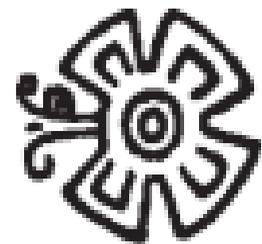


**LITERATURA
MEXICANA**



VOL. XVIII

2007

NÚM. 2

RESEÑAS

- Stefano Tucci. *Judith. Tragedia en cinco actos.* (CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ) 245-251
- María Rosa Palazón Mayoral. *Pastorela en dos actos* de José Joaquín Fernández de Lizardi. (NORMA LOJEÑO VEGA) 253-257
- Ignacio Manuel Altamirano. *Para leer la patria diamantina. Una antología general.* (MARIANA OZUNA CASTAÑEDA) 259-262
- Adriana Sandoval. *De la literatura al cine.* (MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO) 263-264
- Miguel G. Rodríguez Lozano. *Sin límites imaginarios.* (RAQUEL MOSQUEDA RIVERA) 265-267

STEFANO TUCCI. *Judith. Tragedia en cinco actos*. Edición, introducción, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza. (Edición bilingüe latín-español). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2006. (Letras de la Nueva España 12). CLVI + 75 pp.

Este libro es una acabada obra de investigación filológica en el más amplio sentido. Se trata de la *Judith* (1564) de Stefano Tucci (Mesina 1540-Túsculo 1597), tragedia sacra en cinco actos que, además de llevar una edición crítica, contiene una introducción dividida en cinco apartados: el primero trata sobre el autor; el segundo sobre la obra; el tercero sobre el léxico y las reminiscencias; el cuarto sobre los documentos existentes en la *Judith* de Tucci, y el quinto, que luego expondré brevemente, sobre la metodología seguida para la edición crítica y la traducción.

A la edición crítica del texto latino, con su aparato crítico a pie de página, y a su correspondiente versión rítmica al español, les sigue un cuerpo de notas para ambos textos, y la obra termina con la bibliografía y un índice de nombres tan interesante en su organización como útil para el lector.

En la introducción hallamos un ejemplo muy valioso de quehacer filológico que teje un panorama completo, propositivo y crítico del texto. Por una parte se encuentran todos los datos precisos obtenidos de los documentos impresos y manuscritos, publicados e inéditos que tocan al autor y a la obra, entre los que debemos reconocer la revisión de los manuscritos 113 de la Biblioteca Universitaria de Mesina, el 24 de la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele" de Roma y el 1631 de la Biblioteca Nacional de México.

Asimismo el estudio del léxico clásico, del biblicoesclásico y del neolatino abre al lector y al estudioso un campo lingüístico especializado que se enriquece con la exposición que el doctor Quiñones hace de las fuentes, reminiscencias y presencias de pasajes bíblicos, o de versos, hemistiquios y

partes de autores clásicos latinos, que principalmente proceden de Ovidio, Plauto y Virgilio.

Junto al trabajo analítico y de revisión crítica del texto, se ofrece también una investigación de carácter literario que comprende el estudio de la estructura y organización de la tragedia: los personajes, su comparación con el libro bíblico *Judith* y también con la *Judith* de Rosario Castellanos, para llegar después a indagar sobre los motivos de los personajes (y con ellos, los del propio autor), usando la introspección hermenéutica, que a veces recorre el camino de la psicología, a veces el de la historia o la simbología. Así, el investigador descubre que Tucci, al mostrar a un Holofernes fiero e inhumano, insaciable, sanguinario y cruel, atisba también a ese otro Holofernes que precisamente ante Judith se ha enamorado de ella, bellísima, porque a propósito se ha ataviado para seducirlo.

Tucci, repito, nos lleva a conocer el largo camino emocional de ese otro Holofernes que, deslumbrado, destruida su cruel personalidad, ya no sabe quién es ni cuál es su poder y su fama, sólo sabe hablar a Judith para disiparle el temor, y lo hace de tal modo que ya no le ordena sino le halaga. La transformación de Holofernes, lograda por Tucci y reinterpretada en su análisis por el doctor Quiñones, conduce necesariamente a la revisión perfecta del hombre renacentista que el filólogo mexicano de hoy escudriña en el dramaturgo siciliano del siglo XVI. Leamos sus palabras:

Gracias a que Tucci supo leer entre líneas el relato bíblico de Judith, nos presenta de Holofernes el otro Holofernes, ese que, leída la *Biblia*, no alcanzamos por la prisa a vislumbrar; ese que, al hallarse ante Judith, va a manifestarse como el hombre que es, derramando torrencialmente sus sentimientos.

Considerado el epílogo de este amor que ha sido ascendente y que sólo Judith pudo cortar, porque sabía lo ineludible de salvar, junto con su honra, a su pueblo, cabe suponer con sólidas bases que Tucci, querámoslo o no, estableció entre Judith y Holofernes una verdadera relación hombre-mujer para dejar traslucir con ella la imagen que el humanismo renacentista intentaba plasmar del hombre integral. [...] (LXXII y LXXV).

Cuando José Quiñones estudia lo que para Tucci fue el hombre integral, no sólo escudriña en la concepción del renacentista, sino que va deslizando-se a través de las ideas y palabras hasta llegar a las consideraciones propias o personales, en las que se exponen las reflexiones del hombre actual, o sea que, finalmente, el filólogo y crítico literario, el traductor y poeta presenta a través de sus preguntas y respuestas los argumentos característicos de todos los varones sorprendidos en esta época por la revaloración femenina, pero

hay que aclarar: de todos los varones que son inteligentes y no evitan tomar una postura racional y razonada, después de un análisis en que, como veremos en el extenso párrafo siguiente, encuentra su centro en las interrogaciones retóricas:

