

EXPLICACIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS QUE
APARECEN EN LOS TEXTOS

- Anu: "Cielo" (literalmente: "lo que está arriba"). Dios del cielo, dios local de Uruk.
Anunnaki: "Hijos de Anu". Denominación colectiva de los grandes dioses.
Apsu: El subsuelo acuoso que sustenta los mantos de agua dulce. En la *Cosmogonía caldea*, templo de Ea en Eridu.
Aruru: Advocación de la Madre de los Dioses (= *belit ilani*: "señora de los dioses").
Ashnan: "Trigo". Diosa de los cereales.

Duku: "Mansión sagrada". Estancia secreta del templo de Enlil en Nippur.
Duranki: "Ligamen de cielo y tierra". Área del templo de Enlil en Nippur.

Ea: "Casa del agua". Dios semítico de los mantos de agua dulce, señor de la sabiduría y de la magia, dios local de Eridu. Corresponde al sumerio Enki.
Eanna: "Casa del cielo". Templo de Anu en Uruk.
Ekur: "Casa de la montaña". Templo de Enlil en Nippur.
Enki: "Señor Tierra". Dios sumerio al que corresponde Ea.
Enlil: "Señor Viento" o "Señor Tormenta". Dios de la atmósfera y de la tierra superficial, rey del universo, primado del panteón sumerio, dios local de Nippur.
Enul: "Señor de abundancia". Padre de Enlil en cuanto dios local de Nippur.
Ereshkigal: "Señora de la grande tierra". Diosa del mundo de los muertos.
Eridu: Ciudad sobre la antigua costa del Golfo Pérsico, en la desembocadura del Éufrates. Centro del culto de Enki y de Ea.
Esangila: "Casa de la cabeza levantada". Templo de Marduk en Babilonia.

Lahar: Dios de los rebaños.
Lugaldukugga: "Rey del Duku". Originalmente, epíteto de Enlil. En la *Cosmogonía caldea* se atribuye a Marduk.

Mah: "Sublime". Epíteto de la Madre de los Dioses.
Mami (o Mama): "Madre". Epíteto de la Madre de los Dioses. Bajo esta advocación, la Gran Madre aparece a veces conectada con el mundo de los muertos.
Marduk: Dios local de Babilonia, promovido a la primacía del panteón y a la soberanía del universo al ocurrir el predominio de su ciudad.

Ninhursag: "Señora de la montaña". Nombre de la Madre de los Dioses en Nippur.
Ninigiku: "Señor del ojo puro". Epíteto de Ea.
Ninmah: "Señora sublime". Advocación de la Madre de los Dioses.
Nintu: "Señora que da a luz". Nombre de la Madre de los Dioses en Kish.
Ninul: "Señora de abundancia". Madre de Enlil en cuanto dios local de Nippur.
Ninurta: Dios de la cacería y de la guerra, hijo de Enlil.
Nippur: Ciudad de la Mesopotamia meridional. Centro del culto de Enlil.
Nisaba: Diosa de los cereales y de la escritura, hija de Anu.

Shamash: Dios semítico del Sol, señor de la justicia.
Sumuqan: Dios de la fecundidad de los rebaños.

Uruk: Ciudad de la Mesopotamia meridional, al SE de Nippur y NO de Eridu. Centro del culto de Anu.
Uzumúa: "Lugar donde brotó la carne". Área sagrada en Nippur.

NOTAS SOBRE LA OBRA POÉTICA DE MIGUEL N. LIRA

PROF. RAÚL ARREOLA CORTÉS
Morelia, Mich.

(Resumen de algunos capítulos del
libro "Lira en el ámbito de México",
de próxima publicación).

