarán que no son escritores de vanguardia–, en su corto año de vida, contó con veinticuatro números hasta el cese de la misma en abril de 1930.

Aquel número fundacional bajo la dirección de Gutiérrez Hermosillo ostentaba los nombres de Saúl Rodiles, Agustín Santa Cruz, Esteban Cueva, Mónico Delgadillo (Agustín

---

<sup>116</sup> Alexandra Pita, María del Carmen Grillo, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, *Temas de Nuestra América*, julio-diciembre de 2013, núm. 54, p. 188.

<sup>117</sup> En otro momento me referiré a las peculiaridades de la gaceta, para emparentarla con otras, no sólo con *La Gaceta Literaria*.

Yáñez), Raúl Ruiz Díaz, Agustín Basave, José Cornejo Franco, Antonio Gómez Robledo, Emmanuel Palacios, Vicente Echeverría del Prado, José Cardona Vera, Gutiérrez Hermosillo, entre otros. En ese “entre otros” figura una única mujer, la guanajuatense Lola Vidrio, quien colabora con un cuento titulado “Velorio” y a la cual le dedica Gutiérrez Hermosillo el único cuento suyo aparecido en la revista.

Con una nómina de autores regionales en su mayoría de Jalisco *Bandera de Provincias* postula sus autores clave que aparecerán con más o menos regularidad a lo largo de los veinticuatro números de la publicación. Con una política de cero discriminaciones por tema o edad, confluyen representante de la “vieja escuela” tapatía, así como algunos de los más jóvenes exponentes del ámbito de las letras. La autora Lola Vidrio, por ejemplo, es presentada como la “más nueva personalidad de esta provincia y una de las más seguras esperanzas”. Los miembros del grupo “Sin Número y sin Nombre” le dan la bienvenida a sus filas militantes; pero no figura ella entre los firmantes del manifiesto, compuesto por los miembros que se reunían desde antes. Lola Vidrio, cuentista y ensayista, es reconocida por su trazo vigoroso, que no busca las situaciones fáciles y falsas y dan a su “obra de mujer [...] un sello admirable por inesperado”.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> “El Estado de Jalisco. Cosas y personas”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, 1929, p. 1. Alejandra Carolina Díaz, en su biografía intelectual sobre Lola Vidrio, hace la historia de cómo la cuentista se traslada desde el municipio jalisciense La Barca hacia Guadalajara, donde tomó clases con el profesor Agustín Basave, con quien leyó a Juana de Ibarbouro y a Sor Juana y quien probablemente la haya recomendado con los jóvenes del grupo de *Bandera de Provincias*. También comenta la especialista que las otras mujeres que participaron en las reuniones del grupo fueron María Luisa Rolón, hija del maestro de música José Rolón, la violinista Tula Meyer y Virginia Ruiz, acompañante de Lola Vidrio. Si bien todas asistían a las tertulias del grupo, la única que colaboró con contenido en la revista fue Vidrio, y sostiene la Díaz que ello pudo deberse a la zona de indefinición en la que se encontraba su obra, entre lo masculino y lo femenino, o a una anomalía de feminidad, la forma ideal de ser mujer en una sociedad determinada [Alejandra Carolina Díaz, “Para una biografía de Lola Vidrio (1907-1997). Problemáticas metodológicas” en Leticia Ruano Ruano, Óscar Ramón López Carrillo, Claudia Gamiño Estrada (coords.), *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, Universidad de Guadalajara, CUCSH, Guadalajara, 2019, pp. 514-518].

Los nombres de la más nueva generación, Vidrio, Gutiérrez Hermosillo, Yáñez, José Guadalupe Cardona Vera, Enrique Martínez Ulloa, “la mente más joven, más penetrante y más rica de ideas”,<sup>119</sup> se postularon a sí mismos como nuevos autores clave y consagraron a sus propios dioses jaliscienses como faros de obligada legitimación. Francisco González León y Alfredo R. Placencia fueron los dioses tutelares de la poesía en esa provincia y volvieron la vista a ellos una y otra vez en busca de una lección estética.<sup>120</sup>

### **Temas, autores, cuestiones**

Autores y temas clave –porque aparejado al hecho de contender por un nuevo canon de la literatura mexicana con autores regionales que fueron legitimados en la revista estuvieron los temas que ueron las problemáticas emergentes de la revista– conformaron otra parte de la estrategia de posicionamiento de *Bandera de Provincias* en el panorama cultural. La necesidad de repensar la cuestión de la literatura nacional se abrió camino en una sección titulada “Estalla el cohete” donde, fundamentalmente, se debatía la reconfiguración de un canon con miras a abrirse e incorporar la literatura regional. El primer lanzamiento del cohete ponía como problema nodal de la literatura mexicana la inexistencia de ésta. Ya habían reparado en ello los firmantes del programa editorial de la revista y ahora se abundaba en esa carencia de expresión genuina. Hasta ese momento –consideraba Rafael Ruiz Díaz en la presentación de la sección–, la literatura mexicana había estado plagada de exceso de referencias de la literatura española y sólo en sus excepciones escasas había aflorado una voz auténtica –y ni siquiera tan auténtica, porque no era radicalmente

---

<sup>119</sup> Emmanuel Palacios, “Presentación”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, 1929, p. 6.

<sup>120</sup> *Idem.*

nacionalista.<sup>121</sup> En la sección se recurrió a la entrevista de diversos intelectuales para establecer un contrapunteo entre las distintas opiniones:

Si bien no se trata propiamente de una sección, aparecen con cierta frecuencia una serie de artículos sintomáticos del momento titulados “Problema cohete” o “Cohete” en la que se responde a preguntas como ¿Cuál es el problema fundamental de la literatura mexicana? ¿Existe una literatura propiamente mexicana? Las respuestas expresan la inquietud –como lo afirmamos en precedentemente– propia del nacionalismo, de una búsqueda de identidad a través del arte.<sup>122</sup>

En la segunda entrega sobre la problemática de la literatura mexicana, Vicente Echeverría del Prado<sup>123</sup> identifica el de la raza como el problema fundamental que aquejaba la literatura mexicana. En su texto se refiere a la raza como “lo nuestro, lo nuestro sin dudas”, el problema del ser. Con la metáfora del lodo se refería al terreno pantanoso de la literatura mexicana de su época, una literatura que resbalaba y se hundía, porque no la sacaban de su lugar. “Lo nuestro: un poco de fango”: se hallaban amasando con lodo su propia naturaleza y no salían de ella. Para sobrevivir en el futuro los escritores del momento debían tener la habilidad de traer el universo a México para que México pudiera ir al universo. Si la única literatura posible en el presente era la literatura política, entonces era una literatura de fango.

Efraín González Luna defendía, precisamente, que el problema medular de la literatura mexicana, el de no-ser, partía de un problema la cultura y expresión. Como parte del problema de la cultura, identificaba las principales consecuencias de un dogmatismo

---

<sup>121</sup> Rafael Ruiz Díaz, “Cuál es el Problema Fundamental de la Literatura Mexicana”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 2, año I, segunda quincena de mayo de 1929, p. 1.

<sup>122</sup> Luz Palomera Ugarte, *op. cit.*, p. 45.

<sup>123</sup> El arquitecto y poeta Vicente Echeverría del Prado había respondido a la pregunta (encuesta) lanzada por *Bandera de Provincias* acerca del problema fundamental de la literatura mexicana, en el segundo número de la revista su nombre figuraba después del de Rafael Ruiz Díaz que plantearían las primeras premisas acerca del estado de la literatura en el país.

intransigente del Estado: 1) negación de la religiosidad; 2) negación de las adquisiciones del virreinato, “verdadero período de gestación de la nacionalidad”; 3) proscripción en la enseñanza de la humanidades y del aporte greco-latino (con la justificación de que la Iglesia hablaba latín); 4) el monopolio pedagógico del Estado que impedía la formación de escuelas libres en un país urgido de alfabetización. Relacionado con el problema de la expresión, González Luna aducía que una expresión impuesta o pagada era una expresión corrompida que traiciona sus pactos vitales con el pensamiento y el arte. Critica la errada asunción de que para lograr una literatura mexicana muchos escritores recurran a temas estrictamente mexicanos y a un lenguaje popular –de las masas– en el que el autor reconoce una falta de rigor artístico y una forma muy alejada del castellano que conduce a la ridiculización. Podría aludirse a opiniones generalizantes que no dejan cabida a las singularidades dentro del proceso literario mexicano, pero el gran valor del artículo es el desdén del “turismo literario” con el cual se busca “el sabor local por él mismo y nada más que por él mismo”, porque “las literaturas se salvan por lo que tienen de universal y en cuanto captan lo universal”.<sup>124</sup>

Las opiniones de Julio Jiménez Rueda y Antonio Gómez Robledo completaron en un primer momento los apuntes para una cartografía de las áreas de conflicto de la literatura mexicana. En esencia, ambos entendían que subyacía un problema político y éste llevaba a una zona de indefinición, de no-ser. Jiménez Rueda cuestionaba también el tema de la universalidad como una cuestión de síntesis, dependiente de un diálogo entre lo nacional y lo internacional, lo interno y lo externo. Como Echeverría, sugería una relación de reciprocidad para mirar al nuevo horizonte del mundo sin desoír la propia inquietud

---

<sup>124</sup> Efraín González Luna, “Problemas de la literatura mexicana”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 3, año I, primera quincena de junio de 1929, pp. 1-2.

interior. Gómez Robledo, por su parte, reducía el problema de la literatura mexicana a una cuestión sociológica, racial. Tampoco consideraba que ya se hubiera encontrado la esencia de la literatura mexicana, porque aún no se entendía completamente su propia naturaleza racial y únicamente cuando confluyeran “las dos razas” podría lograrse una literatura. El fracaso sólo se superaría cuando “el criollo” no estuviera sólo atento a los últimos imperativos de los cenáculos en París y cuando “el indio” saliera de las tinieblas de su analfabetismo.<sup>125</sup>

Uno de los hechos más significativos que revela el interés de los abanderados por adentrarse en la discusión sobre la literatura nacional fue la gestión de la invitación al profesor michoacano Samuel Ramos a dictar cuatro conferencias en la Universidad de Guadalajara en el mes de diciembre de 1929. Las conferencias tuvieron como tema central la crisis de la cultura en México, que ya había hallado eco a través de “Estalla el cohete” y de un agudo artículo del propio Ramos sobre “Nacionalismo y cultura” incluido en el número 17.

El ámbito de la creación en las provincias pasó por la publicación de artículos sobre la cultura de los jóvenes, la educación y las literaturas regionales. Un artículo del entonces joven abogado Ricardo José Zevada, oriundo de la Ciudad de México, se cuestionaba las razones de la sombra en la que habían puesto a los jóvenes de las provincias mexicanas cuando ellos, con una excelente formación, tenían cuestionamientos válidos y diferentes sobre la cultura y la política del país. Ellos, insertos en una realidad distinta de la realidad metropolitana, muestran una actitud de inconformidad constante respecto de la cultura y la política porque su naturaleza diferente los ha conducido a explorar –a leer, a examinar– “lo

---

<sup>125</sup> Julio Jiménez Rueda y Antonio Gómez Robledo, “Problema-cohete”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, año I, primera quincena de julio de 1929, p. 3.

que sus mayores todavía no leen o no quieren examinar y así, su concepto es diferente y su actitud distinta”.<sup>126</sup>

Literatura y cultura de las provincias, los temas de la creación literaria en los jóvenes fuera del centro dominante, se multiplicaron en textos sobre la expresión literaria en las diferentes regiones del país. Así, en varios números se publicarán fragmentos de un estudio sobre Puebla y su literatura, por Enrique Gómez Haro (en los números 4, 9 y 13), y comentarios sobre la creación en otras ciudades como Zacatecas y Coahuila.<sup>127</sup> Esta preocupación no sólo se hizo patente a través de artículos *in extenso* sobre la literatura, sino que también tuvo un espacio constante en la sección “Gaceta de provincias”, incluida a partir del número 3 de la revista. Con esta columna se actualizó el panorama cultural y literario de otras regiones. Su título y contenido evocan la sección “Gaceta americana” dentro de la *Gaceta Literaria* española, donde se daba noticia de las nuevas apariciones de revistas o libros de este lado del Atlántico y donde se garantizaba un espacio para presentar algunos autores americanos.

Debían gritar para hacerse oír en la capital y desplazar el centro cultural del país mediante la implementación de nuevas políticas culturales. Se habló de la distribución, de los programas culturales y artísticos que ahora debían responder a las necesidades del crecimiento en las provincias, que ensanchaban su número de habitantes por la gentrificación e industrialización acelerada de la capital, un fenómeno que provocaba el éxodo hacia otras ciudades. Se hace evidente, también, una preocupación por la distribución poblacional:

---

<sup>126</sup> Ricardo José Zevada, “Los jóvenes de provincia”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, año I, primera quincena de julio de 1929, pp. 2 y 5.

<sup>127</sup> En el mismo tenor de descentralizar los tópicos de la literatura y la cultura mexicanas, se incluía en el segundo número una crónica sobre Yucatán y Michoacán, firmada por el delegado por Jalisco al Congreso Nacional de Estudiantes.

El advenimiento de las masas por el creciente urbanismo y la industrialización, inquietud propia de la época y en la que en cierta medida se percibe la influencia de José Ortega y Gasset, autor presente en los índices de *Bandera* y cuya influencia en la época trasciende en toda Latinoamérica. Dicha preocupación la delatan artículos que llevan como títulos: “Campo y ciudad” (José Cardona Vera), “Aplicaciones del radiopsiquismo en una multitud” (Gilberto Moreno), “Maquinismo Norteamericano. La velocidad” (Waldo Frank), en los que se critica el incipiente imperialismo Norteamericano.<sup>128</sup>

### **Preocupaciones y motivaciones**

Desde la primera entrega se sobreentiende que no sólo se recurrió a textos literarios para presentarse en el panorama cultural, sino que se incluyó asimismo un balance sobre la educación en México,<sup>129</sup> artículos sobre música, cine<sup>130</sup> y otros sobre las artes plásticas, llegando a presentar números enteros dedicados a la pintura. Resalta en la primera plana del número inaugural un texto sobre la música mexicana la influencia italiana en ésta (también en el inicial de la *Gaceta* madrileña se dedica un espacio a la música, valga el paralelismo). Si bien no podemos calificar este artículo de *Bandera de Provincias* como un texto analítico sobre las correspondencias de la canción mexicana e italiana, lo cierto es que sitúa la música mexicana en el ámbito internacional, específicamente en París. Para ello, el autor se remite a una conversación con Manuel M. Ponce, “patriarca de la música mexicana”, a quien el autor visitó en París. Con la reproducción de algunos pasajes de su conversación se discute la idea de qué sería de la canción mexicana sin la influencia de la italiana, la única

---

<sup>128</sup> Luz Palomera Ugarte, *op. cit.*, p. 49.

<sup>129</sup> Por sólo citar un ejemplo, en el segundo número, de índole variada figuraba un artículo sobre la naturaleza económica del problema de la educación en México y sobre la influencia de la educación en el instinto para el desarrollo de casos psicopatológicos.

<sup>130</sup> De la velocidad se habla a partir de la inminencia del séptimo arte que responde a una evolución cultural sin precedentes. Se menciona también la relación de ésta con otras artes menos enajenantes que el cine, por lo cual se tilda de peligroso. El territorio mexicano estaba siendo promotor del advenimiento de los Cine Clubs y su propagación veloz conlleva el detenimiento y reflexión acerca del nuevo suceso. Gutiérrez Hermosillo dedicaría unas líneas a hablar de los recursos desconocidos del cine y cómo sus íconos (Buster Keaton, Charles Chaplin, Greta Garbo, Emil Janings) influyen e inspiran en las creaciones literarias (tal es su caso con el poema sobre la actriz).



referencia notoria, según el autor. Se apuesta por la pluralidad de influencias, porque si los mexicanos no son enteramente indios, ¿por qué debería serlo su música? Pluralidad y mestizaje debían ser los abanderados de un tipo de música donde las expresiones autóctonas se entrelacen con las universales.

Por alguno de los veinticuatro números desfilaron los cubanos Félix Lisazo y José María Chacón y Calvo y se abordó la obra del pensador Enrique José Varona. Se reprodujeron obras de Paul Cézanne y Pablo Picasso y se incluyeron trabajos sobre el teatro ruso y el programa cultural de la Rusia soviética donde se reparaba en el papel fundamental de la juventud en el fin del antiguo régimen y ahora se le confiaban las nuevas rutas de un programa político social en gestación. Se habló de simbolismo y de literatura francesa en numerosos textos sobre la obra de Baudelaire.

Las artes plásticas tuvieron un espacio privilegiado en la revista, desde los primeros números se insertaron comentarios y reseñas sobre pintores, obras y exposiciones. Incluso, llega a concederse toda una página en la portada del cuarto número a una exposición de dibujos escolares auspiciada por Ixca Farías. Más adelante creció el espacio para las artes plásticas. Los recorridos por la pintura en Jalisco, por la pintura mural por algunos creadores específicos (como José Clemente Orozco, objeto de exhaustivos análisis), vinieron firmados casi siempre por Alfonso Gutiérrez Hermosillo o José Guadalupe Zuno, la figura de enlace entre los jóvenes del grupo “sin Número y sin Nombre” y los “mayores”, miembros del Centro Bohemio, del Club Ovoide o concurrentes del Museo del Estado. Junto a la pintura de caballete o la pintura mural aparecieron otras manifestaciones como la talla en madera o la caricatura.

Para celebrar el primer aniversario de la revista, *Bandera de Provincias* anuncia la organización de una exposición de artes plásticas que se instaurará en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional. Para Alfonso Gutiérrez Hermosillo, autor de la reseña sobre la exposición, es lo más elogioso que pudiera esperar, la oportunidad de llevar su exposición al centro y mostrar la obra de Guadalupe Zuno, Ixca Farías, Rubén Martínez, León Muñiz, Gómez Gallardo, Carlos Bancalari, Mora Gálvez.

De los aciertos más relevantes se encuentran las traducciones hechas por José Arriola Adame y Efraín González Luna de la obra poética de Paul Claudel, así como la de Franz Kafka (a cargo del propio Efraín González Luna): “Por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, se dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del *Ulysses* de Joyce”.<sup>131</sup> De lo universal a lo regional, los editores procuraron acercar a sus lectores a lo mejor de la literatura mundial y a los textos canónicos y fundacionales de la literatura nacional. La traducción ejerce una función de mediación con un centro dominante frente al cual valoriza, consagra y enriquece una literatura nacional y su propio nombre:

No es una empresa oscura y sin grandeza la de verter en una lengua y en una literatura una obra importante de otra literatura. El «valor (literario) sólido» constituido por el reconocimiento de la verdadera crítica permite, según Valéry, «acrecentar el capital (literario) universal» al favorecer la anexión de la obra reconocida al capital de quien la reconoce.<sup>132</sup>

Para Pascale Casanova, la traducción (y la crítica) son los grandes intermediarios de la representación más pura, más despolitizada de la literatura. Los traductores de *Bandera*

---

<sup>131</sup> José Luis Martínez, “La Formación Literaria de Agustín Yáñez y *Al Filo del Agua*: Formación literaria y temperamento”, *Mester*, vol. 12, núms. 1-2, 1983, p. 27. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/8gz4w1hh>

<sup>132</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 39.

*de Provincias* acercan al espacio literario textos desconocidos hasta el momento (desconocidos no sólo por la presunta ausencia de este en el contexto literario, sino también por la inaccesibilidad de los lectores a estos textos cuya lengua no dominan). La mayoría de las ocasiones la traducción en la revista viene acompañada de un texto crítico sobre la obra y el autor objeto de la traducción. Esta doble traducción connota, entonces, el doble valor de facilitar la comprensión y verter el texto a la lengua nacional.

El caso de la traducción de la obra de Paul Claudel, partiendo de los postulados pascalianos sobre la traducción como mediación cultural, es un recurso necesario para un grupo de un espacio dominado como era el de los jóvenes de *Bandera de Provincias*:

Traducciones, lecturas críticas, elogios y comentarios que dan valor literario a un texto hasta entonces mantenido fuera de los límites del espacio o inadvertido. Por el solo hecho de que este juicio lo emitan instituciones literarias (relativamente autónomas), tiene efectos reales sobre la difusión y el reconocimiento del texto.<sup>133</sup>

Reconocimiento del texto y reconocimiento de la revista, pues el prestigio conferido por la traducción es en este sentido innegable. El grupo de jóvenes actualizaba a sus connacionales con textos que, de otra forma, les sería complicado consultar. Las traducciones aparecidas en la revista tienen el gran valor de incorporar lo universal en una publicación local y transmutar el lugar de adscripción original del texto en un lugar universal que puede desnacionalizarse.

Una traducción del *Ulises* de James Joyce vio la luz por primera vez en México gracias a la labor de Efraín González Luna a quien proclamaban “el único en Guadalajara que se ha atrevido a la lectura del *Ulises* de Joyce. (En Méjico sólo cuatro literatos han podido leerlo)”. La nota editorial de presentación se ufanaba de que así pasaba el *Ulises* por

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 172

el meridiano de Guadalajara: «atento al telescopio “sin número y sin nombre”, es decir, amplio en el infinito».<sup>134</sup> Entre los pocos lectores del *Ulises* en México, para estas fechas, se hallaba Salvador Novo, quien también participó de la novedad de la lectura del texto de Joyce. El estatuto de novedad que representaba la primera traducción del *Ulises*, aunado al hecho de la cercanía temporal de esta traducción con la primera realizada en España,<sup>135</sup> ubican a este número 9 de *Bandera de Provincias* en un meridiano por el cual habría que atravesar para acceder a la obra de Joyce. En Latinoamérica se tiene noticia de una traducción anterior del *Ulises*, específicamente en Argentina, a cargo de Jorge Luis Borges. Quizás sean ésas dos las primeras y únicas traducciones fragmentarias de la novela, lo cual indica su recepción temprana en nuestro territorio.

Estas piezas evidencian la diseminación de las novelas del irlandés, pero también generan una ruta por la cuál descubrir cómo una literatura adopta una literatura ajena y, en este caso, renovadora. El valor del fragmento no se da solo porque estos autores latinoamericanos entregaran a sus revistas segmentos de una obra traducidos, el carácter fragmentario está incluso en el ejercicio de la lectura. Borges «confiesa» no haber leído el total de la novela, pero desestima la necesidad de hacerlo [*sic*].<sup>136</sup>

Para Cruz-Grunerth, las traducciones fragmentarias de la novela obedecen a la explotación de la noción de fragmento de las vanguardias artísticas, donde se valora la

---

<sup>134</sup> James Joyce, “Ulises” (trad. Efraín González Luna), *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 9, año I, primera quincena de septiembre de 1929, pp. 1 y 6.

<sup>135</sup> “La primera traducción conocida del *Ulises* de James Joyce en castellano son algunos fragmentos incluidos en el artículo «James Joyce en su laberinto» de Antonio Marichalar (1893-1973) que se publicó en la *Revista de Occidente* en 1924 [...] La siguiente versión fragmentaria del *Ulises* apareció en *La Gaceta Literaria*, a finales de 1927, firmada por Ernesto Giménez Caballero. Parece necesario adelantar que tampoco estos fragmentos proceden del inglés. Son una traducción al castellano de otro anticipo de la traducción francesa de Auguste Morel aparecida en 900. *Cahiers d'Italie et d'Europe*, la revista italiana fundada por Massimo Bontempelli con la colaboración de Curzio Malaparte” (Ana Gargatagli, “El primer *Ulises* español: cinco reflexiones”, *revista de Historia de la Traducción*. [En línea <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli3.htm>] Consultado el 22 de mayo de 2021).

<sup>136</sup> Gerardo Cruz-Grunerth, “La vanguardia entre el fragmento y la totalidad. La traducción de Joyce en revistas latinoamericanas”, *Pliegos Hispánicos. Serie «trans-litterae»*, Universitas Studiorum S.r.l.-Casa Editrice, Mantova, 2020, p. 209.

atención al detalle. Los fragmentos elegidos por González Luna para la traducción corresponden a los capítulos dos, tres y cinco de la novela irlandesa. El traductor mexicano declara la dificultad gramatical del texto, debida, sobre todo, a exabruptos “desconcertantes” y palabras trucas, a “pastiches deliciosos de estilo patriótico, curial, romántico, curial o periodístico”.<sup>137</sup> Ello se convierte en la causa de algunas omisiones de frases o palabras en la traducción. Encuentra en el estilo de Joyce un uso abundante de síntesis de palabras que “tendrán que ser explotados en lo sucesivo”, porque son una característica muy valiosa de una estética que deberá tener resonancia en México.<sup>138</sup>

Si bien son escasas, las traducciones de González Luna en *Bandera de Provincias* fueron aciertos relevantes en la repercusión de la revista a nivel nacional. Las traducciones del escritor tapatío cooperaron también en la conformación de un perfil católico al que coadyuvieron algunos colaboradores como González Luna<sup>139</sup> y Arriola Adame. La elección del principal representante del catolicismo francés, Paul Claudel, para un número homenaje, es una declaración de afiliación a un tipo de literatura católica, cercana a los intereses del “Grupo sin Número y sin Nombre”. La primera página del número 15, correspondiente a diciembre de 1929, abría con una “Intención” –firmada por Yáñez–

---

<sup>137</sup> James Joyce, “Ulises” (trad. Efraín González Luna), *Op. cit.*, p. 6.

<sup>138</sup> Habría que analizar de qué modo se adoptó la estética de Joyce por los escritores mexicanos. Lo que importa a efectos de este trabajo es la novedad de la primera traducción fragmentaria del *Ulises* en México dentro de una revista de provincia, fuera del centro.

<sup>139</sup> Efraín González Luna era un católico devoto. Fue miembro de la Acción Católica de la Juventud Mexicana (que se considera el antecedente del Partido de Acción Nacional del cual González Luna fue fundador), donde conoció a líderes de cristeros y aunque rechazó la invitación a unirse a la rebelión cristera porque se oponía al uso de la violencia, nunca retiró su apoyo a los cristeros. Se especula que su rechazo a vincularse aún más a los cristeros en su oposición al gobierno de Plutarco Elías Calles se fundaba en el matrimonio contraído con una joven perteneciente a una de las familias más poderosas de Guadalajara, unión que llevaría a González Luna a convertirse en apoderado del Banco Refaccionario y del Banco Nacional de México en Guadalajara, así como abogado consultor de la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara y de la Arquidiócesis de Guadalajara (Véase Héctor Gómez Peralta, “El humanismo político de Efraín González Luna”, *Estudios Políticos*, núm. 20, UNAM, mayo-agosto de 2010, pp. 167-182 y Jorge Alonso, “Efraín González Luna, un político católico”, *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, núm. 52, septiembre-diciembre de 2011, pp. 129-162).

donde se expresaba que Paul Claudel estaba cercana a ellos en el espíritu y en la sangre (“en la comunión del espíritu. Sedientos de la misma sed”) y si otros se habían fijado en Proust o Gide,<sup>140</sup> ellos volteaban la mirada a un escritor católico con el cual hallaban más cercanía.

Aquel número dedicado casi íntegramente a Claudel contiene un análisis de la obra del francés por González Luna –quien al parecer se había encargado de la preparación de ese número especial–, referencias a su recepción y la crítica que se ha ocupado de su obra y traducciones de cartas, además de fragmentos de sus obras más notables. “Gran poeta único” es la frase de apertura de la crítica de González Luna a la obra de Claudel. No muestra reparos en admitir su fascinación por *La Anunciación* –cuya traducción presenta en ese número de *Bandera de Provincias*– y el resto de su obra. Lo llama un poeta universal y presenta su poesía como un equilibrio necesario en la literatura. José Arriola Adame ofrece la traducción de *Partage du Midi*, la tragedia cumbre de Claudel, publicada en 1906, e incorpora también una carta de Claudel al Abate Brémond sobre la inspiración poética, así como una nota crítica de la obra del francés por Georges Duhamel.

### **De la religión y otras cuestiones políticas**

En *Bandera de Provincias* se propusieron autores clave católicos, como el caso del francés Paul Claudel y del poeta jalisciense Alfredo R. Placencia. A la muerte del padre Placencia se le dedica un número homenaje en la segunda quincena de marzo de 1930 y los textos de

---

<sup>140</sup> Posiblemente ésta fuera una referencia a las traducciones incluidas en *Contemporáneos* por aquellas fechas y con este tipo de comentarios velados sobre la producción de otras revistas establecía relaciones sincrónicas de competencia, específicamente con *Contemporáneos*.

Yáñez, Gutiérrez Hermosillo, Cardona Vera, Emmanuel Palacios<sup>141</sup> defienden su poesía como auténticamente mexicana, sin las influencias extranjeras que abundaron en Gutiérrez Nájera, Urbina, Nervo, Icaza. Alfonso Gutiérrez Hermosillo se convertiría poco tiempo después en uno de sus biógrafos (acaso el único que lo conociera personalmente).<sup>142</sup>

Las marcas de un catolicismo en *Bandera de Provincias* también se encontraron en las colaboraciones de José Cornejo Franco relacionadas con el teatro religioso en México. Sus textos sobre este género se encaminaban a la redacción de la historia del teatro religioso mexicano. A pesar de la cercanía de los jóvenes del “Grupo sin Número y sin Nombre” con una ideología católica, José Guadalupe Zuno no dejó de colaborar ni de mantener estrechas relaciones con esa generación de *Bandera de Provincias* e hizo entregas de artículos sobre la vida cultural y las artes plásticas en el Jalisco de fines de la década de 1920. Zuno había sido unos años antes de la fundación de la revista gobernador del estado de Jalisco y su mandato se había caracterizado por el anticlericalismo y políticas agrario-sindicales; sin embargo, en su amistad con González Luna y Yáñez nunca se interpusieron las diferencias ideológicas.<sup>143</sup>

Con la figura de Efraín González Luna se estableció, asimismo, una red de contactos con miembros de la Escuela Tapatía de Arquitectura, entre quienes se distinguía el arquitecto Luis Barragán, a quien le encargara González Luna la construcción de su

---

<sup>141</sup> “A la muerte del Padre Placencia”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 22, año II, segunda quincena de marzo de 1930, pp. 1 y 4.

<sup>142</sup> María Esther Gómez Loza, “Alfredo R. Placencia, el padre poeta (1875-1930)”, *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, núm. 62, julio-diciembre de 2012 [En [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=Awr9J.nRu4lhsKsAXRDD8Qt.;\\_ylu=Y29sbwNncTEEcG9zAzYEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1636445266/RO=10/RU=http%3a%2f%2fsincronia.cucsh.udg.mx%2fpdf%2f2012\\_b%2fgomez\\_1\\_62.pdf/RK=2/RS=GWzwZToaCDvvQkTkbwKmqIUsrm8-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=Awr9J.nRu4lhsKsAXRDD8Qt.;_ylu=Y29sbwNncTEEcG9zAzYEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1636445266/RO=10/RU=http%3a%2f%2fsincronia.cucsh.udg.mx%2fpdf%2f2012_b%2fgomez_1_62.pdf/RK=2/RS=GWzwZToaCDvvQkTkbwKmqIUsrm8-) Consultado el 17 de octubre de 2021]

<sup>143</sup> Jesús Iván Mora Muro, “Entre la universalidad y la región. La revista *Occidente*, 1944-1945”, *Signos Históricos*, núm. 29, enero-junio de 2013 [En [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-44202013000100003#nota](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100003#nota) Consultado el 2 de junio de 2021]

casa.<sup>144</sup> Esa relación implicó a otro de los miembros de la Escuela..., Ignacio Díaz Morales, a cargo del cual estuvo la sección “Examen de libros” en dos de los números iniciales de *Bandera de Provincias*. De estas alianzas se estrecha la relación de los jóvenes “Sin Número y Sin Nombre” con José Garibi y Rivera, obispo auxiliar de Guadalajara en 1929, nombrado Arzobispo unos años más tarde, en 1934.

El marcado catolicismo de algunos de sus fundadores y su aceptación del movimiento cristero, junto con las posturas revolucionarias de otros miembros y colaboradores, anteponiendo la voluntad cultural y literaria antes que la diferencia de pensamiento, fue uno de los índices de autoafirmación del grupo de jóvenes tapatíos. No se trataba de una radicalidad ideológica en ningún momento, simple y llanamente reconocían su inclinación por las doctrinas que entendieran y con las cuales comulgaran.

Las revistas culturales, como órganos partidarios, se moverán en el tiempo en tensiones constantes dentro del campo cultural y el campo político.<sup>145</sup> Si bien eligieron autores de tendencia católica, e incluyeron colaboradores e intercambiaron con miembros de la intelectualidad religiosa jalisciense como el obispo Garibi o el Padre Placencia, nunca se decantaron por un carácter eminentemente católico. La figura de Zuno nunca dejó de ser cimera en su propuesta cultural y recibieron textos de variada orientación. De igual forma, sostuvieron una postura de no afiliación con los proyectos y leyes anticlericales durante el Maximato.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Fernando Curiel Gámez, “La visión del Arte Sacro Moderno de Pie Raymond Régamey y su contribución en la evolución de la obra arquitectónica de Luis Barragán: 1947-1980”, *Architecture, City and Environment*, núm. 42, pp. 1-26 [En <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.8285> Consultado el 9 de abril de 2021]

<sup>145</sup> Horacio Tarcus, *op. cit.*, p. 20.