Hombre integral [según la concepción renacentista] no es el hombre agrupado, o mejor, separado por sexos. Ambos sexos, hembra y varón, lo conforman. Las diferencias fisiológicas o anatómicas sólo existen o cuentan cuando al hombre y a la mujer se les numera por unidades aisladas de una misma naturaleza. Por tanto la mujer, por naturaleza, no es diferente al hombre, como no pueden ser diferentes las mitades de una naranja o de una manzana, ya que ellas son, ante todo, partes constitutivas del conjunto manzana o del conjunto naranja. La manera más sencilla de probar esto nos lo proporciona la jurisprudencia, que hace al hombre y a la mujer sujetos de derecho; sin embargo no los distingue con leyes diferentes, donde unas sean exclusivas para el hombre y otras para la mujer. De esto se desprende el que la mujer tenga o deba tener los mismos derechos que el hombre; o sea, debe ser tratada como el hombre exige ser tratado por aquélla. Cuantas comodidades, descansos, complacencias, satisfacciones, miramientos, atenciones y cariño desea el hombre tener y recibir de la mujer tantas debe pensar en retornarle. Constitutivamente el hombre y la mujer son seres incompletos y cada uno debe ver al otro como la mejor parte de sí mismo. ¿Qué pierde uno (u otra) con procurar para sí lo mejor, con complacerse en su otra parte? Porque lo que se pensaría hacer por el otro no se hace, en resumidas cuentas, más que por uno mismo, y uno mismo es el dador y el receptor de su propio beneficio. Qué de problemas se evitarían, si el hombre y la mujer llevaran grabado en la mente el hombre integral (LXXVI).

En todo ello, vemos cómo el investigador, que partió del trabajo filológico, lleva la exposición del tema hasta nuestro momento actual, porque el estudio de la personalidad de Judith y su relación con Holofernes, finalmente, ya desde la versión del Tucci renacentista, comprende la reflexión y la subsecuente toma de posiciones sobre la mujer y sobre el hombre integral.

Pasando a la cuestión de versificación, sabemos que Tucci manejaba bien la métrica latina. Sabemos, porque el doctor Quiñones nos lo informa (XLIV), que además de los hexámetros, dísticos elegiacos y estrofas sáficas que comprende la Judith, también presenta trímetros yámbicos, sáficos, adónicos, dímetros anapésticos, asclepiadeos, dímetros yámbicos, trímetros dactílicos, endecasílabos arcaicos y gliconios. Y que el doctor Quiñones maneja muy bien la métrica y la traducción silábica-acentual, volvemos a comprobarlo al leer tanto la traducción como sus explicaciones sobre cada forma métrica, y también lo comprobamos al ver su traducción de dímetros yámbicos en oc-

tosílabos; los trímetros yámbicos en alejandrinos, y los sáficos clásicos, en clásicos endecasílabos, que por obligación y derecho les corresponden. Además de darnos el porcentaje de cada forma métrica en el conjunto de la obra, nos presenta un clarísimo cuadro al respecto (LI).

Sin duda, los apartados cuarto y quinto son los de mayor profundidad filológica. El cuarto nos da una información completa de los manuscritos, impresos y traducciones de la obra; y allí mismo se añaden las observaciones gráficas, ortográficas, de puntuación y de las variantes de los manuscritos. Sin embargo, la investigación, para demostrar su calidad como edición crítica, que agota los aspectos de la transmisión del texto, se extiende a informarnos sobre la integridad de los documentos, las características de cada uno, incluyendo el manuscrito mexicano; por ejemplo, los cambios de mano, los versos de más o menos en cada uno, etcétera, lo que lleva a considerar que, como copias de la misma obra, son totalmente diferentes entre sí y abren interrogantes a las que el investigador ofrece soluciones o, en todo caso, hipótesis argumentadas.

El quinto y último apartado ofrece los principios de la metodología seguida para la edición crítica y el criterio de traducción. Sobre ella el doctor Quiñones asegura:

Mi traducción es eso: traducción. En general los símbolos se traducen por la cosa simbolizada; muchos pronombres o nombres alusivos a algún o algunos personajes, por el personaje o los personajes aludidos; y las metáforas complicadas, por su significado corriente. En muchos casos la traducción se ayuda de contextos históricoculturales, que se explican en las notas. Esto, con el afán de facilitar tanto la lectura como la mejor comprensión del asunto, y sin tener que recurrir a la transcripción de cada palabra por el significado sabido o al primero que se consigna en los diccionarios (CVI).

Es evidente que la traducción literal ha quedado atrás, y el lector comprobará que, sin que se traicionen la calidad y características del texto original, puede disfrutar a cabalidad del texto castellano que abraza, por así decirlo, el estilo renacentista de Tucci.

Ahora bien, con la investigación presente en este libro, es posible seguir el camino del jesuita Stephanus Tuccius de Montforte a Mesina, a Roma, a Padua, a Laureto, de nuevo a Roma, y después, ya a los cincuenta y dos años, a Túsculo; saber que, entre los veinte y treinta años, en Mesina escribió obras dramáticas: *Nabucodonosor* (1561), tragedia en cinco actos, representada en 1563; *Judith* (1563), tragedia en cinco actos, representada en 1564; *Christus nacens* (1566 o 1567), égloga, o diálogo, en un acto; *Christus*

patiens (1568), tragedia en cinco actos; *Christus iudex*, (1569), drama o tragedia, representado con extraordinario éxito, en Mesina y en muchas otras ciudades; *De trinitate* (entre 1576 y 1578), obrita didáctica, escrita mientras enseñaba en Padua. Fue impresa sin su consentimiento, y adquirida con tan gran avidez que no se conserva ni un solo ejemplar.

Además de las obras anteriores, dejó diversas *Oraciones*; participó en la *Ratio studiorum*; redactó unos *Annales o Chronicon ab orbe condito ad Christi nativitatem* y diversas cuestiones teológicas, entre las cuales se encuentra una *Confutatio Atheorum sui temporis*, etcétera.

En cuanto a importancia, después del *Christus iudex*, que tuvo gran acogida, la obra más importante de Tucci es la *Iuditha*: se estrenó en Mesina el 15 de agosto de 1564, se representó nueve veces, la última (1577) en Roma, se imprimió en 1908 y se tradujo al italiano en 1926. Está escrita en versos y comprende un prólogo, cinco actos y un epílogo. Tiene, además de los personajes, a semejanza del teatro grecolatino, coros al final de los primeros cuatro actos, los cuales cantan diversos grupos: niños, ángeles, sacerdotes y profetas.