I. LOS ESCRITORES PROVINCIANOS Y LA REVOLUCIÓN

EN EL PANORAMA DE LA literatura mexicana contemporánea figura Miguel N. Lira (1905-1961) como uno de los últimos cantores de la provincia. Su Tlaxcala nativa fue tema central de su mejor obra, y en ese sentido se le aprecia como el continuador de una noble tradición de nuestras letras, dentro del grupo que inició gallardamente don Francisco González León, el poeta de Lagos, y al que pertenecen por igual Ramón López Velarde y José Rubén Romero, Enrique Fernández Ledesma y Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Manuel Martínez Valadez y Alfredo Ortiz Vidales, José D. Frías y Alfredo Maillfert.

Si se observa la época en que aparecen estos escritores de esencia provinciana, encontramos que todos pertenecen al período de la Revolución Mexicana. Mas no es solamente la cronología la que sitúa a este grupo ligado al movimiento emancipador de la segunda década de nuestro siglo; es también el espíritu de sus obras, que se identifica con el programa revolucionario.

Varias razones podrían aducirse para demostrar que los escritores mencionados pertenecen a la Revolución Mexicana, pero creemos que por cuestión de espacio bastará con dos: 1) El régimen político de la dictadura centralizó las actividades del país, incluyendo, desde luego, la cultura. Es muy conocida la frase de que fuera de México (la capital) todo es Cuautitlán, frase que expresaba el desdén con que veían los capitalinos todo lo que

sucedía más allá de sus murallas egoístas. La Metrópoli, como aún suele llamársele, era, más que la capital de una República, el centro de un Imperio, cuyas provincias del interior, de "tierra adentro", eran tan "pintorescas" y se veían tan lejanas, que hablar de ellas era como referirse a los "misteriosos" países de Oriente, lejanos en la geografía y en el espíritu. Al reivindicar el paisaje vegetal y humano de sus regiones entrañables, los escritores provincianos fueron revolucionarios, aunque algunos no tuvieron una clara conciencia de su función histórica. 2) Los intelectuales del porfirismo, al desdeñar las raíces nacionales, encontraron en lo extranjero el modelo de sus creaciones y particularmente lo francés llenó sus aspiraciones estéticas. Todas las formas del arte y de la literatura se empaparon de esencia francesa, tanto como las modas, los carruajes y la decoración de los palacetes aristocráticos. Nuestros escritores se aferraron a la tradición hispánica de la cultura mexicana, que en la provincia había hincado raíces profundas, tanto en su corriente clásica como en sus autores modernos; y la expresión de la literatura provinciana pertenece a esas tendencias, por más que muchos de los escritores (Maillefert sobre todo) sean "afrancesados". La oposición entre lo francés y lo español no es sin embargo tan radical, pero sí es suficiente para caracterizar como revolucionaria la actitud de quienes, muchas veces a despecho de su propia formación cultural, buscaban lo más genuino para crear el espíritu de nuestra nación.

II. LOS PRIMEROS MAESTROS

La familia del poeta Miguel N. Lira, una familia de artistas, abandonó transitoriamente su querida Tlaxcala y, tras una breve permanencia en Puebla, se estableció en la capital del país, donde el joven provinciano inició a la vez sus estudios superiores y el ejercicio de la poesía. Con sus dieciséis años a cuestras y el magisterio de López Velarde y Fernández Ledesma, el futuro poeta de Tlaxcala no había penetrado hasta las fuentes mismas de aquella poesía que le situaba en la plazuela de su pueblo natal y entre las gentes de su región. "Pero una noche —nos dice él mismo—, en un corredor de San Ildefonso, donde se quedaron prendidas mis mejores esperanzas y mis más caros anhelos, conocí la suavidad mística de los poemas de Francisco González León y aprendí en ellos la religiosidad que anima a los míos.¹

¹ Esta carta se encuentra en el artículo "Ante la ausencia de Miguel N. Lira", por CRISANTO CUÉLLAR ABAROA. "El Nacional", suplemento semanal, No. 731. Abril 2 de 1961.