<sup>146</sup> En *Bandera de Provincias*, incluso, se celebra la labor de Alfredo Placencia que se oponía a la ley propuesta por Plutarco Elías Calles con la cual se pretendía limitar el culto católico en México. Incluso luego de la expedición de esa ley de tolerancia de cultos el Padre Placencia viajaba constantemente de un municipio a otro de Jalisco y llevaba su fe a comunidades rurales de difícil acceso.



Por el carácter conciliador de la revista, ésta se contrapone a una publicación como *Crisol*, publicada en los mismos años pero con un programa y tono diferentes de la tapatía. *Crisol* se adscribía en sus propósitos iniciales a una ideología revolucionaria<sup>147</sup> y promulgaba las ansias por una revista revolucionaria que no fuera arma de combate de vida efímera, sino que sobreviviera para definir y establecer un pensamiento revolucionario en consonancia con las ideas de su tiempo. Con un programa opuesto en su totalidad al de *Bandera de Provincias*, *Crisol* contendió con la tapatía en una relación sincrónica de rivalidad como parte de la red de publicaciones periódicas dentro del campo cultural mexicano.

Con *Bandera de Provincias* “se exploró la nueva literatura europea, norteamericana e hispanoamericana; se volvió con lucidez a la literatura popular; se estudió con pasión a los grandes muralistas mexicanos que por entonces se encontraban en su máximo vigor; se establecieron relaciones con el grupo literario más influyente de la Ciudad de México, el de la revista *Contemporáneos* [...] y, sobre todo, se dieron a conocer nuevos valores literarios y filosóficos: Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Antonio Gómez Robledo, Emmanuel Palacios”.<sup>148</sup>

Cuando en el último número de la revista se incluye una atenta petición a los amigos y colegas del grupo fundador de *Bandera de Provincias* para apoyar económicamente la publicación y extender un poco más su presencia, había llegado a buen término el programa que les diera origen. Dependientes de un manifiesto programático, las revistas suelen pasar a ser residuales cuando este programa se ha consumado, pero en este caso le ha sobrevenido

---

<sup>147</sup> “Nuestros propósitos”, *Crisol. Revista de Crítica*, núm. 1, enero de 1929, pp. 2-4.

<sup>148</sup> José Luis Martínez, “Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*”, Agustín Yáñez, *Al filo del agua. Edición crítica*, ed. Arturo Azuela, Colección Archivos, ¿lugar?, 1996, pp. 309-310.

un fin impuesto por cuestiones de financiamiento. El comité editorial pedía la ayuda de esos amigos para poder continuar con el esfuerzo de juventud, que siempre dependió de la generosidad de sus aliados y así cerraba el número 24 de la publicación jalisciense.

Pese a la anunciación del fin de *Bandera de Provincias* que le augura el tránsito a un estadio como formación residual, la revista sobrevive en *Campo* (1930), y en muchas de las revistas provinciales que siguieron su modelo y en todas en las que se convirtieron en foro de discusión. De emergente, a dominante, sólo podría sobrevivir como una presencia efectiva dentro del campo cultural donde tuvo momentos de actualización después de su fin.

Al inicio de esta investigación *Campo* no era más que un “alcance” al último número de *Bandera de Provincias*. Unos la mencionaban como la revista sucesora de la del “Grupo sin Número y sin Nombre”; otros no se enteraban de su existencia. *Campo* contó únicamente con tres números (o al menos éstos son los conservados en la Biblioteca Pública Estatal de Jalisco) y con menos colaboradores que su antecesora. Podríamos analizar *Campo* a partir de su relación sincrónica de alianza con *Bandera de Provincias*, pero es su continuidad: no aparecen de forma simultánea en el campo cultural, no contienden por un posicionamiento al unísono dentro de un cuerpo de revistas. *Campo* es *Bandera de Provincias*, es una segunda formación emergente, un segundo momento de vida de una revista que no podía continuar en su formato y frecuencia inicial.

Emmanuel Palacios fungió como director. Y ya no se ubican como parte de una provincia representativa de otras por las cuales van a alzar la voz y obligar a voltear hacia ellos. No son un estandarte. Son una periferia aún más marginal, el campo. El campo es un terreno fuera de un poblado, se halla aislado de la ciudad y se inscribe dentro de la

provincia. El campo es una acotación o, si se quiere, una síntesis de la provincia. Como síntesis, como terreno aislado, como extracto, *Campo* será una muestra abreviada de *Bandera de Provincias*. La nómina de colaboradores de *Bandera de Provincias* que continúan en *Campo* se reducirá al propio Palacios, Agustín Yáñez, Gutiérrez Hermosillo, Arriola Adame, González Luna, José Guadalupe Zuno, Martínez Sotomayor, Antonio Gómez Robledo, Rubén Mora Gálvez. Ya ha muerto Cardona Vera, ahora se incorpora algún nombre nuevo con alguna colaboración.

El inicio de *Campo* está marcado por la nota necrológica de *Bandera de Provincias*: dicen que murió de muerte natural. Murió de muerte natural y, además, en plena provincia –sola, sin ser escuchada–, sin haber resuelto su problema inicial: reunir a las provincias de México.<sup>149</sup> El ensayo de la anterior no fue estéril, reconocen, sirvió para reconocer la lentitud y la modorra de las provincias y los mecanismos inútiles para atraer la atención hacia ellas. No se impusieron de forma efectiva en el campo cultural, no gritaron.

Con la nueva (¿nueva?) revista no se pretende unificar las provincias en aras de lanzar ese grito por el que sean escuchadas. Sus propósitos son modestos. Quieren despertar la atención hacia las cosas del espíritu. Ante la ausencia de una conciencia cultural es urgente buscar el modo de formarla y fortalecerla. La nota (¿necrológica?) de la redacción pone de relieve la tendencia de sus contemporáneos de pensar poco y pensar mal ante la velocidad con la que pretenden transmitir la información, como si ellos fuera una muestra de erudición. En esa vorágine se ha abandonado el ejercicio de la inteligencia. Hay pocas nuevas ideas y de escaso valor, insisten, y su intención será la de regresar a esa producción de ideas y valores culturales:

---

<sup>149</sup> “*Bandera de Provincias y Campo*”, *Campo*, núm. 1, 1930, p. 75.

A la tarea de dibujar los litorales de nuestras realidades, de perfilar conceptos y precisar valores, se empeñará “Campo” en la medida de su esfuerzo y de su tiempo, así como de presentar algo -traducciones, notas- de lo más saliente de la producción contemporánea.<sup>150</sup>

En un formato más pequeño que el de *Bandera de Provincias* cuyo tamaño correspondía al de una gaceta, y con un número menor de colaboradores y, quizás, un poco más de presupuesto, en *Campo* se incluyeron traducciones y artículos extensos donde se practicaba el ejercicio de la reflexión, de la inteligencia, como aseguraban en la declaración de principios de su número inaugural. Por ejemplo, José Arriola Adame traduce de forma casi íntegra, el drama *Los fracasados*, del escritor francés Henri-René Lenormand, texto que va insertando en cada número de *Campo*. También González Luna se aventura a incluir en el primer número un largo fragmento de la novela *Babbit*, del estadounidense Sinclair Lewis, publicada por primera vez en 1922.

La empresa de *Campo* quizás fue más modesta por más acotada. Los miembros de *Bandera de Provincias* se hallaban dispersos y al parecer no alcanzaba el mismo nivel de convocatoria ni de agrupación entre figuras de diversos espacios. Ya había muerto el Padre Placencia que fungía como vínculo con escritores tapatíos de generaciones anteriores a la del “Grupo sin Número...”, muchos jóvenes se habían trasladado a la capital del país por cuestiones laborales, como fue el caso de Gutiérrez Hermosillo y Yáñez quienes, no obstante, colaboraron en *Campo*. Sin embargo, esta publicación de vida breve adquirió un carácter institucional al funcionar como empresa editorial con la financiación y edición de un poemario de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *Cauce*. Quizás habría tenido más lanzamientos de no haber cesado su publicación. En *Campo* aparecieron las primeras

---

<sup>150</sup> *Idem.*

versiones de “Ficha”, “Baralípton”, “Neocentauro”, de Gutiérrez Hermosillo, Yáñez y Martínez Sotomayor, respectivamente. En 1931, Yáñez autogestiona la edición de su cuento, que posiblemente hubiera sido publicado por Ediciones Campo; “Neocentauro” no aparece hasta 1932 y “Ficha” se mantiene inédita hasta que Agustín Yáñez prepara la publicación de una serie de cuentos de Gutiérrez Hermosillo para la revista *Occidente*, dirigida por él en 1945. *Campo* se posiciona también por un meridiano por el cual habría que pasar para leer las traducciones de autores extranjeros, pero también para asistir al nacimiento de jóvenes narradores con primeras versiones de cuentos que fueron reeditadas en lo sucesivo.

*Campo* no anuncia el cese de su publicación, no ofrece explicaciones de su desaparición. Habrá acaso cumplido su programa inicial, habrá ensayado el ejercicio de la inteligencia para dar fin a un esfuerzo breve pero de mucho impulso inicial. No se habla mucho de *Campo*, no se conocen tampoco ediciones facsimilares de esta revista y a sus colaboradores se les menciona cuando se hace referencia a *Bandera de Provincias*.

Hablar de *Bandera de Provincias* es hablar de *Campo*, y viceversa. Hay que concebirlas como una unidad y asumir que no se menciona la última porque no se ha accedido a ella. Cuando Alfonso Reyes habla de *Bandera de Provincias* en su revista *Monterrey* habrá que pensar que también menciona a *Campo*, aunque no haya indicios de que la haya leído. Ambas logran un grado de actualización constante en las revistas en las cuales tienen una presencia efectiva como formación residual.

El “Propósito” de presentación de Alfonso Reyes, en *Monterrey*, ofrece un panorama sobre ciertas revistas y periódicos literarios a los que tiene acceso para trazar una genealogía que finalice con lo que él va a nombrar “correo literario”. En esa revisión

somera de las publicaciones periódicas y en su labor de distinción y caracterización de las formas que adoptan las publicaciones periódicas va a referirse a *Bandera de Provincias* como “hojas juveniles”. Aunque la reconozca como proyecto juvenil, su mención en la apertura de una publicación literaria dirigida por él le da un grado de legitimación al ubicarla junto a otras de larga trayectoria, y al compararla con otras más ambiciosas:

Sin torcer mucho las perspectivas, puede decirse —conjugando escalas entre París, Madrid y México— que la *Nouvelle Revue Française* es a *Les Nouvelles Litteraires*, como la *Revista de Occidente* es a *Gaceta Literaria*, como *Contemporáneos* es a *Bandera de Provincias*.<sup>151</sup>

Alfonso Reyes había sido uno de los suscriptores de *Bandera de Provincias* desde su aparición en 1929, como se intuye a partir de sus expresiones en la correspondencia mantenida con Agustín Yáñez. En una misiva, Reyes felicita a los jóvenes tapatíos por los mejores y cada vez más interesantes números. La carta la escribe luego de haber recibido los ejemplares correspondientes a los 16, 17 y 18, de cuales repara en una columna del número 17 denominada “Yaz”, donde se saluda a los “amigos brasileiros” que acababan de inaugurar el Centro Universitario Cuauhtémoc en Río de Janeiro. Alfonso Reyes notificaba a Yáñez de que había enviado ese número a sus colegas luego de haberlo leído. En la respuesta de Yáñez a Reyes, el joven se expresa en términos de amistad. Le agradece su estímulo en medio del ambiente hostil en que se debaten y pide que se mantenga ininterrumpida su comunicación.<sup>152</sup>

Gutiérrez Hermosillo recibió, por su papel al frente de la revista, el reconocimiento de Reyes y de un grupo de intelectuales con prestigio en el ámbito intelectual del centro

---

<sup>151</sup> “Propósito”, *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes*, núm. 1, junio de 1930, p. 2.

<sup>152</sup> María de los Ángeles Yáñez y H. Pilar Morales Lara (comp.), *Cartas de y para Agustín Yáñez, Literatura Mexicana*, núm. 2, 1997, pp. 804-805 [En <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.8.2.1997.297> Consultado el 9 de abril de 2021).

dominante. La empresa de la revista pasó necesariamente por el meridiano de Gutiérrez Hermosillo, quien le garantizó visibilidad y socialización a la publicación periódica. Gutiérrez fue pieza clave para el posicionamiento de esta gaceta de provincia que clamó por hacerse ver desde otros márgenes y desde el centro. Joven impetuoso, insistió en atraer las más diversas miradas sobre su proyecto cultural, personal pero colectivo, que determinó el fortalecimiento de su imagen.

## Capítulo II

### Afincarse una postura. La obra crítica y ensayística de Gutiérrez Hermosillo

Alfonso Gutiérrez Hermosillo postuló como pocos de su grupo sin número, sin nombre, sin dirección, una imagen del escritor total que desde varias escenas de enunciación perfiló su postura autorial. Desde el instante en que Gutiérrez Hermosillo aparece en la escena literaria, desde que se presenta y se expone a la mirada del otro, configura una postura donde se muestra y se crea a sí mismo como si se tratara de un personaje en una representación teatral.

El investigador suizo Jérôme Meizoz propone el término “postura” para referirse a la presentación que hace de sí mismo el escritor, tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas.<sup>153</sup> Apropriadose de términos teatrales, el estudioso postula que existe una dimensión escénica consustancial a la actividad literaria, pues el escritor asume un grado de expresión provisto de la mediación que constituye su *persona*, o sea, de su postura o de su “máscara de autoridad”, en palabras de Meizoz.

Esa exposición de su persona en público revela en el escritor una postura que irá definiendo y afianzando desde escenas elegidas *a priori*. Alfonso Gutiérrez Hermosillo se muestra (en términos de Meizoz, revela su postura) sobre todo desde una escena de enunciación desde la que se presentará durante varios momentos de su vida: el ensayo.

Gutiérrez Hermosillo está en control de su imagen y exhibe su postura desde la elección de una escena discursiva genérica –una idea que retoma Meizoz del lingüista francés Dominique Maingueneau– determinada. En cada una de las usadas en su corta pero fecunda carrera literaria (crítica y ensayo, narrativa, poesía, teatro), el jalisciense devela su

---

<sup>153</sup> Jérôme Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Juan Zapata (trad.), Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2015, p. 12.



intención de ser asumido como autor y de construirse a través de la palabra, de un soporte, de un estilo y de una escena de enunciación específica como escritor.

La elección del ensayo y la crítica como un dispositivo de enunciación tiene el doble rasero de, por una parte, entablar un diálogo con escritores y obras del campo literario que ocupan en él posiciones residuales, emergentes o dominantes; por otra parte, presentarse como voz autorizada para emitir un juicio crítico sobre esos escritores y textos, adscribiéndose a una tradición de crítica literaria a la cual pertenecerá desde el momento en que su rúbrica acompañe las opiniones emitidas en sus escritos.

Como autor, y desde una enunciación “autoritaria” que modifica la persona civil que también fue Gutiérrez Hermosillo, el ensayo se le revela como el campo desde donde ser reconocido como crítico y a su vez como lector. La plataforma idónea para perfilarse como tal es *Bandera de Provincias*, cuya distribución quincenal le permitía al autor nutrir periódicamente su postura, exponerse a los lectores desde un ámbito particular y fijo, el de las reseñas de libros. Gutiérrez Hermosillo practicó la crítica literaria a la par de otros géneros, cultivados unos más que otros, pero sin dejar a un lado sus escauceos críticos y ensayísticos.

### **Examen de libros**

En *Bandera de Provincias*, los textos que lo configuran como ensayista y crítico literario desde esa escena de enunciación que le permite fueron, fundamentalmente, las reseñas críticas aparecidas en la sección “Examen de libros”, ensayos de literatura —entre los que figuran ensayos de poesía y teatro— y crítica de artes plásticas. A pesar de ser un escritor en ciernes —y de provincia, lo que le confiere un doble grado de marginalidad respecto a la producción del centro dominante—, Gutiérrez Hermosillo aprovecha el espacio privilegiado

de la revista (público, en expansión) para disponer de un margen de autocreación<sup>154</sup> en el cual echará mano de recursos y préstamos de temas dominantes que le otorguen legitimidad. . “Examen de libros” ofrecía una actualización crítica y bibliográfica con una frecuencia quincenal. Las noticias de libros y los comentarios que los acompañaban complejizaban un ejercicio que en sus primeros momentos simulaba ser una contabilidad de libros recibidos por los miembros de la revista, pero que se convirtió en un ejercicio con un rigor crítico destacable.

Para analizar la obra crítica y ensayística del joven Gutiérrez partiré inicialmente de su primera entrega dentro de la columna “Examen de libros”, aparecida en el segundo número de la revista, una reseña sobre *Hércules jugando a los dados*, de Ernesto Giménez Caballero, director de la *Gaceta Literaria* madrileña, como se había anunciado previamente. El libro fue publicado en Madrid y Gutiérrez lo pudo adquirir en la Librería Font, lugar donde se enteraban de las novedades literarias de varios países. Esa primera reseña está cargada de una alabanza a la figura de Giménez Caballero más que al libro, pareciera como si su interés radicara en ganarse la simpatía del autor

Vale la pena destacar que las líneas iniciales de comentario crítico sobre el texto, su “examen”, se refieren al autor detrás del texto, más que al texto mismo. Gutiérrez Hermosillo elige cuidadosamente las palabras con las que llama al español y una prima por encima de las otras y se ubica como central en la introducción de la reseña: “amigo”.

El texto es un gesto de postración ante *La Gaceta Literaria*, de la cual Giménez Caballero era director, y con la que establecieron relaciones de colaboración los jóvenes mexicanos de *Bandera de Provincias*. Ya en el primer número del quincenal de cultura el

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 167.

grupo sin número y sin nombre había lanzado un “Saludo” a *La Gaceta Literaria*, ahora Gutiérrez saluda, en particular, un libro de su director.

Desde el reducido espacio de un comentario literario sobre un libro, el joven hace su entrada en la sección con un guiño a una figura de gran visibilidad en España y a sus contemporáneos mexicanos. La presentación de *Hércules jugando a los dados*, un libro publicado en Madrid en 1928, no es sino una manifestación de un posicionamiento para autoinvertirse de poder. Es, ante todo, una estrategia desplegada para otorgarse –y otorgar a la revista desde la que se expresa– un estatuto de relación cercana con una voz autorizada y reconocida en el campo literario fuera de México. En esta entrega Gutiérrez Hermosillo está ejerciendo una función de gestor o director más que de ensayista. No se trata de una reseña que apueste por el valor literario del texto, sino de una táctica para acercarse al escritor español.

“Hemos conocido a un señor que se ha hecho nuestro amigo. Un amigo cordial, fuerte. De tal cordialidad. De tal fuerza, que nosotros atentos a lo ágil, nos hemos sorprendido más de una vez”, escribe en las primeras líneas Gutiérrez Hermosillo. El gesto donde declara una relación cercana –de amistad, fraternidad– le permite exhibir a sus coterráneos que con Giménez Caballero el grupo de la revista y él –tan joven– se han ganado la amistad del escritor peninsular. Consiste en una reapropiación singular de la función de reseñista que asumió en el segundo número de la revista para extender el saludo a la publicación española. Las relaciones del jaliscienses en su columna de crítica se darán siempre con temas y autores “faro”, casi siempre dominantes y emergentes.

Gutiérrez Hermosillo ensalza en su reseña la imagen de Giménez Caballero, lo incluye en una línea directa donde nombra a José Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors como

figuras “que van a subir a los altares” y ya están en muchos de ellos.<sup>155</sup> La exaltación de la figura de Giménez llega a tal punto que lo compara con el santo jesuita belga Juan Berchmans, canonizado como santo en el siglo XIX. La analogía no es fortuita: el mexicano es amigo cercano de un gran escritor que, además, es un “santo”. Elevarlo a tal grado lo ubica a él –a Gutiérrez– junto a una personalidad distinguida y le procura legitimidad.

Abrir sus colaboraciones de reseñas de libros con la alabanza y a la vez trato fraterno del autor español va situándolo a él, Gutiérrez Hermosillo, y a ellos, en *Bandera de Provincias* en un meridiano cultural que desde Guadalajara proclama su fuerza. Del libro de ensayo poético y vanguardista, *Hércules jugando a los dados* –un libro que en doce capítulos despliega juegos y deportes modernos que se imbrican con los mitos de la Antigüedad–, sólo opina que es saludable y menciona al azar algunos fragmentos de combates de pugilistas en una metáfora de la labor del escritor.

Otra reseña estuvo dedicada al recién salido entonces *La sinfonía del sol*, de Solón de Mel,<sup>156</sup> seudónimo de Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca. Solón de Mel había sido jefe de redacción de la revista *El Libro y el Pueblo* (1921-1928) y había colaborado como conferencista y profesor en la Secretaría de Educación Pública.<sup>157</sup> Si Gutiérrez Hermosillo en su primera reseña encumbra la figura del escritor español para apuntalar la suya propia, en la segunda va a asumir una posición de autoridad para apuntar los elementos negativos de un escritor nacional.

---

<sup>155</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “*Hércules jugando a los dados*”, *Bandera de Provincias*, núm. 2, 1929, p. 5

<sup>156</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “*Sinfonía del sol*”, *Bandera de Provincias*, núm. 4, 1929, p. 5.

<sup>157</sup> “Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca”, *Enciclopedia de Literatura en México (ELEM)*, <http://www.elem.mx/autor/datos/623>.

El jalisciense ha escogido para la mayoría de sus reseñas en *Bandera de Provincias* libros de poesía, un género que cultivó en extenso durante su vida. Opinar en el espacio de la revista sobre otro texto de poesía construye una representación de sí mismo como crítico de esa forma de expresión y activa en el intérprete una idea de la postura que sigue perfilando. Gutiérrez Hermosillo refiere un punto de importancia del cual parte en su reseña: el poemario de Solón de Mel está prologado por el filósofo Antonio Caso. Sin embargo, la articulación de ese dato está dada como si el poeta mexicano hubiera buscado ese prólogo como mecanismo de legitimidad de un texto que, para el joven de Guadalajara, no tiene mayor relevancia.

Gutiérrez, desde esa escena de enunciación que usa para emitir juicios de valor sobre obras y autores, contrapone el prólogo del “maestro” (así llama a Antonio Caso) a la calidad del libro. Para él, la estrategia de revalorización del libro con la nota precedente de Caso resulta estéril. El propio filósofo intenta con sutileza conferirle algún mérito al texto pero sugiere que le faltan elementos para ser relevante. Gutiérrez Hermosillo hilvana las palabras de Caso junto a las suyas para trasladar una voz autorizada a sus propias letras. En primer lugar, ensaya la idea de que la actitud del poeta frente a la naturaleza es equivocada, pues el sujeto lírico encarna una situación simbolista que lo lleva a desintegrarse en un “afán torpe” para darse a las cosas. La crítica de *La sinfonía del sol*, le da el pie forzado para proponer la residualidad de una corriente poética como la simbolista que, para Gutiérrez, no entronca con la nueva forma de creación poética.

El espíritu debe darse al espíritu. Las cosas deben venir a nosotros, destilarse y purificarse en nosotros. Ésta es la esencia de la nueva creación. Poética. Porque ir uno a ellas, tan múltiples, tan anchas, es como si diésemos a cada pan una gota del vino. Se pierde el vino.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “*Sinfonía del sol*”, *op. cit.*

Gutiérrez, sentencioso, declara que la forma de Solón de Mel le impide trascender de la superficie, sin poder darles a las palabras un valor profundo, haciendo “de cada adjetivo un esfuerzo sin utilidades estéticas”. Gutiérrez Hermosillo destrona la figura de Solón de Mel, poeta con varios libros en su haber y figura pública aludiendo al retraso que implica continuar siendo simbolista en ese momento. El joven, que ya entonces enviaba sus poemas a Xavier Villaurrutia y había enviado varios poemas a la revista *Contemporáneos* para ser publicados poco tiempo después, se alza como ensayista especializado en poesía y llama la atención sobre las formas que ya no funcionan en la literatura mexicana.

En ese mismo número, donde lanza un estacazo contra la creación de Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca, cierra con otro comentario donde expresa la crisis de la creación poética en México. “La importancia que quisiéramos dar en esta sección del Examen de Libros a la producción mexicana, sufre gran quiebra por la aparición de obras como la que ahora tratamos donde se exhibe, con gran impudor, un espíritu falto de la más insignificante porción de inteligencia”. Gutiérrez Hermosillo arremete ahora contra *Cosas de mi tierra*, de León Osorio, completamente falto de valor literario e indigno de ser leído, en su opinión.

Como pocos comentaristas de libros en *Bandera de Provincias*, Gutiérrez insiste en la crisis de la poesía mexicana emergente y dominante, que él asume como inservibles. *Cosas de mi tierra* no tienen para el joven más mérito que el de ser breve, reducido, y demostrar que hacer versos populares es fácil. Ante esto, protesta, fue el verbo elegido para condenar la publicación de un texto que se puede consultar “Con Federico García Lorca o con Juan Ramón Jiménez”.

“No es posible hacer esta clase de trabajo solo a la vista de una chaquetilla bordada con un calendario azteca del peor gusto ni de las espuelas de Amazoc”, sentenció a propósito de las “cosas” de León Osorio. Gutiérrez Hermosillo no elige siquiera llamar

poemas a las composiciones de León Osorio, únicamente dice con desdén que son “cosas”, algo que no merece definirse con un nombre concreto ni ser inscrito en una tradición de poesía popular que ya ha dado sus frutos. Sus ideas sobre esos versos extienden la propuesta de la reseña sobre Solón de Mel, hay formas que ya no funcionan en la literatura mexicana e impiden su desarrollo.

La resonancia de la acérrima crítica a las “cosas” de Osorio tiene quizás un componente político, toda vez que el hombre fue un ferviente maderista, colaborador del movimiento revolucionario. Fue un reconocido orador en las campañas de Madero y Carranza y participó en el movimiento contra Álvaro Obregón. En *Cosas de mi tierra*, donde opta por crear poemas populares, describe las costumbres y tradiciones mexicanas, como si apostara por revivir un pasado histórico y una tradición que ahora no tienen cabida en medio de nuevas formas de expresión. Para Gutiérrez Hermosillo es éste el mal gusto de Osorio, el de exhumar versos anclados a ese pasado de los albores del siglo XX que iban quedando lejos.

En la primera quincena de julio de 1929, aparecen dos colaboraciones de Gutiérrez Hermosillo que son acaso de las que más contribuyen a la configuración de su postura autorial desde el ensayo. Me refiero al diálogo que establece con la obra de Ermilo Abreu Gómez y que fue referido anteriormente, dos partes de un mismo asunto: la publicación de la *Edición y Notas de la Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Philotea de la Cruz*, que preparó el allegado al grupo de Contemporáneos.

Gutiérrez Hermosillo extiende en ese número de la revista toda una muestra de su dominio de la obra de Sor Juana. Un ensayo extenso y una breve reseña sobre la edición de Abreu Gómez abarcan varias páginas de la entrega. En su comentario sobre la edición de la carta, el joven reconoce que después de la edición de las obras escogidas de Sor Juana que

hizo Manuel Toussaint se imponía la publicación crítica de ese “documento humano fundamental para el estudio de la personalidad moral e intelectual de nuestra primera – única– poetisa”, adujo Gutiérrez, reconociendo la relevancia del rescate de la carta. Sin embargo, acto seguido, cuando expone su criterio sobre la edición, las cualidades más valiosas que anota es que ha sido hecha “con algún esmero”. En su opinión, la edición y anotación del texto parece hecho para subsanar un vacío en los estudios de literatura, pero padece de pobreza.

Según Gutiérrez Hermosillo, la labor de Abreu Gómez no serviría de mucho para los jóvenes estudiantes de literatura pues se acercarían al texto sin simpatía, así como los eruditos, para quienes no es útil la obra. Para el reseñista, el rescate de Abreu peca por ser una anotación “hosca”, nada clara ni atrayente. Recalca, además, que dada la importancia de la escritora para las letras nacionales, se necesita acompañar la edición de un estudio que ilustre la vida de la monja y deje grabados los conceptos fundamentales sobre su obra. Termina su breve reseña insistiendo en que queda a la espera de esa obra definitiva.

Ermilo Abreu Gómez se había posicionado como erudito sorjuanista entre los literatos mexicanos. En 1928 publicó en dos entregas de *Contemporáneos* una edición de *Primero sueño*, la célebre silva de Sor Juana y ahora lanzaba la edición y anotación de la carta a Sor Filotea. La edición de Abreu se había ofrecido a los lectores más cultos, pues modernizó la ortografía, realizó un cotejo esmerado de los originales y de la edición divulgativa de Toussaint y, además, registró unas cien notas explicativas, una edición, en



definitiva, que para el autor estaba en consonancia “con el espíritu de Sor Juana: desnudo de falsas retóricas, profundo, erudito y de un extraordinario equilibrio de composición”.<sup>159</sup>

El trabajo que Gutiérrez Hermosillo califica de insuficiente se situaba dentro de una corriente de aproximaciones sorjuanistas que por el momento afloraban en el ámbito intelectual mexicano. Si bien Gutiérrez Hermosillo no era un estudioso de la obra de la jerónima ni publicó tesis ni ediciones sobre ella, la crítica apuntala la imagen de credibilidad que construye sobre sí mismo cuando se presenta como ensayista, esto es, como opinólogo, autorizado por sí mismo para producir un juicio crítico. La elección de la obra de Sor Juana para emular con el rescate hecho por Abreu también es un llamado de atención hacia la revista y hacia la capacidad de análisis de la poesía de la monja que denotará en su largo ensayo.

“El Amor, el Genio y la Liberación de Sor Juana”<sup>160</sup> lo inserta Gutiérrez como señal del estudio que falta a la edición de Abreu. Ahora él, joven poeta, editor, narrador y ensayista, bosqueja un examen de la obra de la poetisa que asegura haber leído desde su adolescencia. Sin duda, con un largo posicionamiento como lector incansable y riguroso de Sor Juana, Gutiérrez se muestra en estas páginas que plasma desde la primera plana de la revista como el crítico ideal para indagar en la obra sorjuanesca. Conoce los referentes, entiende cómo opera su genio, ha advertido los tópicos de su poesía, ha dialogado con los textos de sus estudiosos y entiende cuál debe ser el fin de un acercamiento como éste.

El joven reprocha a Abreu y a Toussaint, en su ensayo, no haberlo intentado y haberse quedado en la superficie. Para él, la clave está en tocar el tema medular de la

---

<sup>159</sup> Alessandra Luiselli, “Década de 1920: Sor Juana irrumpe en el canon literario”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-1920)*, IDEA, Nueva York, 2021, p. 61.

<sup>160</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “El Amor, el Genio y la Liberación de Sor Juana”, *Bandera de Provincias*, núm. 5, p. 1.

“madeja espiritual y psíquica” de Juana de Asbaje, para llegar al punto donde se revela su genio. Gutiérrez propone en su ensayo que no se intente seguir demostrando que la autora tenía talento. Su interés radica más bien en ahondar en los lugares donde no había llegado entonces la crítica, pues “pensó como pocos hombres de su tiempo y obró y supo como ninguna mujer de su tiempo y el nuestro”.

Tras una introducción donde preconiza el estudio de su personalidad moral, su genio literario, su imaginación y sus ansias de libertad, Gutiérrez va incluyendo análisis de fragmentos de la obra de la monja, donde postula asimismo nuevos atisbos a sus composiciones amorosas. “Tengo el convencimiento de que sus poemas amorosos fueron dictados por una emoción sentimental de otra especie: la simpatía. Su imaginación –dote principal del poeta- y su talento, hicieron lo demás”,<sup>161</sup> dijo el autor para desalentar los abordajes de los poemas amorosos desde temas gastados como los celos, la ausencia, cuando hay, en su propuesta, un acopio de sutilezas que muestran un amor intelectual no vivido.

En su planteamiento de las aristas desde las cuales emprender una lectura exhaustiva de la obra sorjuanesca, Gutiérrez llega a denostar otros trabajos que argumenta fueron escuetos en su indagación por la verdadera naturaleza de Sor Juana, la plenitud de una verdad en su poesía. Es así como califica de desdichado un texto de la uruguaya Luisa Luisi que, desde *Contemporáneos*, ensaya las razones que llevaron a la poeta a internarse en un convento y trata de desmarcarse de las lecturas que los varones habían instaurado sobre la obra de la jerónima.

Gutiérrez arremete otra vez contra una publicación de la revista con la cual ya había establecido acuerdos de colaboración. Desde la provincia y sin haber estudiado en una

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 6.

universidad literatura les mostraba a los lectores de *Bandera de Provincias* y a los integrantes de otras publicaciones periódicas que era capaz de esgrimir argumentos suficientes sobre los temas literarios más complejos y en boga en las discusiones emergentes en el momento.

De esta forma, el análisis de la obra de Sor Juana es otra de las estrategias de Gutiérrez para posicionarse al inicio de su carrera literaria. Su disposición (o *habitus* entendido en el sentido de Bourdieu,<sup>162</sup> como el espacio que determina estrategias y desplazamientos de un agente dentro de un campo literario) lo va mostrando progresivamente desde un escenario de enunciación cimero, que lo irá acercando simbólicamente al centro hegemónico del campo literario.