Ahora bien, ¿cómo, cuándo y para qué llegó a la Nueva España una copia de la *Iuditha*? Según la hipótesis del doctor Quiñones, ésta fue enviada por algún amigo o superior de la Compañía, probablemente para Vicente Lanuchi, quien se encontraba aquí desde 1574, y que, además de ser maestro de retórica en el Colegio de San Pedro y San Pablo, había sido uno de los encargados, según Francisco Javier Alegre, de escribir la *Tragedia del triunfo de los santos*. Para fundamentar su hipótesis, el doctor Quiñones ofrece, entre otros datos, el hecho de que Lanuchi era coterráneo y contemporáneo de Tucci, había estudiado en Mesina, y seguramente había visto las representaciones de las tragedias de Tucci. Así pues, Lanuchi pudo tener el manuscrito de la *Iuditha* para leerlo, y no específicamente para que la obra fuera representada, y abreviar de él lo que considerara conveniente para sus trabajos.

Posteriormente, esta copia de la *Iuditha* se incluyó

en un volumen que habría de reunir, como serio florilegio, las primeras y mejores composiciones neolatinas de los jesuitas mexicanos, algunas de las cuales ya habían triunfado en los certámenes establecidos por la misma Compañía. El volumen agrupa también obras de Bernardino de Llanos, Pedro Flores, Juan Laurencio, Cristóbal de Cabrera, Gaspar de Villerías y Juan de Cigorondo, entre muchos otros más (xxxii).

A través de la investigación del doctor Quiñones también se puede seguir la trayectoria del manuscrito 1631 de nuestra Biblioteca Nacional: en 1759 el rector de la Universidad, Manuel Ignacio Beye de Cisneros, solicitó al rey el permiso para crear una biblioteca universitaria, al tiempo que pedía a colegios, conventos, etcétera, materiales para ella. En 1762 esta biblioteca se abrió al público, que ya para entonces había recibido el volumen donde se hallaba la *Iuditha*, según lo afirma Beristáin de Souza (principios del siglo XIX, y primera edición —1816— de su Biblioteca Hispano-Americana Septentrional), en la ficha que recoge de Bernardino Llanos, pues dice: “En la Biblioteca de la Universidad, y entre los papeles que pasaron de las Librerías de los PP. Jesuitas, hay dos Mss. de nuestro Llanos”. Allí estuvo el volumen hasta el 24 de octubre de 1833, cuando el presidente Valentín Gómez Farías decretó la clausura de la Universidad y del Colegio de Todos los Santos, cuyos bienes, rentas, acervos documentales y el edificio del dicho colegio deberían servir para fundar la Biblioteca Nacional, y desde entonces hasta nuestros días, la *Iuditha* ha sido parte de la historia cultural de México en lo correspondiente a su máxima Universidad y a su Biblioteca Nacional.

Por último, son dignos de especial atención los juicios que el doctor Quiñones ofrece sobre algunos puntos de la obra tucciana. Señala, por ejemplo que a Tucci “le gusta analizar hasta dónde algunas acciones humanas moral o religiosamente inaceptadas, pueden acabar siendo justas. En otras palabras, hasta dónde un fin (necesariamente bueno) justifica unos medios (no necesariamente morales)” (xxiii). Esta afirmación lo conduce más adelante a decir que el valor renacentista de las obras da al hombre que sabe “esforzarse por conquistar las estrellas”, la facultad de comprender y orientar a los demás, y que: “debido a ello todos los dramas de Tucci mezclarán [...] la vertiente humana del esfuerzo, la confianza y la enhiesta voluntad con su convicción religiosa de creer que el absoluto y omnipotente dios judío (en poco humanizado por el cristianismo) se complace no tanto en levantar al débil y al humilde, cuanto en abatir al fuerte y al engreído” (xxiv). De ahí que las primeras tres obras de Tucci, a manera de trilogía del *Nuevo Testamento* presenten esta temática: Daniel triunfa sobre Nabucodonosor; David sobre Goliat, y Judith lo hará sobre Holofernes. “¿Pero le será lícito [a esta mujer], por salvar del asedio a su amada Betulia, usar de mentiras y de engaños, y tras éstos, consumir el asesinato de un hombre no obstante, claro, que con ello exponga su vida?”. Toma la decisión por la seguridad que el arcángel Rafael le da sobre la asistencia divina, aunque, como señala muy bien José Quiñones, Tucci, en la trama, no presenta ninguna ayuda sobrenatural para la heroína. Su Judith es, pues, como la Judith bíblica, un personaje autén-

tico que salta del pensamiento a la acción, y del sentimiento a la expresión íntima del mismo (LXIII).

En la parte final de la obra, que fuera elaborada en una línea de *crescendo* constante, y precisamente con la descripción del degollamiento de Holofernes como punto culminante, Judith va explicando el asesinato. La descripción a mi modo de ver conjuga todos los elementos que Tucci ha ido organizando de una manera circular a partir del relato bíblico: súplica de Judith a Dios para que le dé fuerza con la espada a fin de destrozarse todo el cuello; órdenes a Abra para que la ayude y la custodie; nueva súplica a Dios para dar el golpe en el pecho de Holofernes; fórmulas casi mágicas al descargar el golpe; acción de cubrir el cuerpo como de guardar la cabeza en un “morral”; gloria a Dios y promesas de sacrificios y honras a él para después dirigirse a la ciudad, donde había iniciado su obra salvadora.

En síntesis y como conclusión diremos que el tema bíblico por sí mismo es trascendente, extraordinario y fascinante, donde el tratamiento de Tucci, respetando la historia bíblica, introduce la visión y los elementos renacentistas; y, por último, la investigación, el trabajo filológico y la traducción de José Quiñones nos ofrecen una obra digna de conocerse y ser leída por su excelente calidad, ya que abre las puertas a una renovada vertiente de filología neolatina mexicana.

CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL. *Pastorela en dos actos* de José Joaquín Fernández de Lizardi. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2006. 160 pp.