La lectura de los poemas del maestro definió el camino de Miguel: "me hizo pensar en que yo también tenía una provincia olvidada y unos recuerdos inefables. Así nació *Tú*, mi primer libro y mis primeros trece poemas". El camino estaba trazado y por él había de transitar Miguel N. Lira hasta el final de sus días. Aquel pequeño conjunto de poemas juveniles llegó hasta las manos del viejo maestro, quien escribió un prólogo cariñoso para corresponder a su joven admirador: "si figuro en este libro, ello se debe a una invitación tan ingenua que no la puede desairar".²

Con el prólogo de don Francisco González León aparece, editado por el gobierno de Tlaxcala, el primer libro de poemas de Lira: *Tú* (1925). La mano conductora del poeta de Lagos de Moreno se advierte en este "primer brote de un temperamento artístico". Una identidad de asuntos y de imágenes se establece entre ambos poetas, desde los primeros versos de ese libro primogénito. Pero no sólo está presente González León sino también López Velarde y Enrique Fernández Ledesma, como lo advirtió sagazmente Héctor Pérez Martínez en una conferencia de 1925, antes de que apareciera el libro de Miguel.³

Son tan evidentes las influencias de estos tres poetas en la obra juvenil del tlaxcalteca que resultaría tedioso e inútil señalarlas detenidamente. Pero ya que mencionamos la palabra, justo es hacer algunas consideraciones sobre el tema de las influencias en la literatura. En primer lugar, cabe preguntarnos qué son y cómo se aprecian tales influencias, lo cual nos lleva al asunto de la originalidad en la obra creadora, en nuestro caso la obra literaria. Un escritor creemos que es la suma de múltiples experiencias y lecturas. Estamos muy lejos de pensar en el escritor nato, porque vemos en los ejemplos que nos proporciona la historia literaria, que cada hombre que escribe ha cubierto un proceso en su formación, que va desde los balbuceos inseguros hasta la obra madura. En ese proceso, que puede ser largo o corto según la disposición del individuo, van insertándose multitud de vivencias extrañas que integran la herencia cultural que es común pero que no todos aprovechan y enriquecen en igual forma. La obra producida durante y al final de tal cadena de fenómenos resulta *original* si compendia lo antiguo ya conocido con las nuevas aportaciones del espíritu de una época o de un medio social y las tendencias que habrán de enlazarse con el porvenir, en una alianza sucesiva, dialécticamente renovada. Así que más que influencias encontramos preferencias; un poeta selecciona sus modelos, entre aquellos que más se identi-

² *Tú*. Poemas. Introito de FRANCISCO GONZÁLEZ LEÓN. Edición del Gobierno de Tlaxcala, 1925.

³ La conferencia aparece publicada en "Huytlale", No. 11, febrero de 1954. Se pronunció el 14 de octubre de 1924.

can con el mundo subjetivo y objetivo que les es propio. Los buenos poetas escogen buenos modelos, en una combinación infinita y sutil de interacciones y de relaciones recíprocas que hacen imposible su localización. Decir, entonces, que tal poeta influye en otro equivale a señalar una presencia o preferencia determinada en la formación de éste. Una influencia será a lo sumo la huella, a veces imperceptible, que el espíritu complejo de un autor ha dejado en el espíritu y en la obra de otro.

En la primera etapa de su obra poética, Miguel N. Lira registra la influencia de Ramón López Velarde, Francisco González León y Enrique Fernández Ledesma; pero ante todo, empieza a ser él mismo. "Mirad —dice el autor del prólogo—, la mañana es primaveral; es cierto que mi escudilla es tosca, pero la colman de tal manera los encendidos frutos que el poeta ha querido os ofrende en ella, que casi no se mira la burdeza de mi barro". La vieja y gentil escudilla del laguense sirvió de recipiente a los encendidos frutos tlaxcaltecas, como sirvió también a dos generaciones de poetas provincianos. Continente y contenido que se identifican con lo mejor de México.