Gutiérrez incorpora prácticas, estrategias, maneras de pensar, de decir, de hacer, que le otorgan singularidad dentro de su grupo y a la vez lo desplazan de la periferia para ser asumido como uno más del centro dominante. ¿Será acaso lo que clama el joven desde la revista? El posicionamiento del grupo insiste en desmarcarse del centro, en hacerse oír para voltear los ojos hacia ellos, pero Gutiérrez hace más, irradia hacia el centro una fuerza de expresión que lo desplaza hacia otras prácticas que irán variando a lo largo de su vida y obra.

Todo mi esfuerzo apunta, por el contrario, a través de la noción de *habitus*, por ejemplo, a mostrar que las conductas (económicas o de otro tipo) adquieren la forma de secuencias objetivamente orientadas con referencia a un fin, sin ser necesariamente el producto ni de una estrategia consciente, ni de una determinación mecánica.<sup>163</sup>

A partir de la sentencia de Bourdieu y las observaciones de Meizoz, puede asumirse que la postura de Gutiérrez se ubica entre la estrategia y el *habitus*, si bien la estrategia

---

<sup>162</sup> Pierre Bourdieu, *Choses dites*, París, Minuit, 1987, p. 127.

<sup>163</sup> *Idem.*

persigue apuntalar una trayectoria y la postura se vislumbra y se identifica en el *habitus*. La orientación de la conducta del autor jalisciense desde el ensayo se orienta a la construcción de una voz autorizada en la literatura, desde la práctica del ensayo sobre diversos temas, autores y géneros.

La perspectiva fractal de su postura autorial se repetirá también en el cultivo de varios géneros literarios, como la poesía, el teatro, el cuento y la novela, que le servirán de asidero de esta imagen que intenta afincar desde el inicio de su escritura.

El número de la diatriba a propósito de la edición de Abreu sobre Sor Juana encumbra en “Examen de libros” una traducción de Xavier Villaurrutia sobre *Matrimonio del cielo y del infierno*, de William Blake, “bellamente traducido”, dice Gutiérrez, pero en una edición muy reducida que obedece a las “formas nuevas del arte”. Cuestiona el trabajo de uno pero adula el del otro. Su estatuto de amistad con Villaurrutia, aunque en sus albores, debe merecerle una defensa de su traducción. Éstos son momentos de posicionamiento del grupo de *Bandera de Provincias* respecto de otras revistas con las que van a contender en el campo cultural mexicano. Las palabras sobre la traducción de Villaurrutia le garantizan a Gutiérrez Hermosillo un intercambio epistolar con el miembro del grupo capitalino y se va consolidando como mentor de su producción poética. A partir de entonces mantienen una correspondencia afectuosa, respetuosa; le envía unos poemas y le comenta de los escauceos narrativos.

En toda la sección de reseñas de ese número se establece un diálogo con la obra de los miembros de Contemporáneos. Emmanuel Palacio reseña *Novela como nube*, de Gilberto Owen, que aparece bajo el sello de Ediciones Ulises. Los guiños a la producción de sus connacionales obedecen a un momento de definición como grupo que se inscribe en una línea generacional donde figura Contemporáneos.

Otro acto de reverencia a los cosmopolitas se aprecia en el comentario sobre una traducción de Novo de una obra del dramaturgo Eugenio O'Neill, *Ligados*. Agradece la “bellísima traducción” que Novo pone a disposición de los lectores y resalta los valores del elemento psicológico en la obra de O'Neill, donde todo obedece a una realidad íntima. Habla de una perfección de la obra del dramaturgo y de un equilibrio donde nada sobra. Por estas fechas, Gutiérrez Hermosillo también se dedicaba a coquetear con el teatro y tenía en preparación una obra que salió de forma póstuma en 1944 como parte de la revista *Tiras de Colores*.<sup>164</sup> Se interesa asimismo en la obra de Celestino Gorostiza, de quien reseña *El nuevo paraíso*. Aprovecha la ocasión de comentar ese texto para hablar de la poca tradición dramática en el territorio mexicano, que pareciera ser la causa de la ausencia de obras teatrales. En la obra de Celestino Gorostiza advierte una curiosidad teatral irremediable que lo llevará a aumentar su creación y ello le augura futuras obras sólidas.

Gutiérrez Hermosillo gustaba de utilizar metáforas para referirse a las obras literarias. Pocas veces hacía uso de un lenguaje especializado, imprimía sus notas de un estilo poético más que crítico. Algunas veces su objeto de reseña es un autor o libro que ha sido atendido ya por el grupo de Contemporáneos, como si con ello validara su elección. Ese mecanismo legitimador de su objeto de análisis puede verse en su reseña de la biografía que publica Antonio Espina sobre Luis Candelas, el bandido de Madrid. Sobre Espina había dicho Gorostiza en *Contemporáneos* que era dueño de un fuerte espíritu innovador.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> *La escala de Jacob* sería publicada por Yáñez en agosto de 1944 como parte de las ediciones de la revista *Tiras de Colores* y estaría precedida de una nota introductoria a cargo del propio Yáñez.

<sup>165</sup> “Examen de libros”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 19, año I, primera quincena de febrero de 1930, p. 2.

También en el espacio de reseñas anuncia la aparición de un “bello” *Cuaderno de notas*, de Guillermo Jiménez, y una novela del español Antonio Espina García, *Luna de copas*. Del primero, autor nacional, envía un saludo a nombre del grupo de *Bandera de Provincias*, y advierte que sus notas son un “temblor” y un “sentido diferente”. Reconoce en Jiménez la majestuosa forma de tratar un género peligroso como la crónica. De una mezcla de apuntes, notas periodísticas dispersas, acá y allá, dice Gutiérrez, logra una “crónica fina, hecha apenas en sueños con un poquito de desesperanza”.

De Espina reconoce un gesto vanguardista en *Luna de copas*. No se preocupa por abarcar las temáticas de la obra, más bien menciona el cúmulo de referencias que van desde el cine hasta la literatura donde prima la ironía. No hay mucho interés en destacar cuestiones literarias de forma y contenido en las obras de los extranjeros que reseña. Hace hincapié en establecer una conexión directa con ellas para volver la sección de “Examen de libros” una referencia obligatoria a la cual acudir para actualizar a su público lector de las nuevas apariciones en el campo literario peninsular.

Pocos jóvenes emergentes mexicanos recibieron de Gutiérrez unas líneas en su espacio de reseñas. Uno de ellos fue Efrén Hernández, a propósito de la publicación de *Tachas*, que había salido en 1928 con epílogo de Salvador Novo. Hasta ahora Gutiérrez había destinado sus exámenes, opiniones y a veces peroratas a autores ya canónicos o de camino a serlo dentro del campo literario mexicano; pero ahora por primera vez esgrimía argumentos a favor de una obra de un escritor en ciernes y de Guanajuato.

Hablar de Efrén Hernández implicaba quizás hablar de sí mismo: un escritor novel a quienes pocos conocían y que clamaba por ser leído fuera de su estricto espacio provincial. *Tachas* tiene, en principio, “una gran virtud”, es la frase que irrumpe la reseña sobre el guanajuatense. Y esa virtud destacable por Gutiérrez es el “exacto sentimiento de las

formas vivas en el arte, sin la deformación que causa todo lo nuevo externo”. Gutiérrez acota que el estilo no deslumbra, es su obra primeriza y el estilo es una “flor acaso pequeña”; pero celebra la vitalidad del arte de Hernández, uno que creía inexistente ante tanto agotamiento de las formas que dejaron las escuelas pretéritas.

El jalisciense aduce que son necesarios nuevos hechos como el de *Tachas* para salir del cansancio que ha producido la repetición de formas y temas. Pide que Efrén Hernández sea “vértice y clavo de una necesaria intervención total y concorde de las posibilidades humanas que fabriquen la escala del nuevo clasicismo”.<sup>166</sup> Según indica el investigador Juan Manuel Berdeja en su investigación sobre la digresión en la obra de Efrén Hernández, el “nuevo clasicismo” mencionado por Gutiérrez podría deberse a “lo vivo que puede estar un texto a lo largo del tiempo, a su pervivencia (siguiendo a Juan Ramón Jiménez)”.<sup>167</sup>

*Tachas* abre un resquicio para ensayar una opinión sobre el género cuentístico que de igual manera cultiva el de Guadalajara. El relato comentado por Gutiérrez es un ejercicio narrativo donde un estudiante, en medio de una clase, comienza a divagar. Sin duda, *Tachas* es un primer acierto en la narrativa por venir de Efrén Hernández, y el comentarista de la reseña lo avala como una promesa para la literatura mexicana. Hernández era un joven contemporáneo de Gutiérrez Hermosillo, habían nacido con un año de diferencia y ahora reseñaba el primer cuento del joven en el que no encuentra todavía una madurez literaria.

---

<sup>166</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Efrén Hernández, *Tachas*”, art. cit., sin número de página.

<sup>167</sup> Juan Manuel Berdeja, *Efrén Hernández: El arte de la digresión en El señor de palo y Cerrazón sobre Nicomaco*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2016, p. 77, nota al pie.

Si el juicio es un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, de acuerdo con Montaigne,<sup>168</sup> en el ejercicio de ensayo en la pluma de Gutiérrez Hermosillo se volverá en instrumento necesario para afianzarse en un espacio desde el cual tejer redes de contactos, de categorías e inscribirse en esas relaciones simbólicas de las que echa mano en la delineación de su método autorial. Casi todas las reseñas restantes a cargo del joven jalisciense se destinarán estrictamente a autores europeos.

*Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, la primera incursión de Benjamín Jarnés en el género biográfico, es comentada ampliamente por Gutiérrez que ahora en estas líneas deviene especialista en biografía para hablar de la erudición y el cuidado procurado por Jarnés para la obra sobre la monja. El español “va desgranando su sabiduría en pétalos tiernos” y aporta una “lluvia infinita de datos” que aprovecha el crítico para ensalzarlo. Algo parecido opera en la reseña sobre *Virineya*, de Lidia Sefulina, una escritora realista rusa que los jóvenes de *Bandera de Provincias* habían conocido en las páginas de la *Revista de Occidente* cuando Ortega y Gasset publicó su novela *Los caminantes*. Aunque en la reseña se admira la narración de Sefulina y se manifiesta sorpresa ante los episodios referidos en la novela –a pesar de que Diego Rivera “jure” que Rusia es un paraíso, dice Gutiérrez–, el mérito estriba en la traducción y la acertada publicación que hizo la editorial Jasón en Madrid en un colección titulada “Los novelistas de la Rusia roja”, con lo cual hace un guiño a la propia *Bandera de Provincias* que se ha encargado de publicar traducciones para volverse un epicentro de los autores que escriben en idiomas extranjeros.

En su columna apareció también una crítica a *Efigies*, de Ramón Gómez de la Serna, donde se descubre un “Ramón de las pasiones literarias” que entrega un coctel, una

---

<sup>168</sup> Miguel de Montaigne, *Ensayos*, cap. L., *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. En [cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_160.html#I\\_63\\_](http://cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_160.html#I_63_)



gran greguería esencial que vuelve cada párrafo, una porque para el autor la greguería era la esencia. Entonces, según Gutiérrez, todo el libro ahora ofrecido es una gran greguería porque todas las juntó, las encadenó, las tejió. “Este joven Ramón del circo y del coctel, maestro del retazo y de lo inconcluido es también este otro joven Ramón, maestro de lo perfecto y de lo definitivo (*sic*)”.<sup>169</sup> El retazo, lo inconcluso, será una de las claves de lectura de la prosa del jalisciense, donde el juego de las influencias literarias pasa por sus lecturas y reseñas expuestas en esta sección.

Su interés en la poesía lo haría fijarse y reseñar brevemente un texto sobre Baltasar Izaguirre Rojo, *El mármol herido*, en el cual reconoce la perfección de las imágenes y la forma perfecta de los versos. Precisamente en el número siguiente al de esta reseña sobre Izaguirre, el correspondiente a la segunda quincena de agosto, había dedicado varias páginas a analizar las nuevas tendencias de la poesía en México. “La forma estricta del poema y la poesía hoy”<sup>170</sup> es una apuesta por la vuelta a las formas estróficas más estructuradas: al soneto, a la silva, al romance, porque la experimentación de los poetas que han llegado a imitar a los grandes maestros de la vanguardia ha perjudicado la poesía. Con la vuelta a la forma estricta del poema podrá volverse a la expresión pura del arte, comenta, y se hallará más libertad en la creación.

Gutiérrez abreva de la obra de algunas de las figuras canónicas que contribuyen al enriquecimiento de su propia obra. Hablar del otro, del autor otro distinto de él es avalar sus referentes literarios y, por extensión, sus textos. El proyecto autorial de Gutiérrez en

---

<sup>169</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Ramón Gómez de la Serna, *Efigies*”, *Bandera de Provincias*, segunda quincena de noviembre, núm 14, p. 5.

<sup>170</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “La forma estricta del poema y la poesía hoy”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 8, año I, segunda quincena de agosto de 1929, p. 1.

relación con el espacio de posibilidades que lo determinan instituye progresivamente una postura que se calcula desde el momento mismo de su esbozo.

Gutiérrez entabla un diálogo sostenido con las publicaciones madrileñas. Vuelve sobre Antonio Espina, reseña a Mauricio Bacarisse, y tiende un lazo a las publicaciones de sus contemporáneos. Se aísla del estricto margen de su sección crítica para hilvanar algunas ideas respecto de *La educación sentimental*, de Jaime Torres Bodet, para quien Gutiérrez Hermosillo guarda las frases adjetivales más halagadoras. Es un “bello relato”, está construido con la “sabia medida de su artífice”, es “pura estética y arte nacional”. Según Gutiérrez, Torres Bodet logra ser asertivo al no evitar el contacto real, hondo, de la vida y recalca solo en sus reflejos. En *La educación sentimental*, Gutiérrez resalta un rasgo que entronca directamente con su propia creación, el rastro, más que el hecho en sí. Dice Gutiérrez que en el relato aparece una mueca donde quiere haber una sonrisa y asoman la contención de las formas, la represión de un gesto que se oculta pero se descubre al seguir la insinuación del gesto.

*La Educación sentimental* (1929), novela también autobiográfica, plena de poesía, ofrece el interés en la unión de dos caracteres desiguales a quienes la amistad liga con lazos más estrepitosos que profundos, ya que un viaje los rompe y, al final una escena de crudo realismo, como en Maupassant, da la clave de una situación falsa y libra al protagonista de los peligros a que le llevaba el afecto a un amigo, sustentado en equilibrio inestable.<sup>171</sup>

Gutiérrez Hermosillo adelantó algunos de los aciertos sobre los rasgos autobiográficos de la novela. En su ensayo habla del ámbito vital de la obra que vuelca la mirada hacia la vida de Torres Bodet. Es un juego de reflejos, insiste, donde intuye el espíritu los deseos reales y los peligros de la amistad. Para Torres Bodet tiene Gutiérrez

---

<sup>171</sup> Jaime Torres Bodet, “El escritor en su libertad”, Discurso de entrada a El Colegio Nacional, 8 de octubre de 1953. <https://colnal.mx/wp-content/uploads/2021/06/Discurso-Jaime-Torres-Bodet-comprimido.pdf>

unas meditaciones que han salido genuinamente y en las cuales podrá ahondar más porque sorpresivamente se le manifiesta una estética nueva del autor que inserta “lo mexicano espiritual”, a veces, finamente, a veces, lamentablemente, agrega.

Hacia el final de sus colaboraciones en la columna “Examen de libros”, las notas de Gutiérrez Hermosillo tenían más rasgos de noticias que de reseñas. Biografía de estrellas de cine, traducciones, libros publicados en España, obras dramáticas, novelas de Rosa Chacel se sumaban a la lista de las novedades recibidas por los jóvenes a través de la Librería Font. En las postrimerías de *Bandera de Provincias*, Gutiérrez Hermosillo sustentaba su examen profesional en la rama de derecho penal. Quizás la preparación para este ejercicio lo llevó a abandonar la crítica literaria, pues se mantuvo sin publicar en la columna alrededor de dos meses.

Tenía Gutiérrez una vocación por el dibujo, por ejemplo, y su conocimiento de artes plásticas, así como su amistad con artistas jaliscienses, lo condujeron a ser más certero en sus comentarios de artes plásticas que en los literarios. La mayoría de las ocasiones, los textos de su columna versaron más sobre cuestiones personales que sobre la calidad y el contenido del texto. Debe reconocerse, no obstante, el valor de actualización de la producción literaria mexicana que lograba Gutiérrez Hermosillo en sus páginas. Con un carácter noticioso más que analítico y con gran inmediatez ofrecía al público lector los nuevos títulos a los que tenía acceso.

### **De crítico de poesía a crítico de artes plásticas**

La estructura fragmentada de la vena crítica y ensayística de Gutiérrez Hermosillo se repite a diferentes escalas, como un fractal. Así como implantó su espacio en la sección de

reseñas literarias de *Bandera de Provincias* para ahondar en obras y autores que forjaran y cimentaran su postura autorial, se postulará como uno de los críticos de artes plásticas en la revista. Las escasas pero significativas entregas sobre artes plásticas del autor parten de un interés genuino por la creación artística. Gutiérrez Hermosillo parte de las obras reseñadas para conocerlas y exponer su análisis de lo que le generan las distintas manifestaciones a las que se acerca. Desde *Bandera de Provincias* y previamente desde la emergencia del Grupo Bohemio, mantuvieron estrechos vínculos con los artistas en boga en Jalisco. Del Dr. Atl recibieron colaboraciones, hablaron de José Clemente Orozco, de Ixca Farías, los pintores “faro” para el grupo, los canonizados en las páginas del quincenal de cultura, pero también socializaron nombres y obras de otros menos atendidos.

Fernando Ibarra defendió la tesis de que la crítica de arte en la revista *Contemporáneos* no nace de un interés expresivo individual ni de grupo con afanes preceptivos ni laudatorios, sino que se trata “de una crítica que se pronuncia –a veces tácitamente– contra la industria cultural contraria a la singularidad irreductible de la creación artística”.<sup>172</sup> En *Bandera de Provincias* –no por reacción de la postura de su contendiente del centro dominante, pero sí en consonancia con los tópicos más recurridos en la crítica de artes plásticas de entonces–, parten de un principio *apriorístico* desde el cual ofrecen desde las páginas de su revista provinciana los artistas cimeros que a su entender deben ser inmortalizados en los sucesivos números.

Para Gutiérrez Hermosillo y los miembros del grupo “Sin número y sin Nombre” no hay un compromiso con los muralistas que desfilaron por las críticas de arte de *Contemporáneos*, donde se inauguran los textos destinados a las artes plásticas con uno

---

<sup>172</sup> Fernando Ibarra, *Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX a Contemporáneos*, El Colegio de México, 2014, p. 222.

sobre la obra de Diego Rivera. En Guadalajara no participan de esa euforia colectiva de los más pregonados por los especialistas en artes, ellos tienen y enarbolan en su periferia los nombres y obras de los consagrados. La nómina de artistas que merecen un comentario, espacio para ilustración, colaboración de cuento o crítica, son los locales. En *Bandera de Provincias* las artes plásticas apuntalan la pretensión de universalidad de los jóvenes fundadores, algo que impulsan desde lo local. Esa singularidad también se refuerza presentando nuevos nombres de artistas que no fueron propuestos en las revistas del centro. Es el caso de León Muñiz, estudiante de José Clemente Orozco y cuyas obras se exhibían entonces en algunas galerías de Guadalajara.

Junto con José Guadalupe Zuno, Gutiérrez Hermosillo fue uno de los más constantes analistas y divulgador de las artes plásticas en la revista. Su primera colaboración versaría sobre la pintura de retablo, la cual analiza con detenimiento. En la pintura de retablo, Gutiérrez Hermosillo encuentra la forma más genuina, más sincera, desprovista de cosas accesorias:

Los retablos aprehenden los sentidos –tacto y vista en juego– y mueven nuestra capacidad mental lo mismo que una pintura de valor. Nunca tienen el riesgo que aportan los pintores largo tiempo educados en su arte y que aún no se encuentran. Nada hay falso ahí y todo nos obliga a la “re-creación”.<sup>173</sup>

Pareciera que se refiere a la poesía antes que a las artes plásticas. Tenía una inclinación por las formas puras, sin accesorios, sin demasiados ornamentos que entorpecieran la apreciación de una obra de arte. Para el joven jalisciense, el pintor de retablo debía expresar un milagro. Le atribuía a la pintura de retablo una gran responsabilidad en la convicción de las personas creyentes. Decía que el pintor de retablo

---

<sup>173</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Los retablos y algunas sugerencias, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 10, año I, segunda quincena de septiembre de 1929, p. 4.

también debía ser un creyente: creer fervientemente en la representación pretendida y en el efecto de ésta en los fieles.

Le interesaba en particular la obra del escultor León Muñiz sobre quien escribió sendos textos en los números 3 y 24 de *Bandera de Provincias*. Reconocía en Muñiz un perfeccionista de la forma y admiraba la preocupación por el detalle de sus obras. Gutiérrez Hermosillo encuentra en su obra la esencia pura del arte y la poesía y eso revela desde su reseña sobre la creación del discípulo del célebre muralista mexicano. Sin embargo, el acercamiento a Muñiz no va directamente a las piezas que esbozará, sino que borda sobre sí una imagen de crítico de arte comparando su esfuerzo con el del catalán Sebastià Gasch (“Mylos”), cuando definió y analizó la obra de Salvador Dalí. Su método parte de conferirse un estatus de crítico asumiéndose en la misma línea que Gash, de quien dice que supo defender la poesía pura que aflora de Dalí. Gutiérrez declara, así, que su comentario sobre Muñiz es un paralelismo de la relación entre los juicios de Gash sobre Dalí y los del joven jalisciense sobre Muñiz.

Las obras más atendidas por Gutiérrez Hermosillo fueron las tallas en madera, de las cuales aprecia el realismo de la forma, simulando los movimientos corporales. A Muñiz sólo importa la expresión desprovista de todo ornamento, es creación pura, escribió Hermosillo. El poeta se ha dado a la tarea de traer a la luz a una figura huraña que desde la oscuridad perfeccionó su arte para revelarse como un “maestro”. “Casi de pronto sin que se conociese de él otra cosa que la cara. Ya empiezan a agruparse a su amparo otros jóvenes para su orientación”.<sup>174</sup> Este pie le sirve a Gutiérrez para testificar que en la provincia

---

<sup>174</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Fianza y garantía de Muñiz”, *Bandera de Provincias*, primera quincena de junio de 1929, núm. 3.

(“segundona”, pronuncia con sarcasmo), ya existen dos importantes grupos de artistas formados en la pintura y la escultura, nucleados primeramente a partir de la figura de Ixca Farías y ahora por León Muñiz.

Con Muñiz dedica un homenaje póstumo al joven noruego Hans Christensen, escultor que a sus 23 años falleció de tuberculosis y cuyas obras conocieron los escritores de *Bandera de Provincias* desde que el artista se incorporó al “grupo de la Universidad” bajo la batuta de León Muñiz, un taller para jóvenes con inquietudes pictóricas y escultóricas. Hans se unió a este grupo donde también desfilaron nombres como Francisco Sánchez Flores, Manuel Solórzano, Enrique Celis, Leopoldo Bancalaris, que ocuparon un local abandonado en los altos de la Preparatoria de Jalisco, un lugar que llamaron “Olimpo House”.<sup>175</sup>

Tanto Gutiérrez como Muñiz ofrecen algunos datos valiosos sobre las tallas en madera y otras esculturas que configuraron la obra trunca de Hans. El noruego fue considerado como auténtico tapatío por los comentaristas de su obra, pues fue ahí en la ciudad de Guadalajara donde comenzó a esculpir, influido por el arte mexicano e inspirado en las formas y colores de la región. Hans, como los otros miembros del “grupo de la Universidad”, transitaba hacia un neorrealismo “poético”, como lo calificó José Clemente Orozco, quien consideraba que en las apuestas creadoras de esa generación estaba el futuro pictórico y escultórico de México. Para los jaliscienses que ahora despiden en *Bandera de Provincias* a Hans, éste partió precisamente cuando su talento llegaba a su máxima expresión. A sus 23 años, relata Gutiérrez, sólo puede hablarse de su “intención” creadora, llena de ímpetu, repleta de influencias y de un idealismo intenso.

---

<sup>175</sup> Magdalena González Casillas, “Grupo de la Universidad”, *El Informador*, 24 de marzo de 1985, p. 10.

De ese grupo se promovió una exposición de artes plásticas que trascendió el espacio de la provincia para ser instaurada en el centro de la Ciudad de México. Junto con los agrupados en el taller de la Universidad se exponen obras de los maestros de maestros, José Guadalupe Zuno e Ixca Farías, con quienes se habían formado León Muñiz y algunos de la generación del Olimpo House. La interconexión que se logra en esta exposición de noveles artistas y otros consagrados posiciona a *Bandera de Provincias* como el vehículo de las artes plásticas jaliscienses. No es cualquier muestra, es “nuestra”, como alega Gutiérrez en el título de la reseña del espectáculo.

Su apuesta por la pintura de Jalisco y su defensa de la creación local lo llevaron también a extender colaboraciones suyas sobre pintura mexicana en otras publicaciones. En la revista *Número*, de Guillermo Jiménez, colaboró en su segundo número con una reseña sobre *Pintura mexicana*, una monografía a cargo del pintor jalisciense Roberto Montenegro que analiza la evolución de las artes nacionales de 1800 a 1860 y desde cuyas páginas, según Gutiérrez, Montenegro le da un sentido histórico a los valores plásticos mexicanos que aún no estaban precisados.

En los textos sobre artes plásticas se aluden sólo las obras de artistas de Jalisco. Se pretende hacer una apología de las generaciones de creadores, y se distingue entre dos principales, la relacionada con Ixca Farías y una más joven a la cual pertenecería León Muñiz. De nuevo se posiciona la figura de Zuno como enlace generacional. Según Gutiérrez Hermosillo, la naturaleza de la obra de Zuno es poética, aunque pareciera no serlo. Está caracterizada por una autorreferencialidad y existen en sus cuadros valores de pura plasticidad.

En el universo simbólico de Gutiérrez Hermosillo se entremezclan elementos de las artes plásticas y la poesía. Su manera de entender la literatura, en general, y la poesía, en



particular, era sobre todo visual. Recurría a formas conocidas y asimiladas para establecer patrones de análisis. Por ello sus análisis están repletos de metáforas y de alusiones a formas pictóricas. Podía hablar de la poesía como si se tratara de una escultura, como si saliera del plano de la hoja y adquiriera más dimensiones.

### **Gutiérrez Hermosillo, especialista en teatro**

El teatro fue para Gutiérrez Hermosillo otra de las escenas de enunciación desde la cual promovió una postura de dramaturgo que calzó con la crítica sobre teatro. En *Bandera de Provincias* había divulgado a los lectores que estaba al tanto de cuanto se publicaba en España sobre teatro (español, francés, alemán). Eligió “Examen de libros” para declararse lector ávido de todo lo que pasara por las publicaciones de la Prensa Moderna en Madrid, donde editaban la actualidad del teatro “moderno” en una colección homónima. En su condensada reseña de las apariciones de la colección, Gutiérrez Hermosillo hizo un repaso de los títulos que conocía de primera mano por las impresiones de esa casa editorial, cómodas y fáciles de adquirir, de acuerdo con su apreciación. Enlistó los nombres de Luis Araquistáin, Azorín, Rivas Cherif, Juan Valera, Henry Bataille, Julio de Hoyos, Ignacio Sánchez Mejías, Bernard Shaw, entre otros.

Gutiérrez Hermosillo compuso al menos dos obras de teatro que se encargó de publicar después su Max Brod, Agustín Yáñez. Sus lecturas, confesadas en sus reseñas de libros, las arrastró a las páginas de sus actos, donde la marca de su poética fue honda. Escribía sobre teatro cuando murió o al menos ésas son las conjeturas que pueden hacerse a

partir de la fecha de publicación de sus colaboraciones en el suplemento dominical de *El Nacional*, algunas de ellas aparecidas días antes de su muerte.

En seis entregas bajo el seudónimo de Demetrio Bernal plantea los principales “Problemas del teatro en México”, en un recorrido donde lanza la pregunta por el surgimiento y ulterior desarrollo de un teatro nacional. Demetrio Bernal ha ocultado el nombre de Gutiérrez Hermosillo desde el centro. Demetrio es más cercano a un heterónimo que a un seudónimo, pues por esta época en la que escribe desde el centro, Gutiérrez sólo elige una máscara para disertar sobre teatro desde una publicación nacional. La estrategia podría ser signo de una regresión en la secuencia de investidura como crítico y ensayista que perseguía ser reconocido como tal desde las páginas de sus primeros apuntes. Esa secuencia objetiva donde rozaba varios géneros y atendía obras de otras geografías parecía orientarse a un fin, el de afianzamiento de su postura como crítico, el del reconocimiento definitivo y la buscada legitimidad, apuntando a una canonización posterior. Sin embargo, ahora, desde el espacio hegemónico de la metrópolis, se oculta en un nombre que figurará en los ensayos sobre creación teatral tratando de descentrarse y no adscribirse a un medio nacional de tan vasto alcance, y manteniendo cierta fidelidad a la provincia desde la cual gritó para hacerse oír. Demetrio escribe de teatro en la capital luego de desplazarse desde la provincia. Los coqueteos literarios de *Bandera de Provincias* quedaron atrás, revivieron en *Campo* brevemente, donde dieron los últimos estertores de su creación y ahora se afianzaban en otro espacio.

Esta treta de Gutiérrez (o Demetrio) le da la posibilidad de contender con las más importantes aseveraciones sobre el teatro en México que dominaban los espacios académicos. En 1932 Rodolfo Usigli, contemporáneo de Gutiérrez, había escrito su estudio *México en el teatro*, una sustancial aportación historiográfica sobre el movimiento teatral

en México. En ella, se recorre el pasado teatral mexicano para hacer hincapié en la inexistencia de una tradición en ese género que no ha dejado desplegar un auténtico y asentado teatro nacional. Las entregas de Demetrio también son de corte revisionista y contiene en ellas con algunos de los presupuestos de Usigli. Demetrio parte en sus disquisiciones desde el mismo punto que Usigli, los inicios del teatro y el acercamiento a algunas figuras pioneras de ese género en el país.

El tono de Demetrio es pesimista, constantemente se lamenta y expresa su decepción por no haber hallado en sus pesquisas literarias un punto de emergencia en el teatro que pueda empujar a una dramaturgia auténticamente mexicana. Para él, no ha brotado esa simiente que haga esparcir el afán de creación teatral en México.

Confieso que me repugna pensar que he liquidado idealmente toda posibilidad de teatro en México con el hecho de haber encontrado una comprobación histórica constante que me dice que “en los países occidentales surge el género dramático que les es particular como signo de madurez de sus literaturas, llegando éstas a tal ápice cuando irrumpe el espíritu de su nacionalidad en forma de una voluntad de poder”. Pues advierto que, hasta donde alcanzo, esta ley no ha encontrado su excepción.<sup>176</sup>

En los siglos de literatura que han dado tantos autores y obras, no hay una voluntad auténtica de creación de teatro, porque se ha orientado a satisfacer voluntad política y exponer tendencias sociales. Para Demetrio, la esperanza está puesta en una producción a futuro –que no logró pues bien temprano lo alcanzó la muerte– donde podrían ofrecer al mundo “un manojito de obras dramáticas de una legitimidad al parecer inverosímil”.<sup>177</sup>

Demetrio se decanta por la tesis de que el teatro mexicano todavía no ha nacido, aun cuando nació en México Juan Ruiz de Alarcón, porque el dramaturgo engrandece el teatro español al cultivar la comedia de caracteres. “En la medida en que Alarcón enriquece el

---

<sup>176</sup> Demetrio Bernal, “Problemas del teatro en México”, *Suplemento Dominical, El Nacional*, 24 de abril de 1935, p. 6.

<sup>177</sup> *Idem.*

teatro español deja, necesariamente, de pertenecer a México, y, en su tiempo, nuestro país era español”,<sup>178</sup> sentenció. En estos argumentos se sitúa a la par de Usigli, quien infiere que el teatro no se ha logrado y padece el mismo mal que la crítica, tiene una vida “parva y deficiente”, se “ensaya, se intenta, rara vez se obtiene por completo”.<sup>179</sup>

No obstante, Usigli intenta rescatar la obra de Sor Juana, lo más cercano a una comedia bien formada, un juicio que para Demetrio es de gran “inocencia”. Usigli reflexiona sobre los paralelismos que para él tienen *Los empeños de una casa* con *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, identificando similitudes en el punto de partida de ambas y en la comicidad de los personajes de Sor Juana, a veces por encima de los de Lope. Demetrio persiste en desterrar las obras novohispanas como fundadoras de un teatro nacional ausente donde no ha despegado el dominio técnico y las piezas parecen imitar las más populares del momento. Sobre *Los empeños de una casa*, el jalisciense afirma que “son buen ejemplo de lo que puede ser una mala comedia escrita por un autor de talento que por falta de técnica y de veracidad artística, o si se quiere por ligereza, acomete una obra con elementos fundamentales nada más pegadizos”.<sup>180</sup>

Manuel Eduardo de Gorostiza tampoco funda el teatro mexicano, concluye Demetrio. Sus personajes sufren una flacidez que los despoja de una caracterización completa y en nada se distinguen de los creados por sus contemporáneos y sus predecesores. Su pecado radica en estar mermada su obra de una apariencia española que no la singulariza dentro de un *corpus* de obras mexicanas y peninsulares.