María Rosa Palazón nos ha hecho un regalo sumamente placentero, la edición de uno de los seis textos dramáticos¹ de El Pensador Mexicano en la colección de bolsillo, con la facilidad de su manejo y con el goce de su contenido. La investigadora ha reunido en catorce tomos las obras completas de Lizardi, además de otros textos en torno al autor, como *Amigos, enemigos y comentaristas I y II*² de reciente publicación; sin embargo el presentar la *Pastorela en dos actos* en pequeño formato es un verdadero acierto, ya que permite conocer y disfrutar de manera más accesible otro género literario, en el que también incurrió José Joaquín Fernández de Lizardi: el género dramático.

La autora nos introduce al mundo teatral a partir de la formación de los dramaturgos indígenas en la temática religiosa impuesta por la conquista de nuestro continente, donde se vislumbran las cualidades y características artísticas en el acto de la representación. Después se acerca al teatro evangelizador y menciona sus diversas formas, entre las que se encuentran las pastorelas, y cuyo origen está relacionado, como sabemos, con el mito religioso del nacimiento del Niño Jesús. Si bien la religión constituyó el elemento propicio para la dominación de los pueblos conquistados, el espectáculo po-

¹ Fernández de Lizardi escribió cinco obras de teatro: *Todos contra el payo y el payo contra todos o la visita del payo en el hospital de locos*; *Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*; *El unipersonal de don Agustín de Iturbide, emperador que fue de México*; *El negro sensible. Segunda parte*; *La tragedia del padre Arenas*. Un auto mariano: *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de nuestra madre y señora de Guadalupe*; y la *Pastorela en dos actos*.

² En *Amigos, enemigos y comentaristas I y II* María Rosa Palazón publica las polémicas que Lizardi estableció con todos aquellos que dialogaron con él mediante la escritura tanto en folletos como en periódicos.

pular y la representación teatral, con dicha temática, también contribuyeron a fortalecer los objetivos de sometimiento y occidentalización.

El pequeño libro nos permite contemplar a la pastorela en un desarrollo histórico que combina la inclusión de danza, música, cantos, etc. en torno a la llegada del Mesías, y donde el factor tiempo se manifiesta en la transformación de los mitos, signos, ritos o tradiciones que identifican al sujeto con su cultura. La investigadora señala el interés de Lizardi en la dramatización de sus inquietudes ideológicas ya que se inclinó por el discurso dialogado, no sólo en su teatro, sino también en sus folletos y periódicos; pero además enfatiza que en la época del escritor se consideró a la pastorela como un “género para las clases bajas en aquel entonces iletradas (1817)”; y si El Pensador Mexicano tuvo la claridad respecto al poder que despliegan el diálogo y las acciones entre la mayor parte de la población, entonces debió encontrar más atractivo presentar a su sociedad personajes de cualquier índole interactuando directamente con el vulgo a partir de referencias de su propio entorno, que producir las historias de manera lineal como en el discurso narrativo. Sobre todo si se trataba de gente iletrada, como lo plantea María Rosa Palazón en su introducción: “Lizardi supo que la puesta en escena era el medio comunicativo por excelencia para alcanzar una nutrida audiencia popular. Numerosos periódicos y folletos suyos se desenvuelven como diálogos que invitan a ser leídos a dos o más voces frente a los analfabetos”.

El dinamismo del diálogo enriquece los planteamientos del discurso, y este diálogo sustentado en las acciones se convierte en la representación, reconfiguración o *mimesis* dado que, según Aristóteles, al hombre le es connatural el aprender, y precisamente a lo que llega el hombre mediante su búsqueda y necesidad de conocimiento es a la manifestación en varias formas. Las variantes que surgen en los diferentes tipos de representación expresan cualidades y características de cada una de esas formas, y a partir de sus diferencias esenciales se pueden distinguir entre sí, como en el caso entre la narrativa y la dramaturgia. Recordemos que la narración novelada, por ejemplo, cuenta con un narrador que puede ser implícito, omnipresente, etc. pero al pasar al arte dramático dicho narrador desaparece, es decir, se transforma en otra “cosa” tanto en el texto, como en el resultado final. Existen diferencias determinantes en las voces narrativas de acuerdo a la convención establecida: novela, teatro, cine... y por consiguiente el cambio en el punto de vista ofrece varias posibilidades ya sea en la actividad narrativa o en la dramática. Por eso es que resulta fascinante leer una obra de teatro, y constatar cómo dicha obra se transforma en acciones que revelan mundos imperceptibles en el texto escrito. La mirada del dramaturgo contempla, desde la escritura del texto, las acciones en un es-

cenario y pone en juego los elementos necesarios que le permitan al director de escena convertir el texto en espectáculo. El propio Aristóteles es quien nos ofrece en su *Arte Poética* el análisis de dichas acciones, mismas que permiten diferenciar los distintos géneros del arte dramático.

La pastorela, como lo expone Palazón, responde a objetivos concretos relacionados con la religión, pero además a nivel del desarrollo de las acciones nos encontramos con un tipo de comedia, donde los hechos, los acontecimientos en sí serán los de mayor importancia, sin dejar de lado la importancia del antagonista, representado por el Diablo (en sus diferentes manifestaciones) quien siempre tendrá una participación relevante, dado que rompe con la trayectoria y genera el cambio de situación.

La pastorela en dos actos resulta interesante tanto en la construcción de sus parlamentos, como en su hilaridad y sencillez; conservando el estilo en la estructura de las pastorelas; aunque como señala la autora, es de tomarse en cuenta el cuidado que tuvo Lizardi, en el tratamiento de los personajes, sobre todo de Luzbel a quien presenta, hasta cierto punto, mesurado y “nada blasfemo y atrevido”, porque, como dice la especialista, Luzbel “es un mal cristiano, pero cristiano a fin de cuentas”. También enfatiza que la cautela de El Pensador Mexicano para no agredir de más los intereses de la Iglesia, se debió a que la prensa había perdido su libertad ante las ideas reformistas del periodo, por lo que no le convenía desatar la cólera del “disfrazado Santo Oficio” el cual acechaba cabalmente sus escritos. Sin embargo el hecho de presentar al Luzbel juguetón y hasta “inocente”, muestra la actitud crítica que distinguió la escritura de Fernández de Lizardi, ya que para él la insistencia de la Iglesia en catequizar, a costa del desconocimiento de la doctrina cristiana, mereció un señalamiento puntual y directo.