III. ROMANCE Y CORRIDO

Después de *La Guayaba* (1927), otro libro de poemas con técnica semejante a *Tú*, Lira publicó la primera edición del *Corrido de Domingo Arenas*, que habría de ser la obra que mayor fama trajo a su autor, a tal grado que siempre se le identifica por el poema que da nombre a ese libro, y con ese mismo poema se encuentra representado en las antologías de la poesía mexicana contemporánea.

En el *Corrido de Domingo Arenas* ensaya nuestro poeta la forma popular del verso octosílabo. Héctor Pérez Martínez que conocía la trayectoria poética de Lira, comentó: "...nosotros cambiaríamos el título del libro de Miguel N. Lira para decir de él que es el *romance de Domingo Arenas*".

Veámos cuáles son las razones que da Pérez Martínez para proponer ese cambio de nombre: a) "Si ha habido en México algunos ensayos contemporáneos del romance, éstos se refieren a una influencia de Góngora al través de la literatura francesa, y Lira va mejor a la castiza para tomar, acaso de Federico García Lorca —¿acaso de Juan Ramón Jiménez?— esa naturalidad poética que se convierte en naturalidad de intención". b) "El romance moderno casi siempre traduce una experiencia del poeta sobre el tema preferido, y el corrido es la transcripción de un poco de historia impersonal, reflejo de un acto extraño al poeta, aunque sentido por él". c) "Las imperfecciones métricas del romance obedecen a un juego intencional que se

prolonga a la manera de insistir sobre una frase, insistencia cuya finalidad se siente. El corrido —espontaneidad— realiza esa imperfección o esa insistencia no en la forma de subrayar, sino en la de componer, repitiéndolo, un hecho, un acto, una actitud, un instante". Y concluye airesamente Pérez Martínez: "Romance y corrido tienen su importante belleza propia. Uno es la manifestación de un impulso comprensivo; el otro, un intento por hacerse comprender".⁴

Veinte años más tarde, don Gabriel Méndez Plancarte agregaría una observación más sobre este punto: "...mientras el romance es el viejo metro de dieciséis sílabas, con versos asonantados con la misma asonancia (o bien, como suele decirse, de versos octasílabos con la misma asonancia en los pares) nuestro "corrido" suele estar hecho en cuartetos de octasílabos —o de otros versos—, libres los impares y aconsonantados los pares, y cambiando de rima en los diferentes cuartetos".⁵

Conforme a esta observación del doctor Méndez Plancarte, el cambio propuesto por Pérez Martínez carece de razón, por lo menos en el aspecto métrico formal, porque si se examinan los Corridos de Miguel N. Lira, los del *Corrido de Domingo Arenas* y los anteriores y posteriores a ese libro, se llega al convencimiento de que Lira se sujeta a las formas tradicionales de la poesía popular mexicana.

Pero hay todavía un punto que es preciso aclarar en el comentario de Pérez Martínez: la influencia castiza en los Corridos del poeta tlaxcalteca. Se mencionan como fuentes directas de esa influencia a Federico García Lorca o a Juan Ramón Jiménez. Debe tenerse presente que el *Romancero Gitano* apareció en 1928, y los poemas que aparecen en el *Corrido de Domingo Arenas*, así como otros que no figuran allí fueron escritos unos años antes. En el libro *Romance y Corrido*, de Vicente T. Mendoza 1939, aparecen algunos de los que figuran en el libro y otros (Corrido de Marcial Cavazos y Corrido de la Muerte de Pancho Villa) que no se encuentran en libro alguno de Lira.

Esto no niega, desde luego, la influencia del poeta granadino en el poeta mexicano, pero fue posterior al *Corrido de Domingo Arenas* y corresponde al momento en que la poesía lorquiana alcanzó un extraordinario auge entre nosotros. El mismo Miguel nos lo dijo en una carta: "A raíz de la afortunada irrupción del poeta granadino en la órbita de la poesía peninsular, algunos autores mexicanos, y yo entre ellos, adoptaron en sus poemas los

⁴ Nota publicada en "El libro y el Pueblo", tomo X, No. 6, agosto de 1932, pp. 48-49.