Las colaboraciones de Demetrio Bernal si bien son pocas, son certeras y se inscriben en la revisión historiográfica en la que despuntaban Rodolfo Usigli y a la que

---

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 122.

<sup>180</sup> Demetrio Bernal, *op. cit.*

había aportado la *Bibliografía del teatro en México*, de Francisco Monterde.<sup>181</sup> Si no le hubiera llegado la muerte a Gutiérrez Hermosillo, quizás su incursión en los rastros del teatro nacional mexicano habrían abarcado todo el espectro que logró Usigili. Habrían hecho mención de los últimos logros teatrales en el país, principalmente con los esfuerzos del Teatro Ulises, en 1928 –donde Xavier Villarrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen preparaban obras de autores norteamericanos y europeos traducidos al español, como O'Neill, Lord Dunsany, Vildrac y Cocteau, y experimentaban con técnicas contemporáneas de dirección e iluminación–, o del Teatro de Orientación fundado por Celestino Gorostiza en 1932.<sup>182</sup>

El año en que Demetrio desplegaba su habilidad ensayística sobre teatro, Villaurrutia intentó indagar en la naciente dramaturgia vanguardista en México y propuso la analogía de que escribir teatro en un país con un público que no soporta sino excepcionalmente buena calidad –rechazada por los empresarios–, equivalía a construir un edificio dentro de una habitación. Villaurrutia, colaborador y testigo del Teatro Ulises, y él mismo escritor de teatro, explicó la necesidad de formar un público para el cual las obras vanguardistas que se ensayaban en algunos escenarios tuvieran resonancia.

Si no se tiene público, deberá tender a formarlo. Si no se tiene teatro, se verá en la necesidad de crearlo. ¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de Ulises y Orientación sino tentativas de crear un público, una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas? Sonríó al pensar cómo se puede hablar del fracaso de estos teatros experimentales, gracias a los cuales los nombres de los grandes autores dramáticos antiguos y modernos volvieron a sonar o sonaron por primera vez en los oídos de nuestros contemporáneos mexicanos<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933.

<sup>182</sup> Donald H. Frischmann, “Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, Núm. 2, p. 54.

<sup>183</sup> Guillermo Schmidhuber de la Mora, “El teatro experimentalista”, en *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*, Universidad de Guadalajara. En [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859\\_10.html#I\\_19](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859_10.html#I_19)

Las palabras de Villaurrutia acaso fueron el colofón, pero también el parteaguas para ese nuevo teatro que esperaba Demetrio pero no vio llegar. Con su pesimista visión de un teatro nacional, el jalisciense ubicaba su propia obra teatral dentro de una naciente escritura del teatro que todavía no se producía en el país. Acaso hubiera tenido la trascendencia con que contó Usigli si su vida se hubiera extendido unos años más.

Gutiérrez ensayó la crítica sin fronteras. Sus textos evidencian que no hay preferencia alguna por un género, aunque sus últimas publicaciones fueran sobre teatro. Fue, ante todo, un agudo lector, y como tal supo hilvanar discursos y enlazar obras. Dialogó con todos y arremetió contra las obras que no merecían la atención del público pero con nadie se peleó. Su afán conciliador le permitió rebatir argumentos y discutir con todos.

### Capítulo III. Alungos devaneos narrativos

Alfonso Gutiérrez Hermosillo fue un narrador como pocos. No consta en los largos listados de la Novela de la Revolución elaborados por Brushwood, Antonio Castro Leal, Max Aub o más recientemente Julia Hernández. Gutiérrez no puede definirse como un novelista de la Revolución porque no lo es (nunca lo fue). No figura tampoco en las antologías de narradores no afiliadas con esa escritura sobre el rastro de la guerra. No aparece aludido en los estudios sobre novela lírica mexicana, ni siquiera mencionado como cuentista en las investigaciones sobre narrativa jalisciense.

Gutiérrez logró probarse en textos de largo aliento como su novela trunca *Mi tío Don Jesús*, y privilegió las imágenes poéticas o se lanzó a un mundo onírico en otros. Emprendió el difícil camino de la narrativa quizás para encontrar formas más cercanas al cine, con posibilidades expresivas que le permitieran fusionar influencias, modos de narrar, polifonía de voces y sucesión de personajes junto con el lirismo de la poesía. En esta escena de enunciación asentó su postura autorial como pocos.

Hace dos años aproximadamente, cuando aún no conocía *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, me aconteció pensar y querer el plano interferente de lo externo y lo interno de la poesía. Yo encontraba en el cine algunas enseñanzas, mas siempre en relación del movimiento y de la escena distinta (...)<sup>184</sup>

Su curiosidad y su ansiedad literaria –y valdría decir, su estrategia– lo llevaron a incorporar ideas tomadas de las distintas artes para ofrecer una narrativa lo más parecida posible a un texto total. También su apuesta narrativa fue parte de esa fractalidad que practicó en su vida como escritor. No sólo se acercó a varios géneros desde varios espacios,

---

<sup>184</sup> Agustín Yáñez, “Estimación de Gutiérrez Hermosillo”, *Occidente*, núm 1, 1944, p. 190.

sino que también ensayó formas diferentes de narrar como si buscara la forma definitiva y viviera en una inconformidad constante con su prosa.

Por estas fechas, el grupo de Contemporáneos hacía rato exploraba en la forma de la novela corta la conjunción del relato y la poesía como un ente nuevo que les permitiera expresar la realidad desde las posibilidades poéticas. Las lecturas de Contemporáneos como Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, junto con las lecturas y traducciones de vanguardistas europeos, le sugirió a Gutiérrez infinitas combinaciones narrativas que escogía entre el cine, la poesía, las artes plásticas, la narrativa en una imbricación de formas donde se pondera no la acción, sino la manera como se articula en medio de imágenes poéticas.

En su análisis sobre el proyecto novelístico de los Contemporáneos, Rosa García Gutiérrez advierte como rasgos comunes de este grupo, que los distingue de la línea narrativa dominante de la narrativa de la Revolución, la búsqueda de la brevedad, el cuestionamiento de la dicotomía entre ficción y realidad, el carácter metaliterario o autoconsciente, la experimentación, la disolución del yo, el predominio del tiempo subjetivo, la eliminación de la anécdota, el aprovechamiento de técnicas líricas y cinematográficas, lo atmosférico y nebuloso.<sup>185</sup> La obra de Gutiérrez, aunque poco desarrollada y desconocida, está más cercana de esta propuesta estética de los Contemporáneos que de la línea de la novela de la Revolución.

Gutiérrez Hermosillo representa una realidad que se percibe dispersa y compleja, un rasgo que lo acerca a las vanguardias españolas y a los Contemporáneos. Conoció de cerca la obra de ese grupo de Vaillaurrutia, Torres Bodet, Novo, Owen, cuyos referentes también

---

<sup>185</sup> Rosa García Gutiérrez, “Aventura y Revolución: el proyecto novelísticos de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan ininita. La novela corta en México (1872-2011)*, Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2011, p. 239.



pasaban por los mismos autores europeos y mexicanos. Owen también leyó *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, del cual decía que “viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar, y es como si ahora el conflicto resuelto hubiera sido el amor de la rueda derecha por la izquierda”.<sup>186</sup> A ello se le suman otras características presentes en la propuesta narrativa de ese grupo que reconoció Owen como parte de la estética de su grupo, según expresó García Gutiérrez: hermetismo, complicidad del lector, exploración del subconsciente, lenguaje metafórico.

### **Una calcomanía en Bandera de Provincias**

En el segundo número de *Bandera Provincias* Gutiérrez Hermosillo publicó el relato “Calcomanía de mayores” y es curioso que un escritor conocido más por su poesía que por su prosa comience sus colaboraciones literarias con un género con el nunca antes se había presentado, pues únicamente habían aparecido colaboraciones suyas de poesía. Hay en este gesto una voluntad de distinción respecto del tipo de género al que se le asoció después y que en mayor medida había cultivado y cultivaría a lo largo de su vida. “Calcomanía de mayores” fue la única narración que apareció en la revista del grupo “Sin número y sin nombre”. Quizás buscaba construirse una figura de narrador y empezar a ser legitimado como tal a partir del espacio de la revista, pero no hubo más cuentos allí. Sólo un año más tarde, en la publicación que sucedió a *Bandera de Provincias*, *Campo*, incluyó otro cuento.

“Calcomanía de mayores”<sup>187</sup> está dedicado a la narradora Lola Vidrio, también colaboradora de *Bandera...* y es un relato sobre una mujer que camina en la sombra, durante la noche. Sumida en pensamientos de enfado y melancolía al unísono, la mujer sale

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>187</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Calcomanía de mayores”, *Bandera de Provincias*, núm. 2, segunda quincena de mayo de 1929, p. 3.

de su casa hacia algún lugar y a medida que la invade la memoria va creciendo una sombra sobre ella (“Se fue haciendo larga por su cuerpo, la sombra de todas sus memorias”).<sup>188</sup> Un narrador omnisciente va contando su recorrido hasta la llegada a su cuarto donde persigue ahora ella la sombra. Este relato podría vincularse con *La sombra y el caminante*, de Nietzsche, con la diferenciación de que en la obra del filósofo alemán el protagonista dialoga con la sombra que lo persigue acerca de temas relacionados con el libre albedrío (entre otros) y cómo se manifiesta en la costumbre de escuchar y obedecer, en la expresión de la necesidad en las pasiones, argumentando que cada cual se considera libre donde es más fuerte su sentimiento de vivir. La mujer protagonista del cuento camina como si le pesara el alma, la sombra podría ser entonces su alma, sus preocupaciones, sus pasiones que no encuentra.

Este primer momento parece extraído de un guion cinematográfico. La sombra se humaniza por momentos en el relato y la imagen se vuelve latente cuando el narrador describe la relación agonística entre la mujer y la sombra. No hay un contacto directo, la sombra se distiende, antes la persigue, no se tocan pero tampoco se separan porque es inevitable desprender la sombra de su cuerpo. La representación de la sombra se ofrece como captada por una pantalla cinematográfica, porque es una escena cuya visualidad se acerca más a la representación fílmica.

En un segundo momento del relato, la mujer trata de seguir a la sombra hasta la habitación, como si una fuerza mayor la atrajera. En el fondo de la habitación, donde se pierde la luz, comienza a trazar un rostro que es el de ella y sólo entonces, cuando lo mira, puede reconocerse y ser consciente de su imagen y su existencia. Hasta el momento del dibujo de su rostro no había sido capaz de mirarse al espejo, porque celaba hasta su propio

---

<sup>188</sup> *Idem.*

reflejo por la inmensa vanidad de que era presa. Al final de relato, se presenta el personaje embargado por el llanto en un momento de anagnórisis frente al espejo, como bien los advierte Yáñez:

Paralelamente a la poesía lírica, los relatos subsecuentes complican su técnica. El realismo exprime jugos de metáforas con que pintar tipos y paisajes. Así, en “Calcomanía de mayores” que describe el trance psicológico de una mujer al autocontemplar morosamente su belleza, durante la indecisión de un crepúsculo.<sup>189</sup>

Prima en los pocos relatos de Gutiérrez Hermosillo una atmósfera de pesadumbre. Las escenas son sombrías; en unas, aparece la sombra; en otras, la lluvia. Son también personajes solitarios donde el “afuera”, lo exterior, el paisaje, el ambiente, proyectan el estado de ánimo de un “adentro” que se descubre en esa sinfonía entre el exterior y el interior.

En su poética del espacio, Gaston Bachelard postula una relación dialéctica de lo de dentro y lo de fuera que se multiplica y se diversifica en innumerables matices. La sombra se despliega como el “afuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, es la nada proyectada en la sombra que toma forma y crece a medida que se incrementa el aniquilamiento del ser ante las incertidumbres y la pesadumbre.<sup>190</sup>

La protagonista del relato “Calcomanía” arrastra con su sombra mientras se despliega toda una serie de lucubraciones sobre su ser en sociedad y sobre la imagen que proyecta en otros. Mientras sus pensamientos rozan ese ámbito donde el deber ser en sociedad y la imagen que exhibe a los otros le preocupa más que su propio estado, la sombra se ensancha y hasta llega a cubrirla: “Mas ahí estaba la sombra, tendida sobre ella

---

<sup>189</sup> Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 200.

<sup>190</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ernestina de Champuorcín (trad.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires/México, 2000, p. 189.

como un cobertor. Y le clavaba la frente –porque también era martillo- contra el muri de la esquina de su casa donde estuvo conversando con una mujer”.<sup>191</sup>

La sombra cambia de dimensión a medida que sus opiniones y recuerdos sobre su persona se revuelven e incrementan el estado de indecisión sobre sí misma. El cambio de forma obedece a la disolución de su seguridad sobre su ser y su deber ser en el mundo. El “adentro” va dejando de tener forma para alimentar el “afuera” que se proyecta como penumbra.

Era algo que giraba y que corría diversos pasajes porque el centro –mil veces- se desviaba; mas todo dependía de ese centro: cambiaba, a veces, de dimensión, se empequeñecía cuanto más amplio era el círculo y de pronto, en la fuerza del giro, se ampliaba hasta ser él ya sólo como una pértiga arrollada al maneral sólo es maneral.<sup>192</sup>

Cuando llega a la intimidad del hogar, todo está en penumbras inicialmente, pues la sombra se ha apoderado de ese espacio de intimidad y de culto de la memoria personal y familiar. La casa, según Bachelard, debe conservar su penumbra, pues representa el espacio de un ensueño donde se descansa en el pasado, en los recuerdos. La dimensión onírica de la casa en penumbras, de una habitación que se entrega a la sombra anegada en episodios de la memoria.

El cuento llega a su fin con el reconocimiento frente al espejo del ser meditabundo enfrentado ahora a su reflejo. La sombra desaparece cuando la mujer del relato se dispone a aceptar su imagen y acallar las voces internas que nutren la sombra. Deja de estar absorta en su mente para reconocer su aquí y ahora frente a un objeto que le devuelve su conciencia mientras refleja sus rasgos.

---

<sup>191</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*

<sup>192</sup> *Idem.*

Digamos, en términos más generales, que el espejo, objeto de orden simbólico, no sólo refleja los rasgos del individuo, sino que acompaña en su desarrollo el desarrollo histórico de la conciencia individual. (...) El espejo limita el espacio, supone la pared, remite hacia el centro: cuantos más espejos hay, tanto más gloriosa es la intimidad de la habitación, pero también más circunscrita está a sí misma.<sup>193</sup>

Al confrontarse ante su imagen y devolverse a su centro, la mujer del relato –que nunca es nombrada más que como “la mujer” porque en un principio es sólo pensamiento y sombras y posteriormente pasa a tener rostro y tomar forma precisa ante el espejo– recluye la sombra en su centro, devuelto por la figura que se delinea en el espejo. Ahora, desde ese centro, se entrega a la contemplación y llora por haber encontrado su imagen. Según Alí Chumacero, este relato es de un tono completamente distinto del resto de su producción narrativa, “el más cargado de malicia literaria”, diría.<sup>194</sup>

Las definiciones teóricas establecidas en *Palimpsestos*, de Genette, me llevan a pensar en las relaciones intertextuales entre “Ficha” y sus evidentes referentes. Para Genette la transtextualidad –superando la propuesta de Julia Kristeva de intertextualidad– es el objeto de la poética que se traduce en la trascendencia (textual) de un texto, su vida más allá de sí mismo y su imbricación posterior con otros textos.<sup>195</sup> El interés por los postulados de Genette parte de su consideración de la transtextualidad como una derivación del orden intelectual de un metatexto que habla de un texto.<sup>196</sup> No se trata de una simple referencia, como sucede con el ejemplo utilizado por el teórico –que la *Poética* de Aristóteles habla de la tragedia *Edipo Rey*– sino de una derivación en un nivel

---

<sup>193</sup> Jean Braudillard, *El sistema de los objetos*, Francisco González Aramburu (trad.), letra-e, pp. 21 y 22.

<sup>194</sup> Alí Chumacero, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *El Hijo Pródigo*, vol. IX, julio-septiembre de 1945, p. 178.

<sup>195</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-10.

<sup>196</sup> Ídem, p. 14.

gnoseológico, una derivación que obedece a un acervo intelectual que aflora en la novela como referentes –velados unas veces, explícitos otras– culturales.

Una de las relaciones transtextuales de mayor aprovechamiento en el análisis de un entramado complejo en el universo escritural de Gutiérrez Hermosillo es, según me sugiere una lectura pormenorizada del texto, la relación con la obra *La Señorita Etcétera*, de Arqueles Vela, publicada por entregas en *El Universal Ilustrado*, en 1922. En esta novela corta la “señorita” que no se nombra en las páginas del relato aparece en penumbras, es descrita en sobre todo al inicio de la narración en relación con su sombra. “Cuando la vi por primera vez estaba en un rincón oscuro de la habitación de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie”,<sup>197</sup> se lee en un pasaje de la obra. “Ella”, la señorita no mencionada del relato, tiene su paralelismo en “la mujer” de “Ficha”, que es imprecisa, casi irreal, que aparece pero desaparece.

Las líneas de Gutiérrez, como las pergerñadas por Vela, recuerdan los movimientos cinematográficos, se agrandan y se alejan como el *zoom in* o *zoom out* de la gran pantalla. Ambos personajes femeninos aparecen en calles nocturnas y están asociados a una búsqueda. En “Ficha”, se trata de la persecución de su propia imagen, de la búsqueda de su propio reconocimiento; en *La Señorita Etcétera*, la búsqueda de esa mujer que está y no está, que se desdibuja y termina por difuminarse al final del relato.

“Ficha” es, ciertamente, un relato curioso y bien logrado y con implicaciones filosóficas. Se emparenta con su obra dramática más ambiciosa, *La sombra de Lázaro*, en la cual estuvo trabajando de 1928 a 1932, tachada, reescrita con cada nueva lectura, como (“No sé cuántas veces, ni bajo qué diferentes influencias rehízo el drama”, dijo

---

<sup>197</sup> Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, Publicaciones literarias de *El Universal Ilustrado*, 1922, p. 10.

Yáñez, que publicó en 1945 las cuatro obras dramáticas de Gutiérrez Hermosillo bajo el sello de la UNAM). En *La sombra...* dividida en siete cuadros, tres de ellos contruidos de modo surrealista,<sup>198</sup> los personajes aparecen en penumbras. Al personaje de Francisco, por ejemplo, no se le ve nunca el rostro, de hecho, lo que se anuncia es la aparición o desaparición de su sombra y con la indicación del oscurecimiento del escenario o de algún personaje se indica el traslado al plano del pensamiento, accediendo al entramado psicológico de los personajes, a la esencia del monólogo “interno”.

Las sombras recorren sus obras. *La escala de Jacob*, otra pieza dramática cuya red de personajes la conforman El Hombre, La Mujer, El Amigo, El Ama, El Subconsciente, El Afianzador, Cuatro dobles del Subconsciente, Cuatro alumnos de El Hombre, El Loco, El Coro –más el desdoblamiento personal de El Hombre y La Mujer que sucede durante el sueño–, la sombra aparece incluso en la oscuridad (“dondequiera hay sombras”, le dice el personaje de El Hombre al Subconsciente). En estas obras las refieren el plano del pensamiento, pero también la sombra adquiere otra dimensión simbólica cuando pasa a implicar los secretos de los personajes, como en *La escala de Jacob*.

La sombra nos conduce al mundo onírico y surrealista de una narrativa a la que estuvo cercano Gutiérrez Hermosillo. Arrastra al drama y a la prosa su lirismo, lleva lo subjetivo a estos géneros dotándolos de una entidad objetiva, donde el subconsciente participa de la acción en forma de sombra, en el cuento, o en forma de dobles y subconscientes, en el teatro. Su interés por el psicoanálisis fue una de las bases en la

---

<sup>198</sup> Dice el primero: “La escena estará dividida en dos partes. La derecha es un camino en el campo, por el cual viene Francisco. La izquierda, que es obra de la imaginación de Francisco, cuando se levanta el telón estará completamente oscura; es una sala de hacienda...; la sombra de Justina aparece cosiendo. Cuando Francisco aparezca en el escenario de la derecha, la otra parte se ilumina con suavidad y, un momento después, se oscurece. Durante el diálogo que sigue, habrá pausas indicadas por leves oscurecimientos del escenario de la izquierda”.

creación de Gutiérrez Hermosillo. Su curiosidad por esa vertiente le descubrió infinitas posibilidades que podía proveerle el inconsciente y la memoria.

### **“Mi tío don Jesús” y otro relato**

La extensa obra de Gutiérrez Hermosillo, para lo corta que fue su vida, admite divisiones incluso dentro de un mismo género. En una primera etapa podría ubicarse el cuento aparecido en *Bandera de Provincias* y unas primeras piezas de teatro (“Cuento de abuela”, de 1927, que es un poema escénico con un prólogo, tres actos y un epílogo; *La sombra de Lázaro*, tres actos en siete cuadros, una obra que inició en 1928 y concluyó cuatro años más tarde) y en una segunda etapa (que más que segunda es una etapa que recorre toda su producción), *Mi tío don Jesús*, un relato extenso inconcluso rescatado por Yáñez e incluido en un número especial de la publicación tapatía *Occidente*.

*Mi tío don Jesús* no es sólo un relato, es una novela inconclusa, a juzgar por los datos aportados por Yáñez en las notas y por la declaración del propio Gutiérrez Hermosillo de que se hallaba redactando una novela. El otro cuento publicado por esos años fue “El camino”, que se incluyera en un número homenaje que *Letras de México* le dedicara en julio de 1937. El relato también conformó el volumen publicado por Agustín Yáñez en 1945 en la revista *Occidente* –de la cual era director de ediciones– precedido con un prólogo suyo a la obra de Gutiérrez Hermosillo.

*Mi tío don Jesús y otros relatos* se anunciaba con el título del más extenso relato y al parecer el más conocido por los críticos, sobre todo porque sería publicado en *Occidente* en su primer número seguido de un análisis de Yáñez sobre su obra literaria (poesía, ensayo, teatro, narrativa).



“Yo hago una novela cuyo título –*Camino*– ha tenido más cambios que hojas”.<sup>199</sup> Esta quizás sea la única referencia a una posible novela de Alfonso Gutiérrez Hermosillo en preparación. En el intercambio epistolar con Xavier Villaurrutia le ofrecía a este último ser padrino de la obra y de su título –que ya le había ganado Carlos Pellicer, anotaba, en su poemario *Camino* publicado ese año de 1929–. En el resto de la correspondencia no se vuelve a mencionar el asunto. No se tienen noticias de alguna novela suya publicada por esas fechas ni en los años comprendidos entre el intercambio epistolar con Villaurrutia y la fecha de su muerte, en 1935. Sólo aparecieron dos cuentos en publicaciones periódicas (“Calcomanía de mayores”, en *Bandera de Provincias* y “Ficha”, en *Campo*) y la mentada novela. Hasta el momento, permanece en el misterio y ello incita a pensar de nuevo en la repercusión de los juicios de Xavier Villaurrutia sobre la obra de Gutiérrez Hermosillo. Agustín Yáñez menciona la aparición de algunos capítulos de esa novela en la revista *Aurora* de Guadalajara, pero es un dato que no he podido comprobar y no me atrevo a reproducirlo.<sup>200</sup>

*Mi tío don Jesús* es de considerable extensión, por lo cual trasciende un relato convencional; así inacabado, como está, podría catalogarse como una novela corta. La obra se concibe a partir de un viaje que en julio de 1926 realizó el autor, por lo cual adquiere un carácter autoficcional. Habla Yáñez de unos primeros capítulos escritos en 1927, cuando Gutiérrez Hermosillo contaba con 22 años de edad. Si confiamos en sus datos –los únicos que tenemos acerca del proceso de concepción del texto, posiblemente recabados en manuscritos de Gutiérrez Hermosillo– casi 20 años después de su escritura sería publicada por primera vez su novela (inédita, inconclusa, póstuma). De los hallazgos de Yáñez

---

<sup>199</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 74.

<sup>200</sup> Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 197.

respecto de la obra están dos capítulos –el tercero y el sexto– independientes y arreglados, rehechos, posiblemente para su publicación en alguna revista.<sup>201</sup> Ambos figuraban entre su papelería bajo los títulos “Primer pretexto del sueño” y “El Camino”, respectivamente, desarrollados y trabajados en extenso, extraídos de la novela.

Para Yáñez, los años de 1927 y 1928 –en que comenzó a estructurarse la novela– señalan una crisis creativa en la obra de Gutiérrez. Yáñez encuentra en *Mi tío Don Jesús* la marca de un cambio que delimita un antes y un después en la apuesta estética de Gutiérrez. Como síntesis de una primera etapa y prefiguración de una segunda, la novela –inconclusa– tiene el “fácil valle” de la primera poesía, el mundo de lo simple y claro, de lo ingenuo, si se quiere, de los afectos domésticos y el ímpetu infantil; pero también engendra “la orografía complicada que muestra el afán de llevar el camino por los más hondos secretos de la existencia, por las más altas cumbres, donde las nubes se hacen cielo”.<sup>202</sup>

El relato fusiona la voluntad poética de Gutiérrez con la experimentación narrativa. Síntesis, fusión, ajiaco, mezcla, hibridación de formas y motivaciones permean las páginas de esta narrativa naciente, que no trascendió más allá de las páginas de la revista *Occidente* donde se le destinó espacio. Siguiendo a Yáñez, hay un vaivén a lo largo de la novela donde contiene la primera etapa de su poesía y se anuncia una etapa creadora con rasgos profundos. Hay escenas de un evidente realismo, con la presentación de los tipos familiares, el paisaje, un agitado ánimo revolucionario de fondo; a la vez, se apropia de las escenas la divagación de un niño ajeno a esa realidad, la introspección de un personaje que ignora el ámbito donde le toca desenvolverse, el silencio y los sobreentendidos.

La cruenta verdad sobre el destino del tío adquiere así, entre retozos de infancia, silencios, adivinaciones, un desarrollo original y sorprendente que es el mayor

---

<sup>201</sup> *Idem.*

<sup>202</sup> *Idem.*

mérito de la novela; escrita en una prosa limpia, armónica, inocentemente estremecida, donde contrasta el cristalino desenfado de las expresiones directas, de los lugares comunes hogareños y de los provincialismos, con las imágenes henchidas de intención, con los adjetivos lucientes, con el fluir rigurosos de los tiempos verbales.<sup>203</sup>

El relato es narrado desde la perspectiva de un niño que trata de captar todo lo que sucede alrededor pero no logra entender. En un ambiente familiar se presenta el niño en relación con su tío (don Jesús) y su prima. Las visitas de estos personajes al niño narrador permiten un acercamiento a un periodo posrevolucionario del cual el niño espera siempre algún relato por parte de su tío que nunca sucede. Muchos fragmentos están marcados por la sangre y todo un campo semántico relacionado con ella. El niño, como observador, advierte las marcas de una guerra que ha pasado, divisa agujeros de bala en las paredes, destrozos.

La primera línea de la novela declara el contrato de lectura que implicará al lector: se trata de una obra autoficcional donde el protagonista, un niño en edad escolar, es nombrado José Alfonso, el mismo nombre que ostenta el autor empírico (persona física, real) del relato. Ya lo adelantó Yáñez, el relato está inspirado en un viaje familiar, que de todas formas se declara explícitamente en la narración. La disolución y el juego entre el autor, el narrador y el personaje protagonista crean lo que Manuel Alberca ha dado en llamar un “pacto ambiguo”, una posibilidad distinta y nueva (entonces) para contar los recuerdos de una forma divertida.

Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al

---

<sup>203</sup> *Idem.*

menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico.<sup>204</sup>

“Ya es hora, José Alfonso, ¡levántate!” es el primer parlamento con que se revela el matiz autoficcional. El narrador, en un paralelismo con el autor del relato, exhibe su nombre desde el entramado textual, asumiendo la dimensión ficcional que supone para el autor. En esta ficcionalización de la identidad y la experiencia (sabemos que es un recuerdo de un viaje), el autor se adhiere a un personaje de ficción homónimo, como señalaba Alberca.<sup>205</sup>

Este procedimiento se encuentra también en otro de los jóvenes narradores más controvertidos de finales de la década de 1920 y cuya obra leyó y reseñó Gutiérrez Hermosillo: Efrén Hernández. El investigador Juan Manuel Berdeja desarrolló la autoficción patente en Hernández, evidente en cada uno de los protagonistas de sus relatos, “donde ciertos rasgos de la vida de Efrén Hernández se mezclan con la ficción y con el mundo interior de los personajes”.<sup>206</sup> El proyecto de novela de Gutiérrez se halla en una situación liminal respecto de las propuestas de sus contemporáneos. Se apega a las formas de la “novela lírica”, recrea episodios cercanos a la novela de la Revolución; pero no llega a decantarse por una sola de estas formas.

El inicio del relato dará algunas de las pautas para seguir la lectura de la obra, más allá del pacto ambiguo establecido entre la autobiografía y la ficción. La obsesión por el detalle, los objetos pequeños, crean una imagen a medio camino entre la obra pictórica y la representación cinematográfica que concentra detalles y significados. En su ensayo “El

---

<sup>204</sup> Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, núms. 7-8, 2005, 2006, pp. 5-6.

<sup>205</sup> Idem.

<sup>206</sup> Juan Manuel Berdeja, *Efrén Hernández: el arte de la digresión en El Señor de Palo y Cerrazón sobre Nicomaco*, El Colegio de México, 2016, p. 86.

efecto de realidad”, Roland Barthes<sup>207</sup> demuestra que para que una historia sea verosímil y se comprenda no sólo debe adaptarse a las exigencias del relato, sino que además debe tener en cuenta los detalles que le dan ese efecto de realidad, y que son parte de la descripción, para articular el discurso de forma convincente, recurriendo, por qué no, a pormenores que articulan un discurso verosímil.

El relato se inicia al amanecer, el personaje despierta y se alista para salir a la escuela. El niño, José Alfonso, siente en su cuerpo el despertar; se describen las sensaciones en el cuerpo, las cosas que lastiman, que desagaradan. Hay en el narrador una obsesión por reflejar el padecimiento de un cuerpo expuesto a la vida. El personaje del niño se lastima los ojos con la incandescencia de los rayos del sol sobre el balcón. Luego al asearse, frunce la boca por el desagrado que le provoca el sabor del jabón, estornuda al contacto con el piso frío, sin zapatos. Se van narrando los pasos de ese despertar desde las sensaciones corporales hasta las acciones que hacen tomar conciencia de un aquí y ahora, y detiene la narración en el presente del personaje. Con detenimiento, José Alfonso abrocha los zapatos, estira las medias, amolda la camisa tiesa por el almidón. Entre tanto, el contacto con los objetos circundantes y las divagaciones sobre las sensaciones del alba se interrumpen por los gritos a la nana, a quien llama José Alfonso. Una patada en un tablero hizo un ruido infernal y vibraron los libros, que provocaron al niño. El pasaje dirige la mirada a los libros, garabateados por el niño, que usaba los lápices lo mismo para apuntar sus deberes que para colorear las mejillas de Cristo en los pasajes evangélicos y se detiene como abstraído, escapando de la cotidianidad mediante la imaginación.

---

<sup>207</sup> Roland Barthes, “El efecto de realidad”. En [http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes\\_Roland-El\\_efecto\\_de\\_realidad.pdf](http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf) (Consultado el 20 de noviembre de 2018).

<sup>207</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 2006, p. 51.

Uno de los referentes velados que aparecen en este relato ampliado o rehecho se encuentran en *La rueca de aire*, de José Martínez Sotomayor, donde una niña, para eludir el aburrimiento del pueblo en que vive y de su vida, recrea en su imaginación y en el sueño las más variadas escenas. *La rueca de aire*<sup>208</sup> inicia con un segmento donde su novela corta y el texto de Gutiérrez se imbrican. En sendas situaciones el personaje protagónico despierta y entra en contacto con los primeros vestigios del alba.

A Anita, como a Alfonso, le gritan para que acabe de levantarse de la cama. Los dos niños se frotan los ojos, atienden a la entrada del sol por las rendijas de la puerta, están frente a un balcón, demoran observando los objetos de la habitación y se detienen en uno en particular (los libros en *Mi tío Don Jesús* y un guardarropas en *La rueca de aire*) que sumerge a los personajes en el recuerdo de años atrás, por un lado, y en un mundo onírico, por el otro. Estas situaciones, de evidente cercanía, entroncan además con el icónico pasaje del recuerdo que evoca el sabor de las magdalenas en el protagonista de *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust.

Las descripciones de los lares por donde transita el niño de camino a la escuela adquieren en su narración tintes poéticos. La calle iba tiesa y rota delante suyo, como si el camino fuera tan tortuoso que no mereciera más metáforas que ésa. El sol le “golpeaba la espalda como un compañero guasón”, en medio del comentario jocoso, la mirada apesadumbrada, enfocada en las grietas de la calle, una marca que atraviesa las páginas del relato. El juego de asociaciones funciona en estos fragmentos como un deseo de escape de la realidad que esquivo el narrador y protagonista de la obra.