Al respecto, María Rosa Palazón analiza cómo Lizardi se rebela frente a dicha ignorancia, al poner de manifiesto su conocimiento acerca de los Padres de la Iglesia, y cómo defiende en el discurso su postura ideológica. La disertación que nos presenta permite conocer al escritor “utopista” frente a dos conceptos que han ocupado, a lo largo de la historia, no sólo la atención de la religión, sino también de la filosofía: el bien y el mal. Nos adentra en la concepción del mal, desde la moral, como la ausencia del bien respecto a Luzbel, por lo que la explicación de los actos “malos” siempre estará bajo la luz de los “buenos”, es decir, se trata de una carencia, de una falta, que finalmente será la mancha que señala al hombre lábil capaz de hacer el mal. Bajo esta perspectiva, la investigadora encuentra en el texto la figura de un Luzbel “cristiano”, donde se conjugan tradición, forma, estructura, etc., pero sobre todo la simbolización que permite ir más allá a partir del discurso, ya sea

en el texto, o en la representación. Los símbolos que se cargan de sentido y significado en el transcurso de la historia, en el tiempo, en la vida misma, se posan de manera particular en la manifestación artística.

María Rosa Palazón nos ha hecho saber, mediante sus investigaciones, que Lizardi fue criticado y maltratado injustamente respecto a su escritura en varios géneros (poesías, fábulas, teatro, narrativa...), lo cual implica que su tarea en las letras no fue fácil, sin embargo proliferó lo suficiente y ha trascendido hasta nuestros días. Su pastorela (1817) en particular, nos dice Palazón, se representó con gran éxito durante el siglo xx, se sabe que en la época de Lizardi se hicieron muchas ediciones de su texto, aunque no se tienen más datos acerca de sus representaciones; pero si la intención del autor fue acercarse al público de manera más sutil, menos blasfema y grosera que “otras” pastorelas, se nota el resultado.

Cuando se habla de la tradición en la escritura, así como de las convenciones de cada época, las reglas que rigen a las formas de expresión artística determinan, hasta cierto punto, la producción de la obra, pero la huella del autor también se percibe como algo muy particular que lo distingue. De tal manera que cuando a sor Juana le encargaban algún auto sacramental, villancico, o romance, es evidente que se ceñía a ciertas formas preestablecidas, requerimientos y demás, pero al mismo tiempo su talento y capacidad se manifestaban en cada uno de sus escritos. Así pues, Fernández de Lizardi recurre a la pastorela conservando ciertos criterios temáticos y estructurales, pero el resultado, al igual que en el caso de sor Juana, está impregnado de su estilo y creatividad artística.

Acercarse al número 28 de la Colección de Bolsillo, permite indagar en el teatro de Lizardi, pero sobre todo disfrutar de parlamentos jocosos, sencillos y muy bien acompasados en la cadencia que exige el discurso dialogado del texto dramático. El inicio va *in crescendo* hasta provocar la carcajada que surge del pleito entre marido y mujer; el tener que alimentar al esposo por obligación aun sin contar con el dinero para comprar lo mínimo necesario es todavía parte de una realidad en nuestra sociedad evocada en el “oye Bartola ahí te dejo estos dos pesos...” De forma similar Gila le dice a su marido: “¿Pues qué para todo el día he de tener con un real?” y Bato le contesta: “Sí, señora, e imagino que algo le ha de sobrar”. En el siglo xix, Lizardi utiliza esta situación “cómica” que muestra aspectos de la economía en ciertos sectores de la sociedad, pero aun la situación mueve a risa al encontrar referencias directas en el México del siglo xxi, donde irónicamente muchos no tienen qué comer y uno solo es el hombre más rico del mundo.

Ya en la parte central de la obra la situación graciosa dará pauta a Luzbel para engatusar a Bato con grandes manjares sustentados en la ilusión falsa, pero ilusión al fin, de comer y beber a su entero gusto. Aquí se asoma el defecto del personaje como vicio ante su sociedad, elemento de la comedia de caracteres, vicio que desencadenará las situaciones climáticas donde se enfrentarán el bien y el mal, ambos aspectos, como ya mencioné, analizados en la introducción. El texto muestra en ciertos aspectos la posición de la mujer en su sociedad, sus labores como obligación, el rechazo a la vanidad masculina en el caso de Bras, el marido que todo lo sabe y hace alarde de su erudición, la resignación de mantenerse unida a un hombre a quien no se soporta, o su propia debilidad humana al dejarse llevar por la ilusión de las joyas, por ejemplo, todo esto como símbolos de la conducta humana bajo la óptica de la doctrina católica.

Lizardi desarrolla con claridad una situación enredosa que dará pauta al objetivo o pretexto temático de la pastorela: la llegada del Mesías. El desenlace de la obra corrobora el triunfo del bien sobre el mal, fortalece valores y principios manejados por la Iglesia y lleva a los pastores a cantar y bailar por la dicha de recibir al Niño Dios. El Pensador Mexicano nos ofrece al final del segundo acto una nota, también comentada por María Rosa Palazón, donde justifica su incursión en las pastorelas, su desagrado a todas aquellas que incurrieron en un exceso de “impropiedades violentas”, y ratifica su intención de presentar algo diferente y digno de los espectadores.

Entre risas, reflexión y *mimesis* tenemos al alcance la primera parte del arte dramático: el texto; la segunda parte la concretará el lector curioso: la puesta en imaginación.

NORMA LOJEÑO VEGA
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO. *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Edith Negrín, ensayos críticos de Manuel Sol, Rafael Olea Franco y Luzelena Gutiérrez de Velasco, cronología de Nicole Giron. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX). 426 pp.

En su Colección Biblioteca Americana, el Fondo de Cultura Económica ha venido obsequiando a los lectores con una serie de “antología generales” de la obra de autores canónicos de la literatura mexicana del siglo XIX. Personalmente, considero que esta colección se apodera de la mirada: volúmenes bellamente empastados, impecablemente impresos, aparecen ante los lectores como objetos culturales que advierten a distancia la naturaleza de su contenido.