⁵ Prólogo al *Corrido de Manuel Acuña*, de Miguel N. Lira. Alcance al número 3 de *Huytlale*. Tlaxcala, 1953.

elementos eternamente juveniles del Romancero, tratando de elevar y depurar las notas capitales del vivir mexicano, expresándolas con los recursos idiomáticos que mejor se ajustan a su esencia estrictamente popular".⁶

IV. LA HUELLA DE JUAN RAMÓN

Si está clara la influencia lorquiana en la obra de Miguel N. Lira, sobre todo en su obra teatral, no sucede lo mismo con lo que se insinúa respecto a Juan Ramón Jiménez. ¿Pudo tomar Lira esa influencia castiza de sus Corridos, de los libros del poeta de Moguer?

Los estudiosos de la poesía de García Lorca han encontrado la huella profunda de Juan Ramón no sólo en él sino en otros poetas de su generación. Cuando la Academia de Estocolmo acordó el Premio Nobel para el "andaluz universal", apoyó su dictamen en las excelencias de *Platero y Yo*, obra en la que se reconocieron las virtudes de la buena prosa y del espíritu poético que la anima, pero prescindieron, los señores académicos, de la más valiosa a juicio nuestro o sea la obra poética total del solitario cancionero de elegías, paisajes y recuerdos, y la influencia que ejerció en los poetas de las generaciones posteriores, de los que no existe uno solo que no deba algo al viejo maestro.

Los incidentes, las angustias y las esperanzas, de la guerra del pueblo español contra el fascismo, hirió el corazón de México, y la voz de los poetas españoles acercó nuestras voluntades hacia el conglomerado valiente que defendía su libertad contra la invasión extranjera y la traición de las fuerzas oscuras del feudalismo. Nuestro país, que ha librado y libra batallas semejantes, escuchó la palabra de los mejores hombres de aquella nación, y no debe extrañarnos que, de esa solidaridad cordial, haya resultado la identificación de nuestros poetas. Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, sobre todo éste, por la ofrenda de su vida ante los verdugos de su patria, influyeron en la poesía mexicana, tanto como otros poetas de su estirpe: Rafael Alberti, Manuel Altoaguirre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, León Felipe, Emilio Prados, Pedro Garfias, y tantos otros que universalizaron el nombre de España, ahora con el signo de la inteligencia.

Miguel N. Lira pertenece a esta época y su obra registra la vigorosa influencia de los maestros extranjeros, sin perder por ello sus raíces mexicanas, antes bien fortaleciéndose al contacto con el ejemplo de los patriotas españoles. Resultaría muy largo señalar en cada imagen, en cada palabra, la in-

⁶ Carta que me envió Miguel N. Lira. Agosto 13 de 1943.

fluencia de esas fuentes castizas, pero en el caso de Juan Ramón encontramos su huella en varios poemas del *Corrido de Domingo Arenas* y en otros poemas posteriores, sobre todo en los *Cantos al Río* (1953), escrito en una época en que todas las influencias se habían asentado para dejar libre curso a la personalidad inconfundible de nuestro poeta.⁷

V. UN RETRATO DE INFANCIA

Los elementos autobiográficos abundan en la poesía de Miguel N. Lira. Como todo poeta de verdad sublima sus recuerdos, los filtra a través de su sensibilidad, los incorpora al mundo sugestivo de sus imágenes, y de un modo imperceptible los expresa en su obra, junto a las vivencias de su imaginación y las aportaciones del mundo real en que vive.