---

<sup>208</sup> José Martínez Sotomayor, *La rueca de aire*, La novela corta. Una biblioteca virtual, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2012.

Hay descripciones que son de un lirismo que lo acercan a su poesía primera. El peso de las imágenes y las metáforas en la novela determinan el tono de algún pasaje y anticipan sucesos. En el segundo capítulo se procede a describir un crepúsculo y la llegada de la noche con una plasticidad que marca todo el relato: “la tarde, toda herida, vino a desangrarse una noche por el suelo”.<sup>209</sup> Estas líneas crean una atmósfera sombría reforzada por otras descripciones sobre la noche y todas apuntan al aura de misterio que se crea alrededor de la noticia que recibe el niño de que su tío no lo visitará esa noche (ha muerto).

No se explicitan los sucesos externos que van aconteciendo. Sólo conocemos la realidad como la observa el narrador autodiegético, y es una realidad presentada desde la ingenuidad y sutileza de alguien ajeno a la agitación de los mayores y las dinámicas de la vida. Los adjetivos y sustantivos en diminutivo (casita, cañoncito, gritito) apuntan a la construcción desde la perspectiva del niño, también la fijación en los objetos dispuestos a la altura de su tamaño (pomo de una puerta, sillas, zapatos).

No hay grandes acontecimientos en *Mi tío don Jesús*, sólo se presenta el mundo desde los ojos de un testigo que no dimensiona la realidad que protagoniza. Entre la autobiografía, la crónica familiar y la presentación de una realidad particular se va tejiendo una compleja historia de sugerencias y suposiciones. Las claves de lectura deben buscarse en la insignificancia de los detalles, en las escenas que poco o nada cuentan, aparentemente, y las imágenes poéticas.

Parafraseando a Guy Davenport, la diferencia entre los modos de interpretar y pensar las cosas es, primero que todo, una diferencia de imaginación.<sup>210</sup> En la imagen

---

<sup>209</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo: “Mi tío don Jesús”, *Occidente*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1944, p. 124.

<sup>210</sup> Guy Davenport, *The Geography of Imagination*, David R. Godine Publisher, Boston, 1997, p. 3.

poética, como acto imaginado, se evidencia la elección de determinadas palabras, descripciones, sobre otras. La representación de las imágenes y la elección de las palabras de un niño narrador protagonista que nombra estas imágenes obedecen a una voluntad de traslación y recreación de su espacio físico a un espacio simbólico en la poesía.

No hay grandes hechos, no, puede que sólo esté el hecho del niño que espera y añora y teme; pero hay indicios que nos llevan a ubicar la obra en un contexto posrevolucionario (incluso sin conocer el dato de una supuesta base autobiográfica como afirma Yáñez). Balas, agujeros, ladrillo, muros, sangre, herida, cañones aparecen asociados a los personajes que introduce el narrador en la historia. No hay batallas descritas ni tiroteos. Estas asociaciones sólo podrían ser concebidas por alguien a quien le fuera inherente esa ideología de la guerra, las batallas, homicidios. A su prima Lola, personaje quien más contacto mantiene el personaje del niño, la describe en una metáfora donde asemeja su nariz a cañoncitos, pues llegaba aguzándola, como si apuntara a alguna dirección.<sup>211</sup>

Las figuras misteriosas del tío y la prima, Lola, interactúan con el niño en el espacio de la casa, un espacio constreñido por las paredes de un comedor y los objetos de una cocina. El otrora maestro de Roberto Calasso, Mario Praz, en una de sus obras más conocidas, *La casa de la vida*,<sup>212</sup> plantea que se puede acceder a los objetos de colección a través de las palabras que los nombran. Esta manera de acercarse a los objetos en el universo simbólico de los libros difiere de la experiencia presencial por la forma de representarlos e imaginarlos. Acercarse a los objetos por su nombre o por su representación discursiva despierta sensaciones y emociones personales en las cuales los objetos se diluyen

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>212</sup> Mario Praz, *La casa de la vida*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial (versión Ebook).



en el universo de la casa hecho poesía. Los objetos nombrados por el niño José Alfonso, vueltos metáfora, son el receptáculo de la memoria personal.

Si con Mario Praz podemos asistir al mundo interior de la representación decorativa, con Frances Yates, la académica inglesa que ha dejado uno de los estudios más importantes sobre la memoria (*El arte de la memoria*)<sup>213</sup> entendemos cómo se da el proceso de codificación poética de las imágenes arquitectónicas.

La perspectiva de Yates sobre la memoria cultural indaga en un proceso de codificación en *loci* (lugares) y el uso de “imágenes-agente”, aquellas imágenes poéticas que condensen significados o saberes de modo atractivo. Este proceso tiene sus orígenes en el medio de aprendizaje por medio de la retórica. En su referencia a los principios generales del proceso mnemónico a partir de la figura de Quintiliano, Yates ofrece una de las claves para comprender la articulación de la memoria mediante el lenguaje:

El primer paso es imprimir en la memoria una serie de *loci* o lugares. Por lo común, aunque no solamente, se emplea como sistema de lugares mnemónico el tipo arquitectónico [...] A fin de formar en la memoria una serie de lugares [...] se ha de recordar un edificio, tan espacioso y variado como sea posible, el atrio, la sala de estar, dormitorios y estancias, sin omitir las estatuas y los demás adornos con que estén decoradas las habitaciones. A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar [...] se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados. Hecho esto, tan pronto como se quiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan ordenadamente los lugares y se interroga a sus guardianes por los diferentes depósitos.<sup>214</sup>

Dos aspectos definen el momento de la representación, relacionados con dos dimensiones de análisis. En una proyección interna se hallan el niño y su condición de infante, con subjetividades distintas de los otros personajes y en una externa, se halla la escena que puede advertir el lector.

---

<sup>213</sup> Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

Los significados atribuidos a la realidad dependen de la relación entre las cosas y el mundo, y entre éstas y el sistema conceptual que opera como representación mental de las cosas y el mundo. La interpretación del niño es diferente y peculiar, porque su experiencia de vida es distinta, ninguno es idénticamente igual al otro.

El tío y la prima van dejando de interactuar con el niño y se va haciendo más ostensible el recuerdo del personaje de los momentos con la prima. Sus evocaciones a veces son sueños, pesadillas, a veces son memorias que rescata para acercarse a ella. Al niño lo acompaña la presencia anhelada de la prima en cada lugar visitado; se vuelve fantasma —en términos lacanianos— que no se desprende de él. El tío y la prima se configuran, entonces, a partir de las alusiones. La melodía de una voz, el color del pelo, unas manos, hacen más tangible el recuerdo de Lola que nunca más regresa y el niño recrea conversaciones en su cabeza para poder materializar ese encuentro de alguna manera.

La presencia de los personajes objeto de deseo del narrador se van esfumando paulatinamente. Un susurro y el paso marcado por sus botas, botas de combatiente, son el último aviso de su presencia. Entonces las evocaciones de la prima y el tío producían una sensación de ahogo, mareo, ansiedad. Se encontraba en un perpetuo estado de vigilia: “Qué pesado, qué horriblemente pesado todo, las sábanas y el aire, y cómo venía a ser todo oscuro de nuevo”.<sup>215</sup> La resonancia de “horriblemente” remarca la pesadez del estado, vibra y llega al fondo donde todo se torna lúgubre. Las escenas comienzan a estar signadas por la fatalidad. El ambiente familiar se advertía triste y en las descripciones se apuntaba a una angustia honda. “Entonces hablaba como dolido de miserias ajenas que lastimaban su honda ternura. En el comedor se oía su voz rota en los cristales y en la porcelana de los platos”. Todo comienza a apuntar a una tragedia familiar que no se nombra todavía, sólo se

---

<sup>215</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, p. 131.

sugiere el dolor y la tristeza en la voz del padre y las lágrimas de la madre. El personaje del niño enmudecía a medida que avanzaban las escenas relacionadas con el dolor (“Nadie aparecía por los corredores ni por el patio. De seguro anduvieron cerrados en las piezas tristes y mudos como yo”).<sup>216</sup>

—¿De modo que mataron a don Jesús?

—A todos los señores. Hasta al niño chico.

En el penúltimo capítulo del relato (como nos ha llegado) se declara la muerte del personaje del tío que se había ido anunciando en la atmósfera de los pasajes. Hasta entonces el narrador había estado sumido en una letanía de la cual despertaría con la contundencia de la noticia, como si se ahogara antes en sus suposiciones y sus recuerdos para abrir los ojos a la realidad que ahora se nombraba. En esa captación de la realidad comienza a percatarse de la circunstancia del velorio: mira las personas reunidas en la sala de la casa de su tío, la vestimenta de color negro de todas ellas, los “grititos” largos, en un reconocimiento de la realidad reafirmado en la sentencia final (“Todo oscuro y yo empapado y con los ojos abiertos mucho más que otros días”).<sup>217</sup>

Di un respiro ahogante, grueso; y no vi nada cerca ni lejos de mí. No hice ruido. Quise pronunciar una frase, pero no supe lo que deseaba decir. En aquella pieza había tres sillas, un sofá, una mesa con ropa. Cuando ya pude ver, me di cuenta exacta de todo. Lentamente me fijé en cada cosa.<sup>218</sup>

En el reconocimiento de nuevo del espacio, la incorporación a la realidad, como si se le cayera un velo delante de sus ojos, recuerda el momento de anagnórisis de la mujer de “Calcomanía de mayores” frente al espejo, ahí descubre de nuevo la realidad, se reconoce ella en un espacio determinado y se incorpora al mundo. Es el centro que le devuelve el espejo: el mismo que aprehende ahora el niño en el relato. Ese momento de ruptura y de la

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 137

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>218</sup> *Idem*.

catarsis lo llevan a recuperar la capacidad de hablar. Se alejan los silencios y las preguntas sin respuesta que se habían apoderado antes del ambiente.

Cuando recupera la noción de la realidad, su cuerpo vuelve a sentir con la misma intensidad que al inicio del relato: siente la lluvia, tiembla de frío, tiemblan también sus rodillas, incluso, puede sentir su respiración ruidosa. Hacia el final del relato la lluvia cubre todo; hay un ambiente de humedad y penumbras que contrasta con el pasaje inicial de sol e incandescencia. Los breves diez capítulos que nos han llegado hasta hoy son un viaje de un estado de ingenuidad a uno de conciencia de la muerte, en el cual se refleja un cambio interno en la psiquis del niño y narrador que despiertan ante la proximidad de la muerte, como si la vida sólo se constatará por la existencia de la muerte. Según contó Villaurrutia, Gutiérrez Hermosillo descubrió un día un aforismo de Paul Valéry que se le había aparecido como una revelación y había quedado perplejo y lo repetía en voz alta: “La vida dura sólo un instante; la muerte dura toda la vida”.<sup>219</sup> La muerte durará, al parecer, el resto del relato.

Aunque nos ha llegado inconcluso, en el último capítulo el protagonista emprende un viaje donde las opiniones no son ya de un niño pequeño, sino de un adolescente con plena conciencia de su entorno y con sentimientos complejos que trascienden la mera emoción de una situación particular. En el recorrido, que no se explicita hacia dónde ni desde dónde partió, las locuciones del personaje no se enfocan en los objetos bajos o medianos, a la altura de un niño. Ahora las personas, con nombres, casi todos hombres, son descritos desde una posición de igualdad. En su viaje, José Alfonso piensa en la forma de

---

<sup>219</sup> Xavier Villaurrutia, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 856.

una mujer, la imagina, la recrea. También expresa su sentimiento de odio contra un personaje que menciona.

El tío Don Jesús se cuele en un relato, incluido en esta novela pero en su forma breve y sin rehacer, distando mucho del que nos llegó de forma independiente. Se trata de “El camino”, desempolvado por Agustín Yáñez para un homenaje a Gutiérrez Hermsillo en *Letras de México* en 1937 y publicado después en *Occidente*, junto a *Mi tío Don Jesús*. Aunque inicialmente formó parte del proyecto de novela, “El camino” fue rehecho y ampliado, según Yáñez, para deslindarlo de su novela, porque funciona como una unidad autónoma que no debe necesariamente ir junto a los otros capítulos o divisiones de la novela.

En “El camino”, un narrador autodiegético (también) narra el juego del chico en un jardín y el trayecto y la llegada a casa, de la mano de su niñera; se recurre a la misma focalización interna de *Mi tío don Jesús* y nos conduce por el rastro de los objetos presentados en el cuento. El personaje del niño, que al parecer está jugando a patear un balón, sigue el recorrido de la pelota sobre la yerba, la observa estamparse contra un carro y dejar, después, una marca de lodo en la falda de una señora gorda. También se presenta el rastro del pellizco recibido como regaño (“apretón y morete”), del elote comido de vuelta a casa (“me dejó el recuerdo de sus grumos en las mejillas y calor húmedo en los dedos”, “—mira, nanita, cómo traigo las manos—”), de la marca de lodo en el codo y el fango en sus zapatos, del cual se percata por la huella estampada al entrar a casa. Leemos también el rastro de la sofocación del niño, como analogía onomatopéyica que aparece en varios momentos: “i i i i i , como un pollo o como un ratoncito, sofocado de tanto correr”, “iiiiiii la risa que se me iba a quedar para toda la vida”, dice en otro momento.

Se lee el rastro de la risa, como eco, como la espuma que se forma en la cresta de las olas y después llega a la orilla, se extiende sobre la arena y luego queda la espuma que al instante desaparece (algo así escribió Bergson en *La risa*). Índice, síntoma, sobreentendidos, los relatos sobre el tío don Jesús, algunos inacabados, son una anomalía en ese momento, pero una anomalía que ya estaba siendo norma. Pensemos en el raro Efrén Hernández, que se inicia como raro con *Tachas*, publicado en 1928, *Dama de corazones*, de Villaurrutia, del cual abreva Gutiérrez, o los vanguardistas españoles.

¿Habría logrado una publicación completa de esta novela si no hubiera muerto tan pronto Gutiérrez Hermosillo? Quizás pasaría desapercibido en su momento o sería marginado como *Cartucho*, de Nellie Campobello. *Mi tío don Jesús*, este relato o novela trunca o novela corta, se inscribe en el marco de narraciones posrevolucionarias y se distancia de ellas por el lirismo de las formas, por los detalles sutiles puestos más para sugerir que para describir o narra. En estas fechas en que desempolvamos y sacamos del ácaro autores y obras valiosos que han pasado al olvido, debería editarse este relato autónomo, o unido a los otros, pero debe valorarse en su unidad y autenticidad.

### **“Ficha”, un relato de introspección**

En 1930, en lo que pretendía ser la continuación de los esfuerzos de *Bandera de Provincias*, *Campo* lanzó el primero de tres números que aquel grupo “sin número y sin nombre” idearon. Ahí, junto a textos de Efraín González Luna, Enmanuel Palacios, José Arriola Adame, publicó Alfonso Gutiérrez Hermosillo “Ficha”, la segunda narración que publicó en vida. Sucede con este cuento con algo similar a lo ocurrido en *Bandera de Provincias*, Gutiérrez Hermosillo inauguró sus colaboraciones con un género menos atendido por él, aunque quizás era el género con el que pretendía que lo identificaran.

“Ficha” es considerablemente más extenso que “Calcomanía de mayores” y en ambos la protagonista es una mujer. Sin embargo, en “Ficha” la introspección del personaje es mucho mayor que la que llega a plantearse en el primer cuento. El argumento del relato publicado en *Campo* es sencillo: una mujer se alista para salir a pasear al campo con un joven que la invita y, mientras dura el paseo, la protagonista permanece sumida en sus pensamientos.

De nuevo, el personaje no se nombra, puede ser cualquier mujer, cualquier joven que se identifique con “ella”. La intención de no bautizar al personaje femenino con un nombre desdibuja su imagen, se vuelve una sombra, un personaje sin definición. La mujer es un manojito de pensamientos y actitudes ansiosas que relegan otras acciones de la trama.

A pesar de que el cuento se decanta por los pensamientos de la protagonista y su enajenación del mundo, la narración adopta una velocidad que semeja el flujo de conciencia. La imagen latente de Juan con su sonrisa. El relato comienza con la preparación para la cita de la que nos enteramos cuando la protagonista comienza a pensar en Juan, personaje nombrado por el narrador, sobre el cual se va articulando el cuento. La mujer va hilvanando una serie de movimientos con el *leit motiv* de la sonrisa de Juan, presente en cada pasaje del relato. “La imagen de Juan estaba sonriendo desde sus dientes blancos”, con esa estampa, que repite en varios pasajes, la mujer comienza a preparar el vestuario de su paseo por el campo recreando las palabras que Juan le había pronunciado al invitarla.

La ansiedad que el narrador describe en la protagonista la lleva a la escritura. Ensimismada, busca algo que no encuentra, no se concentra en los preparativos para la cita.

Desnudaba en sí, cuando por su pieza fue y vino en pos de esto, de aquello, de lo otro muy largos minutos, todas las situaciones, las palabras –que tomaba con tiento colocándolas fuera de su ser, como las ropas que examinaba ahora antes de ponérselas– que ocurrieron cuando él la había invitado; buscó en todo apresuradamente y no encontró nada: el matiz de una palabra, el giro de un ademán;

buscó de nuevo, defraudada, con lentitud, como los niños que en la risa de su infancia destruyen hoja por hoja, parte por parte, para saber cuál es su corazón.<sup>220</sup>

Esta desconcentración inicial marcará el tono del cuento y cada vez se irá perdiendo más en sus pensamientos, hasta disociarse completamente de la realidad. Guiada por la imagen de la risa esbozada por Juan y por su voz, cuando salen a la cita, la mujer va cayendo en una ensoñación donde lo único que la conecta a la realidad es la sonrisa de Juan que va perdiendo conciencia de que se halla en una cita, en el campo, en un paseo con el otro personaje.

La mujer del cuento persiste en su voluntad de caer en una dimensión onírica: “Comenzó a imaginarlo todo cada vez más lejano, y no volvió la cara hacia él, como dueña de algo que no quería hablar”. En la narración nada se dice. Sólo se dibuja una y otra vez la voz de Juan, pero la mujer no habla con Juan: está abstraída y la cita acordada en el campo se presenta como un recuerdo lejano. Para acentuar la ausencia de la mujer y su enajenación, se insiste en que el personaje femenino no sabe cuál es el ritmo de su paso ni el falso apoyo de su cuerpo. En esta imagen, la mujer parece levitar sobre el sueño, presa de su mente. La escena es de una plasticidad tal que parece evocar la obra del artista bielorruso Marc Chagall, “Sobre la ciudad”, donde una pareja de amantes sobrevuela la urbe, flota sobre ella.

La voz y murmuraciones de Juan, al oído de la mujer, es parte de un ambiente de ensimismamiento donde el escenario se vuelve difuso. El narrador focalizado en la mujer simula la lente de una cámara que la sigue de cerca y pone en *off* el sonido de fondo. Este relato, más vanguardista que los anteriores, no buscaba representar un orden estable de la

---

<sup>220</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Ficha”, *Campo*, núm. 1, noviembre-diciembre de 1930, p. 20.



realidad; antes bien, logró representar una superposición de imágenes que remiten al arte cinematográfico.

Como quiso hacer Antonio Espina en su primera novela, *Pájaro pinto* (1927), que Gutiérrez –y Owen– leyeron, el escritor jalisciense intentó llevar a la literatura estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad o el realismo incorpóreo del cinema.<sup>221</sup> Para hablar de la obra de Espina, José M. del Pino promulga que en ella la posibilidad de un orden restaurado desaparece y en su lugar se muestra la fuga y la dispersión.<sup>222</sup> En esta estrategia de personajes poco definidos y de una trama fragmentada, sin cerrar, “Ficha” se acerca más a un cuento vanguardista y a la apuesta estética de los Contemporáneos.

El sujeto disperso del vanguardismo, ensimismado en sus laberintos interiores, se caracteriza por su incapacidad de compromiso con el mundo, pues al confundir lo posible y lo real se sume en un sentido de continua expectativa, a veces enfermiza, ya que lo percibido como posible pugna quiméricamente por concretarse.<sup>223</sup>

“Ficha” es un claro ejemplo de esa característica de la narrativa de vanguardia. La mujer ni siquiera es capaz de sentir la presencia de Juan en su paseo, separada de él, movida por una necesidad de lejanía, “con la faz de un deseo, de una irrealidad”. Se fue alejando de Juan y del mundo circundante por “una tácita repulsión”, “un miedo exacto”. A pesar de que la historia y su desarrollo son muy simples, la complejidad del relato es mayor.

Siguiendo a Del Pino, los narradores vanguardistas desechan el mundo de la realidad y dotan a sus personajes de un carácter fantasmal. Todavía en “Calcomanía de

---

<sup>221</sup> José M. del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995, p. 132.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 28.

mayores” los rasgos vanguardistas no están fuertemente logrados, si bien hay fragmentos cargados de surrealismo y las escenas se trasladan por momentos al plano onírico, no se logra el caos de este postrer relato.

Los personajes de Gutiérrez Hermsillo son esos individuos “solitarios, abandonados y puestos frente a sí mismos, replegados en su interior, en medio de una ‘rebelión de las masas’ que hace abstracción de todos los problemas vitales”, en palabras de Lukács.<sup>224</sup> Así el personaje del niño en los relatos sobre el tío don Jesús, así sus mujeres solitarias en los otros cuentos aislados.

La voz narrativa funciona en los textos como un lente cinematográfico, privilegia el sentido de la vista y explota todas las condiciones reales de un centro de visibilidad en virtud de la objetividad. La mirada será atraída por el más mínimo gesto de los personajes. Muestra lo que un centro visor logra alcanzar sin transgredir la descripción natural de la línea de visibilidad.

En cada uno de sus relatos se proponen estrategias distintas que ostentan en común el sello de la emulación pero también el choque con autores predecesores y contemporáneos suyos. Por eso sean quizás sus propias posturas como escritor frente a la tradición literaria lo que coloca a Gutiérrez entre los autores *outsiders* pero renovadores de un espíritu de la modernidad primigenia, el realismo decimonónico.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> Lucien Dällenbach, “Perspectivas diacrónicas”, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, pp. 143-195.

## Conclusiones

Dicen que Gutiérrez Hermosillo murió a bordo de un tranvía. Se había despedido de su ayudante en el Zócalo y subió al tren eléctrico donde lo esperaba la muerte. Gutiérrez había llegado a la ciudad de México cinco años antes de su desaparición física en 1935. Toda muerte es un misterio. D. R. Jatava explicaba en su *Filosofía del suicidio*<sup>226</sup> la imposibilidad de conocer con exactitud la naturaleza humana porque es tan variada que todo afán por entenderla se vuelve una labor infructuosa. Si alguien lo vio morir lo ignoramos. Alguien debe haberlo visto –eso sí– desaparecer. Tampoco podemos decir mucho sobre la presunta causa de su muerte: anemia cerebral, una deficiencia de la vascularización causada por hemorragias en órganos o anemias que dificulten la irrigación del tejido cerebral.

Para la fecha de su muerte laboraba en el ministerio público de Xochimilco como agente. Alfonso Gutiérrez Hermosillo se despidió de la vida un 22 de junio. El diario jalisciense *El informador* publicó una nota luctuosa dos días después del suceso en la cual detallaba la causa de su partida (*ut supra*) y lamentaba que hubieran quedado huérfano y viuda, respectivamente, su bebé Jaime –de seis meses– y su esposa Berta Orendáin. “Muerte hondamente lamentable”, según la nota, la de este joven licenciado que “se distinguió por sus talentos e ilustración”.<sup>227</sup>

Cuando apenas habían transcurrido tres meses del sepelio de Gutiérrez Hermosillo, la misma publicación recogía opiniones de otros intelectuales sobre el joven: en *La Gaceta Literaria*, editada en Madrid, lo calificaban como “el poeta que más fuerte hablaba de Jalisco”; para el puertorriqueño Arturo Torres Riosenco era una de las “firmes promesas de

---

<sup>226</sup> D. R. Jatava: *A Philosophy of Suicide*, ABD Publishers, Jaipur, 2010, p. 129.

<sup>227</sup> “Sentido fallecimiento”, *El informador*, Lunes 24 de junio de 1935, p. 5.

futuras renovaciones”; para Enrique González Martínez, “un timbre de gloria para las letras mexicanas.”<sup>228</sup> En apenas tres décadas de vida el poeta jalisciense ya tenía, aparentemente, una fama notable. Otras publicaciones periódicas como *El Nacional* escribían del pésame que embargaba a su consejo de redacción por la pérdida del escritor y reseñaban su obra en señal de homenaje. Al parecer las letras mexicanas perdían una de sus figuras más promisorias. No se hablaba en términos de “hijo” o “amigo de”, la trayectoria lograda para el año de su muerte le había ganado la admiración de muchos hombres de letras que se unían a las condolencias.

Sin embargo, a casi noventa años de su muerte, la obra liminal de Alfonso Gutiérrez Hermosillo está ausente de los grandes debates sobre la narrativa mexicana de la década del veinte e inicio del treinta y el reconocimiento recibido por sus pares después de su deceso no es congruente con su injusto olvido. La escasa indagación sobre su obra ensayística y en prosa, que lo mantiene oculto a los ojos del público lector y de muchos investigadores versados en la creación de esta etapa no han permitido que el proyecto del autor se concrete. La postura autorial que perfiló desde las páginas de *Bandera de Provincias* y cimentó en la publicación de colaboraciones de todo tipo se frustraron con su muerte temprana, a sus treinta años, y todavía ahora permanece en la penumbra.

No fue un autor de fácil publicidad, ni pudo ser la suya una de esas popularidades de ruleta, que tan pronto se ganan como se pierden. Hay destinos semejantes a cohetes, que suben en un vértigo, estallan, atronando el espacio de clamor y de humo, para precipitarse en una anónima caída, a confundir su seca vara con basura. Otros, y Gutiérrez Hermosillo fue de estos, crecen despacio como la yerba en las juntas de las piedras.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> J. T. Núñez Guzmán: “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *El informador*, 22 de septiembre de 1935, p. 6.

<sup>229</sup> Rafael Solana, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, 1937, p.3.

El crecimiento intelectual de Gutiérrez Hermosillo, contrario a la afirmación de rafael Solana, fue bastante vertiginoso si atendemos a la diversidad de sus colaboraciones, a las redes en que se insertó y los espacios por los que pugnó en el campo literario mexicano. Gutiérrez Hermosillo parecía ser un escritor sin centro, marginal, insistiendo en la mirada hacia la provincia, hacia sí mismo; pero su proyección terminó abriendo su imagen hacia fuera, volviéndose él mismo un meridiano desde donde entender el campo literario jalisciense pero también nacional. Desde su periferia recibió y leyó las mismas obras que sus contemporáneos de la metrópolis y se situó desde una posición de poder para emitir juicios sobre autores y textos que lo dotaban de autoridad.

En sus reseñas y críticas de libros complejizó un ejercicio que en sus primeros momentos simulaba ser una contabilidad de libros recibidos por los miembros de la revista *Bandera de Provincias*, pero que se convirtió en un ejercicio con un rigor crítico destacable.

En su universo simbólico se entremezclan elementos de las artes plásticas y la poesía. Su manera de entender la literatura, en general, y la poesía, en particular, era sobre todo visual. Recurría a formas conocidas y asimiladas para establecer patrones de análisis, repletos de metáforas y de alusiones a formas pictóricas. Podía hablar de la poesía como si se tratara de una escultura, como si saliera del plano de la hoja y adquiriera más dimensiones.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo postuló como pocos de su grupo sin número, sin nombre, sin dirección, una imagen del escritor total que desde varias escenas de enunciación perfiló su postura autorial. El ensayo se le revela como el campo desde donde ser reconocido como crítico y a su vez como lector. *Bandera de Provincias* le sirvió como plataforma para perfilarse como tal, cuya distribución quincenal le permitía al autor nutrir

periódicamente su postura, exponerse a los lectores desde un ámbito particular y fijo, el de las reseñas de libros.

A pesar de ser en ese entonces un escritor en ciernes –y de provincia, lo que le confiere un doble grado de marginalidad respecto de la producción del centro dominante–, Gutiérrez Hermosillo aprovechó el espacio privilegiado de la revista (público, en expansión) para disponer de un margen de autocreación en el cual echó mano de recursos y préstamos de temas dominantes que le otorgaran legitimidad.

El jalisciense escogió para la mayoría de sus reseñas en *Bandera de Provincias* libros de poesía, un género que cultivó en extenso durante su vida. Opinar en el espacio de la revista sobre otro texto de poesía constituyó una representación de sí mismo como crítico de esa forma de expresión. Se coló en los más diversos debates sobre vanguardia española, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, las artes. Actualizó su postura crítica desde varios ángulos a medida que surgían nuevos temas dominantes con los cuales interactuar. Ofreció su propio canon desde la columna “Examen de Libros”. Ensalzó a Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, Jaime Torres Bodet; criticó a Ermilo Abreu Gómez y repudió la obra de Solón de Mel. Se mostró como un lector desahogado, abarcó la producción nacional pero también europea y contempló obras de varios períodos por las cuales se desplazaba con facilidad.

Gutiérrez incorpora prácticas, estrategias, maneras de pensar, de decir, de hacer, que le otorgan singularidad dentro de su grupo y a la vez lo desplazan de la periferia para ser asumido como uno más del centro dominante. ¿Será acaso lo que clama el joven desde la revista? El posicionamiento del grupo insiste en desmarcarse del centro, en hacerse oír para voltear los ojos hacia ellos; pero Gutiérrez hace más, irradia hacia el centro una fuerza de

expresión que lo desplaza hacia otras prácticas que irán variando a lo largo de su vida y obra.

Gutiérrez Hermosillo no dejó de nutrir su vena ensayística y el rigor creciente con que la siguió practicando lo llevaron a las páginas de *El Nacional*, desde donde se atrevió a ofrecer un análisis del teatro en México, desde el cual se posiciona a la par de Rodolfo Usigli, quien había publicado una historiografía sobre el teatro nacional.

Es en su obra crítica y ensayística, pero también en su narrativa, donde la postura autorial de Gutiérrez Hermosillo tomó fuerza. Sus textos de ficción son de una dificultad que lo inscriben en una corriente de narrativa vanguardista donde priman el fragmento, la idea, las alusiones, pero también en otra con el rastro de la revolución como trasfondo. *Mi tío don Jesús*, su novela trunca o novela corta, se inscribe en el marco de narraciones posrevolucionarias y se distancia de ellas por el lirismo de las formas, por los detalles sutiles puestos más para sugerir que para describir o narrar.

Su curiosidad y su ansiedad literaria –y valdría decir, su estrategia– lo llevaron a incorporar ideas tomadas de las distintas artes para ofrecer una narrativa lo más parecida posible a un texto total. También su apuesta narrativa fue parte de esa fractalidad que practicó en su vida como escritor. No sólo se acercó a varios géneros desde varios espacios, sino que también ensayó formas diferentes de narrar como si buscara la forma definitiva y viviera en una inconformidad constante con su prosa.

En sus relatos persistió una atmósfera de pesadumbre. Las escenas son sombrías; en unas, aparece la sombra; en otras, la lluvia. Su prosa fusionó la voluntad poética de Gutiérrez con la experimentación narrativa. La hibridación de formas permeó las páginas de su narrativa naciente, que no trascendió más allá de las páginas de la revista *Occidente*, donde se le destinó espacio. Su narrativa está llena de desplazamientos: la metonimia y la metáfora

cargan de sentido las páginas y no se desprende nunca de esa voluntad poética. Las escenas realistas de su novela inconclusa convergen con escenas de divagación e introspección de un personaje.

La poética de Gutiérrez Hermosillo es una poética de la abstracción, las alusiones, los sobrentendidos y a la vez una poética de la reducción, donde a veces afloraba la greguería con un ingenio peculiar. La correlación existente entre su narrativa y su poesía, que no dejó de cultivar tampoco, nutrieron los textos en prosa. Quizás la marca más notable sea esta, la de permitir que la poesía penetre en todos los ámbitos de su creación. Del oxímoron a la metáfora, el inextricable universo de Gutiérrez no discriminó entre formas e imágenes para dotar de sentido su obra.

Fue, sin duda, parte de esa otra narrativa practicada por sus connacionales, pero que no se inserta completamente dentro de las obras líricas de los Contemporáneos, y no excluye de sus textos los pasajes revolucionarios que habían sido parte de su niñez y que pudo revivir en sus cuentos. Su obra se reprodujo en fractales, a todas las escalas y con la misma intensidad. Escribió teatro, poesía, narrativa, ensayo y crítica, cartas, y aunque a veces se decantó por un género más que por otros, se probó en todas las escenas de enunciación.