Es el caso del volumen dedicado a la obra de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), figura señera de nuestras letras decimonónicas. La selección y el estudio preliminar se deben a Edith Negrín, la cronología estuvo a cargo de la gran estudiosa de Altamirano, Nicole Giron, mientras que los estudios críticos corrieron a cuenta de Manuel Sol, Rafael Olea Franco y Luzelena Gutiérrez de Velasco. Hay que percatarse del deliberado equilibrio que se buscó en las proporciones del cuerpo de estas antologías, ya que su planeación obedece a claras ideas editoriales y vocacionales acerca del sentido que ha de tener una colección. No se trató de seleccionar por seleccionar, de sólo reunir, sino que al tiempo que se realiza esta indispensable labor se atiende a incorporar herramientas y un cuerpo crítico que dialoga estrecha e íntimamente con la obra del autor, un diálogo que queda incorporado para deleite del lector, que lo conduce por el camino de la crítica y le apoya en su propia aventura de lectura sin constreñirla. La cronología, que también acompaña a cada uno de los volúmenes de esta colección, no es sólo útil históricamente, que ya es mucho, permite, además, que obra, autor y contexto cobren su justa proporción en términos de acontecimientos simultáneos y no como hechos descoyuntados. Es posible percibir de manera sucinta el fluir de la

historia. La educación y formación de Altamirano al tiempo que la patria se iba constituyendo entre proyectos distintos da sentido a su vocación por el derecho, a su deseo de un cuerpo literario robusto en el cual la patria en cada uno de sus habitantes pueda verse y reconocerse. El índice onomástico por su parte conduce no sólo a los nombres citados, sino en muchos casos hacia los otros que se inscriben en el espacio de la vida y la obra de Altamirano.

La empresa que enfrenta el antólogo puede considerarse en primera instancia ingrata, ¿por dónde empezar?, ¿cuál va a ser la guía que concilie la personal pasión con la obligada brevedad que es siempre una antología? La antóloga Edith Negrín enfrentó múltiples retos, el primero contemplar la obra altamiraniense, sopesarla, contrastarla, y comprenderla para iniciar la reunión de obras; luego enfrentar su labor con la previa de otros y encontrar un sentido que distinguiera su trabajo. Finalmente congrega en torno al trabajo de meditada selección a colegas apasionados por la obra del maestro.

Una antología es uno de los tantos trabajos obligatorios de la crítica, y es, como la edición en general, un trabajo generoso, porque desde cierta óptica es trabajo esencialmente para los demás. No obstante esto, hacer antologías es un obligación crítica porque en ese trabajo de minuciosa relectura se juega el horizonte crítico del antólogo, horizonte que formará al lector y que es la necesaria vinculación con nuestra tradición literaria. Hacer una antología, desde este punto de vista, redundaría en la revitalización de las relaciones que el horizonte del crítico tiene para con el de Altamirano, así Edith Negrín con “Para leer la patria diamantina” responde personalmente a la pregunta que actualmente nos formulamos: ¿para qué leer al maestro Altamirano? La respuesta no deja de implicar riesgos y satisfacciones.

Al ser una “antología general”, Negrín se esmera en mostrarnos el amplio perfil del maestro: poeta, autor de novelas, crónicas y ensayos, como muchos hombres del XIX, Altamirano fue polígrafo. Esta antología general se esfuerza por mostrárnoslo así. Destaca que la novelística esté representada únicamente por un fragmento de *La Navidad en las montañas*, sin embargo Luzelena Gutiérrez de Velasco se ocupa de un paseo por la novelística en su correspondiente estudio crítico. Se deja mayor espacio al profundo sensualismo de la poesía, a la pluma ágil y observadora de la crónica, así como a sus reflexiones literarias vertidas en ensayos que añaden otras dimensiones al retrato magisterial, de ideólogo y sobre todo de novelista que ha predominado en la apreciación literaria del escritor. No se trata de obviar sus novelas, sino de cumplir con el deber de recordarnos una serie mayor de umbrales literarios por los cuales transitar hacia la obra completa.

Los lectores actuales son lectores privilegiados, así como los críticos, pues las labores de ambos se ven colmadas con la existencia cada vez de ediciones de obras completas de autores fundamentales. Negrín reconoce esta ventaja en su estudio preliminar, así mientras las antologías habían sido durante décadas los únicos materiales para conocer a los autores, o bien la publicación fragmentaria de su obra dejaba flotando en el aire un retrato inacabado, Negrín tiene plena conciencia del lugar que ocupará esta antología general, de ahí su esfuerzo por hacer ver las distintas perspectivas desde las que es posible entrar en la obra del guerrerense.

Sin conformarse con esto, el estudio preliminar se afana por atrapar en la escritura más subjetiva y privada de Altamirano, al hombre en su circunstancia y contingencia. La estudiosa se ocupó sobre todo en este espacio de construir a partir de fragmentos de sus artículos, de su correspondencia y anotaciones de su *Diario* momentos en que es posible observar cómo el carácter del hombre se fue haciendo (cambiando) y fue proyectándose en el entorno político y social; de qué manera el liberalismo no fue en Altamirano sólo credo político sino filosofía de vida, que quería ser transmitida y permanecer palpitante en su obra entera.

Ha de valorarse que E. Negrín rehúsa sacralizar al escritor, pues lo mismo expone su tenacidad para unirse a la lucha armada, para continuar y finalizar sus estudios que indica su actuar político al apoyar la candidatura de Porfirio Díaz contra la popularidad de Benito Juárez. Con esto se colabora a derribar el maniqueísmo biográfico que triunfó durante otras épocas en nuestras valoraciones literarias, y se hacen emerger las circunstancias en la que se encontraban aquellos hombres.