Un retrato, recientemente publicado, nos muestra a Miguel en su infancia, de cuatro o cinco años, vestido de marinero, con un pelo rizado que le cae sobre el hombro. La presencia de este retrato obsesionó al poeta desde sus primeros cantos. En su *Cuaderno de notas* (1936) encontramos estos versos:

*Yo nací para ti con el retrato
que adorna un decorado de caireles
a la luz de la tarde en arrebatado,
cuando el cielo se albricia de claveles
y se orquesta el jardín en ruisseñores
para el vals indeleble de las flores.*

*Era entonces la etapa marinera
del traje azul y boina sorprendidos
por el ancla de plata y la bandera
que se prenden del brazo, confundidos,
más por mirarse siempre en compañía
que por reclamos de fotografía.*

En sus novelas, en sus obras de teatro, en sus poemas no coleccionados en libros, brotó a cada instante este recuerdo. En *Segunda Soledad* (1933), en *Palabras a los Pájaros* (1937) y en *Carta de Amor* (1938), para no citar sino algunos, encontramos la reiterada referencia al trajecito azul de ma-

⁷ *Cantos al Río*. Poema, el *Huytlale*, No. 1, abril de 1953.

rinero, a la corbata de colores, al "paraíso de caireles en fuga de reposo convenido".

Otros recuerdos de su vida de infante, tales como la Plaza de Armas de su pueblo, la parroquia y la vieja casona de sus padres, resurgen constantemente en los renglones de su obra, en prosa o en verso, pero de todo ello nos ocuparemos en el libro que tenemos en preparación, porque aquí resultaría demasiado extenso.

VI. LIRA Y BÉCQUER

Algo parecido a lo que hemos dicho acerca de la influencia de Juan Ramón en Lira y en los poetas de su generación, podríamos decirlo sobre Gustavo Adolfo Bécquer.

Una carta de Pedro Salinas a Miguel, nos coloca sobre el tema. Le dice el español al mexicano: "Me han encantado su delicadeza y lirismo, su empaque de romanticismo de sombras, su visión de un becquerismo dramático. En ese camino nos encontramos, también, cada uno de nosotros desde nuestro campo. Un sutil aire musical brota de las palabras, y los seres y los objetos viven en la misma atmósfera de irrealidad y misterio sentimental".⁸

La poesía española contemporánea, y la nuestra, por las circunstancias ya mencionadas, recibieron una rica herencia de lo más puro y limpio de la tradición literaria. Las voces de Garcilaso y San Juan, de Góngora y Fray Luis, de Lope de Vega y Santa Teresa, de Quevedo y Manrique, de Bécquer y Cervantes, concurren en las generaciones-síntesis de la poesía contemporánea.

Gustavo Adolfo Bécquer es un renovador por excelencia. Su lenguaje poético —"perfume, más que música vibrante"— ejerce un definitivo magisterio en los poetas del 98 y en los de la generación aparecida por el 1920, García Lorca entre ellos.

El mismo poeta Salinas, en su recopilación nombrada *Literatura Española del siglo XX*, señala un punto de divergencia fundamental entre el modernismo latinoamericano y la generación de 1898. Dice que los españoles de aquella generación transformaron un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros, en una revisión depuradora de lo tradicional, de la gran tradición poética viva, no académica: Garcilaso y Góngora, San Juan de la Cruz y Bécquer.

⁸ ANGEL VALBUENA PRAT. *Historia de la Literatura Española*, 4a. edic., 1953. T. III, p. 276.

El Cisne de Andalucía no sólo brillaba como astro indiscutible y solitario en el cielo de la poesía romántica española; sus cualidades de poeta excepcional estaban admirablemente presentes en su prosa, en sus hermosas *Leyendas* y en varias cartas *Desde mi Celda*, que tal parece fueron esquemas para algunas leyendas, joyas preciadas por la fuerza poética de su lenguaje y por la fantasía vigorosa que en ellas sobresale. Valbuena Prat ha escrito que en las leyendas becquerianas "el interés dentro del motivo poético se concentra más que en la acción, en la atmósfera. . . No son los personajes, sino el perfume de la leyenda, el ambiente de misterio, el encanto de una honda melancolía, lo que da un valor de interés primordial, junto a una flexible y agradable forma, a estas leyendas".