Para darle su merecido lugar en el canon, para rescatarlo del olvido impuesto por el paso del tiempo y el desinterés, su obra ensayística y narrativa debe rescatarse, para devolverle a Gutiérrez Hermosillo el justo lugar que debió ocupar entre los de su generación. Sus relatos de introspección y ensimismamiento, solitarios, puestos frente a sí mismos, merecen salir a la luz y ser canonizados *ipso facto*, como se intentó demostrar en esta tesis. Rescates necesarios como el de Luis Alberto Navarro, que salvan del olvido su creación poética, o como los de Yáñez, por quien llegaron a publicarse sus obras de teatro



en la UNAM, que conforman solo una parte de la cartografía de Gutiérrez Hermsillo, deben completarse con el resto de su obra, para llevar a buen término su propuesta literaria y permitirle ser leído *in extenso*.

## Bibliografía de Alfonso Gutiérrez Hermosillo

### Ensayo y crítica

Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, “A la muerte del Padre Placencia”, *Bandera de Provincias*.

*Quincenal de Cultura*, núm. 22, 1929, pp. 1 y 4.

\_\_\_\_\_, “A memoria de Hans”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 4, 1929, pp. 1 y 2.

\_\_\_\_\_, “Américo Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 14, 1929, p. 5.

\_\_\_\_\_, “Antonio Espina, *Luis Candelas, el bandido de Madrid*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 19, 1930, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Antonio Espina, *Luna de Copas*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Baltasar Izaguirre Rojo, *El Mármol herido*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 7, 1929, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio, la monja de las Llagas*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 7, 1929, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Cardona Vera”, *Campo*, núm. 3, 1929, pp. 241-244.

\_\_\_\_\_, “Cardona Vera”, *Contemporáneos*, núms. 42-43, 1931, p. 288-293.

\_\_\_\_\_, “Celestino Gorostiza, *El nuevo Paraíso*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 19, 1930, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Cine”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 21, pp. 1 y 4.

\_\_\_\_\_, “Efrén Hernández, *Tachas*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 6, 1929, p. 4.

\_\_\_\_\_, “El Amor, el Genio y la Liberación de Sor Juana”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, pp. 1 y 6.

\_\_\_\_\_, “El suelo de América...”, *Fábula*, 1934, p. 314.

\_\_\_\_\_, “El Teatro Moderno”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 6, 1929, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Ermilo Abreu Gómez, *Edición y notas de la Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Philotea de la Cruz*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 4.

- \_\_\_\_\_, “Eugenio O’Neill, *Ligados*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 10, 1929, p. 4.
- \_\_\_\_\_, “Fianza y garantía de Muñiz”, ”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 3, 1929, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Guillermo Jiménez, *Cuaderno de notas*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 4.
- \_\_\_\_\_, “*Hércules jugando a los dados*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 2, 1929, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “José Salaverría, *Loyola*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 9, 1929, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “La forma estricta del poema y la poesía de hoy”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 8, 1929, pp. 1 y 6.
- \_\_\_\_\_, “León Osorio, *Cosas de mi tierra*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 4, 1929, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “Lidia Sefulina, *Virineya*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 7, 1929, p. 4.
- \_\_\_\_\_, “Los retablos y algunas sugerencias”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 10, 1929, pp. 4 y 6.
- \_\_\_\_\_, “Luis Carrillo y Sotomayor, *Fábula de Atis y Galatea. Sonetos*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 19, 1930, p. 2.
- \_\_\_\_\_, “Nuestra exposición de artes plásticas”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 24, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Otras noticias de libros nuevos”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 23, 1930, p. 4.
- \_\_\_\_\_, “Pintura mexicana. Monografía de Roberto Montenegro”, *Número*, núm, 2, s. p.
- \_\_\_\_\_, “Ramón Gómez de la Serna, *Efigies*”, *Bandera de Provincias*, núm. 14, 1929, p. 5.
- \_\_\_\_\_, “Sobre *La Educación Sentimental* de Torres Bodet”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 18, 1930, pp. 1 y 6.
- \_\_\_\_\_, “Solón de Mel, *Sinfonía del sol*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 4, 1929, p. 5.

\_\_\_\_\_, “Verificación de Martínez Sotomayor”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 20, 1930, p. 4.

\_\_\_\_\_, “William Blake, *Matrimonio del Cielo y del Infierno*”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 4.

## Poesía

Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, “A una mujer”, *Tierra Nueva*, núms. 4-5, p. 197.

\_\_\_\_\_, “Alusión”, *El Hijo Pródigo*, tomo V., p. 300.

\_\_\_\_\_, “Anunciación”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 103.

\_\_\_\_\_, “Año”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 17, 1930, p. 1.

\_\_\_\_\_, “Belarmino”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 103.

\_\_\_\_\_, “Canto en honor de un amigo difunto”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 102.

\_\_\_\_\_, “Carta a un amigo difunto”, *Ruta*, núm. 4, 1938, pp. 21-24.

\_\_\_\_\_, *Cauce*, ediciones Campo, Guadalajara, 1931.

\_\_\_\_\_, “Ciudades”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 102.

\_\_\_\_\_, *Coro de presencias*, (Agustí Yáñez, ed.), Edición de homenaje, México, 1938.

\_\_\_\_\_, “Fuga”, *La Gaceta Literaria*, núm. 52, 1929, p. 7.

\_\_\_\_\_, “Greta Garbo”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 3, 1929, p. 3.

\_\_\_\_\_, “Intención”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 1.

\_\_\_\_\_, *Itinerario. Antología cronológica*, Ábside, México, 1937.

\_\_\_\_\_, “Juan Ramón Jiménez”, *La Gaceta Literaria*, núm. 52, 1929, p. 7.

\_\_\_\_\_, *Observaciones criminológicas*, Facultad de Jurisprudencia, Universidad de Guadalajara, 1930.

\_\_\_\_\_, “Ocasión”, *El Hijo Pródigo*, tomo V., p. 300.

\_\_\_\_\_, “Oficio”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 102.

\_\_\_\_\_, “Poema”, *Nuestro México*, núm. 5, p. 45.

\_\_\_\_\_, “Poemas al paisaje”, *Campo. Alcance, Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, s. p.

- \_\_\_\_\_, “Poemas cándidos”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 16, 1929, p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Poemas inéditos (Electa, Conjugación, Muda, Vía Láctea, Análisis, Alas, Ausencia, Solveig, Fuga, Atena, Paraje, Sala de Espera, Cetrería, Sima)”, *El Caetera*, núm. 1, 1966, pp. 26-37.
- \_\_\_\_\_, “Poesías”, *Campo*, núm. 2, p. 81.
- \_\_\_\_\_, “Retrato con paisaje”, *Contemporáneos*, núm. 40-41, 1931, p. 144-145.
- \_\_\_\_\_, “Sonetos”, *Contemporáneos*, núms. 26-27, 1930, pp. 39-41.
- \_\_\_\_\_, “Tierra”, *Taller poético*, núm. 3, 1937, pp. 19-21.
- \_\_\_\_\_, “Tratados”, *Fábula*, juni, 1934, pp. 242-243.
- \_\_\_\_\_, *Tratados de un bien difícil*, Editorial Ercilla, Chile, 1937.
- \_\_\_\_\_, “Tres sonetos iguales”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 9, 1929, p. 3.

### **Narrativa**

- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, “A.M.D.G.”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 79-88.
- \_\_\_\_\_, “Camino”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p.
- \_\_\_\_\_, “Calcomanía de mayores”, *Bandera de Provincias*, núm. 2, 1929, p. 3.
- \_\_\_\_\_, “Ficha”, *Campo*, núm. 1, 1930, pp. 19-29.
- \_\_\_\_\_, “La Madrugada”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 75-78.
- \_\_\_\_\_, *Mi tío don Jesús*, Occidente, núm. 1, 1944, pp. 121-164.
- \_\_\_\_\_, “San Felipe y Huertas”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 69-74.

### **Teatro**

- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, *La escala de Jacob, Tiras de Colores*, núm. 29, 1944, pp. 4-12.
- \_\_\_\_\_, *La escala de Jacob*, en *Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945, pp. 139-272.
- \_\_\_\_\_, *La justicia señores...*, en *Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945, pp. 272-338.

\_\_\_\_\_, *La sombra de Lázaro*, en *Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945, pp. 5-138.

\_\_\_\_\_, *El día de su muerte*, en *Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945, pp. 339-380.

\_\_\_\_\_, *Pobre Max*, Guadalajara, s.e., 1927.

### **Epistolario**

Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, “Crítica epistolar” (intercambio epistolar con Xavier Villaurrutia), núm. 17, 1944, pp. 71-75.

## Bibliografía citada

- Alberca, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, núms. 7-8, 2005, 2006, pp. 5-17.
- Abreu Gómez, Ermilo, “Ediciones”, *Contemporáneos*, núm. 3, agosto de 1928, pp. 312-313
- \_\_\_\_\_, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Contemporáneos*, núm. 9, febrero de 1929, pp. 130-160.
- Altamirano, Carlos, Sarlo, Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires, 2001.
- Alvizo Carranza, Cristina, “El Gato: prensa satírica y anticlerical en Guadalajara”, *Estudios Jaliscienses*, núm. 116, mayo de 2019. [Disponible en: <http://www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/05/116-El-Gato-prensasat%C3%ADrica-y-anticlerical-en-Guadalajara.pdf> (Consultado el 17 de noviembre de 2021)]
- Argüelles Acosta, Pablo, “Fundamentación teórica de los contenidos del proyecto”, *Cuba (1959– 2008). Contextos de la literatura: entidades paraliterarias*, investigación en proceso de edición.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Ernestina de Champuorcín (trad.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires/México, 2000.
- Barthes, Roland, “El efecto de realidad”, [Disponible en: [http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes\\_Roland-El\\_efecto\\_de\\_realidad.pdf](http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf) (Consultado el 20 de noviembre de 2018)]
- “Bibliografía de Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 7.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Lectulandia, [Disponible en: <http://www.lectulandia.com> (Consultado el 20 de noviembre de 2018)]
- Braudillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Francisco González Aramburu (trad.), letra-e (edición electrónica).
- Berdeja, Juan Manuel, *Efrén Hernández: El arte de la digresión en El señor de palo y Cerrazón sobre Nicomaco*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2016,
- Bernal, Demetrio, “Problemas del teatro en México”, *Suplemento Dominical, El Nacional*, 24 de abril de 1935, p. 6.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, París, Minuit, 1987.

- Brushwood, John S., *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1987.
- Carballo, Enmanuel, “Agustín Yáñez”, *Anales de Universidad de Chile*, núm. 138, 1966, pp. 28-77.
- Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, trad. de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Castillo, Bianca Eunice , “Reúnen poesía de Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, [Disponible en <http://elfarocultural.com/notas/bianca4.html> (Consultado el 14 de octubre de 2020)]
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Cornejo Franco, José, “La nueva generación literaria de Jalisco”, *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica Publicado por la Biblioteca Nacional*, núm. 24, 9 de julio de 1921.
- Covarrubias Dueñas, José de Jesús, *Juan Ixca Farías y la creación del Museo Regional de Guadalajara*, Ediciones Impre-Jal, Guadalajara, 2004.
- Curiel Gámez, Fernando, “La visión del Arte Sacro Moderno de Pie Raymond Régamey y su contribución en la evolución de la obra arquitectónica de Luis Barragán: 1947-1980”, *Architecture, City and Environment*, núm. 42, pp. 1-26 [En <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.8285> Consultado el 9 de abril de 2021]
- Dällenbach, Lucien, “Perspectivas diacrónicas”, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, pp. 143-195.
- Davenport, Guy, *The Geography of Imagination*, David R. Godine Publisher, Boston, 1997.
- Díaz, Alejandra Carolina, “Para una biografía de Lola Vidrio (1907-1997). Problemáticas metodológicas” en Leticia Ruano Ruano, Óscar Ramón López Carrillo, Claudia Gamiño Estrada (coords.), *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, Universidad de Guadalajara, CUCSH, Guadalajara, 2019.
- Doñán, Juan José, *Oblatos-Colonias. Andanzas tapatías*, Arlequín Editorial y Servicios, Zapopan, 2013.
- “El banquete en honor del joven Gutiérrez Hermosillo”, *El informador*, 23 de mayo de 1926, p. 7.



- “El Estado de Jalisco. Cosas y personas”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, p. 1, 1929.
- Fauchereau, Serge, “Irradiador en el espíritu de la época”, *Irradiador. Revista de Vanguardia*. Edición facsimilar, UNAM, México, 2012.
- Flores, Ernesto, “Últimos años de Placencia”, *El Informador*, 13 de febrero de 1972, p. 1.
- Frischmann, Donald H., “Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, Núm. 2, pp. 53-59.
- Rodrigo García Bonillas, “José Gorostiza”, *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las letras mexicanas, [Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/1309> Consultado el 8 de diciembre de 2019].
- García Gutiérrez, Rosa, “Aventura y Revolución: el proyecto novelísticos de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan ininita. La novela corta en México (1872-2011)*, Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2011, pp. 237-272.
- Gargatagli, Ana, “El primer *Ulises* español: cinco reflexiones”, *Revista de Historia de la Traducción*. [Disponible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli3.htm> (Consultado el 22 de mayo de 2021)]
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Gómez Loza, María Esther, “Alfredo R. Placencia, el padre poeta (1875-1930)”, *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, núm. 62, julio-diciembre de 2012 [Disponible en: [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=Awr9J.nRu4lhsKsAXRDD8Qt.;\\_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzYEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1636445266/RO=10/RU=http%3a%2f%2fsincronia.cucsh.udg.mx%2fpdf%2f2012\\_b%2fgomez\\_1\\_62.pdf/RK=2/RS=GWzwZToaCDvvQkTkbwKmqIUarm8-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=Awr9J.nRu4lhsKsAXRDD8Qt.;_ylu=Y29sbwNncTEEEcG9zAzYEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1636445266/RO=10/RU=http%3a%2f%2fsincronia.cucsh.udg.mx%2fpdf%2f2012_b%2fgomez_1_62.pdf/RK=2/RS=GWzwZToaCDvvQkTkbwKmqIUarm8-) Consultado el 17 de octubre de 2021]
- González Casillas, Magdalena, “Grupo de la Universidad”, *El Informador*, 24 de marzo de 1985, p. 10.
- González Luna, Efraín, “Problemas de la literatura mexicana”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 3, 1929, pp. 1-2.
- Guadalupe Zuno, José, *Anecdotario del Centro Bohemio*, Guadalajara, 1964.

- Guerrero Mondoño, Rocío, «*Horizonte*: “faro palpitante que señales el sendero de esta hora convulsa”», *Horizonte (1926-1927)*, en Edición facsimilar, FCE, Colec. Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, 2011.
- Ibarra, Fernando, *Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX a Contemporáneos*, El Colegio de México, 2014.
- Jatava, D. R., *A Philosophy of Suicide*, ABD Publishers, Jaipur, 2010.
- Jiménez Rueda, Julio, Gómez Robledo, Antonio, “Problema-cohete”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, p. 3.
- Joyce, James, “Ulises”, trad. de Efraín González Luna, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 9, 1929, pp. 1 y 6.
- Louis, Annick, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, [Disponible en <https://www.revistasculturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio> (Consultado el 15 de septiembre de 2019)]
- Luiselli, Alessandra, “Década de 1920: Sor Juana irrumpe en el canon literario”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-1920)*, IDEA, Nueva York, 2021, pp. 45-96.
- Mandelbrot, Benoit B, *The Fractal Geometry of Nature*, WH freeman, San Francisco, 1982.
- “Manifiesto del Grupo sin Número y sin Nombre”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, 1929, pp. 1 y 6.
- Martínez, José Luis Martínez, José Luis, “Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*”, Agustín Yáñez, *Al filo del agua. Edición crítica*, ed. de Arturo Azuela, Colección Archivos, lugar, 1996.
- Martínez Moya, Armando, “La refundación de la Universidad de Guadalajara en 1925. La mística de la revolución inhibe su autonomía”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 30, enero-junio de 2018. [Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v20n30/01227238-rhel-20-30-00123.pdf> (Consultado el 8 de octubre de 2021)]

- Meizoz, Jérôme, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Juan Zapata (trad.), Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2015.
- Montaigne, Miguel de, *Ensayos*, cap. L., [Disponible en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_160.html#I\\_63\\_](http://cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_160.html#I_63_)]
- Monterde, Francisco, *Bibliografía del teatro en México*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933.
- Mora Muro, Jesús Iván, “Entre la universalidad y la región. La revista *Occidente*, 1944-1945”, *Signos Históricos*, núm. 29, enero-junio de 2013 [Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-44202013000100003#nota](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100003#nota) Consultado el 2 de junio de 2021]
- Navarro, Luis Alberto. (ed.), *Gutiérrez Hermosillo, A. Poesía reunida*, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2010.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, *Letras de México*, núm. 11, 1937, p. 3.
- Palomera Ugarte, Luz, “La noción de *cultura* a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930)”, *Estudios Sociales. Nueva Época*, núm. 7. [Disponible en [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc\\_07/estsoc07\\_37-52.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_37-52.pdf) (Consultado el 24 de noviembre de 2019)]
- Pino, José M. del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.
- Pita, Alexandra, Grillo, María del Carmen, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, *Temas de Nuestra América*, julio-diciembre de 2013, núm. 54.
- Praz, Mario, *La casa de la vida*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial [versión electrónica].
- Rodríguez de Gortazar, Joaquín, “Poetas, de Jalisco”, *La Gaceta Literaria*, núm. 52, 15 de febrero de 1929, p. 7.

- Ruiz Díaz, Rafael, “Cuál es el Problema Fundamental de la Literatura Mexicana”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 2, 1929, p. 1.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, “El teatro experimentalista”, en *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*, Universidad de Guadalajara [Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859\\_10.html#I\\_19](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859_10.html#I_19) (Consultado el 28 de diciembre de 2022)]
- Schneider, Luis Mario, “Los *Contemporáneos*: vanguardia desmentida” en Rafael Olea Franco, Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994.
- “Santo y Seña. Esfuerzo”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 1, 1929, p. 1.
- “Se reorganiza el Centro Bohemio”, *El Informador*, 07 de agosto de 1918, p. 3.
- “Situación. Correspondencia. Puntuación. Etcétera”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 2, 1929, p. 1.
- Martínez Sotomayor, José, *La rueca de aire*, La novela corta. Una biblioteca virtual, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2012.
- Sullà, Enric, “El debate sobre el canon literario”, Enric Sullà, *El canon literario*, Arco-Libros, Madrid, 1998, pp. 1-34.
- Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas, Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Tren en Movimiento Ediciones (Serie América Latina en sus revistas), Buenos Aires, 2020.
- Torres Bodet, Jaime, “El escritor en su libertad”, Discurso de entrada a El Colegio Nacional, 8 de octubre de 1953. [Disponible en: <https://colnal.mx/wp-content/uploads/2021/06/Discurso-Jaime-Torres-Bodet-comprimido.pdf> (Consultado el 13 de septiembre de 2022)]
- Torres de la Rosa, Dana, *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, Bonilla Artiga Editores, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Ciudad de México, 2015.
- Universidad de Guadalajara, “Historia”, [Disponible en: <https://www.udg.mx/es/historia> (Consultado el 4 de octubre de 2021)]

- Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.
- Vela, Arqueles, *La Señorita Etcétera*, Publicaciones literarias de *El Universal Ilustrado*, 1922.
- Villaurreutia, Xavier, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 856.
- Weinberg, Liliana, “El ensayo, un género sin residencia fija”, Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo*, UNAM, 2017, pp. 449-461.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. de Guillermo David, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Yáñez, Agustín, “Estimación de Gutiérrez Hermosillo”, *Occidente*, núm 1, 1944, pp. 167-203.
- \_\_\_\_\_, *Genio y figuras de Guadalajara*, Patronato de Fomento Educativo en el Estado de Jalisco, A. C., Guadalajara, 1994.
- Yáñez, María de los Ángeles y Morales Lara, H. Pilar, (comp.), *Cartas de y para Agustín Yáñez, Literatura Mexicana*, núm. 2, 1997, pp. 804-805 [En <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.8.2.1997.297> Consultado el 9 de abril de 2021).
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.
- Zevada, Ricardo José, “Los jóvenes de provincia”, *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*, núm. 5, 1929, pp. 2 y 5.
- Zubirán Escoto, Norma, “Espejos de la Memoria”, *Irradiador. Revista de Vanguardia*. Edición facsimilar, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012.

## Anexos

A continuación, se ofrecen algunos relatos de Alfonso Gutiérrez Hermosillo.

“San Felipe y Huertas”,<sup>230</sup>

—Sí ¿eh? Que sí. Dame la mano. Ya me voy —No.

Con los ojos —el tenso ruido del alambre— quebrándose al través de las rejas, fatigados, ya rojos, y la boca en el más triste mohín. Y su novia —hábilmente— entornaba los suyos para que él no adivinase nada, y como que los adormecía.

—No, no. Has llegado, de nuevo, tarde. —Y la boca de orgullo—.

Las pobres manos del muchacho —en insectos nocturnos— golpeaban las rejas. Luego las oprimían, las estrechaban, que a cada momento pudiesen quedar blandas, suaves, como un corazón. No le daba ella su mano. Sí, sí, ¿Por qué no? No, no. ¡Oh, sí!

Y de pronto, tras el ruido del tenso alambre:

—¡El tranvía! ¡Bueno!

Corrió a tomarlo y no quiso volver el rostro hacía la ventana. La prisa del tranvía estaba llena de lentitud para él —¡que venga, que venga! — porque nunca cesaban de voltear sus ojos bajo el abrigo de los párpados.

Cras, tras, cras. Llegó.

Quería verla, pero quiso también aparecer indiferente, pero no pudo y volvió la cabeza.

El violento tranvía no le dejó ver nada: se interpusieron los cristales, las rejas, la gente y el ruido; le rayó la mirada el proyectil urbano y, al acaso, en el aire, se tendieron sus brazos y alcanzó la última portañuela como si no lo impulsasen los nervios sino los ladrillos.

---

<sup>230</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “San Felipe y Huertas”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 69-74.

Recordó el trampolín del gimnasio acompañado de un hueco en el estómago. El aire se puso a jugar con su saco, casi él mismo flotó.

“Cuando tú quieras, no quiero yo”: una musiquita, la mano no lograda y un coraje pequeño que le irritaba las tripas. No mucho. Se puso a bailar sobre sus hombros un diablo cojuelo que le decía “¡no me importa!” mientras ya estaba en el andén, listo para volver el rostro hacia la ventana que se iba por la lejanía como una ribera desde el barco, donde se esfumaba al amor de la sombra una gran mancha azul que despedía en el aire la blanca manchita de su mano delgada, como si ya lejos, dijese:

—¡Tonto, mi mano...!

Pero era el castigo de haber ido tarde. Y él sabía su inocencia. Porque ella quería una puntualidad imposible. Sólo que ya de lejos, decía:

—¡Tonto, mi mano!

Oh, él se hubiese arrojado a un pozo de cabeza, obscuro, hondo, terrible, él hubiese pensado en las piedras horribles de la calle, mas no quiso nunca, en realidad, tirarse del tranvía, Y ya libre, el peligro lo obligo a sonreír como a un atleta triunfante que se quita los más crueles estorbos como un saco y que al separar de nuevo su mirada de sí —aquel ancho tórax— mira de nuevo el mismo peligro —la mancha azul precediendo a la mancha blanca—.

Se enfadó de mirarla tan bella desde lejos y de nuevo quiso bajarse. “No, no ¿para qué?” dijo, y sin embargo, se alargaron todos los músculos de su cuerpo para alcanzarla; su espalda se arqueó indefinidamente, su cabeza iba a tocar el extremo del mundo, sus manos llegaban, también, con su cabeza y alcanzaban una pulpa —de fruto— suavísima y la besaba.

Se encogió entonces su espalda, volvió su cabeza al sitio exacto, las manos quedaron en su lugar. La pulpa escapaba. Ya se le escapó. Hubiese querido detenerla en el viento como una mariposa cercana que no tuviese voluntad de volar; hasta dio un paso para no dejar ir la

imagen de su anhelo, y tropezó.

Vio la punta de su bota atorada a un clavo de la tarima del andén que parecía un hongo –a mediodía pusieron en su mesa un platillo de champiñones rico–; luego su mirada recorrió el panorama de sus pies; llegó a la orilla del pantalón, fue por sus piernas, llegó hasta su saco. Mudo de asombro, reaccionó con una imperceptible sonrisa: parecía su vestido el de un payaso: los mismos cuadros verdes; sólo le faltaban las lentejuelas y un copetito engomado, lo blanco de la cara y el enorme labio de papel rojo en la boca, y pisando robustamente aquellas tarimas del andén creyó sentir las suaves porque se le convertían poco a poco en el propio serrín de la pista del circo con sus lindes vistosas de cotón colorado de estrías rubias; las lonas, las sillas en su lugar. No había público, pero él, con ese mismo temo verde, sonreía con los belfos prolongados de rojo como una tajada de crepúsculo en el cielo de harina, mientras con la ágil punta de su nariz iba sosteniendo una vara de carrizo como los cirrus angustiados un rayo broma. ¡Payaso, payaso! ¡Ah, Dios!

Y se quedó serio, serlo. Parecía un buen padre de familia que se emborracha alguna vez.

Moviendo la cabeza quiso penetrar en el carro pero comprendió que el aire le hacía bien y prefirió seguir en la plataforma apoyado en la misma portañuela. Metió una mano en su bolsillo. Ya ahí, tuvo necesidad de rascarse.

Una, dos, tres, cuatro, cinco –¿por qué iba contando? – seis, siete, ocho –esa señora lleva un sombrero bonito– nueve, diez. Diez gentes, con él en el tranvía –¿se puede saber el significado de diez personas en un tren urbano? – No reparó hasta entonces en el conductor que cobraba los pasajes. Once. Significa que las gentes. . . ¡Tin! ¡tan! ¿Qué? ¿Otro tranvía?

El suyo caminaba despacio. Él pensó naturalmente: “como una tortuga”.

Lo miró, tras de él, como un monstruo amarillo iluminado, que le hizo sentir cierto



temor, miedecillo agradable, hasta con cierta razón de ser –puesto que un monstruo engulle– tanto que si se lo pidiesen él tendría mucho gusto en bajarse para ayudar a su tranvía a caminar más aprisa. Lo empujaría. ¿Pero si no andaba mejor? Esto era irremediable. “Irremediable... No... No... Ahora... Ahora...” Cerró bien los ojos. Apretó bien la boca. Tuvo la idea de un golpe brutal que le juntó los brazos y estrechó sus clavículas contra su cabeza. Oyó mil gritos de espanto. Pero siguió un silencio horrible como si el mundo se hubiera suspenso para atender a la catástrofe, pues el tranvía de atrás avanzaba solemne, abriendo como carne el carro en que iba. Pensó de pronto que el tranvía era la funda de una pistola, pero este pensamiento poco serio no fue suficiente para el caso, y en el mismo momento una astilla quiso llegar al imán de sus ojos. Se defendió con una mano que giró rápida porque los hierros bailoteaban mudos en el viento, amenazando tranquilos a todo el que pasaba “¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No!” Aún las aceras de la calle rodaban dentro de él como los macarrones y esquivó un poste nadando hacia la luz. Le pareció aprehender las moléculas del mundo y así ¿qué podía sucederle? Era bello nadar cruzando líquidos sin peso como si en vez de batir acariciase. La claridad de los focos eran lugares de llegada para él que andaba como una mariposa. “Pero ahí se podía quemar... Oh no”.

Dio una vuelta rápida sobre su propio eje, cuando el tranvía se detuvo y necesitó tender la mano hacia cualquier parte para detenerse. ¡Qué bárbaro! Ya venía el conductor a cobrar su pasaje. Entonces se llevó la mano a su bolsillo. Alguien pasó delante de él y se detuvo a pagar. A poco, sacó la mano. La metió en otro. La volvió a sacar. Se dilataron sus pupilas. Sus orejas empezaron a arder. A otro, a otro. El nudo de la corbata iba demasiado ceñido. A otro. Nada... ¿Y? No tenía dinero. ¿Y? ¿Por dónde saltar? Se acercaba el conductor hacía él como un toro. Dio dos pasos atrás. Era fría su nariz. Estrujó de nuevo sus bolsillos. Volvió

la cara y vio el carro que seguía y que aún estaba cerca, que no quiso guardar la debida distancia con el suyo. Movi6 los hombros, inc6modo, anduvo m6s, volvi6 a estrujarse los bolsillos, sac6 su pañuelo, se par6 ¿y?¿y?¿y? ¿por d6nde brincar?

En el tranvía de atr6s –correl6n, r6pido, acometivo– iba su novia. El, apurado, no la vio hasta que ella con una sonrisa triunfal le dibujara su saludo. La nube azul había sacado de su entraña un pañolito blanco y con un grito apenas perceptible lo llam6 por su nombre. Luego, tras de la ventanilla, comenz6 a removerse y al flamear una mano hacia el viento, la misma que no había querido tenderle; ahora aparecía de nuevo blanca, pequeñita: fue linfa, masa de rosas, sofoc6n.

Porque el pobre, que ya iba a brincar, se qued6 fijo, sonriendo de la m6s tonta manera, como un abobado. Verde de aflicci6n y luego rojo. Por su frente venía una catarata mientras quedaba tiesa y almidonada su sonrisa. Ella sonri6 tambi6n.

—¡Diablo! Yo no quería sonreír...

“La madrugada”<sup>231</sup>

Cuando hubo revolución en mi país, yo era muy pequeño y, como a mis hermanos, me cuidaba mi madre para que no viese las cosas horribles que en la calle estaban sucediendo. Mi madre era una mujer muy blanca y tenía los ojos azules y era extraordinariamente severa, sabía ordenar con discreción, pero sus órdenes siempre se cumplían rigurosamente. Así, he podido conservar pocos recuerdos exactos de lo que entonces sucedió, pero queda en mi espíritu hondamente grabada la memoria de tantas impresiones, de tantos gritos, de tantas palabras dolorosas que circundaban mis días. Como después ha habido nuevas revoluciones en mi patria –a las que se llama generalmente de otra manera para dejar a ésta que aconteció durante mi niñez ese nombre, ya con mayúscula– se han despertado y hecho más vivos cada vez esos primeros recuerdos de mi juventud. Y pienso muchas veces en cuán bueno sería poder olvidarlos, así como ahora quisiera también borrar completamente de mí las experiencias tristes y deslumbrantes de las otras épocas de lucha. Yo puedo decir cómo han sido terribles, y deseo que este papel grave la memoria de esos acontecimientos y me libre de ella. Tal vez, si no hubiesen ocurrido, mi niñez se tiñera del color de otras juventudes felices, con el matiz claro de esos ensueños vigorosos que debe poblar el espíritu de un muchacho. Yo pienso en lo que no tuvieron madre que los guardase del ruido sanguinolento de esos días y me figuro el espanto con que, las noches que recuerdan esas horas, se revolverán, y el ansia de su agonía imaginada.

Pocos muertos vi entonces; pero una vez que mi madre permitió mi salida de casa –se

---

<sup>231</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “La Madrugada”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 75-78.

evacuara la víspera la ciudad por las tropas del viejo gobierno porfirista y estábamos en poder de las tropas de la Revolución— con rumbo a un jardín, en compañía de la señora que nos educaba porque yo estaba obstinado a no permanecer más días entre las cuatro paredes del patio y hasta tenía el propósito de romper unas cuantas macetas llenas de flores que quedaban para llenar de gracia aquellos días tristes, vi sobre las banquetas, en el empedrado y luego en los mismos cuarterones llenos de verdura del jardín donde ramoneaban los caballos de los soldados victoriosos puestos a destrozar la grama, una gran cantidad de cartuchos. Yo los tomaba para jugar, obstinado en golpearlos contra las piedras de la calle, con gran peligro de herirme al incendiarse. La institutriz gemía a cada golpe y alargaba hasta mí sus brazos en una actitud desesperada e increíble, y al fin me azoré de mí mismo. Entonces le supliqué para que no avisara a mí madre y le prometí no jugar más de ese modo. Comenzó a apoderarse de mí la tristeza de la Revolución. ¿Cómo había sido aquello? ¿Por qué había tantos cartuchos en la calle? Y se me dijo cómo las tropas, al abandonar la ciudad, imposibilitados sus hombres por los graves pesos mantenidos en sus espaldas a la hora de huir, para continuar más ligeros aquella caminata llena de desesperación y con la idea de romper las filas y desertar en el momento más propicio, iban tirando sus materiales de guerra, puesto que no les servirían en el tiempo de la paz que anhelaban. Yo iba imaginando el tropel indeciso de los hombres hambrientos al correr por las calles cuando la mañana era oscura, pues querían guarecerse en las sombras. Y mis ojos apenas columbraban unos zapatos rotos, unas voces airadas, unos quejidos temerosos; y ruido, ruido, ruido. Pensaba en mi casa donde había tanta paz. Un caballo relinchó en el jardín, reparó, metió el desorden entre todos los animales que allí había. Una masa confusa se revolvió entre los árboles del jardín y un hombre que traía botas de guerra, comenzó, desde lejos, a gritar:

—Oh, oh, oh, —e hizo restallar una fusta.

Cogí la falda de aquella mujer, temeroso, diciéndole:

—Vamos a casa. Tengo miedo.

Como me pusiera a llorar, ella se levantó rápidamente y tomándome de la mano atravesó la calle conmigo diciéndome para complacerme:

—Vamos, toma algunos cartuchos del suelo para que juegues al llegar.

Yo la miré asombrado, levanté uno, el más grande, y dije:

—¿Si me mata?