A decir de la investigadora, Altamirano supo como muchos de sus contemporáneos leer los signos de los tiempos, percatarse de que tras deponer las armas y hacer las leyes era preciso más que nunca seguir escribiendo, tomar la pluma y la palabra para gestionar la vida cultural: “Animador de asociaciones, fundador de periódicos, crítico literario, maestro dentro y fuera de las aulas, Altamirano llegó a tener en esta etapa un enorme poder cultural, que no económico”, a partir de estas palabras se enfatiza la trascendencia de la labor editorial detrás de las asociaciones, pues los proyectos editoriales son la materialidad de las ideas. *El Renacimiento* no es sólo un proyecto editorial más, sino una “revista con la intención de sacar la literatura del círculo de elegidos para entregarla al país”, que “pagaba por las colaboraciones”, dando así “un paso importante en la profesionalización de los escritores” (39). El estudio preliminar, volcado en el ángulo biográfico, concluye con las reflexiones nostálgicas del autor en Europa, su muerte y el regreso de sus

cenizas a México. La biografía de Altamirano sirve a E. Negrín para incluir una apreciación sobre el hombre que asumió entrañablemente la escritura de la patria para hacerla y darle cauce.

Los estudios críticos elaborados por Manuel Sol, Rafael Olea Franco y Luzelena Gutiérrez de Velasco, se refieren a la poesía, la crónica y la novelística del autor respectivamente. Manuel Sol se aboca a rastrear las ideas poéticas de Altamirano, señala los diferentes estadios de su poesía sensualista y excesivamente sentimental en su juventud; contemplativa y paisajista en su madurez. Sol hace ver de qué manera la lectura de los clásicos está presente en los poemas del tlixteco; así como se vislumbra la correspondencia de los sucesos de la política convulsa con sus versos, algunos escritos a base de iracundia y desdén. La musa de Altamirano se regodea en el paisaje mexicano, en el temperamento suriano, en los ambientes sensibles de nuestra naturaleza. Gutiérrez de Velasco reúne las novelas y las comunica en torno de la poética romántica que Altamirano moldeó para sus propios fines didácticos y patrióticos. Las reflexiones de Rafael Olea Franco sobre la crónica y la manera en que el maestro asume este género de gran ventura entre los decimonónicos finiseculares, hace ver la versatilidad de su estilo que lo mismo recordaba, pintaba el paisaje, que se levantaba en la tribuna nacional, o que se ocupaba como en la crónica ora con un “tono de civilidad republicana”, ora con estilo ligero de polémicas o de la inmediata vida cotidiana de la ciudad de México.

“Para escribir la patria diamantina” es en muchos sentidos un texto completo, a la obra del autor se añade un excedente, pues su concepción es en sí misma una valoración crítica, el estudio preliminar, la cronología y los ensayos permiten al lector adentrarse provechosamente por los caminos reales de la obra literaria de Ignacio Manuel Altamirano.

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA
Instituto de Investigaciones Bibliográficas

ADRIANA SANDOVAL. *De la literatura al cine. Versiones filmicas de novelas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2005. 155 pp.

Sin duda, desde sus inicios, el cine fue uno de los medios más sugerente, controversial y apasionante. Una película causa sensaciones diversas, de pasión, de rechazo, de alegría o de tristeza. Esa invención visual, ahora tan cotidiana, posee, desde varios sentidos, una estrecha relación con la literatura; se entrelazan, ya sea con la técnicas cinematográficas llevadas al papel (el cine hacia la literatura), o con la palabra escrita transformada en imagen, diálogo, sonido (la literatura hacia el cine). Ambas posibilidades, con el paso del tiempo, han dado pie a la reflexión y al diálogo. No puede ser de otro modo. Como se sabe, al principio el cine recurrió a la literatura para fundamentar la nueva experiencia. Durante muchos años, en el cine mudo, sonoro y en la apoteosis de la industria cinematográfica, la adaptación de obras literarias fue algo común. México no fue la excepción. En ese sentido, resulta atractivo e interesante *De la literatura al cine. Versiones filmicas de novelas mexicanas*.

El libro de Adriana Sandoval nos ubica en la literatura del siglo XIX, y además en el cine mexicano de las primeras cinco décadas del siglo pasado. Fiel al título general, la autora hace un acercamiento a las películas realizadas con base en novelas mexicanas como *Santa*, *La calandria*, *Monja y casada*, *virgen y mártir*, *Martín Garatuza*, *Los bandidos de Río Frío*. Le interesa ver qué interpretación de las novelas han hecho los adaptadores y directores, sin olvidar el resto de elementos que conforman una película: los actores, la música, la escenografía. Se sitúa sobre todo entre los comienzos de la época sonora del cine mexicano y la consolidación de éste ya en los años cincuenta.

De los seis apartados que conforman *De la literatura al cine...*, el más largo y significativo es el primero, el dedicado a las versiones de *Santa*, la novela de Federico Gamboa. Como lo plantea la autora, “sin duda esta novela [...] ha sido uno de los textos más adaptados al cine, a la radio y al teatro en este país” (13). Por ende, no extraña que el libro empiece con reflexiones sobre las

Santas de 1918 (versión muda), la de 1931 (“celebrada como la primera película sonora de la incipiente industria cinematográfica mexicana”, 13) y la de 1938. A lo largo del estudio, Sandoval marca las diferencias y semejanzas no sólo con la novela sino entre las mismas versiones. Sin los intrincados armados teóricos, con un lenguaje preciso y las nociones necesarias con respecto a la historia del cine mexicano, al momento social en el que aparecen las versiones y *Santa*, y por supuesto la lectura atenta de la novela en la que se basan las películas, la autora va desmenuzando las variantes de tal modo que se descubre la nueva intención de sentido en cada una de ellas. El análisis devela aspectos que se resaltan al comparar las distintas versiones y destacar los elementos cualitativos de cada una. Todo ello con precisiones que llaman la atención: “La escena en la que Santa es echada de su casa fue omitida en la primera versión sonora, donde los hermanos tienen una participación mucho más importante. En la *Santa 3* la madre, como en la primera versión, es la que la echa” (50). Este vaivén entre las versiones sin perder de vista la novela de Gamboa le da un toque distinto al estudio de Sandoval. Considera en primer plano la obra literaria y parte de ésta para acercarse a las películas; lo que sobresale aquí no es, obviamente, la lectura de la novela realizada por Sandoval, sino, como ella pretende, la lectura que han tenido de la obra los que participan en algunas de las versiones, cómo han leído *Santa* y cómo queda plasmada esa visión en el producto final. Es ésta la aportación de la autora. El resto de los artículos funciona igual; Sandoval se centra en una sola película y por tanto en una sola obra literaria. Aunque parecen independientes, a todos los apartados los vincula el que las novelas de las que se parte son del siglo XIX y además todas participan en los inicios del cine mexicano. Las únicas versiones fílmicas posteriores a la Época de Oro estudiadas por Sandoval son *Los bandidos de Río Frío* (1954) y *Pies de Gato* (1954) (también basada en *Los bandidos...*), por lo demás, las otras películas se ubican en los años treinta. Si uno se pregunta cómo han leído los adaptadores o directores algunas obras literarias de México, las posibles respuestas se pueden encontrar en los estudios de Sandoval.