¿Y qué menos podría decirse de los Corridos, las obras de teatro y las novelas de Miguel N. Lira? ¿Este es el "becquerismo dramático" y el "romanticismo de sombras", que veía Salinas en la poesía de nuestro tlaxcalteca? Salinas se encontraba dotado de una sensibilidad especial para advertir esas atmósferas irreales, ya que poseía una "técnica desrealizadora", según Federico de Onís, y un poder de rejuvenecimiento del barroco español, del conceptismo adaptado a la vida moderna, un conceptismo "interior", como le llama Leo Spitzer.

Esa penetración tan peculiar en Salinas nos aproxima al romanticismo de Miguel N. Lira; un romanticismo que lo liga a la leyenda de su pueblo, a la que dota de un valor dramático que se deja flotando en el ambiente. No es la acción. Si leemos sus Corridos, por ejemplo los del *Corrido de Domingo Arenas* (Máximo Tépal, Cirilo Urbina, Adelita, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Margarito Mariaca, Catarino Maravillas o Eutiquio Rivera), no encontramos "acción", en el sentido de argumento dominante. Cuando quiere ceñirse a una "historia", fracasa, empobrece el Corrido, como sucede en *Los Caciques* y el Corrido que dedica a don Alfonso Reyes, que se encuentran en el mismo libro; y cuando más se sale de los dominios anecdóticos, más se sumerge en esa atmósfera de irrealidad, se torna más "romántico", como en sus Corridos de *La Niña de Miel* y de *La Niña sin Novio*.

VII. LA ÍNTIMA TRISTEZA REACCIONARIA

Un lugar especial merece el tema, poco explorado, de la influencia de Ramón López Velarde en Miguel N. Lira. En estas leves notas sólo apuntaremos algunos rasgos que quizá sean útiles cuando se emprenda el estudio profundo sobre este asunto.

En una carta que Lira envió a su colega Crisanto Cuéllar Abaroa, dice:

“Era discípulo, en 1921, de Ramón López Velarde, que fue el primero que cantó a la provincia y la pintó con vivas pinceladas. No conocía ese año su libro *La Sangre Devota*, que encierra la una y mil virtudes de las provincias felices; pero ya habían consultado mis ojos y mi corazón *Zozobra*, libro que me enseñó inusitados adjetivos y que me hizo huír de la retórica absurda, de la consonante y el lugar común”.

Tomemos los libros de Lira, desde *Tú* hasta los últimos que dio a la estampa o imprimió con sus propias manos, y veremos corroborado su aserto. Una adjetivación que podríamos llamar “velardeana”, si quisiéramos atribuirle al zacatecano exclusivamente; una adjetivación original, fresca, eficaz, perdonándonos el contagio al volcar estos adjetivos.

Vals *indeleble*, traje azul y boina *sorprendidos*, acuáticas canicas, fuentes de lluvia *colegiales*, metálicos deslices de patines, beneficio *malva*, erizado espanto, *rubio* trino del canario, refresco *morado*, viandas *coloridas*, nácar porcelana, sirenas *postrimeras*, hermosura *incisiva*, y *cortante*, el dominio azul del telegrama, abriles *abiertos*, cotidiano maleficio, *pintada* blancura de acuarelas, tu cuerpo *vegetal*, verde *florecido*, reposo *convenido*, distancia azul, cielo *sorprendido*, retablo *añil*, son *frutal*, bugambilias *carmin*, pájaro *clarín*, angustia *armada*, *inolvidable* olvido, *desesperada* hiel, luz *deshojada* en el alba, sombra *digital*, rama *derramada*, beso *diminuto* y *eterno*, ventana *iluminada* por el perfume de las madre selvas, halagos *curvados*, *cuadradas* transparencias, etc., etc.