Ella se echó a reír y diciendo palabras graciosas me llevó.

Dimos vuelta cuando llegamos a una esquina y tropezamos con un grupo de hombres. Traían el uniforme de guerra, sucio y desgarrado. Todos eran negros y parecían ir con fatiga por el sudor que les llenaba la cara. En medio de ellos, sin sombrero, vestido de azul, un joven caminaba intensamente pálido. Se acercó un hombre a nosotros. Este venía por la acera a unos cuantos pasos de ellos y nos dijo en voz baja:

—Lo van a matar.

“A.M.D.G.”<sup>232</sup>

Aquel muchacho vino un día a verme porque guardábamos la amistad pura de los años de infancia. Y en la penumbra demasiado sutil que formaba el ámbito de la habitación, permanecimos mucho tiempo desdoblado las hojas del recuerdo y corriendo los títulos de aquellos films transcurridos en la memoria de los años pasados. Hasta que al fin venimos a ese estadio severo del presente, donde llegamos a la contemplación de todas las formas que en nuestro espíritu y en los otros significan los pequeños fracasos cotidianos. A veces, la luz roja del cigarro subrayaba el silencio con su ademán incandescente, o ponía un signo ortográfico a las palabras recién nacidas, pero ya moribundas. Estaba yo entonces acariciando la dicha impensada de recobrar una intimidad desvanecida. Mi amigo sentía el contagio exasperante de mi placer, pero muchas veces, como si alguna mano extraordinaria se apoyase contra él fuertemente, todo su cuerpo –y su corazón– resbalaba con una lentitud mortal a aquellos sus planos más dolorosos. Decía:

—Pienso trabajar ahora intensamente, ya que mi enfermedad no había permitido que creciesen tantos impulsos. Y como tengo esta comezón del pensamiento, voy a escribir una novela.

Su ademán lento parecía ya cansado ante mis ojos, pero continuó amacizando su voz en un timbre de seguridad:

—Tengo contruidos mis personajes, previsto el camino que van a recorrer, cuyos parajes ellos han de mostrarme. ¿No piensas tú que es hermoso dejar a su voluntad el

---

<sup>232</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “A.M.D.G.”, Ediciones Occidente, Guadalajara, 1945, pp. 79-88.

brote oculto de cada episodio para el instante que su naturaleza juzgue proponer fácilmente a mi vista?

Los ojos brillantes se entornaron con la actitud de esos placeres interiores, que son tan milagrosos.

—Creo que va a ser mi trabajo ininterrumpido.

Pero un momento después ya vagaba en su faz una leve sombra:

—He dejado muchos trabajos sin concluir.

Aquella confesión súbita me obligó a incorporarme, como si de pronto obtuviese el conocimiento de algo que era ya el pan frecuente en la vida de ese hombre. Y le dije apresurando la voz:

—Pero ahora ya podrás reanudarlos, tu mejoría es franca y dentro de poco tiempo estarás en condiciones magníficas de trabajo. Así lo ha dicho el médico, así acabas tú de decirlo.

Y sin embargo, hoy que recuerdo esa tarde de su única visita, capto en mi mente su respiración fatigosa, su palidez. Y no sé qué empeño cariñoso me obligó con urgencia a pronunciar esas palabras con seguridad, ya que, mi certeza nacía en el sólo deseo de que así sucediese, porque ¿no adivinaba en él una intranquilidad lenta, intangible, que ahora rememoro con claridad y que entonces me obligó a pronunciar mis frases —a pesar de mi enorme deseo— con a la mirada puesta en otro sitio hasta que fueron dichas completamente? Puso entonces una nueva confianza en su sonrisa:

—Yo también creo eso, porque ¿no es verdad que me conviene? —Una mancha de sombra afirmó ante mis ojos aquel irónico dolor— Y sin embargo, continuó, me viene la tristeza al pensar en los libros que he dejado inconclusos, sobre todo porque no me sería posible amarlos de nuevo y, así, nutrirlos con mi calor.

Me tendió una mano pálida y se marchó, Pero en la puerta, aun alcancé a decirle:

—Espero que desde ahora vamos a vernos con frecuencia. Debes recordar que de niños casi nunca llegamos a separarnos. Que te sea difícil no verme más.

Lo vi caminar lentamente al alejarse y, de vez en cuando, poner los ojos en el cielo, o volver la cara hacia mí.

Pero dejé de verlo desde entonces, y nadie me daba razón de su paradero, y yo pensé que estaría dedicado a su trabajo. Pero un día fui a buscarlo hasta su casa porque siempre que hablaba de él con gente de común amistad, una fuerza impasible ponía en mi boca estas palabras: “Me parece que ahora está de nuevo enfermo”.

Por la calle soleada yo iba caminando mientras el sol sacudía fuertemente mi espalda como los latigazos de los viejos aurigas. Y esa misma insistencia del sol, ponía en mis ojos aquel paisaje infantil de mis años de colegial, cuando cada día despertaba con el regocijo de una travesura en proyecto, porque el sol era vivo y yo caminaba sin pendientes. Y, luego, como si fuera plantándolos, crecían ante mis ojos los grandes árboles que circuían el colegio y en mis oídos, como un enjambre, el cabeceo de sus hojas. A cada momento semejante a esas balsas demasiado ligeras que las aguas del río constantemente están golpeando con la orilla, recordaba la ocasión en que conocí a aquel amigo que ahora buscaba cuando se trabó para nuestra conciencia ese lazo amable de la comprensión:

Iba a matricularme por primera vez a un curso preparatorio de enseñanza profesional, en el colegio de los Padres de la Compañía de Jesús. Me llevaba mi madre, y aún recuerdo cómo una satisfacción interior, inexplicable, hacía nuestras almas comunicativas y locuaces. Y yo era entonces un adolescente, sin otro haber mental que mis años de escuela, años demasiado turbios y perezosos.



El colegio de los padres gozaba entonces para mí, dueño de una imaginación poseída siempre del afán por conmutar las distancias, de aquel prestigio nostálgico de la ausencia. Mi emoción fabricaba, con los datos dispersos de una memoria sin tenacidad, la alegría de conocer las fiestas colegiales y un ambiente sereno y de franqueza, de seriedad y de contentamiento, que yo no había encontrado en ninguna parte. Iba con mi madre al colegio, con la alegría, solamente turbada por el sentimiento de que mi ingreso en él se había diferido. Cuatro años antes la Revolución quiso destruir a todos sus enemigos y ordenó la clausura del colegio. El gobierno, constitucionalista y anticlerical, quiso arrojar del plantel a sus profesores y los llevó por las calles hasta la estación ferrocarrilera envueltos en canciones irónicas. Yo conservaba la memoria del tumulto, de los gritos de protesta, de las indignaciones familiares. Pero ya se verificaba la reapertura. Los sacerdotes habían vuelto, se alquiló un edificio hermoso para instalar en él las cátedras, y las madres de familia –de tan tenaz memoria– daban gracias a Dios mientras recordaban – viviéndolos de nuevo– aquellos hechos luctuosos en tanto que los nuevos alumnos imaginábamos el espíritu gentil de los sacerdotes, sus finas maneras, casi la elegancia – que yo hacía consistir en la banda de episcopal aspecto– y no sé por qué razón nos aleteaba la creencia –poco después tornaría a mí en vísperas de abrocharme a la cintura el primer pantalón largo– de que ser alumno del colegio de los jesuitas era el primer paso –y por eso tan importante– para ser académico de España.

En la escalera del vestíbulo, un joven demasiado serio nos encontró, –¿por qué le habló mi madre como a un conocido? – Y como nos indicara el lugar de la rectoría, yo, con una simple inclinación de cabeza, di las gracias.

Ya en la Dirección, un sacerdote alto, grueso, fue apuntando mi nombre; luego pronunció las palabras escritas silbando las eses. Mi madre despidióse besando

devotamente la mano del rector, y yo quedé ahí, de pronto azogado.

Unas cuantas frases del sacerdote —que entonces me hablaba de la disciplina y de la forma del estudio— devolvieron a mi ánimo la tranquilidad. Luego, como observándome mejor, ladeó un poco la cabeza y dijo:

—Las clases van a empezar mañana. Hoy puedes salir. Por ahí hay algunos jugando.

Torné al vestíbulo, donde un joven con la mirada medrosa y la boca solemnemente cerrada, se había quedado inmóvil. Parecía unos cuantos años más grande que yo; me fui acercando hasta poder preguntarle:

—¿Vas a entrar tú también al colegio?

—Ya me han apuntado.

Era demasiado moreno y corpulento. Sonrió y puso su mano sobre mi hombro:

—Me han dicho que debo ir con los demás, pero no conozco el colegio todavía.

Tenía la voz pausada, tal como si fuese masticando, una a una, las sílabas que nacían leves, como temerosas a pesar de aquella confianza que me revelaba en el acento de su actitud. Y yo, más resuelto, con esa facilidad que en los primeros años de mi vida llegué a poseer como un carisma de mis alegrías irracionales —que iba a perder apenas entrado en los años amnésicos de mi adolescencia para ya nunca recuperarla— exclamé levantando la mano.

—Creo que por ahí llegaremos. Sí, sí.

Yo lo llevé conmigo hacia donde otros alumnos estaban disponiendo sus juegos, con un alboroto que el sol ayudaba a conservar esparciendo el oro de sus manos sobre el polvo que en la noche es humilde y está abatido. Permanecimos un rato bajo la sombra de un pirú, espectadores de mil golpes gratuitos, de carcajadas extremas, ciegos por el reverberar intenso de la luz, hasta que viniendo uno de los sacerdotes que vigilaban a

nuestros compañeros, de pie ante nosotros, insinuó:

—¿Y ustedes no juegan?

Así conocí yo a este muchacho que fue durante todos mis días escolares el buen amigo, ese compañero que todos hemos de recordar cuando, ya lejos los cuerpos, las distancias en el espíritu se marcan a pesar del sentimiento de nuestra comprensión.

No lo volví a encontrar una vez abandonando el recinto feliz de aquel colegio, sino hasta aquella tarde que me habló de sus libros y de su trabajo, de su enfermedad ya iniciada en los mismos años de nuestra común asistencia a las clases. Tenía, a veces, alegrías repentinas y largos desmayos, demostrados por una actitud extraordinariamente perezosa. Me era doloroso advertir su aparente inconstancia —rota sólo en intervalos morosos— que ponía en sus mejores trabajos, y aun llegó a suscitar en algunos compañeros dedicados al cumplimiento hipnótico de su deber, ideas desfavorables y aun de perversidad. Pero como yo tenía su amistad calculada en valores perennes, buscaba —y muchas veces había de encontrar en mi amigo— esa complacencia y desinterés exquisito que arguye tanto para las almas —como yo— vanidosas. Con gran sorpresa mía supe que estaba enfermo, que su corpulencia y su altura no eran sino las muestras exteriores de una salud en bancarrota y que, de seguir su enfermedad un curso corriente, pronto habría de acabar con su vida. Pero—entonces— sus males fueron cediendo y aún está presente en mi memoria la sorpresa que tuve un día cuando por vez primera aparecieron en sus mejillas leves tintes rosados:

—Me ha dicho el médico que voy definitivamente de alivio.—Y su alegría explotó atrocemente, disparando un gran papirotazo en mi nariz.

Lo encontré echado sobre un jergón en el patio de su casa, tendido al sol y absorbiendo con todos los poros de su cuerpo, pero brillándole el dulce fulgor de una sonrisa puesta en

la faz agrietada y barbuda donde los ojos –anchos–, miraban despidiendo una luz inquietante. Yo lo tendí mi mano, pero él, rehuendo, decía:

—No, no.

Quedé poseído de una extrañeza profunda y no encontraba perfección ni equilibrio en mis maneras en tanto que él –desfigurado, enflaquecido, con la apariencia triste de esos pordioseros que viven siempre, hasta morir, en los muladares– consumía gratamente su bienestar prolongándolo como una despedida. No hallaba en mi boca una sola palabra; el sudor le ungía la piel como un aceite oscuro, levantaba su mano como para detenerme y seguía sonriendo al murmurar:

—Tísico... tísico... No te acerques...

Sólo alcancé a torcer con mueca de espanto anudando los ojos, mientras los dedos se crispaban, la cara y todo el cuerpo. En el deslumbramiento de los rayos solares por un instante creí que iba a desintegrarme hasta llegar a ser polvo en la atmósfera, que ya no estaría yo más ahí, sino mi sola apariencia desconsolada. Pero entonces, al despegar los párpados que sentía como obturadores metálicos, contemplé al pobre amigo incorporándose en su jerga para que no me apartara de sus ojos, y aun –como con dolor– sonreía.

Me hizo señales con la mano para que –esquivando el tapiz de sol me guareciera en la sombra, y yo, en plena inmovilidad de espíritu, obedecí. Y no pasaba aún aquel instante, cuando ya quería en lo más íntimo de mi ser, abrazar a aquel hombre, estrecharlo y fundirlo conmigo, para darle mi propia salud y dejarlo inmortal.

—El sol carga demasiado, pero para mí es grato, sabroso—, pronunciaba.

Salía de mi voz una leve espiral de palabras humosas que me estaban ahogando. Yo mismo las advertía lejanas, saliendo para revelar tan sólo aquella ausencia de mi mente que me imposibilitara hasta entonces:

—¿Pero cómo es posible? Nosotros pensamos que estarías trabajando.

—¡Ah! Pero Dios trabaja ahora en mí.

Hubiera deseado no oír aquellas palabras, mas al escucharlas, levantaba –rebelde– delante de mi espíritu, todos los muros de la incomprensión por rodearlo y esconderlo de un miedo pánico, queriendo huir de ese abismo que ya –pobre de mí– había cogido y penetrado mi ser. Su cuerpo era semejante a la costra dorada del pan. Quedé mirándolo un grande rato pero la vaguedad de mis ojos descubrían esos instantes tristes del hombre que busca en el interior de su alma y sólo encuentra un vacío inmenso y nada que decir.

Entonces él vino en mi ayuda y pacíficamente, con aquella voz lenta de sus días de escolar que su enfermedad hacía cirrosa adquiriendo a intervalos un acento metálico, pronunció:

—No alcancé a hacer nada en la vida, pero no estoy triste. Me ha venido la paz a mí, que sólo dejó renglones a medio urdir, inconclusos. No sé. Vivo. Pienso que mi vida de hoy tan perezosa en la que todo es pensar sin que yo haga esfuerzo alguno, es una obra grande. Obra grande, pero no mía: de Dios. Y me siento alegre; como si mío fuese el esfuerzo, el orden, la gracia. A cada instante me sonrío. Ahora mismo pensaba en ti, en los años de nuestro colegio y, amándolo todo, todo, quiero dejarlo.

—Tus libros...

—Mis libros.

—¿Pero quién te ha dicho que estás grave?

—Yo sé... yo sé...

Y se asombraba de mis gritos, y con una mueca –mientras su mano hacía una señal– me imponía silencio.

—Llevo la cuenta de mis temperaturas. El calor me sube hasta...

—¡Estás todo el tiempo en el sol!

—Calla, calla.

—Imaginas demasiadas cosas.

—Hoy me han traído el Viático.

De nuevo quedó mi lengua parálitica.

“Ficha”<sup>233</sup>

Cuando Juan la invitó a pasear, ella ligada al cielo, a la tarde, a su dicha había accedido. En su mismo tacto iba sintiendo aquel gusto por buir las aristas de un alma cuyo filo la había lastimado profundamente, sin entenderlo.

La imagen de Juan –hoy que se aproximaba ya la hora– estaba sonriendo desde sus dientes blancos, equívocamente. Fue un asalto de angustia que paró la alegría de acicalar su cuerpo, de preparar su alma, de poner lindamente en el jarrón vacío unas flores frescas recién nacidas en el huerto para dejar su cuarto de doncella, limpio de sombras, esperando.

¿Por qué la miraba Juan así? ¿por qué, si ella, al acceder, encontró inocente –la mirada de Juan, la actitud de su súplica– la holgura de un paseo? ¿si ella meditó tantas veces ese desprendimiento de su orgullo –y ahora, cómo lo hubiese conservado– por qué le perseguía contorsionándose lastimoso, saltando hasta morderla? Había mantenido hasta entonces su orgullo con fervor. Con fervor grande. Grande como la repugnancia que tenía por las mujeres fáciles que se abandonan a la más ocasionada solicitud. Mas no era facilidad en ella ni abandono; y todas sus maceraciones obedecían a ser siempre la que se había soñado.

Desnudaba en sí, cuando por su pieza fue y vino en pos de esto, de aquello, de lo otro muy largos minutos, todas las situaciones, las palabras –que tomaba con tiento colocándolas fuera de su ser, como las ropas que examinaba ahora antes de ponérselas– que ocurrieron .cuando él la había invitado; buscó en todo apresuradamente y no encontró nada: el matiz de una palabra, el giro de un ademán; buscó de nuevo, defraudada, con lentitud, como los niños que en la risa de su infancia destruyen un juguete hoja por hoja, parte por parte, para saber cuál es su corazón. Y entonces ¿cuál era el corazón de esta zozobra? Juan

---

<sup>233</sup> Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Ficha”, *Campo*, núm. 1, 1930, pp. 19-29.

era para su pensamiento como la composición de lugar en los ejercicios espirituales: “Verá el ánima un muchacho...” ¿Por qué estaba Juan siempre ahí? Sólo necesitaba su actitud. Sentía que aquel rostro la turbaba, que su hermosura no la dejaba recordar, pero sus manos se aproximaban a su cuerpo para empezar de nuevo la tarea trascendente de averiguar, ya no las palabras de Juan, sino su propia intención que la iba a salvar siendo pura, que por serlo parecía ya 'sin riesgo lo demás. Cuando un movimiento cualquiera de su cuerpo o de su espíritu le trajo esa especie de canción monocorde, la llevó sin cansancio a una forma tranquila en el amor de haberlo hecho todo bien, y, al salir de su casa, en el camino de la cita, evidenció su alegría refrescante como aquel aire nuevo que ahora acariciaba su nariz.

Traía un vestido claro, propio para salir al campo o para quedar en el paseo de un jardín. Amaba el campo. Gustaba del sol de los jardines. Eran estos los lugares que siempre escogió ella: el campo, porque bastándole su vista no la dejaba pensar en esa serie incontenible de cosas pequeñas que formaban su mundo, que la separaban de una comunión con lo que la rodeaba: siempre que iba a él no le eran sus ojos suficientes, que botaban de sorpresa en sorpresa como de loma en loma hasta enloquecer. El jardín –solo y sin ruidos– porque su decoración familiar, hartamente conocida, le permitía siempre un recogimiento hasta abrazar más su estrecho mundo y porque, evaporando tantas necesidades exteriores, quedaba lúcida, apretujada, mientras derramaban sus cosas interiores todo el jugo de su emoción en esa secreta alquimia de su ensimisma. Ella había de decirle cuando lo encontrase: “A un jardín o al campo”.

—Vamos al campo, dijo él ¿No te gusta?

Quedó sorprendida, pero tuvo en la boca una sonrisa que fue de complacencia por su adivinación y la respuesta sin frase. Irían allá donde sus ojos se perdieran. Buscaría la ocasión de sumergir sus manos y sus pechos en el agua del aire, hasta nadar. Llenando el



ruido de sus cabellos el caracol de sus odios, se imaginaria la sirena del monte, del mar del monte, de las aguas del campo, del oleaje del cielo. Se le perdió la voz y la mirada en un fresco murmullo de limpieza.

—Cuando te vi a lo lejos, no creí que eras tú, pensé que de nuevo te equivocaba. Hace un cuarto de hora viniendo para acá, entre la gente, en dirección contraria, iba un muchacho como tú, igualito. Casi no quise verlo; desde que quedaras en libertad.

Había empezado, con dolor de ella, aquel alegre desnudamiento. Adelgazó luego su voz y rauda, ya sin querer hablar, se olvidó de la oferta contemplando aquel instante — asombro de su encuentro— que la obligó a no mirarlo con franqueza al encontrarlo porque se extrañó de que no fuese como ella le esperaba: más grueso, menos alto, con una sonrisa diferente que, acaso, fuera la misma sonrisa que la conturbó. Todas las ideas que se había formado de él en el camino —sobre todo luego de haber encontrado aquel muchacho que se parecía tanto a Juan— estaban más concordes con ella que su realidad. Y a pesar suyo entonces, fue imponiéndose un aire enrarecido que la ahogaba. Cortó su ademán el cristal de una risa sonora y sana, y una segura voz:

—¡Es posible que no me conozcas!

Sería mejor sentir, como a la salida de su casa, el aire fresco. Sería mejor no pensar más; pero acatando el gusto que le ocasionaba el aire de la calle, la espumante caída del vestido que golpeaba sus muslos, el traficar ruidoso de la gente, se forzó a no tener de ella misma otro sentido que aquel físico empuje de su cuerpo, a cambio del desintegramiento de su intimidad que, dañoso, se acentuaba en sí misma por momentos, al percibir su oído el taconeo de su calzado o alguna cinta volante del vestido le golpeaba las manos. Y entonces, la imagen que ella traía de Juan, tan distinta de ese otro que iba cerca de su mano, le respondía mucho mejor y, más a su alcance —como si fuese más humana— menos difícil de

guardar, la exponía limpiamente delante de sus ojos. Casi lo olvidó culpándolo de ser en lo real alto y fino, como si provocase impulsos elevados, tal como si fuese terriblemente inalcanzable.

Los iba atando –por el viento– una sonrisa mutua que se quedó fija en sus labios, como un marbete; prolongación en él de su saludo y delación en ella de aquella imagen que gozaba; y, mucho tiempo después, ya perdidos entre las gentes que transitaban los sitios que cruzaron, advirtió Juan que aún seguía la sonrisas puesta en sus bocas, movable siempre, siempre distinta de sí misma y siempre igual.

¿Qué gusto artero la empujaba? Porque comenzó entonces a hablar ocultándose en medio de aquella exhibición absurda de sonidos como si la interminable permanencia de su sonrisa le llenase la boca de palabras, y se puso a contar lo que había visto en la calle, en su casa, a reírse de todo, a comentar todo también.

Desasosegaba a Juan aquella avenida de frases pero quedó mirándola desde aquella ventana de su rostro moreno, fija su boca en el reposo que esperaba, viéndola con deseo como a una flor que de buena gana cortara, pero cuya belleza nos pide, por su sola presencia que dejemos su vida –para seguir el curso de la naturaleza en obsequio de nuestro encanto– y nuestra complacencia accede, y quedamos felices. Hasta movió una mano satisfecho y sonrió más. Comprendió ella la equívoca actitud de su alegría y concluyó defendiéndose:

—Porque a veces me gusta hablar sin decir nada, como si lo único importante fuera mi voz que busca el filo del aire y hallar así la espada más aguda de la sensación que todos amamos.

—Piensas mucho tú en esas cosas, dijo Juan lentamente. Te importan demasiado esas formas minúsculas y egoístas del placer y descuidas los grandes vientos, las marejadas de

una pasión. ¿Cómo entonces gustas del campo? ¿qué somos en el campo? Llega uno a él y al comenzar su gozo —la vista de un paisaje lejano, el cielo limpio o las nubes— notamos que él se apodera de nosotros, que luego ya no somos nada, y quedamos disueltos. El más hermoso cielo de la ciudad no nos roba: es como si el ruido de las calles o los alambres de los teléfonos nos retuviesen generosos. En el campo, dejo de ser yo mismo.

Ella volvió el rostro a mirarlo. Juan continuó:

—Por eso vengo hoy, contigo. Tú vas a retenerme. Serás el ruido de la calle, la más hermosa casa que impida mi pérdida. Desde tus ventanas voy a verlo. Me será suficiente, de pronto, la pared blanca para recuperarme, en un instante, solo.

En aquel sitio, dorado por la tarde, el musgo se alargaba.

—¿Dónde quieres sentarte?

Quedó muda a la vista del campo, temerosa de zozobrar en él. Buscaba un apoyo que la salvara como si las palabras de Juan, hasta entonces, le revelaran un peligro espantoso. Veía los árboles, las franjas verdes y abiertas de la gleba alegre de su parto; las randas ya dispersas de las nubes; la atmósfera que inundaba los rincones de la vida; sus manos que se alzaron para abrazar todo el mar de la tierra, del cielo y de los horizontes. Y quedó entonces sobrecogida y gozosa porque eran las cosas quienes venían acercándose hasta ella en espíritu a musitarle y no ella quien iba, desbocada, hacia las cosas. Mas no comprendía sus voces y al estremecimiento que le puso en su cuerpo el golpe repentino y vivaz de las aguas del aire, fue como una corola perdida y pequeñísima, sola de pronto y sin nociones, adolorida de no pensar lo que hallaba, de no poseerlo con integridad, de no desentrañar ninguna de las mil cosas ocultas que palpitaban fuera ondulantes y vivas, graciosas como ella misma hasta que al fin se halló frente a los ojos alejados de Juan, quien preguntando

alguna cosa a que ella no respondió –suspensa cosa como estaba en la contemplación de la riqueza externa, de su interna pobreza con un sentido exacto y arrollador de su tormento– había quedado mirándola.

—¿Qué dices?... Vámonos...

Él comenzó a reír. La veía azorada y pensó que tenía miedo. Pero no hizo más y ayudándola a alzarse de la hierba quedaron los dos en pie, viéndose el rostro mudos.

—Está bien. Yo te invité a pasear porque... Donde tú estés a gusto.

Todavía quedaron penosamente viendo al campo un momento, aupados en el alto pretil. Luego le tomó el codo de su brazo para que tuviese un apoyo y escapase así de manchar su calzado en el lodo que estaba a un paso de ellos; y comenzó a hablar con la indiferencia del que se encuentra bien en todas partes.

Decía lo que pensaba y una correspondencia igual se mantuvo siempre en aquel juego difícil coleando sus frases en el lugar donde se había dormido el pensamiento. Ella tomaba el brazo de su amigo para apoyarse firmeza. Y un largo rato se fueron conversando.

En cualquier pausa él alcanzaba al vuelo el hilo su idea más sutil y lo engarzaba en frases para que luego llegaran las demás. En una mano el gorro de su miga, a veces lo acariciaba. Sentía ella turbación y alegría hasta que una congoja inexplicable la fundió porque un deseo indecible que hasta hoy sólo la iba asediando, comenzó a penetrarla por todos sus poros hasta irradiarla más allá, a un lugar espeso y desconocido cuyo viento la empujaba de nuevo a Juan que, habiéndola besado suavemente –tenía el escozor sobre los labios– le cantaba una suave canción. Se enredaba a su cuello y a sus manos, la cubría como un nuevo vestido y la desnudaba de pronto y la poseía. Bajaba ella su cabello para cubrirse, pero sólo alcanzaba hasta su cuello. Seguía la canción larga y dulce: era la voz de

él imperturbable que en ese momento la robaba. Y cerrando los ojos al andar, echaba atrás un poco la cabeza y dilataba su nariz como si una palabra, un gesto de su amigo, descorriendo una cortina le mostrasen un mundo. Primero una canción, después un mundo y el giro de ese mundo y la órbita de todos los mundos imaginables, rojos e hirvientes. Primero una canción, después un mundo en el que estuvo por morir. Aquel grito de su carne le habría una oquedad dentro del pecho y se llenaba de pronto –inmaterialmente– como si se le hubiese abierto para sólo eso en aquel sortilegio de amor que, por fuera, le sacudía ligeramente como un abanico de gracias.

Ella, en las manos de su sueño, era como una tela desgarrada; era igual que de plata, llena de ondulaciones y reflejos, larga a todos los aires de su vida. Y ella misma se apoderaba de una punta, con afán delicioso, atrayéndola, y en cuanto lo lograba envolvíase estrecha, en el deseo de una posesión.

Soplaba el aire del campo, y al atraer a su oído las palabras de Juan, medio apagadas en la soledad que encendía la linterna mágica de sus voces, comenzó a imaginarlo todo cada vez más lejano. Y no volvió la cara hacia él, como dueña de algo de que no quería hablar. Miraba hacia fuera, con los ojos cerradas, todo oscuro: veía hacia dentro todo lleno de luz. Un punto verde, uno rojo, una eflorescencia, una raya. Se dibujó en el ámbito, trémula, la curva que su mano iba a seguir al intentar una caricia por las planicies encantadas de un rostro –raro rostro de Juan– y entonces sus ojos se derramaron más hondamente de la tierra a su alma. No importaba entonces cuál era el ritmo de su paso ni el falso apoyo de su cuerpo y en la claridad todavía serena de la tarde, siguieron por el camino del paseo apretando ella el nudo de su regocijo cuando a él se le iba de las suyas aquella misteriosa razón que le había confesado:

—Porque a veces me gusta hablar decir nada, como si lo único importante fuera mi

vos –¿qué era aquí la voz sino el silencio?– que busca el filo del aire y hallar así la espada más aguda de la sensación que todos amamos.

Huía, huía aquella razón de su conciencia torpe, entre las parvadas jubilosas, llenas de blancura que fingían sus palabras.

Su camino era lento, mas nada los urgía a apresurarse. Porque Juan, alumbrado de ternura, se inclinaba un poquito hacia ella y al ver el filo pequeño de la nariz y la sonrisa abandonada que enrojecía los labios de su amiga, se sentía agradecido. Ni siquiera pensó en urgir una palabra y prefirió hablar feliz hasta desenvolverse como un carrete que ha esperado su hora.

—..... aún es temprano. Dijo.

Ella volvió los ojos en un despertar rápido lleno de espanto.

Y recorrió mecánicamente con la vista todo el cuerpo ágil y delgado de su compañero, temblando enojada de sentirlo tan próximo. Quiso ir a un sitio lejano, estremecida. No supo hablar y a su oído llegaba, la voz y eco que su sombra en la sombra repetía, aquella palabra: “Aún es temprano”, a cada instante, con una claridad que jugaba barajas con las hojas, y que la puso de nuevo en el sillón del tiempo, la apoyó en los cojines del espacio como una parálitica a quien por caridad se reintegra al sitio que ocupaba en el goce de su salud. Quedó deshecha. Ni siquiera notó que su mano apoyada en el brazo de Juan estaba ahora en la misma mano de él. Le pareció que algo la iba desnudando a los ojos del mundo y que quedaba al viento, sola y enferma, lastimera de ayes perdidos, con la vergüenza entre las manos, hecha en el aire un mundo de dolor, convertida a los ojos de todos, al tacto de su miedo, en el revés de su honrada apariencia, en tanto que el cielo, como una banderola, flotaba y le exponía cruelmente su deseo.

No supo cómo había separado de sí tanto aquella proximidad perturbadora de su amigo

mantenido en ella como una memoria lejana que lo aproximaba a él al mismo tiempo, con la faz de un deseo, de una irrealidad. Una tácita repulsión, un miedo exacto la alejaron de Juan, la hundieron de temor y así, apenas dijo:

—Vamos más aprisa.

**Colaboraciones de Alfonso Gutiérrez Hermosillo en el *Suplemento Dominical, El Nacional*, en 1935, bajo el seudónimo de Demetrio Bernal.**

Problemas del teatro en México<sup>234</sup>

Demetrio Bernal

I

El género dramático surge en una literatura cuando ésta ha llegado a su madurez. Es verdad que antes de la aparición de este fenómeno pueden aparecer, y de hecho aparecen, obras teatrales cuya importancia estriba en ser el anuncio de una posibilidad y, a veces, de un modo peculiar de hacer luz en la objetivación del problema dramático. Aun cuando no pudieran determinarse dentro del rigor puramente ideológico —lo cual es improbable— las causas a que tal hecho obedece, una simple comprobación histórica [da] la razón a nuestra idea. Tal vez por sólo esto se diga que el teatro es un arte popular. Mejor digamos que es un arte particular en cada pueblo y que en cada pueblo aparece en el clímax de su madurez. Si sabemos que la [cultura] es, en sí misma, un hecho colectivo formado por la afluencia de esfuerzos particulares, en la medida en que demos a la cultura una significación popular, así se la llama al teatro. Lo inconcuso es que, cuando en un país existe la posibilidad de la obra dramática, sus formas adquieren un desarrollo rápido, en apariencia fácil y, de todas maneras, incontenible.

Ninguno de los otros aspectos de la literatura se arraiga más que éste a las peculiaridades geográficas e históricas de la nación en que surge aún por encima del emplazamiento material de la obra creada pues, como sabemos, puede imaginarse en cualquier parte; ninguno, acaso, refiere con mayor lealtad las limitaciones morales del

---

<sup>234</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 21 de abril de 1935, p. 6.



medio y las psicológicas de la raza; es, en el fondo y de la manera más generosa, la polémica espiritual por quien fermentan y suben las actitudes humanas que preocupan al pueblo que la engendra; es la demostración palpitante de su fuerza argumentativa y dialéctica y para que en ella exista un aliento clásico y universal, es menester que todas las fuerzas de la cultura culminen allí al encontrar la lucha de los ideales manifiestos, hasta otorgarle un valor seguro contra quien inútilmente han de conspirar tiempo y distancia. Por eso, limitándonos a las manifestaciones de la cultura occidental —cuya pertenencia somos— una obra de teatro alcanza su valor trascendente a medida que su perfección expresa el particular y propio significado en un conflicto de naturaleza ideal o moral cuyo contenido se vierte en la cultura o, [dicho] de otro modo, en la concepción orgánica de las normas vitales de la conducta. Esto es lo que se requiere para que una obra permanezca, por lo cual no sería injusto decir que la primera condición para que virtualmente exista es que el genio de los hombres del país en que han de darse esté ya connaturalizado, influido, reformado por las aportaciones afines de una cultura que habrá de ser enriquecida. Así queda relegado medio y todo otro género de limitación radical y geográfica hasta ser un bello matiz de precisión, clave de resonancias, signo de la debilidad y de la fuerza del hombre.