Así, el libro *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas* funciona bien como un texto pensado para un amplio público, especialista o no. Tal logro es posible gracias al tono y estilo de la autora para recrear las películas. Además, la amplia bibliografía y los minuciosos datos de la filmografía vuelven al libro en un referente para los estudiosos del cine y la literatura.

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO, prólogo selección y notas. *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006. (Letras del siglo XX). 255 pp.

Sin duda, toda antología significa una serie de posibilidades, de rutas abiertas ante los ojos del lector; por consiguiente, para evitar extravíos, importa que la guía en este recorrido sea clara; es decir, que tanto los parámetros de selección, las notas y, por supuesto, los textos mismos, permitan distinguir los criterios establecidos para su inclusión.

En la antología que nos ocupa tal “requerimiento” se cumple acabadamente; Miguel G. Rodríguez Lozano delimita desde un principio sus propósitos:

Si bien es cierto que en el siglo xx la cantidad de antologías dedicadas al cuento, generales y particulares, se acerca a las doscientas, también lo es el hecho de que a muchas de ellas les falta el rigor metodológico que uno espera cuando quiere establecer pautas de lectura, líneas cronológicas o generacionales. Y es que la antología debe ser un riesgo, una proposición que quebrante de algún modo lo realizado [...] (12).

Con el riesgo como método, el estudioso, profundo conocedor de la llamada narrativa del norte o de frontera, comienza por revisar los modelos clásicos del género; asimismo, comenta los principales trabajos realizados en el rubro de las antologías dedicadas a narradores del norte de México. Varias propuestas surgen de dicho reconocimiento, una de las esenciales sería, en palabras de Rodríguez Lozano: “ampliar la visión que se tiene de la cuentística del norte sin reducirla a etiquetas [...]” (18). Por tal motivo, el volumen reúne, no sólo a cuentistas de todos los estados fronterizos, sino una amplia gama de subgéneros: cuentos de tintes fantásticos, policíacos, de ciencia ficción, intimistas, realistas, de mini ficción, etcétera. Tal diversidad da cuenta de la riqueza escritural producida lejos del centro y, por lo mismo, menos difundida.

Entre los criterios más afortunados de esta antología se encuentra el de introducir a los cuentistas en orden cronológico del presente al pasado; dicha disposición permite conocer las últimas propuestas narrativas y contrastarlas con las anteriores, advirtiendo así cambios, evoluciones, preocupaciones y recurrencias.

La apuesta por los nuevos autores es otro de los acertados riesgos que asume el antologador. Autores noveles quienes, con un primer libro, se constituyen ya en clara referencia del qué y del cómo se escribe en el norte del país. Esta perspectiva cambia cuando se trata de un único libro de creadores mayores de cincuenta años (Rosario San Miguel, por ejemplo), pues lo primero que viene a la mente del lector es la pregunta: ¿Qué pasó con ellos? ¿Abandonaron la escritura? Si sus cuentos merecen ser antologados sería deseable conocer un poco más de su trayectoria intelectual.

Otro de los retos fuertes del libro consiste en elegir, siempre que esto fuera posible claro, textos no recogidos en otras antologías o bien versiones corregidas de tales cuentos; dicha alternativa significa la oportunidad de leer algo diferente de autores ya reconocidos (Luis Humberto Crosthwaite, Regina Swain, Eduardo Antonio Parra); quizás esta sea la causa por la cual la elección de un texto tan divulgado como “Sonatina” de Rosina Conde resulte un tanto discordante, pues me parece que contribuye a limitar la interpretación de la obra de esta sugestiva autora.

Un aporte más son las notas que introducen a cada autor, pese a su brevedad, apuntan claras líneas de interés para el lector. La bibliografía no sólo confirma el rigor de esta investigación, sino que representa una gran herramienta para el estudioso. Dato curioso que al final se encuentren una bibliografía de autores no antologados, ¿para qué resaltar a quién ha quedado fuera? Basta tan sólo con leer el índice.

Como es sabido, una antología se define también por sus ausencias significativas; llama la atención por ejemplo, la omisión de tres de los más importantes narradores nacidos en el norte y cuyos textos frecuentemente se sitúan o hacen referencia de alguna manera a su tierra natal, a su espacio, me refero a Daniel Sada, Federico Campbell y Cristina Rivera Garza. De los dos primeros Rodríguez Lozano explica su exclusión debido a que ya hace más de diez años que radican en el Distrito Federal; desde mi punto de vista, mudar de domicilio no implica, cuando menos no siempre, cambiar de preocupaciones, de estilo, de visión. En el caso de Rivera Garza, no existe ninguna justificación del por qué alguno de sus excelentes textos no figura en la antología. La calidad de la cuentística de estos tres escritores merece ser tomada en cuenta, sean “conocidos” o no.

Pese a la observación anterior, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte* cumple con la promesa de su título (muy sugerente por cierto): derribar las falsas fronteras geográficas pero, sobre todo, literarias. Los relatos aquí antologados demuestran claramente que a la hora de narrar el único parámetro válido es el de la calidad.

De esta forma, la propuesta antológica que presenta Rodríguez Lozano, por un lado contribuye a una labor por demás urgente: descentralizar la narrativa mexicana y difundir la excelente prosa producida en el norte del país; por el otro, invita a correr un riesgo conjunto, del cual, en este caso, el lector sale ganando.

RAQUEL MOSQUEDA RIVERA
Seminario de Edición Crítica de Textos
Instituto de Investigaciones Filológicas