La devoción de Miguel N. Lira por su nativa Tlaxcala fue el centro de gravedad de su obra, y este rasgo provinciano también identifica a nuestro poeta con su maestro en las aulas y en la poesía, de quien toma esta clara expresión: “he puesto ante tus ojos mi vida reaccionaria”...

VIII. RECREO SOBRE JUGLARES

Andrés Henestrosa, gran amigo del poeta tlaxcalteca, le dijo un día a Miguel que su obra era la de un juglar, y cuenta el juchiteco que a Lira no le agradó el calificativo; tal vez entrevió alguna malicia fraternal, y sintió que se menospreciaba su cultura literaria, ya que los juglares eran individuos que, en la mayoría de los casos, repetían las historias que oían de otros del mismo oficio o de la clase semicultivada que rondaba los castillos, los monasterios o los burgos. Miguel era un hombre culto, como su amigo Andrés, y lo que éste quiso enfatizar al llamarle “juglar” fue seguramente su carácter popular, y en este sentido estaba en lo justo, porque en verdad los cultivadores del mester vulgar estuvieron tan cerca del pueblo, que sería impo-

sible conocer la historia de España, por ejemplo, sin el testimonio de esos agentes eficaces que fueron los juglares.

¿No fueron juglarescos los versos de Gonzalo de Berceo, a pesar de que el buen hombre demostraba su cultura al someter a medida sus cuartetos? ¿Y no podría decirse lo mismo de aquel jubiloso pre-renacentista alcalaíno, don Juan Ruiz, el preste de Hita? Estos poetas no eran tan cultos como para escribir en latín, o más bien eran tan profundamente populares que preferían estar cerca de la muchedumbre en vez de encerrarse a repasar sus latines y a copiar libros extraños.

Como se ve, el asunto tiene mayor trascendencia que una simple disputa por términos. Miguel fue, en el sentido señalado, un juglar; y lo fue en mayor grado si nos atenemos a la raíz etimológica; jugaba con las palabras, las manejaba con destreza y lograba con ellas el objeto que se proponía.

En la historia de las letras mexicanas hemos tenido juglares, seres anónimos que han dejado impresa el alma popular en una canción, un Corrido o un poema. Caudal interminable del pueblo, en generosa y dramática entrega, donde el paisaje, la mujer, la tierra y la esperanza, en graciosas o dolorosas estrofas, han integrado la personalidad nacional.

Por otra parte, hemos tenido poetas, cuya cultura los ha alejado de la fuente viva del pueblo y de sus problemas vitales; el criterio de minoría selecta los ha aislado de las palpaciones populares de nuestro país, y en cambio se han identificado con la producción de otras latitudes, en un cosmopolitismo no desprovisto de inteligencia.

Y todavía un tercer grupo: el que forman los escritores que, a pesar de su formación cultural, o tal vez por ella, no desdeñan acercarse al corazón de su patria, y que expresan en lenguaje culto lo que les dicta el espíritu de las mayorías.

Podría trazarse un paralelo entre lo que se dio en la literatura española de la Edad Media, en víspera de la aurora renacentista. ¿Para qué citar nombres de los nuestros, de los poetas mexicanos? Cada quien que los coloque a su gusto. Hemos tenido juglares anónimos en un pueblo de héroes anónimos; y poetas cultos al modo de los autores del Libro de Alexandre o del Libro de Apolonio, inspirados en asuntos que no son de su suelo y de su sangre; y también tenemos autores que se asemejan a Berceo y al Arcipreste de Hita, en los cuales “cultura” no es equivalente de aislamiento ni desarraigo, sino un medio de aproximación y elevación del pueblo.

Visto a distancia, con la dimensión que dan los siglos, ¿no encontramos igualmente interesantes y muy españoles a los escritores de los tres grupos mencionados? ¿Así veremos a los mexicanos, unidos en la perspectiva histórica cuando acontezca el gran Renacimiento de nuestro país?