Ahora puede parecer superfluo añadir que no se concibe la floración dramática en un país cualquiera si no fue precedida de un movimiento filosófico definitivamente arraigado al medio. Esto nos da la razón para comprender una de las razones fundamentales que impidieron la aparición del teatro en todas las naciones occidentales al mismo tiempo. Me refiero al teatro moderno de estos países después que el Renacimiento varió el curso de los torrentes culturales. El empuje del pensamiento filosófico coadyuvó ilimitadamente al nacimiento del teatro. Sin él es imposible toda discusión y el teatro es dialéctico, aun

cuando no materialista, en mayor grado que, durante la edad griega, fue narración y comentario.

Surge la “Tragicomedia de Calixto y Melibea” al declinar el siglo XV, sobre la base de toda filosofía medioeval y del Renacimiento descansa, pues, en Erasmo, en León Hebreo, en el [Brocense], frente al santo de Aquino: “si no hubiese estado prietamente cargada de intimas y esenciales novedades —dice Américo Castro— a tono con las preocupaciones más finas del mundo contemporáneo, su acción en Europa no hubiera sido ni amplia ni profunda”; Vossler la llama “Tragicomedia de la alegría del vivir y el miedo del pecado”. Es, verdaderamente, la primera obra dramática moderna. Se muestra con todo esplendor formal imaginable y su actitud filosófica, al mismo tiempo, nos da una razón ya alegada en el curso de estos renglones al decir en las primeras palabras de su prólogo: “Todas las cosas ser creadas a modo de contienda o batalla”. Los grandes caracteres que ha creado el teatro son, en sí mismos, grandes problemas filosóficos o morales que buscan una solución; sus manifestaciones actuales se nutren en el aire libre del conocimiento. Sólo prohíben que su creador adopte una actitud cómoda, que no ame el conflicto, que no enfoque la acción en todas sus más difíciles trayectorias.

La Celestina, el ejemplo aducido, no rendiría toda su eficacia del modo expuesto. Posee, para nuestro objeto, una enseñanza más, acaso la más importante. Su aparición coincide con la época del descubrimiento colombino, en el tiempo de la Reconquista española. No es aventurado decir que el teatro español se desenvuelve cuando España adquiere una verdadera conciencia de su destino, cuando fue posible distinguir ya, por razones [...] y psicológicas, a un [...] de cualquier otro hombre. En el [] la aparición del teatro en [] Francia, en los Estados Unidos, Alemania, etc., veremos desarraigo semejante. Con [] nace la conciencia de la [] italiana. La doctrina de [] guerra europea resultan los

antecedentes políticos de un [] materialista que permite el [] el desarrollo mismo del [] americano, tan opuesto, a veces, a [] imperialismo, y no faltarían [] hechos que comprobaran esa importante premisa. Digamos, porque nos parece legítimo afirmar, que el hecho teatral aparece en una nación cuando su nacionalidad [] cuerpo y adquiere una [] peculiar, propia y moderna.

Nadie podrá negar que, [] el problema del origen y desarrollo del teatro sobre una pantalla de resonancias como esta que [] nos es ya más fácil comprender la situación de México ante el fenómeno teatral y no se arriesga mucho si se dice que el teatro en México no ha nacido, que su aparición tardará.

## II

Confieso que me repugna pensar que he liquidado idealmente toda posibilidad de teatro en México con el hecho de haber encontrado una comprobación histórica constante que me dice que “en los países occidentales surge el género dramático que les es particular como signo de madurez de sus literaturas, llegando éstas a tal ápice cuando irrumpe el espíritu de su nacionalidad en forma de una voluntad de poder”. Pues advierto que, hasta donde alcanzo, esta ley no ha encontrado su excepción.

Me doy al regocijo de pensar que la excepción pudiera ser nuestra y que tal vez no esté lejano el día en que ofrezcamos, al asombro del mundo, un manojito de obras dramáticas de una legitimidad al parecer inverosímil.

Desde luego, me parece justo afirmar que toda excepción a una ley universal debe necesariamente realizarse por medio de violaciones. Es decir, aun de modo biológico e inconsciente, esa ley está en guardia y no puede destruirse; aun cuando sea negativamente se cumple.

En la madurez de su cultura esencialmente universalista, en el más espléndido ejercicio de su poder que no buscó en el fondo sino el ensanchamiento de su doctrina, España produjo el teatro más típico y particular de todos los grandes teatros conocidos. ¿Imagináis el perfecto sentido histórico y cultural que tendría decir: en la imposibilidad de cumplir un destino histórico evidente por las influencias políticas extrañas que frustran el enunciado mismo de su deseo, guardándose al amparo de una cultura cada día más subjetiva, más estrecha, México crea un teatro de esencias, de caracteres humanos [sin]

---

<sup>235</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 24 de abril de 1935, p. 6.

localización posible, sin tipicismo alguno, o sea el más universal y constante de los grandes teatros conocidos? Nadie podría hablar de causas insuficientes —la vieja relación de causa a efecto— en que, a pesar de los marxistas, creó.

Tal vez esté en esa lucha por hallar un destino nacional la forma precisa de un tipo particular de “alma moderna” cuya consonancia con las preocupaciones del mundo es irrefutable. De otro modo, alargaríamos indefinidamente el curso de estas anotaciones, hasta correr el riesgo de una grave desviación, si pretendiéramos comprobar con manifestaciones positivas —inexistentes— que “ya tenemos una conciencia clara de nuestro destino”, que poseemos “una voluntad de poder”. El origen de nuestras guerras de Independencia se halla en el feliz resultado que tuvo para Norteamérica su manumisión. Desde entonces no hemos vuelto a imitarle con verdadera espontaneidad y sólo, con el rencor en la sonrisa, nos le hemos acercado en demanda de las ayudas más ominosas. Esta servidumbre, hasta ahora, nos ha creado un complejo que bien puede sernos última condición de que pongamos todo el ejercicio de nuestra voluntad para destruirlo, aun cuando no lo destruyamos, porque nos es terriblemente decir y comprobar que nuestro destino histórico no se cumple “por la imposibilidad a que nos sujetan las influencias políticas extrañas”. Es menester, así, destruir el complejo que esa servidumbre nos ha creado, intentando destruir esa servidumbre. Sea esta la conciencia de nuestro destino y esta nuestra voluntad de poder, ineludibles condiciones primeras, reino de Dios por cuyo apoderamiento conseguiremos las añadiduras.

Sin el influjo exacerbante de una potencia que por razones biológicas tiende a crecer y devorar el evidente destino histórico de que he hablado poseería una vigencia que no sólo los historiadores reconocerían: pues herederos del espíritu de conquista y del imperio español, al mismo tiempo que de otro que es siempre astucia y ensueño, con el sedimento

de una cultura felizmente distribuida, siendo la mejor tierra para el trasplante y el mejor codo para el injerto, verificado éste con la más sutil y perfecta de las ciencias en aquella parte donde se [...] sino el dominio de la América misma nos correspondía... He aquí el tema de un poema inconcluso y, según mi manera de pensar, otra materia necesaria en la composición total del acero que viole una ley irrefragable: que el hecho teatral de un país [...] siempre, adelantándolo, siguiéndolo o aflorando en simultaneidad un hecho patriótico. Porque el hecho patriótico hace esplender las íntimas maneras que son el carácter. Y tal hecho encierra en si mismo tanto una idea imperial o imperialista —como la aceptación y fidelidad a ciertas ideas cultas en las cuales el ciudadano reconoce a su propia progenie, pues han impreso en él su carácter; el carácter que, dice Ángel Sánchez Rivero, representa la expresión espiritual más profunda. El carácter español, el francés, el inglés, el suizo... ¿cuál es el carácter mexicano?

A favor del regocijo de imaginarlo, reconozco, así, en la nuestra, una tierra de posibilidades y que podemos subvertir las normas del teatro hasta ahora conocidas y que nos es posible uno de elementos morales, con problemas de la conciencia psicológica, del conocimiento, de la personalidad, de la realidad y de la apariencia. Temas que vinieran a ser, en sus resultados, los temas y los problemas inversos del teatro español, “teatro de esencias, de caracteres sin localización posible, sin tipicismo alguno, o sea el más universal y constante”.

De pronto, esto parece una sinfonía, pero de pronto, también, parece una revelación. Nuestro país posee una característica completamente generalizada en cada individuo: andar a caza de sí mismo en el sentido más desesperado de la palabra. Gente que posee como líneas generales de una estructura mental el ser subjetivo por excelencia, de marcada disposición lírica, que ciega ante el esplendor y que todo lo tiene en deseo, y cuya constante

moralidad es la predisposición al servilismo por el medro fácil. Todo esta aquí, lo bueno y lo malo, el tipo del frustrado político y el del que tiene, como mejor medio de expresión el mejor sentimiento de dependencia o el arrebató mismo. Condiciones todas con las que es posible, y a veces, improbable el nacimiento de nuestro teatro.

### III

Es posible que una nación en donde sólo se alcance una forma de cultura esencialmente subjetiva y estrecha —realmente poco universal y clásica— llegue a crear un teatro que exprese la más pura y libre esencialidad humana? Hecha así la pregunta, no daríamos sino una negación por respuesta. Una simple cultura subjetiva, orgullosa de sí, gusta prescindir del comercio de ideas y, por consecuencia, del teatro entre otras cosas. Mas tratar de este caso particular que nos empeña, es absolutamente necesario referir que esa cultura subjetiva y romántica no podría ser en el fondo y en las formas mismas que variara sino la propia cultura occidental. Ella, a pesar de sus mutilaciones, siempre dará al espíritu sus más perfectas síntesis que realiza, por la ley de las compensaciones, en la afinidad de los contrarios y en las influencias por reacción. Así tendría sitio el teatro y toda creación dramática a fin de expresar occidentalmente nuestro subjetivismo.

Reconozco que cuantas objeciones a mi hipótesis se presenten descansan sin duda en hechos reales. Aquí casi nunca la oscilación del péndulo es fiel a su propio destino en vez de mantener su giro con una fuerza que permita superar el imán de la gravedad, con gran frecuencia brinca dislocadamente en una sola banda. Esto demuestra que los fenómenos psicológicos sufren en México una constante desviación delatada en vano por la cultura; que nuestras reacciones morales y mentales encuentran derivados falsos de resultado absolutamente nugatorio y que, en suma, el adelanto del tiempo no cuenta para nosotros por la dulce razón de que nuestro reloj particular esta inutilizado; lo que no impedirá que las horas, fuera de nuestra casa, huyan. Los falsos derivados que tenemos

---

<sup>236</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 12 de mayo de 1935, p. 4.



son siempre semejantes a aquel que con agudeza estudia el filósofo don Samuel Ramos al decir que hallamos un paliativo a nuestro complejo de inferioridad que como mexicanos poseemos, diciendo ¡que México es el país de mayores riquezas naturales en el mundo! ¿Qué puede responderse? ¿Cómo encontrar una solución ideológica que nos permitiera esperar, con tan graves síntomas, la salud? Nada, si no es que la cultura en México no ha encontrado el modo perfecto de su conjugación y que por ello esa cultura mal asimilada viene a ser la cuna de nuestros malogrados afanes y la causa de nuestra general miopía perturbadora del ojo que busca.

El primer síntoma que aparece en un país cuando en éste ha ya una actuación, perfecta entre el espíritu y la cultura, es el de la [aparición] de espíritus filosóficos. Ellos preparan el terreno y comienzan por analizar, por criticar, por demoler lo que es inútil, lo que es superfluo, lo que es dañino en el medio que estudian, y acaban por lanzar a los espacios una idea luminosa y fértil, que indiquen el cultivo moral, el psicológico, castizo y propio, intemporal y universal por cuyo medio la nación de que son mentores sienta los lazos estrechos de su verdadera unificación. Después surgirán seguramente los espíritus más armoniosos y vitales, los dramaturgos en fin.

Es singular la observación que puede hacerse en el trayecto de todas las literaturas: ningún genio literario lleva en si la rotundidad, la agudeza, la armonía y el imperio de las formas, la conciencia moral y el esplendor del espíritu, tanto como el genio dramático. Un Goethe, un Shakespeare, un Lope, un Tirso, un Calderón, un Juan Ruiz, un Corneille, un Molière lo demuestran. No en vano es Shakespeare el mayor de todos los genios de la literatura y no en vano nació en Inglaterra.

Advierto que, desde luego, han existido ya entre nosotros algunos pensadores importantes que nos han enseñado a destruir mitos y prejuicios cerrando con siete llaves el

santuario de algunas manías perjudiciales. Y como no aparece aún el filósofo que abra otro santuario —el de las locuras necesarias—, todavía nuestro teatro no irrumpe.

Una demostración evidente de todo lo anterior se encuentra en el examen de las condiciones psicológicas de todos nuestros grandes espíritus, excepción hecha de aquellos —Alarcón y Sor Juana—, que en realidad no nos pertenecen sino de modo relativo. Todos ellos han sido un poco monstruosos al no realizarse en ellos, como hombres, ninguna característica que fragüe la armonía. Esto pasa en México y en América. La imperfección es connatural de sus espíritus. Partes son de nuestro cuerpo moral más finas que otras. Para ejemplos, Darío y Vasconcelos, Bulnes y la Mistral, José Eustacio Rivera, Diaz Mirón y Lugones y Güiraldes. Nuestra autodidaccia contumaz es signo de que [la] cultura no nos fortalece a través de una muy larga herencia. No hemos formado cuerpo alguno de [tradición] y menos aún la hemos integrado de una manera completa y esencial, descubriendo la huella sumergida y el carácter verdadero de nuestras obras y de nuestros artistas a fin de descubrir, individualmente, nuestro propio carácter. Por eso es raro que haya un solo hombre siquiera en nuestro medio cuya mentalidad aparezca como un producto de la cultura heredada y menos aún la de una mujer: La Bien Plantada. Y digo y sostendré siempre que en México no será posible un teatro organizado y con singulares, propias y universales aportaciones si no hay antes un denso ambiente de cultura, de curiosidad mental, de comprensión ética; un ambiente humano humanístico, ya sin esa ceguedad cuya consecuencia son las guerras intestinas. En tanto, no alcanzaremos a formar como nación una idea trascendente y no daremos ocasión a madurar en nosotros ese género literario esencialmente armonioso y audaz.

Mientras todo esto acontece, ¿qué es necesario hacer? Veamos hacia dónde se proyectan las obras más importantes que se han producido en México y cuáles son sus

características, puesto que si su importancia no estriba en “ser el anuncio de una posibilidad y, a veces de un modo peculiar de hacer luz en la objetivación del problema dramático”, bien podemos destruirlas.

IV

Pretendo creer que el carácter individualista del espíritu español al radicar en México, se transforma en razón de sus adulterantes y del ambiente, en una pura naturaleza subjetiva. O, tal vez, en el alma indígena, hierática, poseída de un hermetismo absurdo, tiñe con sus últimas pinceladas, la conciencia del criollo. Pero lo hierático y lo hermético, no son aquí un denominador común en tanto que sí lo es el puro subjetivismo, que hace callados a los hombres e inmanentemente líricos.

En el teatro sólo pueden tener cabida las manifestaciones de nuestra subjetividad por tres caminos, únicos que logran hacerla trascendente; o se desdobra en imágenes corporizando símbolos, personificando ideas y sentimientos; o los personajes viven una acción puramente mental y entonces su trascendencia es francamente novelística; o, por último, tal subjetivismo queda subordinado a un orden extremo, tradicional y objetivo, clásico, que redunda benéficamente en la creación de caracteres por métodos críticos. Y es que cuando el subjetivismo se expresa por los medios más simples, el arte que nace de él llega a la más amplia y universal de las categorías, como en el arte musical.

Cuando he leído que los contemporáneos de don Juan Ruiz de Alarcón encontraban un matiz extraño en sus dramas siempre he quedado perplejo, ¿pues dónde podría encontrarse ese matiz? Se ha dicho de él que crea en su tiempo la comedia de caracteres. ¿No es decir esto que dotó a sus personajes de mayor vida individual? ¿La vida individual no implica, una lógica particular, un sentimiento particular, una idea particular de sí mismo? ¿Y cuando aquella lógica, ese sentimiento y esta idea se adelgazan, son rebeldes al

---

<sup>237</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 19 de mayo de 1935, p. 6.

medio y a lo preestablecido, no dejan de ser individualistas, en su más español sentido, y se convierten luego en subjetivistas?

Nadie en el teatro universal es más individualista que Calderón y seguramente en vano buscaremos otro que como él amara y comprendiera la perfección que significa amar y comprender y atarse a un orden objetivo preestablecido y tradicional. Y esto nos explica por qué escribió los dramas más realistas junto a los autos sacramentales más puros. Cuando aquel “Médico de su honra” decide dar muerte a su esposa, no lo hace, en manera alguna, porque ésta le haya sido infiel; él sabe que es buena y que lo ama; le da muerte porque su honor esta mancillado ya, desde el instante en que el adorador pudo haber dado pábulo a la duda sobre la castidad de su hogar. El honor, pues, como todo el orden de la vida española, es algo que se disfruta una vez que nos es dado, es algo, que a nuestra vez, podemos dar a los otros, pero es algo también de que no podemos decir que somos causa. Su inmanencia no está en nosotros, sino su trascendencia. He aquí aquello que don Juan Ruiz de Alarcón subvierte. Ningún español de su tiempo habría sido capaz de desdeñar la nobleza de la sangre. Y don Juan, por boca del don Beltrán la niega:

—Aun cuando seas noble para todos, puesto que eres hijo mío, dejas de ser noble para mí puesto que no te conduces con nobleza —dícele al mentiroso don García. Y de este modo Alarcón introduce un elemento importante en el teatro moderno, que es subjetivo, que es crítico, que enriquece la personalidad, repleto de una nueva lógica.

No era Alarcón ajeno a este sentir de sus personajes cuyo proceso todo puede rastrearse a través de muchos de ellos, como el Marqués don Fadrique en “Ganar amigos” —extraordinaria comedia— en la que abundan elementos que permiten analizar el matiz extraño de que hablan sus contemporáneos y que en mi creencia está constituido por uno que, siendo subjetivo en Alarcón, queda en sus obras, sin embargo, “subordinándose a un

orden extremo, lógico, tradicional y objetivo”. Entonces, y de este modo, encontramos la meta a que lo condujo la vía de su cultura.

Me atrevo a decir que algo semejante acontece con todos los dramaturgos importantes que han nacido en México y que esas extrañas bases subjetivas forman su común denominador. Y, sin embargo, existen las más graves razones para afirmar que el teatro mexicano no ha surgido, a pesar de que nació aquí Juan Ruiz de Alarcón, aun cuando también es cierto que, como mexicano, nos muestra un síntoma de nuestro temperamento.

Alarcón contribuye a la grandeza del teatro español realizando la comedia de caracteres. En su medida, América demuestra también su vinculación a la cultura de Occidente y manifiesta que su naturaleza subjetiva no está distante de la objetividad del hecho dramático. Demuestra, por lo contrario, que a medida que penetra críticamente —o sea con mayor voluntad de cultura— las fuentes de la europea, mejor puede entender sus enigmas particulares. En la medida en que Alarcón enriquece el teatro español deja, necesariamente, de pertenecer a México, y, en su tiempo, nuestro país era español. Por eso, en buena lógica, él no nos pertenece sino en cuanto fue extraño para los españoles. Y es evidente. Su mundo era el mundo español y su designio trascendental y político, había hecho que se manifestaran sus otros poderes virtuales; Alarcón entre ellos, como Lope. El pueblo se reconoció a sí mismo en la política de sus conductores y su política fue el camino de su expresión. Por eso no tenía que oponer nada al arte del mexicano. Sólo tenía algo que extrañar: lo ajeno al espíritu de la península, sus métodos críticos de creación y aquel poderoso subjetivismo que padecía, en virtud del cual parece que sus personajes, de acuerdo con las palabras de Xavier Villaurrutia, “se miran actuar”. Los españoles del siglo XVII extrañaban aquello que no observaban en los otros teatros, pero no tenían nada que objetarle, pues una realidad humana fraguaba en ese nuevo teatro. Y como la expresión

teatral [con] madurez española, en Alarcón se reconocía y conocía por primera vez a México. De este modo extraordinario puede decirse —generalizando— que el teatro es un arte popular.

Con frecuencia me asalta la duda acerca del supuesto valor que he tenido que atribuir al subjetivismo en el país del teatro que no ha germinado en México. Todo cuanto hasta ahora me impide abandonar por inútiles estas disquisiciones está en que, por lo menos, es muy posible desbrozar los rumbos donde los escritores de México han andado sin otra guía que su sensibilidad y sin más luz que el propio temperamento; lo cual, si bien se mira, es el registro de sus aciertos, de sus equivocaciones y, más que nada, el legado temperamental, psicológico y de raza que depositaron en sus obras. De este modo, aún obscuramente, saben decir y señalar cuáles son nuestras tierras de cultivo. De algún modo tenemos que ir superando los vagos conceptos. ¿Recordáis aquella expresión con que [Henríquez] Ureña define el espíritu poético de los mexicanos cuando lo nombra “crepuscular”? ¿Es que se trata aquí de un crepúsculo de la aurora o del atardecer? ¿Tiene un sentido de intimidad o de muerte?

Hasta ahora se ha tenido, con grande razón, a la poesía lírica como de orden subjetivo. Esto, por sí, destruiría de una plumada lo que ya dejé dicho sobre don Juan Ruiz de Alarcón. Aparentemente, su poesía dramática, línea por línea, es la más enjuta, calculada y severa de cuantas se escribieron en el siglo de oro. Toda está en él sujeta a la razón más estricta y la moral más entera. Pero esta moral y aquella razón no son precisamente las de su medio; le son exclusivas, las opone a los otros y adquieren, para los personajes en que las desarrolla, una trascendencia puramente lírica. Trascendencia que, con sus extraordinarias excepciones y vistos a distancia, no tienen los héroes calderonianos, o

---

<sup>238</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 2 de junio de 1935, p. 6.



demasiado simbólicos o demasiado acartonados, poco móviles e inquietos a pesar de que Calderón, línea por línea, es de un lirismo cautivador.

Si este don de poesía se encontrara en un poeta dramático realizando a sus héroes y las palabras de sus héroes, y este poeta fuera de México, algo muy importante veríamos en él. Sor Juana Inés de la Cruz estuvo a punto de ser ese poeta.

No pretendo hablar aquí de sus autos sacramentales, puesto que, si considerados en sí mismos son flor casi exclusiva de la literatura española, son también el producto evolucionado de la cultura medioeval y, por esto, realmente, representan la madurez del espíritu católico y de la finalidad política de la Iglesia cuyo mejor cumplimiento estuvo en España, como es muy sabido. Por esta razón “El Mártir del Sacramento”, “El Cetro de José” y “El Divino Narciso” quedan fuera de mi propósito de análisis, y en cuanto a la comedia que no le pertenece enteramente y que yo no he podido conocer, “Amor es más Laberinto”, sé por las palabras de Rodolfo Usigli que puede considerársela como una teoría del héroe y que éste es para Sor Juana, con frase de don Ezequiel A. Chávez, el que, como para Alarcón, aun cuando tenga la más ilustre prosapia, no se concede más nobleza que la de sus propias proezas.

Es interesante observar como todos estos mexicanos coinciden en su dirección mental y que ha querido verse aquí, en la monja, un epígono de la actitud rebelde, rectificadora y personal de don Juan Ruiz de Alarcón, cuyo poder lo imanta. Se han acercado a la fuente, sienten la frescura de su agua y, sin embargo, extraña subjetividad la de los nuestros, siguen llamándole “cristal”. Así resuena la actitud subjetiva del poeta mexicano en aquella mujer a quien se llama “el primer saldo florido de una lucha entre dos razas”.

Pero hay otra comedia suya que, como producto de un poeta de genio puede revelarnos a veces lo medios de creación que le son característicos, por lo cual pueden constituirse en una enseñanza. Esta comedia está, desde luego, distante de toda perfección y, sobre todo, la costumbre que obliga en las comedias de capa y espada a mantener la atención hacia la salida del enredo, a veces absurdo, mutila los caracteres cuyas consecuencias, direcciones y trayectorias no serán las que su naturaleza personal les exige, sino los corolarios forzosos del juego más o menos gratuito de la intriga. Trato de “Los empeños de una casa”, que el mismo Usigli, con grande inocencia quiere emparejar a “La discreta enamorada” de Lope, no sólo en la “similitud de puntos de partida y frases dinámicas” –diametralmente distintas en realidad, sino cuando dice que “el Castaño de Sor Juana es más simpático que el Hernando de Lope, que es más grata la canción que hay en la obra de la comedia de la monja y que la paradoja axiomática es en ésta más brillante también”. Craso error. Tengo la comedia de Lope por una de las más rigurosamente escritas dentro de su género en el teatro español. Su Fenisa es una de las mujeres más inteligentemente ideadas, pues recta a su fin y todos los enredos que provoca no padecen confusión, son claros y humanos. Cuanto hace quedaría expuesto con sólo decir que intenta sujetar a su deseo –absolutamente individualista— hombres y cosas. La Leonor de Sor Juana es un ser dulce, ilustrado e instintivo, que todo lo mira a través de sus desgracias; en tanto, la Fenisa de Lope es una mujer genial, instintiva y lúcida. Su voluntad guía el enredo, mientras que en la comedia mexicana todo lo hace el acaso, la buena fortuna y la equivocación. Mientras el mundo es en la comedia de Lope la propia cabeza de Fenisa, en nuestra comedia “cada cabeza es un mundo”. La tercera jornada me parece absurda en la obra de la jerónima, repleta de un barroquismo mental que hace evidente su descendencia

calderoniana, al par que la comedia del “monstruo” es lineal, segura, ligera, clásica de verdad; creo que hasta es posible representarla con dos escenarios continuos.

Desde luego hay multitud de notas de las más clara expresión subjetiva en esta obra de Sor Juana, lo mismo en el sutil dibujo de su doña Ana que en el su doña Leonor, y esta natural tendencia llega, a veces hasta parecerme descabellada y violenta en una larga situación mantenida bajo la obscuridad de la noche en donde todos los personajes sufren una equivocación pensando hablar con aquel por quien se interesan, no basta siquiera a fundamentar la más leve sospecha el timbre de la voz de aquél por quien se confunden. Esta escena recuerda una de “El marido burlado” de Molière, pero la mexicana me parece deforme y bastante mal preparada. En cambio, el sitio en que el gracioso de Sor Juana cambia su traje por uno femenino es de una gracia maestra. Y para decirlo todo de una vez, pues el tiempo se acorta, espero que no sea muy exagerado afirmar que “Los empeños de una casa” son buen ejemplo de lo que puede ser una mala comedia escrita por un autor de talento que por falta de técnica y de veracidad artística, o si se quiere por ligereza, acomete una obra con elementos fundamentales nada más pegadizos.

Si por las vicisitudes morales porque un país ha de correr ineluctablemente alcanza una ley propia y un signo de individualidad, y el teatro aparece siempre en esta conjunción de apogeos y llega a su cumbre definitiva, y a las verdades, a las esperanzas o las ideas que encarna se contesta con un signo de asentimiento en todos los espíritus convirtiéndose de este modo en un hecho colectivo y en un arte popular, bien puede afirmarse que nada como esas quiebras forzosas de que me ocupo pueden mostrarnos el clima espiritual de un pueblo. Si sometemos un ser viviente a distintas atmósferas, es posible saber qué falta a aquellas en donde no puede respirar, comparándolas. En el estudio de las obras de don Manuel Eduardo de Gorostiza, algo de esto he pensado.

Por este escritor, España y América vuelven a encontrar influencia de don Juan de Alarcón, a través de los dramaturgos franceses en quienes éste influyó. No citaré nombres que están en la mente de todos. Y sin embargo, nada hay más distante, a la simple vista y a la vista profunda que el mundo dramático de cada uno de los dos mexicanos. De pronto, al penetrar en el ambiente artístico de Gorostiza, apenas vadeado el río moral Alarcón, nos sentimos como decaídos y apenas respiramos. A pesar de sus lineales apariencias, Gorostiza es tortuoso, elige la farsa, presenta los hábitos de sus hombres por el lado de sus costuras. No parece sino que dice al espectador: “Perdona que vaya a engañarte, pero tú sabes ya, que es un engaño. Ya verás cómo estos muñecos, delante de ti, tratan de engañarse también”. Y uno piensa que todo es una simple broma, una farsa sencilla, pero cuando acordamos, en el gesto de uno de sus peregrinos monólogos el personaje nos muestra su alma propia, su carácter oculto, y el espectador se revela y llega a sentir alegría

---

<sup>239</sup> *Suplemento Dominical, El Nacional*, 19 de junio de 1935, p.

y, a veces, repulsión. Entonces es cuando Gorostiza parece decirnos al oído: “Así soy yo, en esto me distingo de los demás”. No es sorprendente que también a los españoles de su tiempo les haya parecido su obra a rats extraña y a ratos dislocada, como lo prueba la crítica que a una de sus obras –“Contigo pan y cebolla”--, hizo espíritu tan excelso como don Mariano José de Larra: la obra peca contra la verosimilitud y la lógica, pues no es posible que teniendo abierta la puerta de su casa, la heroína, para huir con su amante, quiera saltar y salte por la ventana. Desde entonces el tiempo no ha andado de balde derramando sobre la vida muchos caudales ocultos y abriendo para la literatura los cauces en donde han de correr. Ya el subjetivismo como actitud lírica y constante ha sido descubierto y da plenamente la razón a escenas tan encantadoras como la que Larra en su tiempo pudo condenar. En estos momentos Gorostiza respira a plenos pulmones la atmósfera dramática, respondiendo secretamente a los impulsos genuinos de su naturaleza, preformada, por sus padres, en el lugar de su nacimiento. Tampoco era posible otra cosa, si vemos que cuanto hay de excepcional y vívido en su literatura no se mantiene de manera constante en todas sus obras; lo que es débil –casi su totalidad--, fue debido a la disolución franca porque atravesaba entonces el espíritu hispano, que había abandonado definitivamente aquel designio particular para el cual había vivido. No era posible que Gorostiza se encontrara arraigado o se arraigara a suelo tan pobre. Tal vez a esto fue debida aquella aparente veleidad que le hizo, por abrazar la ciudadanía mexicana, abandonar la española.

En otra de sus buenas comedias, “Indulgencia para todos”, nuestro escritor bordea la farsa y en ciertos momentos, su prurito de análisis subjetivo va hasta lo grotesco. Es este un lirismo opuesto, si se quiere, al ya analizado en aquella que se reputa como su obra maestra, pero es lirismo también, aun cuando una voluntad crítica lo seque en flor para guardar los cánones del [neoclasicismo] y nos lo presenta con terrible frecuencia así como disecado,

escueto y espectral. Entonces se halla como metido en la esfera de las deformidades artísticas y psicológicas.

Sin embargo, don Manuel Eduardo de Gorostiza tampoco funda un teatro mexicano. Excepción hecha de los fugaces momentos advertidos en estos breves renglones, ninguna particularidad puede serle añadida, y sus personajes padecen, dentro de cierto deseo de caracterización, la misma flacidez de los creados por sus demás [contemporáneos] y por sus sucesores. Flacidez, verborrea y aparentialidad meramente españolas, aun cuando sean españolas de su tiempo.

Parece que, a pesar de la pobreza de su bagaje, el teatro de Gorostiza tuvo un gran público mexicano. Así como hoy cierto afán de exotismo y de evasión lleva a nuestro público a gustar de las comedias regionales que escriben los Álvarez Quintero, en épocas pasadas el teatro español desempeñaba en México el mismo papel que el inevitable cordón umbilical que todavía no podía sanarnos. El teatro representaba los módulos de la vida española, lo cuales nos interesaban vivamente. Más desde luego hemos de decir, por lo que al teatro clásico se refiere, que en él mirábamos y seguimos mirando una obra que expresa el espíritu que nos dio el ser.

¿Pero este espíritu, transformado en nosotros, no halla la puerta de salida para correr hacia el mundo? ¿Pero no está abierto el portón, como decía Larra? ¿Y si con un gesto que llene la ironía, irrumpe nuestro espíritu a la calle saltando por la ventana?

Queremos entonces pensar que todo es posible.

**Ilustraciones en *Bandera de Provincias*.**



“Gutiérrez por él mismo”, *Bandera de Provincias. Quincenal de cultura*, núm. 13, 1929, p.

1.



“Agustín Yáñez”, *Bandera de Provincias. Quincenal de cultura*, núm. 3, 1929, p. 1.





“Líneas”, *Bandera de Provincias. Quincenal de cultura*, núm. 16, 1929, p. 1.



“Líneas”, *Bandera de Provincias. Quincenal de cultura*, núm. 16, 1929, p. 1.